

## MODELOS DE ARGUMENTOS EN LA NARRATIVA DE MURAKAMI

HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ

Universidad de Almería \*

### Resumen

El propósito del trabajo es indagar en la narrativa de Haruki Murakami a fin de reconocer, entre sus diversos argumentos, modelos de afinidad temática y organización estructural. La metodología aplicada parte de los postulados de la crítica literaria estructuralista (Todorov, Greimas) e incorpora asimismo el enfoque de relevantes especialistas (Seats, Strecher, Rubio) sobre el autor. Al atender a una serie de obras, se constatan confluencias estructurales apreciables entre ellas (novelas y cuentos). Las conclusiones extraídas permiten afirmar que las citadas obras se construyen a partir de esquemas comunes, esto es, se delimitan dos modelos temáticos y argumentales.

*Palabras clave:* novela contemporánea, Haruki Murakami, narrativa, literatura japonesa.

### MODELS OF ARGUMENTS IN MURAKAMI'S NARRATIVE

### Abstract

The purpose of the work is to investigate Haruki Murakami's narrative in order to recognize, among its various arguments, models of thematic affinity and structural organization. The applied methodology is based on the postulates of the structuralist literary criticism (Todorov, Greimas) and it also incorporates the approach of relevant specialists (Seats, Strecher, Rubio) on the author. When considering a series of works, appreciable structural confluences are observed between them (novels and stories). The conclusions drawn allow us to affirm that the aforementioned works are built from common schemes, that is, two thematic and plot models are delimited.

*Keywords:* contemporary novel, Haruki Murakami, narrative, Japanese literature.

---

\* Grupo ILSE.

## 1. RASGOS DEFINIDORES

En los mundos literarios creados por el escritor Haruki Murakami (Kioto, 1949) se pueden detectar ciertas coordenadas que reaparecen en varias de sus obras, como pueden ser el perfil humano de los protagonistas, los embates que los empujan, el marco social que los envuelve o el haz de sentimientos y pulsiones que manifiestan. Siempre con referencias musicales, literarias, cinematográficas, etc., sustanciales entrecruzadas, que el autor intercala en todos los relatos. A lo dicho se añade otro rasgo proverbial: la entrada de la realidad no conocida en el relato, esto es, la fusión de la observación detallada y minuciosa del espacio reconocible en que se ubica la historia con otro que escapa a las leyes naturales y a las explicaciones empíricas, por saltar de lo real a lo fantástico. Por ello, la obra del autor es considerada como brillante exponente del realismo fantástico (Strecher, 1999: 267).

En ese universo de ficción, ciertos motivos y esquemas de tramas resultan prominentes. Importa, por tanto, descubrir las semejanzas o repeticiones de ese tipo que se puedan dar. Cuando se comprueba la configuración de esa panoplia de creaciones, se desvelan determinadas coincidencias intertextuales. De ahí el interés por rastrear las formulaciones de una serie de asuntos y temas que estas historias revisitan. Al considerar las coordenadas comunes entre varias obras se constata la afirmación de Tvetan Todorov, quien manifestaba que cada obra no goza de existencia independiente, sino que se enmarca con las demás en un universo literario: «C'est une illusion de croire que l'oeuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les oeuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre» (Todorov, 1966: 126).

El conjunto de la narrativa de Murakami publicada en español abarca, hasta el momento, quince novelas (pendiente de aparecer la traducción de la última, *Machi to sono futashika na kabe*) y cinco volúmenes de relatos cortos y cuentos. Algunos títulos van a resultar especialmente relevantes para este cotejo; otros, precisamente por su propia identidad y significación, merecen atención especial y un análisis diferenciado. Entre las novelas a las que se acude preferentemente se encuentran –en orden cronológico de su publicación en japonés–: *La caza del carnero salvaje* (1982), *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992),

*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995), *La muerte del comendador* (2017) y, en menor medida, *1Q84* (2009-10), extensa novela con un diseño constructivo mucho más complejo. Interesa igualmente repasar algunos cuentos donde se muestran los materiales referenciados, en particular los del volumen *El elefante desaparece* (1993).

Se parte, en principio, de textos narrativos contruidos desde la primera persona del narrador-protagonista, varón en la treintena, quien revisa su trayectoria personal marcada por las relaciones que la han ido jalonando y los episodios amorosos vividos, al tiempo que los relatos remiten siempre al entorno en que el protagonista deambula, frente al que no se reconoce. De ahí su voluntaria posición de no integrado, aislamiento al que se añade la carga de sucesos no resueltos del pasado.

Esa mirada crítica del personaje hacia el entorno –social, ideológico– se plasma en su rechazo a plegarse a la ingente maquinaria que devora su individualidad. Así lo ha señalado Michael Seats, cuyos estudios sobre el autor gozan del mayor reconocimiento; Seats descubre esa voz de desaprobación ya en las primeras novelas –la llamada «Trilogía de la rata»–, y destaca que esa censura ha ido creciendo a lo largo de la andadura literaria de Murakami:

What needs to be considered is the extend to which the urban narrative (*toshi shōsetsu*) more generally, and Murakami's fiction in particular, constitutes a critique of the late capitalist Japanese state, as well as suggesting new forms of narrativity and subjectivity. [...] We will be particularly interested in establishing the political/historical dimensions of these texts as not only an experiment with the formal aspects of language and narrative structure, but also as an incipient critic of the state which was to be developed, in different ways, in later novels (Seats, 2006: 37-38).

