

## LÍNEAS TEMÁTICAS EN LOS CUENTOS DE MURAKAMI

### THEMATIC LINES IN MURAKAMI'S STORIES

Heraclia Castellón Alcalá

Tutora UNED Almería Grupo ILSE Universidad de Almería

#### ABSTRACT

The article addresses the Murakami set of short stories translated into Spanish, a total of fifty-five short stories, collected -except one - in four compilation volumes: *The Elephant Vanishes*, *Blind Willow*, *Sleeping Woman*, *After the Earthquake* and *Men without Women*. It seeks to recognize the uniqueness of each of these works, and at the same time the marks of the author's narrative. To do this, the thematic landscape that each of these compilations offers is taken into account. It is pertinent to trace how each of these books has been devised, and the links that could be found with the author's global work. Along with the registration of thematic material, it is interesting to reckon the possible use of Murakami's narrative procedures.

**Key words:** Contemporary narrative. Short stories. Murakami.

#### RESUMEN

El trabajo aborda el conjunto de relatos cortos de Murakami traducidos al español, un total de cincuenta y cinco cuentos, recogidos -salvo uno- en cuatro volúmenes compilatorios: *El elefante desaparece*, *Sauce ciego*, *mujer dormida*, *Después del terremoto* y *Hombres sin mujeres*. Se busca reconocer la singularidad de cada una de estas obras, y al mismo tiempo las marcas propias

de la narrativa del autor. Para ello, se atiende básicamente al panorama temático que cada una de estas compilaciones ofrece. Es pertinente rastrear cómo se ha pergeñado cada uno de estos libros, y los vínculos que pudieran encontrarse con la obra global del autor. Junto al registro del material temático, interesa tener en cuenta el posible empleo de procedimientos narrativos señaladamente murakamianos.

**Palabras clave:** Narrativa contemporánea. Relato corto. Murakami.

Fecha de recepción 26 de junio de 2020.

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2020.

**Cómo citar:** Castellón Alcalá, Heraclia (2020), «Líneas temáticas en los cuentos de Murakami», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 257-275.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.012>

## 1 LOS CUENTOS EN LA OBRA DE MURAKAMI

Haruki Murakami es autor de una poderosa obra narrativa netamente identificada, de voz muy personal y reconocible; su dedicación a la creación narrativa es intensa y entregada, como quien se da a una tarea irrenunciable que le ha sido inequívocamente asignada: «Escribir novelas responde a una especie de mandato interior que te impulsa a hacerlo» (Murakami, 2017: 30). En esta trayectoria literaria predominan las novelas, catorce en la actualidad, desde la inicial *Escucha la canción del viento* (1978) hasta la más reciente *La muerte del comendador* (2017). El número de los volúmenes de cuentos publicados -en sus traducciones al español- es mucho menor: *El elefante desaparece* (1993), *Después del terremoto* (2000), *Sauce ciego, mujer dormida* (2005, aunque incluye cuentos escritos en los 80, 90 y en el inicio del nuevo siglo) y *Hombres sin mujeres* (2014); a estas cuatro colecciones de relatos cortos hay que añadir el relato *La biblioteca secreta* (1983).

La inclinación preferente hacia las novelas la reconoce el propio autor, quien considera que el género mayor se aviene mejor con su disposición como fabulador, si bien gracias a ejercitarse con los cuentos puede hacer que sus novelas desplieguen mejor su vuelo:

En mi caso, cuando escribo novelas me esfuerzo mucho por aprender de los éxitos y los fracasos que experimento cuando escribo cuentos. En ese sentido, para mí el cuento es una especie de laboratorio experimental como novelista. Es difícil hacer experimentos como a mí me gusta dentro del marco de una novela, de modo que sé que sin cuentos, la tarea de escribir novelas resultaría aún más difícil y exigente (Murakami, 2008: 7).

Esto lo revela en el prólogo a *Sauce ciego, mujer dormida*, esclarecedor prólogo de enorme interés por contener su código personal de valoración de su oficio en la dualidad de géneros narrativos: «Me considero esencialmente novelista, pero muchas personas me dicen que prefieren mis cuentos a mis novelas. Eso no me preocupa y no intento convencerlas de lo contrario. De hecho, me gusta que me lo digan» (Murakami, 2008: 9); aprecia ambos formatos, y delimita las diferencias en su respectivo tratamiento, el esfuerzo que cada uno requiere, y lo hace con una plástica aclaración en la que pinta una estampa japonesa, una lámina verbal en términos paisajísticos:

Por decirlo de la forma más sencilla posible, para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las

hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente (Murakami, 2008: 6).

Si bien se autodefine más como novelista, la forma en que describe su trabajo como creador de cuentos permite ver la huella personal, más íntima y emotiva, que en él dejan sus relatos breves:

Mis cuentos son como sombras delicadas que he puesto en el mundo, huellas borrosas que han dejado mis pies. Recuerdo con exactitud dónde puse cada uno de ellos y cómo me sentí en aquel momento. Los cuentos son como postes que indican el camino para llegar a mi corazón, y me siento feliz, como escritor, de poder compartir estos sentimientos íntimos con mis lectores (Murakami, 2008: 9).