Murakami es contemporáneo del movimiento estudiantil de protesta Zenkyoto, cuyos actos de lucha y manifestaciones convulsionaron su época estudiantil. El espíritu contestatario de esa generación no resignada al conformismo de la acomodada sociedad japonesa es el que respiran muchos de sus protagonistas. No en vano, Strecher destaca la virulencia de estas protestas en los 60, así como su extinción total, y los hechos políticos que determinaron ambos fenómenos:

Japan's greatest political struggle in the postwar era –Zenkyōtō, the popular student uprising against the U.S. Japan Security Treaty (Anzen Hoshō Yoyaku, «AMPO» for short)– collapsed in utter defeat. Indeed, from the time AMPO was automatically renewed in 1970, the unifying causes of the Zenkyōtō movement were eliminated one by one (Strecher, 1999: 264).

En la dinámica estructural de los relatos son observables a través de esas obras, de sus desarrollos narrativos, una serie de temas y asuntos recurrentes. Se trata, entonces, de anotar esos núcleos de tramas que reaparecen, a modo de inventario mínimo. Resulta especialmente útil remitirse a algunos postulados de la crítica estructuralista, dado que acuñaron definiciones conceptuales de innegable validez, tales como fijar como punto de partida entender que el relato está integrado por una serie de acontecimientos de interés humano englobados como unidad: «Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humaine dans l'unité d'une même action» (Bremond, 1966: 62). Habría, entonces, que operar en la delimitación de elementos de acción y secuencias narrativas que se comprueban en repetidas ocasiones en diferentes obras, que puedan valorarse como patrón narrativo establecido. Es importante, pues, observar cómo se articulan relatos en que se muestran coincidencias significativas en su arquitectura estructural.

## 2. ALGUNOS MODELOS BÁSICOS DE ARGUMENTO

A los modelos de desarrollo de tramas que se puedan recoger cabría aplicar uno de los criterios clásicos del estructuralismo, formulado por Greimas (1966: 47) sobre los relatos míticos, al señalar que delimitar las secuencias narrativas del relato permite su clasificación, su encuadre tipológico: «On peut même se demander si les variations d'isotopies, correspondant aux séquences du récit, ne constituent pas un des traits distinctifs». Se entiende, pues, que deslindar las secuencias de un relato comporta la clasificación de este, su carácter genérico.

En el caso de Murakami, ciertamente algunos modelos de desarrollo de la trama son reconocibles con facilidad. En varias novelas citadas se encuentra una sucesión de acciones y estados con el siguiente esquema: el punto inicial es el del narrador-personaje que ha sido abandonado por

su esposa, quien, insatisfecha con una vida conyugal frustrante, lo deja por otro hombre. Como consecuencia de esa ruptura, el protagonista se sume en el desconcierto, la inacción, en una lasitud que lo paraliza y aturde. Pero, a partir de ahí, algún acontecimiento lo obliga a actuar, lo arrastra a afrontar nuevas situaciones inesperadas, erizadas de peligros y desafíos, para las cuales debe desarrollar una singular capacidad de resistencia; es su bajada a los infiernos particular, cuando entra en juego el elemento fantástico de sesgo murakamiano. En esa lucha titánica se le revelan dotes antes desconocidas, capacidades especiales que le permiten superar los descomunales escollos que su viaje-misión comporta. Sin embargo, tras esto, el protagonista sale fortalecido de esa trascendental experiencia, se reconcilia consigo mismo y esa superación personal culmina con el regreso de la esposa y la reanudación de la vida conyugal. A esta secuencia básica argumental corresponden las novelas *La caza del carnero salvaje* (con alguna salvedad), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y *La muerte del comendador*. En algunos relatos cortos, como «Un ovni aterriza en Kushiro» –del volumen *Después del terremoto*– el protagonista es también abandonado por su esposa; en «Kino» –de *Hombres sin mujeres*– se produce el divorcio tras sorprender el protagonista a su esposa con otro hombre en su propia casa. Sin embargo, ambos cuentos participan del carácter definido de sus respectivas compilaciones; por ello, no comparten más coincidencias en sus tramas con las novelas citadas, e igualmente los dos tienen finales abiertos.

El esquema que se aplica reiteradamente en las novelas, simplificado, sería:

- planteamiento inicial: marido abandonado; marasmo anímico del protagonista;
- desarrollo argumental: odisea y catarsis; irrupción de lo fantástico: personajes, eventos y lugares extraordinarios;
- desenlace: resolución del conflicto, reconciliación conyugal (excepto en *La caza del carnero salvaje*).

El narrador protagonista de estas historias –varón treintañero– siente un profundo desapego por el marco social de su propia vida, las circunstancias laborales lo oprimen y desea no sentirse sometido a unas condiciones externas que aplastan y anulan sus ansias vitales (Sugimoto,

2010: 302). Rubio (2012: 189) ha señalado certeramente en una monografía fundamental el vacío en que vegetan los personajes murakamianos, como «pérdida, silencio y vacío». En *La caza del carnero salvaje* el protagonista, publicista, le espeta a su socio la falta de sentido de que hoy adolece el trabajo en general:

En el fondo, es lo mismo un prosaico trabajo de traducción que una hábil campaña publicitaria ensalzando la margarina. Sin duda, estamos sembrando al aire farfolla sin sentido. Ahora bien, ¿adónde hay que ir para encontrar algo que tenga sentido?» (Murakami, 2016b: pos. 2356).

De tenor semejante son las reflexiones de Tooru, el protagonista de *Crónica del pájaro...;* se niega a continuar en un trabajo en el que solo experimenta la certeza de ir languideciendo, un horizonte carente de toda expectativa y estímulo:

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. Si permanecía allí mucho tiempo acabaría mis días, sucediéndose monótonos uno tras otro, en aquel lugar (Murakami, 2001: pos. 165).

Por su parte, el pintor protagonista de *La muerte del comendador*, en cambio, no siente esa sensación de estar aprisionado por el trabajo, pero reconoce que, al haberse convertido en retratista de éxito, ha renunciado a su auténtica vocación como artista; en su interior vive una vida impostada, no elegida:

A veces me sentía como una prostituta de lujo en el mundo de la pintura. Me servía de mi técnica y despachaba el trabajo con toda honestidad. Al hacerlo, daba satisfacción a mis clientes. Ese era mi talento. [...] No me había convertido en retratista por decisión propia, porque yo quisiera. No soy ese tipo de persona. Tan solo me había dejado llevar por las circunstancias, y sin saber en qué momento sucedió, me di cuenta de que ya no pintaba para mí. Casarme y verme en la obligación de asumir una vida estable fue una de las razones, pero no la única. En realidad, ya antes de casarme había perdido las ganas de pintar para mí (Murakami, 2018: pos. 1171).

Esa falta de aceptación del personaje del marco sociolaboral que lo envuelve ha sido señalada por Rowland (2019) como marca habitual de los entes murakamianos:

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.

En estas historias, el protagonista revisa su vida a raíz de haber sido abandonado por su mujer, hastiada de una convivencia estéril y mortecina. Así lo explica Tooru en *Crónica del pájaro...*, enumerando todo lo que arrastra su vida a un vacío desolador:

He perdido muchas cosas. Me han abandonado. Primero desapareció el gato. Luego desapareció mi mujer. Recibí una carta de Kumiko donde confesaba que había estado acostándose con otro hombre durante mucho tiempo. No tengo amigos. No tengo trabajo. No tengo ingresos. Carezco de perspectivas de futuro, de objetivos para seguir viviendo (Murakami, 2001: pos. 14043).

En otra de las novelas, *La muerte del comendador*, el protagonista recibe en desconcertado silencio el anuncio de la marcha de su esposa:

–Lo siento mucho, pero no me siento capaz de seguir viviendo contigo.

Mi mujer empezó a hablar en voz baja y enseguida se quedó en silencio durante un buen rato. No me esperaba en absoluto aquellas palabras, jamás había imaginado que fuera a escuchar algo así, y, como no me vi capaz de decir nada, esperé a que continuara (Murakami, 2018: pos. 1246).

En cambio, en *La caza del carnero salvaje* el mismo hecho, la separación decidida por la esposa, no parece abrumar al abandonado marido quien, sin embargo, es consciente de su responsabilidad en este fracaso:

Comparando nuestras edades con lo largo que podía ser el porvenir que teníamos ante nosotros, cuanto habíamos construido en común resultaba francamente insignificante. A decir verdad, no habíamos

construido nada. Nos pasamos aquellos cuatro años viviendo de nuestras reservas de amor, consumiendo nuestro capital.

Y la mayor parte de la culpa fue mía [...] Para ella, yo era un caso perdido. Y aunque todavía me quisiera, eso no tenía nada que ver. Nos habíamos acostumbrado demasiado a nuestros respectivos papeles. [...] Así fue como ella, junto con sus combinaciones, desapareció para siempre de mi vista. Hay cosas que se olvidan, hay cosas que desaparecen, hay cosas que mueren. Y no por eso hay que hacer un drama (Murakami, 2016b: pos. 1067).

A partir de aquí, se produce el cúmulo de acciones y eventos principales de la historia. En este punto nuclear de la trama aparece una serie de personajes importantes para el curso de los acontecimientos, que pueden actuar bien como guías o puertas de acceso a la otra realidad, bien como desencadenantes del giro mayúsculo en la andadura del protagonista. Actúan, de algún modo, como inductores de su viaje a lugares y pasajes de entidad fantástica. En la mayoría de los casos, son personajes femeninos, como la chica cuyas orejas están dotadas de una belleza y atractivo inefables, en *La caza del carnero salvaje*, quien le anticipa hechos que posteriormente suceden, con la visión de una médium certera; además, por supuesto del hombre carnero, cuya mitad animal, el carnero, según declara un avieso personaje de la novela, «hasta cierto punto es la personificación del Japón moderno».

También con la misión de coadyuvantes con el protagonista de *Crónica del pájaro...* figuran, entre otros, las hermanas Kanoo; una de ellas, Malta, es vidente, y la otra, Creta, aparece en los sucesos extraordinarios y visiones que experimenta al descender a un pozo, lo que provocará que la existencia de Tooru cambie significativamente; quizás se pueda aquí reconocer el precedente japonés de las *itako*, mujeres ciegas con atribuciones de chamán (Sasamori, 1997: 86). Otros personajes que le anticipan pautas para lo que se va a ir encontrando son dos antiguos combatientes: Honda, vidente consejero de la familia de su esposa, anciano de especial sabiduría que fue el primero en hablarle de «bajar a un pozo», un escenario que será determinante en la historia; y el teniente Mamiya, víctima y testigo de desmanes bélicos escalofrantes cuya experiencia catártica pasó también por un pozo. Por último, el singular tándem formado por la exquisita Nutmeg y su hijo Cinnamon; Cinnamon salva la vida de Tooru y, Numeg, por su parte, es quien

descubre los especiales poderes con que Tooru cuenta y quien propicia que haga uso de ellos.