Al margen de las revelaciones tan personales que brinda en este prólogo, llama la atención que en esas páginas facilite unas fechas que generan cierta incertidumbre cronológica; sabemos por su ensayo *De qué hablo cuando hablo de escribir* cómo surgió su decisión de dedicarse a escribir: de manera fulminante, cuando asistía a un partido de béisbol, mientras un jugador golpeaba con el bate la pelota; en ese preciso instante decidió que iba a escribir. Ese momento -la asistencia al partido- se produjo en 1978, cuando escribe su primera novela, publicada en 1979 (Mori, 2014: 5); sin embargo, en el citado prólogo lo fecha en 1973: «En 1973 empecé mi carrera literaria con dos novelas cortas, *Oíd cantar el viento* y *Billar eléctrico*; y fue después, de 1980 a 1981, cuando comencé a escribir cuentos» (Murakami, 2008: 6). Además de este dato dispar, otra referencia cronológica resulta igualmente discordante con fechas referenciadas; en este caso, la aparición de su primer volumen de cuentos, *El elefante desaparece*, que, según figura en la edición española del libro, fue en 1993, fecha que también registra Mori (2014: 5). En el prólogo mencionado, Murakami por el contrario lo fija un par de años antes: «*El elefante desaparece* se publicó en 1991 y se tradujo luego a muchos otros idiomas» (2008: 11).

Si se atiende a los relatos cortos traducidos al español -a los que se aplica este trabajo-, el acervo asciende a cincuenta y cinco: diecisiete en *El elefante desaparece* (ED), veinticuatro en *Sauce ciego, mujer dormida* (SC), el cuento ilustrado publicado *La biblioteca secreta* (BS), seis en *Después del terremoto* (DT) y siete más en *Hombres sin mujeres* (HM). Al margen de los que puedan editarse en japonés, se registran algunos más publicados en inglés; en orden cronológico de publicación, aparecieron, entre otros, *The Girl from Ipanema, 1963/1982* (traducción de Jay Rubin, que incluye en su libro *Haruki Murakami and the music of words*,

publicado en 2002); este relato se barajó para incluirlo en la edición en inglés de *Sauce ciega, mujer dormida*, sin que finalmente fuera incorporado a dicha compilación; *Cream* (traducción de Philip Gabriel, en *New Yorker* 28 de enero de 2019); *With the Beatles* (traducción de Philip Gabriel, en *New Yorker* 17 y 24 de febrero de 2020).

Si Murakami confrontaba la dualidad narrativa novela / cuento plasmándola a través de las imágenes de bosque / jardín, al abordar las divergencias entre ambas formas literarias, resulta siempre muy ilustrativo recordar las imágenes con las que también el escritor Julio Cortázar las planteaba; en sus analogías, ahora se trata del contraste entre lo abierto / lo cerrado, poliedro / esfera, o cine / fotografía:

La novela es realmente un juego abierto que deja entrar todo, lo admite, lo está llamando, está reclamando el juego abierto, los grandes espacios de la escritura y de la temática. El cuento es todo lo contrario: un orden cerrado. Para que nos deje la sensación de haber leído un cuento que va a quedar en nuestra memoria, que valía la pena leer, ese cuento será siempre uno que se cierra sobre sí mismo de una manera fatal. Alguna vez he comparado el cuento con la noción de la esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central. Esa maravilla de perfección que es la esfera como figura geométrica es una imagen que me viene también cuando pienso en un cuento que me parece perfectamente logrado. Una novela no me dará jamás la idea de una esfera; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura. En cambio el cuento tiende por autodefinition a la esfericidad, a cerrarse, y es aquí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía: el cine sería la novela y la fotografía, el cuento (Bernárdez y Álvarez, 2013: 19).

La gama de los cuentos murakamianos aquí recogida permite confirmar lo que Cortázar tan brillantemente confrontaba; estos breves relatos componen sus respectivas imágenes sólidamente erguidas, delimitadas y acotadas. En su diversidad temática se vierte el deslumbrante universo narrativo del autor, sus hilos temáticos idiosincrásicos, el retablo de sus símbolos recurrentes, entre los que pululan las filas de tipos humanos que pueblan esa galaxia. Pero siempre con los sonos expresivos de la marca del autor: fluidez elocutiva, claridad estilística, fulgurantes metáforas que arriban a la calidad poética. Sin que conste que esa sea la intención del escritor, se constata que estos relatos cumplirían varios de los preceptos formulados décadas ha -en 1927- por otro grande del relato corto, el uruguayo Horacio Quiroga:

VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «Desde el río soplabla el viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

Se aparta parcialmente Murakami, por otro lado, de algún otro de los mandamientos de Quiroga; del quinto, que dictamina así: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas». Cierto es que los inicios de los cuentos de Murakami son proverbialmente logrados y sueltos:

Para comprobar la fluidez y ligereza de su prosa podemos revisar algunas líneas iniciales de los cuentos, en las que, en efecto, la redacción se desgrana fácil y airosamente, y se crea el tono literario con una marcha suave, sin rimbombante trompetería verbal, con construcciones breves y sueltas que van alimentando una secuencia de clara elocución (Castellón Alcalá, 2020: 274).