Ese rol colaborador lo desempeña en *La muerte del comendador* el propio comendador, pequeño ser de entidad fantástica, que solo el pintor puede ver, y que es la encarnación de una idea. Y Menshiki, el misterioso vecino acaudalado del pintor, quien le ayuda a descubrir el agujero de la montaña tan esencial en la trama, además de ser quien finalmente lo rescata del mismo agujero. Cuando el protagonista se sumerge en el mundo subterráneo, lo irán conduciendo «el hombre sin rostro», o doña Ana, personaje tomado de *Don Giovanni*, la ópera de Mozart relacionada con la historia de la novela.

Igual que en los relatos de índole popular y tradicional analizados en los estudios clásicos del estructuralismo –Propp, Greimas–, además de los personajes que colaboran con el protagonista, también asoman otros personajes y seres particulares que representan las fuerzas del mal, adversarios y antagonistas en su dificultosa empresa: el poderoso jefe de extrema derecha cuyo secuaz amenaza al protagonista de *La caza del carnero salvaje*; el despreciable Noboru Wataya, también político y hermano de la esposa de Tooru, en *Crónica del pájaro...* Hay además personajes de menos entidad –en relación con la acción– que suponen una amenaza para el protagonista, o bien directamente son sus agresores. Se da de nuevo el paralelismo entre *Crónica del pájaro...* y *La muerte del comendador*: En las dos el protagonista es rescatado de un pozo/agujero, como también en las dos encuentra heraldos del mal que presagian peligros en los ulteriores viajes que emprende al cambiar su vida abruptamente por la marcha de su mujer: respectivamente, el hombre con la funda de guitarra / el hombre del Subaru blanco; asimismo, en *La muerte del comendador*; la peculiar criatura procedente de las profundidades, «Cara larga». A diferencia de la otra criatura fantástica, el comendador, quien es la encarnación de una idea, «Cara larga» es, por el contrario, una metáfora –«auténtica metáfora soy y falsedad no hallaréis en mí»–, si bien ambos se expresan con lenguaje anacrónico. Este peculiar personaje, pese a proceder de las profundidades, finalmente da consejos provechosos al pintor para afrontar los peligros –«peligrosas dobles metáforas»– que le aguardan.

Como componente sustancial en las tres novelas irrumpe el elemento fantástico. A partir de la inmersión del protagonista en un espacio de naturaleza fantástica, la trama avanza hacia la superación del conflicto, una vez que el personaje ha encontrado fuera de la realidad conocida una salida que le permite superar su desasimiento vital, recomponer su rumbo y dar sentido a su existencia. En síntesis, este esquema correspondería a la fórmula ruptura-inmersión-resurgimiento.

Al introducir el componente fantástico se produce el avance de la historia y se aboca al desenlace. Para relevantes especialistas en la obra de Murakami, lo fantástico tiene un peso específico en el relato: es el cauce por el cual el personaje accede a su autodescubrimiento, y gracias al que recompone su identidad, antes desvaída. Así lo formulaba Strecher (1999: 269-270):

Murakami's use of magical realism, while closely linked with the *quest* for identity, is not the least bit involved with the assertion of an identity. Put another way, magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person. [...] It supports most of all his desire to portray the function of the inner mind, or unconscious Other, to use the Lacanian term, and how this informs the construction of the Self, the individual Subject.

Lo fantástico opera a través de fórmulas diversas; por ejemplo, por medio de personajes de entidad no real; por medio de sucesos extraordinarios o por medio de ubicaciones espaciales no emplazadas en los territorios de la realidad conocida. Sugimoto (2010: 264) recoge como en la tradición sintoísta japonesa se veneran rocas, árboles, etc. como encarnación de espíritus o criaturas de índole no humana. Estos espacios son preferentemente subterráneos: pozos, agujeros excavados, galerías bajo tierra por donde circulan ríos, surcadas de grutas, arboledas... (Castellón Alcalá, 2022: 89):

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.

Es interesante recordar que la novela *Crónica del pájaro...* es el resultado de la reelaboración y ampliación de un cuento anterior, «El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes», del volumen *El elefante desaparece*. Este texto primero ya gira en torno a la distancia comunicativa y afectiva con su esposa, pero no hay aún atisbos de lo fantástico en la trama.

Voces críticas han lamentado precisamente que en la novela *Crónica del pájaro...*, esencial en esta secuencia argumental, los editores norteamericanos hayan suprimido buena cantidad de pasajes de contenido sexual, por entender que molestaría a ese público lector. Como estas decisiones tienen un alcance considerable en el texto final que llega al lector, parece oportuno detenerse en los avatares de edición que han podido afectar a estas obras. Buchanan facilita información precisa acerca de esa injerencia textual del traductor Jay Rubin y de Knopf y Fisketjon, responsables de la edición. Al preparar la novela para el mercado norteamericano, entendieron que no se recibirían bien ciertos pasajes, por lo que optaron por suprimir un material original de cierta extensión. Buchanan (2020) se refiere también a Luke y a Birnbaum, respectivamente el primer editor y traductor de Murakami en Estados Unidos:

Rubin would also make significant changes to Murakami's work. In Japan, *The Wind-Up Bird Chronicle* was published as three books, whereas in the United States, it was published as a single volume. Rubin felt that parts of the original novel were «chaotic», so he cut sections to make it «tighter and cleaner» than the original, some 25,000 words in all. Unlike Luke and Birnbaum, who reportedly trimmed as they worked, rather than producing a complete translation first, Rubin created two versions: a full one and an edited one. Knopf chose the abridged version. Fisketjon said that an unabridged version would have been «completely impossible in the U.S.» and perhaps he was correct: After all, this is widely considered to be Murakami's breakout book in America.