Esa destreza donosa y gracia elegante asoman en cada cuento; dos muestras de los inicios de dos cuentos nos permiten constatar esas cualidades ponderadas, una de *El año de los espaguetis* (SC): «1971 fue el año de los espaguetis» (Murakami, 2008: 159), y la segunda de *Un barco lento a China* (ED): «¿Cuándo conocí a un chino por primera vez? Así comienza esta historia, con una pregunta casi arqueológica. Etiquetando movimientos telúricos para luego categorizarlos, analizarlos» (Murakami, 2016: 164).

Pero, retomando el decálogo de Quiroga, que postula que desde el principio el autor sepa el rumbo de la historia, encontramos que no es así en el caso de Murakami; según el propio autor revela en una entrevista, emprende el viaje del relato sin conocer a dónde lo va a llevar, sin prefijarlo de antemano: «When I start to write, I don't have any plan at all. I just wait for the story to come. I don't choose what kind of story it is or what's going to happen» (Wray, 2004). En la misma entrevista Murakami refiere que sus ficciones empiezan para él con algunas imágenes, que se van conectando, y a partir de ahí, procura traducirlo al lector de la manera más clara posible:

I get some images and I connect one piece to another. That's the story line. Then I explain the story line to the reader. You should be very kind when you explain something. If you think, it's okay; I know that, it's a very arrogant thing. Easy words and good metaphors; good allegory. So that's what I do. I explain very carefully and clearly.

Más de una década después, en otra entrevista más reciente, Murakami se identificaba con esa escritura de flujo no programado, sin plan estructural previo:

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 que debería ser transferido a los lectores, lo mismo que la sensación de libertad (Libedinsky, 2015).

Toda una constelación de ficciones que responden a las mismas claves que la novelística de Murakami, cuyas pinceladas singulares enumera así Sotelo: «Sus principales elementos: la metaficción, la transtextualidad, la autoconciencia y la manipulación en la obra de ficción de sus propias convenciones» (Sotelo, 2013: 29). Que su cuentística responda al mismo diseño que las novelas no puede en absoluto sorprendernos, y más aún en los casos de historias que surgieron como cuentos, si bien en un momento posterior se ampliaron y consolidaron como novela, como si -según el propio Murakami- el relato, una vez plasmado en cuento, le requiriera al narrador una versión mayor:

Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en mi casa en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: «¡Eh, que este no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!». Impulsado por esa voz, me encontraba escribiendo una novela. También en este sentido mis cuentos y novelas se conectan dentro de mí de una manera orgánica, muy natural (Murakami, 2008: 8).

Estamos ante cuentos como *El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes* (en ED), germen de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *La luciérnaga* (SC), de *Tokio Blues*; y *Los gatos antropófagos* (SC), de *Sputnik, mi amor*.

## 2 LOS LIBROS DE CUENTOS

Los cincuenta y cinco cuentos traducidos al español ofrecen un corpus abigarrado y sugerente en el que explorar el tratamiento literario con que se han fraguado. Convendría seguir la estela trazada desde su sucesiva creación, si bien su publicación en español no ha seguido el orden cronológico de su aparición en Japón. Ateniéndonos a esta (Mori, 2014: 5),

la sucesión sería: *El elefante desaparece*, publicado como compilación en 1993 (aunque varios cuentos se habían publicado antes en Japón, se publicó también allí tras su edición en inglés), en español en 2016; *Sauce ciego, mujer dormida* incluye tanto cuentos de la primera época -por tanto, coetáneos con los de *El elefante desaparece*-, aparecidos ya en los 80, algunos más en los 90, como otros cinco posteriores ya de 2005, y en español en 2008, edición que sigue la previa hecha en inglés en EEUU en 2006; *Después del terremoto*, publicado en 2000, en español en 2013; y *Hombres sin mujeres*, de 2014, en español en 2015.

El primero de ellos, *El elefante desaparece* (2016), agrupa historias cuyos protagonistas experimentan la sensación del vacío de sus vidas, lo que los lleva bien a girar su rumbo, bien a sentirse atenazados por ese lastre; es en otras ocasiones la trivialidad existencial establecida lo que se hace patente, o las heridas lacerantes del pasado que aún socavan el arraigo a la vida. Se abre también el espacio para recordar con nostalgia lo que pudo haber sido y se malogró; el vacío vital, la consciencia de la privación de algo que les impide conciliar un acuerdo consigo mismo, el desencuentro con su identidad, todo ese cúmulo de desasosiegos los va empujando por la pendiente de una existencia que rechazan, o que los paraliza y aliena. Junto a algunas tramas que se sostienen en la aparición de lo fantástico (sean criaturas fantásticas, como en *El pequeño monstruo verde*, *La gente de la televisión*, *El enanito bailarín*, o sucesos inexplicables que irrumpen en la normalidad, *El elefante desaparece*), en el libro se encuentra buen número de cuentos en torno a esa gama de personajes que se topan con existencias huecas. En *El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes* el protagonista considera que en algún momento perdió el centro de su propia vida inane, y es su propia mujer quien lo acusa de consumir todo lo que se halla a su alrededor: «Lo matas todo sin necesidad de levantar una mano» (27); sobre este relato, el editor del volumen en inglés confiesa que le impactó especialmente, por lo que decidieron que figuraría al principio, por su calidad de obra maestra confirmada en la posterior novela (Fisketjon 2004).

Precisamente en un par de cuentos son las protagonistas femeninas las que, o bien deciden inopinadamente acabar con su matrimonio (*Lederhosen*): «Lo que al principio solo fue una vaga intuición empezó a tomar forma. Comprendió que odiaba a su marido» (95); o bien acuden a unas emociones que no experimentan en su apagada vida familiar, desmotivadora por esquemática y convencional (*Sueño*). En este mural de desadaptados, el marco urbano engulle y aniquila proyectos de vida, esperanzas, ilusiones: *Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta...*, *Una ventana* o *Un barco lento a China* -uno de los tres primeros cuentos que Murakami escribió-, historias en las que el narrador deja ver cómo la ciudad disipa los sueños:

Fachadas sucias de edificios sucios, multitudes sin nombre, un ruido incesante, coches atrapados en atascos sin fin, el cielo encapotado, anuncios llenando el vacío, deseos, resignación, inquietud y estímulos. Ahí cabe todo, infinitas opciones e infinitas posibilidades reducidas todas a cero. Todo al alcance de la mano, pero al final solo conseguimos ese cero. Eso es la ciudad (181).

Aunque el desapego a los esquemas y valores sociales establecidos puede venir también plasmado por la vía del humor (*Un asunto de familia*), humor que se ejerce igualmente en la crónica de esas vidas entregadas a la trivialidad más absoluta, cuando no a la lógica del absurdo (*La caída del Imperio romano*, *El comunicado del canguro*).

Los protagonistas de otros dos relatos del libro, *Quemar graneros* y *Nuevo ataque a la panadería*, delinquen empujados por un impulso, por algo que los arrastra a perpetrar sus acciones; el pirómano que quema esporádicamente graneros se justifica: «Yo no decido nada. Están esperando a que los queme. Yo solo cumplo con mi obligación, la acepto. ¿Lo entiende? Acepto lo que hay, como la lluvia. Lluve, se desbordan los ríos, el agua arrastra las cosas. ¿Le parece que la lluvia decide algo?» (104). Ambos cuentos han sido etiquetados como los más cercanos a los de Carver, modelo reconocido por Murakami -como Scott Fitzgerald y Chejov (Murakami, 2008: 9) -, «the most strikingly Carver-like» (Fisketjon, 2004), y cuya influencia en su estilo también ha sido remarcada: «Their prose styles are similarly unadorned, their characters often comically anti-heroic».

En *El último césped de la tarde* y *Silencio* se rememoran desde el recuerdo hechos de la juventud; en el primero, se revive algo del pasado como deseado, grato, atractivo; en *Silencio*, por el contrario, el recuerdo invocado es muy amargo -el acoso escolar-, que sin embargo se logró transformar y superar por el propio empeño, en uno de los pocos cuentos que se cierra en positivo.

En el siguiente libro, *Sauce ciego, mujer dormida* (2008), se congregan veinticuatro cuentos, que en principio proceden de épocas distintas. Desde los escritos en los años ochenta, la mayoría -entre ellos, dos de los tres primeros que escribió, *La tía pobre* y *La tragedia de la mina de carbón de Nueva York*-; algunos otros de los noventa, y otros cinco escritos ya en los inicios del siglo XXI. Entre ellos se constata evidente diversidad temática y de planteamiento estructural, no del todo ajena a la diferencia cronológica; también difieren en su extensión, que abarca desde un breve alcance hasta relatos con cierta extensión y desarrollo:

Estos últimos tejen una trama por secuencias diferenciadas, a partir de los personajes centrales, bien definidos, y construyen procesos de acciones que se prolongan en franjas temporales, para las que se dispone un final. Los primeros,

en cambio, son intensos fogonazos, casi instantáneos, escenas aisladas más que secuencias sucesivas; es en ellos donde más priva el fragmentarismo menos apegado al orden lógico y a la verosimilitud de los hechos, más proclives a llegar a las cotas del absurdo y el surrealismo (Castellón Alcalá, 2019: 548).

Esos cuentos más sincopados corresponden a las primeras décadas de la producción narrativa del autor.

En este conjunto llama la atención la combinación de realismo y, al tiempo, el elemento fantástico; este último alcanza una presencia más considerable que en *El elefante desaparece*. Para catalogar este haz de fuerzas diversas, la categorización tripartita recogida de González Torres «la escala Murakami» resulta extremadamente esclarecedora:

Cabrían tres gradaciones: las narraciones de tono realista tocadas por el misterio natural de la vida; las novelas donde la aparente cotidianidad se trastorna por el prodigio y las novelas de imaginación frenética. Las distintas gradaciones de la obra de Murakami implican matices en el enfoque de sus obsesiones (González Torres, 2007: 42).

Este libro acoge espléndidas muestras de cada uno de los tres grados; en el primer grupo, con tramas que se ajustan a un marco puramente real, reconocible, en el que las aturdidas criaturas murakamianas se desplazan, se podrían incluir *Los gatos antropófagos*; *Un día perfecto para los canguros* -título que parafrasea el de un relato de Salinger, *Un día perfecto para el pez plátano*, publicado en 1948; *Náusea*, 1979; *El año de los espaguetis*; *Tony Takitani*; *La luciérnaga* -base de la posterior *Tokio blues*, unánimemente considerada su novela más realista-, y, por supuesto, *El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo*. Este relato es especialmente destacable por la carga de radiografía dolorida de su generación, de su rebeldía juvenil y de su posterior frustración; late en estas páginas la mirada de autocrítica sociológica por la que a Murakami se le ha denominado «el escritor del Zenkyoto» (Rubio, 2012: 97); Rubio describe la actitud con que los jóvenes japoneses en la década de los 60 afrontaron ese momento así:

Una generación que deseaba disociarse a toda costa de un pasado tenebroso, [...] el descontento de una juventud que llegó a 1960, por un lado con el temor de caer absorbida por el modelo social y productivo que no satisfacía muchas de sus aspiraciones; por otro, con el sueño de escapar del pasado y el ansia de cómo ejercer la conciencia individual en una sociedad como la japonesa (Rubio, 2012: 86).