Esa purga del texto no es solo cuestión de sensibilidad lectora, sino que afecta a la recepción global de la acción novelesca. La crítica ha señalado cómo en las tramas murakamianas, en efecto, las relaciones sexuales van más allá del encuentro erótico, para convertirse en el pasaje hacia el territorio inaprensible de lo mágico y las consecuentes

transformaciones que desde ahí se desencadenan. Viene al caso quizá recordar otra decisión editora cronológicamente anterior a la referida; se trata de otra de las novelas que presenta el mismo patrón argumental, *La caza del carnero salvaje*, una de las primeras del autor; en concreto, la tercera, de 1982. El primer traductor norteamericano, Birnbaum, y el editor Luke cambiaron la primera traducción del título original (羊をめぐる冒険, *Hitsuji o meguru bōken*), *An Adventure Surrounding Sheep*, por *A Wild Sheep Chase* (1990), que también se eligió para la traducción en español, en 1992; no es de extrañar ya que es desde el mercado editorial americano desde donde la obra de Murakami ha ido arribando a otros ámbitos. No fue esta la única intervención significativa sobre el texto original en el proceso traducción-edición, sino que también sustituyeron las referencias temporales de la novela para enmarcarla en la era Reagan, posterior a la de la acción de la novela.

### 3. MODELO ENCUENTRO-SEPARACIÓN-REENCUENTRO

Además de este modelo de historias con articulación narrativa ruptura-inmersión-resurgimiento, otros relatos se agruparían por responder también a un mismo esquema básico en su configuración. Ahora se trata de dos jóvenes, chico y chica, compañeros en su época escolar juvenil, cuyas vidas siguen después cursos separados; pero entre ambos, pese a la distancia, late aún con fuerza el especial vínculo que los había hecho sentirse unidos en su adolescencia. Esta nueva fórmula sería: encuentro temprano-separación-reencuentro.

En este segundo esquema se incluirían el cuento «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril» –de *El elefante desaparece*, publicado en 1993, que recoge cuentos escritos en los años 80–; y las novelas *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992), así como –según el propio Murakami– *1Q84* (2009). Esta extensa novela es, por supuesto, mucho más que ese hilo argumental básico; es una de las más complejas y ambiciosas del autor, quien, sin embargo, la califica como mera amplificación del primitivo cuento y dibuja así la línea esencial de la historia: «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» (Anderson, 2011).

Importa recordar aquí cómo el autor confiesa que, en varias ocasiones, tras concluir un cuento, siente el impulso de rescatar del relato ya escrito esa historia, o sus personajes, y darles de nuevo vida y voz narrativa:

Debería mencionar que muchas veces he reescrito cuentos y los he incorporado a novelas. [...] 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 éste 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).

Ese asunto nuclear del enamoramiento juvenil y la posterior separación, además, no solo aparece en los tres relatos citados, si bien es en ellos donde funciona como eje temático central. Pero se podrían añadir dos relatos del último volumen de cuentos publicados, *Primera persona del singular*, en los que de nuevo aflora el poderoso recuerdo que ejerce en el protagonista la lejana impresión juvenil, imperecedera a través de los años, de lo que solo fue, en la pubertad, un simple encuentro fugaz con una compañera de estudios. En el cuento «Áspera piedra, fría almohada», que incluye varios textos poéticos de tradición japonesa, tankas, en dos de estos breves poemas aflora el mismo asunto, el interrogarse acerca del hipotético reencuentro de dos enamorados:

¿Qué sucederá?

¿Volveremos a vernos?

Nada está escrito.

Caprichoso el destino,

de mil ínfulas ebrio.

¿Coincidiremos?

Avancemos con calma,

transitémos despacio.

La luz nos invitará,

pero la sombra vencerá (Murakami, 2021: pos. 1149).

En otro cuento de la misma compilación, «With *The Beatles*», rememora desde la edad proveccta la imagen de una compañera de instituto con un disco de los *Beatles* bajo el brazo, con quien apenas se cruza en un pasillo del centro, imagen que, sin embargo, se fijó en su mente. Esa mínima experiencia lo marcará para siempre; queda cautivado para el resto de su vida por su belleza y gracia, por todo lo que en ella percibe y, en lo sucesivo, esa imagen, breve pero de irresistible magnitud para él, se convertirá en el punto de referencia para sus relaciones amorosas:

Aquel encuentro con la chica de *With The Beatles*, puntual e irreplicable, me marcó en el sentido de que se convirtió en mi punto de referencia. A partir de entonces, cada vez que conocía a una chica y, sobre todo, si llegaba a intimar, comparaba la primera impresión de una con la de la otra. No lo hacía conscientemente. Era una especie de reacción involuntaria que me empujaba a buscar en cada nuevo encuentro aquel destello deslumbrante y doloroso que la chica de *With the Beatles* me produjo, aquel fogonazo en un pasillo en penumbra del instituto, una tarde de principios del otoño de 1964. Sentía siempre la misma avidez por revivir el mismo pellizco en el corazón, el mismo estremecimiento mudo que me atenazó el pecho, impidiéndome respirar, y el mismo tintineo en mis oídos, tan suave como insistente (Murakami, 2021: pos. 4539).