El segundo grado de «la escala Murakami» -donde «la cotidianidad se trastorna por el prodigio»- lo compondrían las historias ensartadas en la realidad verificable, en medio de la cual se opera un quiebro, que suele producirse en el interior del personaje, en su conciencia,

que se traslada a otra dimensión: *Sauce ciego, mujer dormida, La chica del cumpleaños, Aviión... o cómo hablaba él a solas como si recitara un poema, El séptimo hombre, Cangrejo, Hanalei Bay, Viajero por azar* y *En cualquier lugar donde parezca que esto pueda hallarse*. Ese viaje, generalmente de inmersión en el interior, se plasma en imágenes que, se podría afirmar, son la esencia de la voz fabuladora del autor. Se explican las reacciones del personaje a través de elementos físicos, de un espacio fantástico que se cierne a su alrededor; cuando el prodigio se produce en el interior del personaje, se opera la curación, se renace:

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. Perdí el equilibrio y me desplomé dentro de la ola que se acercaba [...]. Pero no tenía miedo. No. No había nada que temer. Aquello ya había pasado (Murakami, 2008: 157).

O bien el prodigio irrumpe, desde el exterior (*La chica del cumpleaños, Viajero por azar, Cangrejo*): «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» (196).

En el tercer grado de la escala, el elemento fantástico y lo surrealista, la síncopa de materiales heterogéneos, se adueñan de las historias. *La tragedia de la mina de carbón de Nueva York* y *Somorgujo* avanzan al rumbo sorprendente de la yuxtaposición más puramente aleatoria y surrealista. *La tía pobre* -también de los primeros-, por su parte, navega con humor entre lo surreal y la compasión. *Conitos, El hombre de hielo* y *El mono de Shinagawa* son relatos en que interactúan personajes humanos y criaturas fantásticas; los conitos son cuervos glotones, irónica alegoría de la crítica literaria de su país; *El hombre de hielo* es onírico por definición, pues «se basa en un sueño que tuvo mi esposa» (Murakami, 2008: 7). En *El espejo* y *El cuchillo de caza* se avista el horror y la maldad en las proyecciones de la conciencia misma, en la imagen propia reflejada en un espejo que lo mira con odio: «Pero era otro yo. Un yo que jamás debería haber tomado forma» (Murakami, 2008: 56). En *La piedra con forma de riñón que se desplaza*, de nuevo, lo fantástico procede de la misma entraña del personaje:

«Esta piedra no debe de ser un objeto que proceda del exterior». Junpei llega a esta conclusión conforme va escribiendo el relato. El punto esencial es algo que se halla dentro de ella. Y ese algo de su interior está activando la piedra negra con forma de riñón. E impulsa a la doctora a hacer unas acciones concretas. Con este objetivo, envía señales sin cesar. Cambiando de sitio todas las noches (Murakami, 2008: 282).

Este cuento, junto con *Viajero por azar*, *Hanalei Bay*, *En cualquier lugar donde parezca que esto pudiera ballarse* y *El mono de Shinagawa* se publicaron en Japón 2005 agrupados con el título de *Cuentos extraños de Tokio*; así relata Murakami su gestación:

Por primera vez en mucho tiempo sentí un fuerte deseo de escribir una serie de cuentos. Un poderoso impulso se adueñó de mí, podríamos decir. Así que me senté ante mi escritorio, escribí a razón de un cuento por semana, aproximadamente, y terminé cinco en no mucho más de un mes (2008: 7).

El título con el que se publicaron deja patente su adscripción temática a lo fantástico, si bien el autor añade: «Pensándolo bien, sin embargo, todo lo que escribo es, más o menos, un cuento extraño».

Otro libro de relatos, *Después del terremoto*, agrupa seis historias en las que subyace la espantosa tragedia del terremoto de Kobe de 1995; Murakami las concibe para que proyecten una única imagen, una impresión unitaria: «Lo escribí con la esperanza de que los seis cuentos formasen una imagen unificada en la mente del lector, así que tenía más de colección monográfica que de colección de relatos cortos» (Murakami, 2008: 8). El terremoto conmocionó la sociedad japonesa; al propio Murakami, que en esos momentos residía en el extranjero, el suceso lo decidió a regresar al país. Las seis historias están, por tanto, temáticamente conectadas, si bien el enfoque y tratamiento puede variar de unas a otras. La referencia al seísmo es más patente en *Un ovni aterrizó en Kushiro*, *Rana salva a Tokio* y *La torta de miel*, pues la trama está plenamente imbricada con las consecuencias del terremoto, con el abrumador impacto en la conducta de los personajes, como la pequeña que sufre atroces pesadillas en *La torta de miel*, y también en el protagonista, originario de la asolada Kobe, cuya devastación él siente que lo priva de las raíces de su vida. O como también Komura, el protagonista de *Un ovni aterrizó en Kushiro*, a quien su esposa abandona tras el suceso, y que se muestra incapaz de retomar la dirección de su propia vida. En *Rana salva a Tokio*, el relato de cariz más rotundamente fantástico del conjunto, se aúna inteligentemente la crónica social, de aguda crítica de una época de un Japón de desarrollismo desaforado, con la irrupción de una criatura fantástica, Rana, quien conmina al protagonista a sumergirse en el subsuelo para librar una batalla con el culpable de los terremotos, un monstruoso gusano; esa lucha es necesaria para evitar el cataclismo.

Entre esos tres relatos, en los que el terremoto motiva las conductas y afecta a los personajes, y otros en los que simplemente parece un asunto de calado menor -*Paisaje con plancha* y *Tailandia*- se sitúa *Todos los hijos de Dios bailan*, título con el que esta colección

monográfica se publicó en Japón. La fe cristiana que profesa el protagonista se resiente; el final del cuento nos lo muestra entregado a un peculiar baile solitario, en medio de un campo de béisbol vacío, en una plegaria unamuniana a un dios del que duda.

En *Paisaje con plancha y Tailandia* la referencia al terremoto figura en segundo plano, sobre todo en el primer relato, si bien es cierto que por la mente de sus protagonistas ronda con prevalencia la idea de la muerte, del suicidio. También en *Tailandia* el terremoto parece solo un referente de cierta significación; el trauma que aqueja a la protagonista es de otra índole, sin llegar saberse con certeza cuál; solo se menciona Kobe como la ciudad donde vive el hombre que dañó irreparablemente sus años vividos.

Los seis relatos del libro ya se construyen en tercera persona, mecanismo narrativo que desde el año 2000 Murakami ha ejercido en sus ficciones, que cambian así el registro de la primera persona arraigada en la tradición novelística japonesa y del que Murakami había hecho uso hasta entonces.

El más reciente libro de relatos, *Hombres sin mujeres*, está constituido por siete piezas, de mayor extensión que las de las dos primeras compilaciones. Su tono general lo acerca al de relatos como *El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo* (SC) o a la novela *Tokio blues*, tanto por los soportes estructurales como por el carácter de las historias y los personajes. Son relaciones amorosas infortunadas, que en algunos casos conducen a la muerte (*Un órgano independiente*, *Hombres sin mujeres*) o -salvo la particular *Samsa enamorado*- a la soledad dolorida, al atribulado desconcierto (*Kino*, *Yesterday*), al recuerdo inextinguible de la traición (*Drive my car*) o a un estado latente de ocultación y espera incierta (*Sherzade*). Varias de las historias se van plasmando a través del diálogo: un narrador testigo con el protagonista; o bien diálogo entre personajes, el protagonista con otro personaje. El relato *Hombres sin mujeres* se yergue en primera persona; el narrador es un hombre que acaba de saber que una mujer que amó se ha suicidado, como otras dos anteriores; anonadado por la noticia, pondera la soledad del recién viudo, la soledad de los hombres abandonados: «Convertirse en un hombre sin mujer es muy sencillo: basta con amar locamente a una mujer y que luego ella se marche a alguna parte» (Murakami, 2015: 151); en ellos piensa cuando ve una estatua de un unicornio:

Él -no hay duda de que es él- siempre está solo, alzando con ímpetu su afilado cuerno hacia el cielo. Tal vez, como representante de los hombres sin mujeres, debamos erigirlo en símbolo de la soledad que llevamos a nuestras espaldas.

El narrador de *Yesterday* adquiere la perspectiva de narrador y personaje secundario; relata hechos de la juventud, desde la treintena. Por eso el texto encajaría -desde el molde de relato breve- en la categoría de las «novelas de la nostalgia y los recuerdos rotos» de que habla Sotelo: «Drama de relaciones sentimentales entre jóvenes veinteañeros (sus efectos se extienden en el tiempo, hasta llegar a la treintena), y las dificultades que entraña crecer cuando existen cosas en el pasado que lo complican» (Sotelo, 2013: 129).

### 3 OTROS RASGOS DE LA NARRATIVA MURAKAMIANA.

El conjunto de la obra de Murakami despliega un cúmulo de recursos -además, por supuesto, de la inclusión del elemento fantástico- que pueden ir desde la metanarración y el juego de voces narrativas a la rica polifonía que aporta la intertextualidad y el amplísimo repertorio de referencias musicales, cinematográficas u otras, en su mayoría de la cultura occidental. Todo ello es admirablemente reconocible en los cuentos, género que este autor explora como terreno más abierto y susceptible de experimentación. Y con ello obtiene afortunados hallazgos, en opinión de alguno de los profundos conocedores de la obra de Murakami, como su traductor al inglés Rubin, para quien los relatos cortos superan a sus novelas: «I have often said, even in public, that I think Murakami is a better short stories writer than a novelist» (Rubin 2015); preferencia que también por estos lares se formula, como suscribe González Torres: «Las narraciones cortas demuestran la limpidez de un oficio» (2014: 42).