Del germen inicial del cuento «Sobre el encuentro con una chica...» a las dos novelas ulteriores, Murakami recorre un itinerario creativo que va desde lo no ocurrido, de lo posible o pergeñado solo en la mente del personaje del cuento, al paso intermedio, que sería la novela *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, que obedece a una fórmula estructural clásica en el orden de los acontecimientos y reflejo del mundo real, sin dar entrada a otras dimensiones de lo fantástico. El tercer estadio sería *1Q84*, relato de notables dimensiones, cuajado de pasajes con escalas de diversos grados en lo fantástico. El protagonismo aquí se comparte –algo inusual en las historias murakamianas– entre dos treintañeros, hombre y mujer, que fueron compañeros escolares, para más tarde perder todo contacto.

Este esquema argumental evoluciona en su desarrollo desde la forma abierta y sugerente con que se plasma en el cuento a la más rompedora y audaz de *1Q84*, pasando por la solución más convencional y lineal en

*Al sur de la frontera...* En el modo breve, el cuento, Murakami prefiere el juego narrativo de plantear posibilidades, no presentar hechos consumados. Aquí despliega más bien los pasos de la historia como especulaciones, lo que pudo haber sido y no fue, retomando el encuentro casual de dos adultos desconocidos en el bullicio urbano, y a partir de ahí, el narrador protagonista, al percibir algo especial en la joven que ve en la acera, reescribe la historia. Desde lo que en principio fue un simple cruce fortuito en la calle, el narrador reconstruye un posible pasado que los pudiera haber unido a ambos en su primera juventud, sin que ninguno de los dos cuando coinciden en la calle fueran conscientes de lo que tiempo atrás habían sentido hacia el otro. Pero en esta historia nada ocurre, solo la sensación de algo fallido. El cuento recoge con toques de humor la incapacidad del personaje para dirigirse a la chica, a la que nada más ver considera perfecta para él:

La posibilidad llamaba a las puertas de mi corazón. La distancia entre nosotros se redujo a unos quince metros. ¿Cómo podía abordarla? ¿Qué decir?

«Hola, ¿no dispondrás de treinta minutos para hablar conmigo?»

Ridículo. Suena a vendedor de seguros.

«Disculpe, ¿por casualidad no sabrá si hay por aquí una tintorería abierta las veinticuatro horas?»

Igual de absurdo. Para empezar, ni siquiera llevaba una bolsa con ropa sucia. ¿Cómo iba a tragarse semejante excusa? Tal vez lo mejor fuera la honestidad.

«Hola. Eres la chica cien por cien perfecta para mí».

Tampoco hubiera servido. [...] Podría haberme dicho:

«Aunque yo sea cien por cien perfecta para ti, tú no lo eres para mí. Lo siento».

Quizá no hubiera podido recuperarme nunca de semejante golpe (Murakami, 2016a: pos. 4241).

El engranaje constructivo es más libre en el formato cuento que en novela; de hecho, Murakami ha reconocido su gusto por la escritura de cuentos, donde puede desplegar con más libertad lo que en una novela no cabría; le permiten experimentar, así que declara cómo la creación de cuentos es para él algo grato y complementario a la factura de empresas narrativas mayores:

Otra cosa agradable de escribir cuentos es que puedes crear un argumento a partir de los detalles más nimios, una idea que brota en tu mente, una palabra, una imagen, cualquier cosa. En la mayoría de los casos es como la improvisación en el jazz, y el argumento me lleva a donde a éste le plazca. [...] 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: 6).

El cuento «Sobre el encuentro con una chica...» lo escribió en los 80; al margen de su publicación como texto independiente en Japón, apareció incluido en el volumen *El elefante desaparece* en 1993. La novela *Al sur de la frontera...* es posterior, de 1992. El núcleo temático del cuento cobra un desarrollo más definido y global en esa subsiguiente novela, cuyo título está sacado de una canción de Nat King Cole. El protagonista, Hajime, vive una infancia solitaria y acomplexada por el hecho de ser hijo único, algo inusual en el Japón de los 50. Se siente especialmente confortado y exultante por su contacto con Shimamoto, también hija única, con la que comparte gustos y sensibilidades: lectura, música... Dejan de verse al acabar la etapa escolar; algún curso después tiene su primera novia, Izumi, aunque su sentimiento por ella es menor al que experimentaba por Shimamoto.

Al tiempo que se desgrana el recorrido sentimental del protagonista, Murakami va recorriendo el panorama social de la época: el modelo –familiar, laboral– establecido y reproducido hasta el infinito:

Hasta que ingresé en la universidad y me fui a Tokio, estuve convencido de que las personas corrientes se anudaban, todas, la corbata; trabajaban, todas, en empresas; vivían, todas, en una casa con jardín; y tenían, todas, un perro o un gato (Murakami, 2007: pos. 96).

Sigue su paso por la universidad, y el desapego del personaje hacia la lucha política de los años sesenta, así como su profunda insatisfacción por su posterior trabajo y la existencia de corrupción en círculos muy cercanos a él –el padre de Yukiko, la mujer con quien se casa y tiene dos hijas, acaudalado empresario inmobiliario de pocos escrúpulos–.

Gracias precisamente a su suegro consigue cambiar su rumbo profesional en una editorial, por otro mucho más acorde con sus apetencias: abre dos locales de jazz, y reconoce que su vida es agradable, sólida. Se siente feliz, aunque es consciente de que ha renunciado a ciertos ideales de juventud por una vida más cómoda: «El mundo en que me encontraba se asentaba sobre la lógica de ese capitalismo avanzado. Y, sin que lo hubiera advertido, ese mundo me había absorbido por entero» (Murakami, 2007: pos. 3318). Con todo, se reconoce afortunado por poder escapar del yugo empresarial que la mayoría soporta; un antiguo compañero así lo reconoce: «No te aconsejo trabajar en una empresa. [...] Si los resultados son malos, te dan una patada en el culo, y si son buenos, suben el listón. Desde luego, no es un sitio para nadie que esté en sus cabales» (Murakami, 2007: pos. 3471).

De repente, el pasado irrumpe en su sosiego cotidiano y todo se remueve. La visita a su local de su antiguo amor adolescente, Shimamoto, y sus posteriores encuentros lo enardecen al punto de querer vivir sus sentimientos sin limitaciones, dispuesto a renunciar a su vida estable. Finalmente, eso no ocurre, y, tras la convulsión afectiva, retoma su *modus vivendi*. El reencuentro de los enamorados se ha producido, sin embargo, aunque vaya seguido de la separación definitiva aceptada. Tras esa experiencia que lo ha convulsionado, se opera la asunción de Hajime de la imposibilidad de lograr su más íntimo anhelo, y finalmente medita sobre cómo vivir el resto de su vida:

Aún no sabía si, a partir de entonces, me sentiría con fuerzas para cuidar de Yukiko y de las niñas. Las ilusiones no me ayudarían más. Ya no entretejerían más sueños para mí. Por más lejos que fuera, el vacío seguiría siendo el vacío. [...] Y tendría que acostumbrarme. Y, posiblemente, en el futuro, sería yo quien debería entretejer sueños para alguien. Era lo que se me pedía. Qué fuerza acabarían teniendo esos sueños, no lo sabía. Pero, si quería encontrar algún sentido a mi vida presente, debería, en la medida de mis posibilidades, llevar esta obra adelante... Tal vez (Murakami, 2007: pos. 9582).

Si el cuento «Sobre el encuentro con una chica...» solo esboza posibilidades para el reencuentro amoroso, la novela *Al sur de la frontera...* culmina el ciclo y atiende a todo el proceso; sería como el recuento sentimental en las sucesivas etapas y edades del protagonista,

al tiempo que el relato también atisba el panorama de esa sociedad, desde la niñez a la madurez del personaje. Crónica sentimental y, a mucha menor escala, social, en la que el autor no se aparta apenas de la observación de la peripecia concreta del personaje, sus experiencias reales y anhelos, sin dar entrada en la trama –o, al menos, muy fugazmente– a entes, acciones y lugares de índole fantástica.

Justo ese elemento, lo fantástico, elevado al extremo, sostiene toda la trama del tercer elemento del modelo encuentro-separación-reencuentro, la novela *1Q84*, cuyo rasgo más reseñable sería, sin duda, su absoluta extrapolación hacia territorios fantásticos. De extensión notable, con tres libros agrupados en dos gruesos volúmenes, se publicó en Japón en 2009-2010 en tres volúmenes; en español, en 2011-2012, en dos volúmenes (libros 1 y 2, libro 3). El tercer libro no lo había previsto inicialmente y decidió escribirlo tras la publicación de los dos primeros (Anderson, 2011); Murakami dedicó tres años a su escritura. Su composición estructural se ajusta a la de una magna obra de música clásica, según declara el propio autor:

Toda la novela sigue la forma de *El clave bien temperado* de Bach, dos ciclos de preludios y fugas compuestos en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática. Cada libro de esa obra, como el mío, tiene 24 partes. Alterno la historia de la chica, la del chico, la chica, el chico... de modo absolutamente simétrico. Cada pequeño fragmento puede leerse por sí solo y el conjunto aspira a contener todos los elementos de nuestro mundo actual. Tenía que ser una estructura repetitiva e ir variando la intensidad en cada capítulo (Ayén, 2011).

Es la primera novela en que Murakami cambia la primera persona narrativa por la tercera, giro enunciativo muy destacado, que justifica por la lógica misma del relato, por repartir el protagonismo entre dos personajes: «La historia se me iba haciendo cada vez más grande y necesitaba esa tercera persona para referirme con distancia a los dos personajes principales. Quise probarla a ver cómo era» (Ayén, 2011).

Según confiesa Murakami, para cada novela se plantea retos de carácter técnico, y cambiar la voz del narrador le supuso un profundo cambio, un cambio general de punto de vista:

Escribir novelas en tercera persona, con un número de personajes creciente y con la capacidad de nombrar a cada uno de ellos supone un aumento exponencial de las posibilidades narrativas. Permite crear personajes muy diversos con puntos de vista y opiniones de todos los colores. Eso me abre la puerta a describir relaciones complejas entre las personas (Murakami, 2017: pos. 9663).