El elemento fantástico es habitual en las obras de Murakami; pero conviene recordar que la presencia de este factor en la literatura se da más en los cuentos que en las novelas, como advertía otro gran narrador de ambos formatos, Cortázar:

Pensando en el camino de la imaginación pura, se abre con toda libertad para la ficción total en los cuentos que llamamos fantásticos, los cuentos de lo sobrenatural donde la imaginación modifica las leyes naturales, las transforma y presenta el mundo de otra manera y bajo otra luz (Bernárdez y Álvarez, 1980: 18).

En el caso de Murakami no hay diferencia, al darse como una de sus señas de identidad. La apertura de los relatos al componente fantástico en Murakami se entiende, según Rubio, como producto de la cosmovisión tradicional japonesa; el recurso a lo sobrenatural, a hechos, lugares y poderes que se escapan a la explicación empírica se ha

justificado como rasgo propio de la cultura japonesa; en esos términos lo explicaba el orientalista Rubio:

Es un autor de notable densidad mítica de una mitología profundamente nipona [...]. El comportamiento mitológico de las novelas de Haruki Murakami se activa gracias a cuatro elementos principales: animales encantados, pasadizos mágicos (sueños, pozos, bosques, cabañas etc.), personajes sometidos a algunos de los esquemas mitológicos universales, como «perdida y búsqueda», «personaje que salva el mundo o repara injusticias», «personajes duplicados» y singularmente un aire sutil que envuelve toda su ficción, incluida la del resto de sus novelas y relatos. Este aire es la aceptación del desconocimiento de la propia conciencia (Rubio 2012: 252-253).

Por concretarlo en los libros de cuentos, lo fantástico es señaladamente ostensible, por ejemplo, en los relatos en que intervienen animales o criaturas extraordinarias como personajes: *El pequeño monstruo verde*, *La gente de la televisión* y *El enanito bailarín* (ED); *Conitos*, *Somorgujo*, *El hombre de hielo* y *El mono de Shinagawa* (SC); *Rana salva a Tokio* (DT), donde además se traza la figura del protagonista como «personaje que salva el mundo o repara injusticias»; *Samsa enamorado* (HS). O bien cuentos donde ocurren sucesos fuera del orden común, físico, de las acciones: *El elefante desaparece* (ED); *La tía pobre*, cuyo protagonista sostiene en su propia anatomía la forma «etérea» de otro ser, el de una desvalida «tía pobre», ejemplo posible de «personaje duplicado» con apariencia de ectoplasma que le ha brotado temporalmente (SC); *La chica del cumpleaños* (SC); *La piedra con forma de riñón que se desplaza* (SC); en *El espejo* se da de nuevo duplicidad de personaje, al disociarse la imagen propia de su siniestro reflejo en un espejo (SC). *Hombres sin mujeres* quizá sea el volumen en que menos afluyen las huestes y eventos de lo fantástico, salvo obviamente *Samsa enamorado*, cuyo eco kafkiano lo eleva a ese plano literario, aquí desprovisto de pesadumbre y abandono.

Todos los procedimientos narrativos mencionados -metanarración y alternancia de voces narrativas, polifonía intertextual, referencias culturales- se dan cita en los relatos de los cuatro libros. Muestras brillantes de planos narrativos diversos que se ensamblan se dan, por ejemplo, en varios relatos de *Hombres sin mujeres* (*Sherezade*, *Un órgano independiente*, *Hombres sin mujeres*), o en *Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta*, *El último césped de la tarde* (ED), *La piedra con forma de riñón que se desplaza* (SC); en estas -entre otras- ficciones se alza la voz del narrador o narradores, se diserta sobre el desempeño de la fabulación, se deja acceder al lector al montaje que se le da al relato, que se desvela para el lector cómplice.

La intertextualidad entra en juego en una copiosa pluralidad textual. Desde el absoluto mecanismo paródico de *Sherezade* y *Samsa enamorado* (HS) a los sorprendentes y a

menudo cómicos sonos de otros discursos y lenguajes (epistolar, el diario personal...) que incursionan en *Una ventana*, *El comunicado del canguro*, *La caída del Imperio Romano*... en el volumen *El elefante desaparece* le aportan a este libro originalidad y, en ocasiones, innegable efecto de comicidad que a Murakami le interesa conseguir:

Lograr que los lectores rían. No sonreír; hablo de reír a carcajadas. Muchos japoneses leen mis libros de pie en el metro o en el tren, cuando van al trabajo; la gente alrededor los mira, puede resultar hasta vergonzoso para ellos. Pero yo siento que logré lo que buscaba (Garzón, 2019: 60).

Busca la risa porque así siente que hay una mayor cercanía con el lector: «Sientes un punto de encuentro, una humanidad corpórea. Me gusta llegar a ese espacio común».

Por fin, las referencias musicales y literarias son omnipresentes, desde los mismos casos de cuentos cuyo título parafrasea el de otro relato, sobre todo, de autores norteamericanos (Hemingway, Salinger), aunque no exclusivamente. O musicales, sean del jazz, de la música pop o clásica.

#### 4 CONCLUSIONES

El análisis de los libros ha mostrado las peculiaridades de la narrativa breve de Murakami en temas y contenido, en lo que se refiere a su galería de personajes desadaptados, a la irrupción en la ficción del elemento fantástico, o al reflejo sociológico de una época, la de la juventud del autor. Junto a estas claves temáticas, otros vectores mueven las tramas, como las huellas del pasado fallido, o los hilos del misterio y las sombras. Pero ha permitido igualmente constatar las constantes que operan en cada uno de los volúmenes y los diferencian. Así se comprueba que *El elefante desaparece* ofrece una cierta continuidad en la futilidad vital de sus personajes o del sufrimiento que les oprime, pero también da cabida a los proyectos y anhelos que se sienten perdidos, no vividos. *Sauce ciego, mujer dormida* es la compilación de mayor diversidad en cuanto a materiales temáticos y planteamientos narrativos, a la vez que la que cubre la franja temporal más amplia de escritura de los relatos. A diferencia de *Después del terremoto*, serie de historias con un engarce temático compartido, si bien con variados desarrollos argumentales y enfoques narrativos. El último libro aparecido, *Hombres sin mujeres*, también de entidad monográfica patente en los siete relatos, brinda desde la primera línea un rico despliegue de referencias literarias, citas musicales, empleos paródicos de narraciones antológicas que le aportan atractivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernárdez, Aurora y Carlos Álvarez Garriga, Eds. (2013): *Julio Cortázar. Clases de literatura, Berkeley 1980*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Castellón Alcalá, Heraclia (2019): «Lo real y lo fantástico en los cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* de Murakami», *Sincronía*, 23, 76: 545-562. [http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos\\_76\\_html/545-562\\_2019b.html](http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos_76_html/545-562_2019b.html) (último acceso: 01/05/2020).
- Castellón Alcalá, H. (2020): «El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de Hombres sin mujeres», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 22, 1: 271-305. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/82300> (último acceso: 01/05/2020).
- Fisketjon, Gary L.(2004): *A Letter from the Editor of The Elephant Vanishes*, December 2004 [http://www.harukimurakami.com/resource\\_category/q\\_and\\_a/editors-letter](http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/editors-letter) (último acceso: 13/05/2020)
- Garzón, Raquel (2019): «Haruki Murakami: «El trabajo de un novelista es soñar despierto», *El País Semanal* 1 de Febrero de 2019: 57-61.
- González Torres, A. (2007): «Haruki Murakami: Los centros excéntricos», *Quimera* 289, Diciembre: 41-43. <http://sobreperdonar.blogspot.com/2012/10/haruki-murakami-los-centros-excentricos.html> (último acceso: 08/12/2019)
- Libedinsky, Juana (2015): «Haruki Murakami: Escribo cosas raras, muy raras», entrevista en *La Nación*, 3 julio 2015, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/haruki-murakami-escribo-cosas-raras-muy-raras-nid1807208> (último acceso: 22/05/20)
- Mori, Naoka (2014): «Murakami Haruki y España». *Kokoro*, 16: 2-12.
- Murakami, Haruki (2008): *Sauce ciego, mujer dormida*, traducido al español por Lourdes Porta Fuentes, Barcelona, Tusquets. Edición digital.
- Murakami, Haruki (2013): *Después del terremoto*, traducido al español por Lourdes Porta Fuentes, Barcelona, Tusquets. Edición digital.
- Murakami, Haruki (2015): *Hombres sin mujeres*, traducido al español por Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets.
- Murakami, Haruki (2016): *El elefante desaparece*, traducido al español por Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara, Barcelona, Tusquets. Edición digital.
- Murakami, Haruki (2017): *De qué hablo cuando hablo de escribir*, traducido al español por

Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara, Barcelona, Tusquets. Edición digital.

Quiroga, Horacio (1927): *Decálogo del perfecto cuentista*. <https://soyliterauta.com/decalogo-del-cuentista-perfecto-quiroga/> (último acceso: 10/05/2020).

Rubin, Jay (2015). *The Magical Art of Translation: From Haruki Murakami to Japan's Latest Storytellers*. JapanSociety NYC 11 de mayo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=U4qtvGTaRto> 10'38"- 10'45" (último acceso: 26/05/2020).

Rubio, Carlos. (2012): *El Japón de Murakami*, Madrid, Aguilar.

Sotelo, Justo (2013): *Los mundos de Murakami*, Madrid, Izana Editores.

Wray, John (2004): «Haruki Murakami, The Art of Fiction No. 182», en *The Paris Review*, 170. <https://www.theparisreview.org/interviews/2/the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami> (último acceso 26/05/2020).

## SOBRE LA AUTORA

### *Heraclia Castellón Alcalá*

Catedrática de Lengua y Literatura, licenciada en Filología Hispánica y en Traducción e Interpretación. Doctora por la Universidad de Granada. Tutora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Investigación: análisis del discurso (textos administrativos, argumentación, monólogos cómicos, coplas...). Publicaciones en estudios literarios: coedición de cuatro volúmenes de las Actas de las *Jornadas del Siglo de Oro* de Almería; edición de la novela *Pepita Jiménez* de Juan Varela; artículos sobre Murakami (*Sincronía* julio 2019; *Literatura: teoría, historia, crítica* 2020); coautoría *Lengua y literatura de 1º de bachiller* de la editorial Edelvives. Grupo de Investigación ILSE de la Universidad de Almería.

### Contact information:

[heracliacastellon@gmail.com](mailto:heracliacastellon@gmail.com)