No solo el cambio de perspectiva narrativa a tercera persona convierte a esta colosal novela en una obra especialmente destacable. Murakami ha declarado que *1Q84* refleja el mundo en su totalidad, las cosas que se ven y las que no (Ayén, 2011). El extremo que aquí alcanza la presencia del componente fantástico la coloca en un lugar especial en la producción narrativa del autor. Su hondura requiere un análisis de mucho mayor calado que este acercamiento, con el que se pretende únicamente constatar que su estructura argumental se ajusta, según asegura Murakami, al modelo registrado de encuentro temprano-separación-reencuentro. Sin embargo, es cierto que aquí esa secuencia soporta tal cascada de transgresiones del orden de lo real, de incursiones en lo extraordinario, que para poder constatarla se va a hacer abstracción, obviamente, de la singularidad de este complejo y asombroso relato, esto es, quedan fuera de este análisis aspectos constitutivos de la novela de muy considerable dimensión. Se trata, pues, de reducir el análisis al cotejo de la forma en que se produce la citada línea de acciones.

El itinerario narrativo ha sido analizado así:

Durante los primeros 18 capítulos del primer libro, las historias de Aomame y Tengo discurren paralelamente sin tocarse, encontrarse ni confundirse, pero conforme avanza el relato, nos damos cuenta de que ambos personajes se conocen desde la niñez (10 años de edad) y se recuerdan mutuamente con gran cariño y vehemencia. Por 20 años, sus vidas han transcurrido por separado; con gran dificultad logran reencontrarse, solo que en una realidad paralela: *1Q84* (Cubillo Paniagua, 2013: 189).

Al referirse el autor a los protagonistas, destaca cómo están marcados por el dolor, la falta de certezas, las dudas e incertidumbres que los aquejan; pero también cómo, dentro de su extravío, el anhelo de encontrar el amor es su sentimiento más hondo:

Llevan cicatrices en el alma, son seres destruidos, desorientados y, muy importante, aquí siguen buscando el amor, y atrayendo y buscando a gente. Ella siempre sueña con el amor perfecto. Exploro cómo el amor, esa búsqueda del otro puede conducirles a un estadio muy diferente, me interesa esa búsqueda de la relación perfecta, esas son cosas que tienen consecuencias (Ayén, 2011).

Pero todo está planteado desde la intervención de factores extraordinarios, que trasladan la acción hacia espacios del lado de lo fantástico: el universo real es el de Tokio, 1984; pero los personajes arriban a otro paralelo, 1Q84, con dos lunas, con extraños pequeños seres –la *Little People*, quienes crean dobles de personas–, y hay un embarazo sin mantener relaciones sexuales. Los protagonistas se ven inmersos, por separado, en ese mundo extraño, el de 1Q84. Han vivido una infancia triste en sus respectivos entornos; coinciden en el colegio, y en medio de esa época infeliz, compartieron un momento de especial intensidad que atesoran el resto de sus vidas. Ya adultos, no dejan de añorarse mutuamente: «Igual que Tengo buscaba a Aomame, Aomame lo buscaba a él. No conseguía entenderlo. Estaba obcecado con que él debía buscarla a ella. Por eso no le entraba en la cabeza que Aomame también pudiera estar buscándolo» (Murakami, 2012: pos. 5638). Tras una procelosa sucesión de múltiples episodios de variada índole, la historia llega al reencuentro final. Cuando Tengo sabe que Aomame lo espera, ratifica su convicción de que su unión iba más allá de la circunstancia de su separación:

Ella ha estado pensando en mí, al igual que yo no he dejado de pensar en ella». A Tengo le costaba creer que, en aquel mundo frenético semejante a un laberinto, los corazones de dos personas –los corazones de un niño y una niña– hubieran permanecido inalterados y unidos pese a haber transcurrido veinte años (Murakami, 2012: pos. 12687).

Tras encontrarse, Aomame proclama cómo se ha cumplido finalmente su irrevocable unión:

Hemos venido a este mundo para encontrarnos. Ni nosotros mismos lo sabíamos, pero por eso entramos aquí. Hemos tenido que enfrentarnos a muchas complicaciones. A cosas ilógicas e inexplicables. A cosas sangrientas, tristes. De vez en cuando, a cosas hermosas. Nos han pedido juramentos y los hemos cumplido. Nos han sometido a pruebas y las

hemos superado. Y hemos logrado el objetivo por el que vinimos (Murakami, 2012: pos. 13573).

Como tercera variante del modelo argumental, la novela alcanza un grado de densa complejidad que la aleja enormemente de los relatos anteriores. Con la misma secuencia, aquí válida en tanto que soporte subyacente, su desarrollo abarca sustancialmente la intervención del componente fantástico que arrastra a los protagonistas hacia otra dimensión, donde otros personajes y entidades siniestras desencadenan sus acciones. Ya juntos, abandonan ese mundo paralelo; al parecer el orden de las cosas se ha restablecido. Todo este alarde imaginario convierte, obviamente, a esta novela en una creación especialmente destacable dentro del conjunto de la obra murakamiana.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el recorrido por las obras narrativas a las que aquí se ha atendido, parece constatable la existencia de núcleos básicos de tramas que se revisitan a lo largo de ellas. Dos han sido los modelos o esquemas nucleares de argumentos aquí rastreados, reconocibles en cada caso en varias narraciones que, al margen de sus similitudes argumentales, pueden alcanzar desarrollos narrativos notoriamente diferenciados. Dichos patrones están constituidos por sendos tríos de secuencias en su estructura argumental. Es claro que cada obra tiene su propia entidad y valor distintivo, aun cuando los trazos esenciales de las historias puedan coincidir, como el mismo Murakami ha manifestado. El rico universo murakamiano muestra un espacio casi insondable para ser acotado, si bien permite trazar ciertas coordenadas que pueden ser reseñadas para su apreciación. A ese propósito apuntan los dos modelos descritos.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

*Traducciones de Haruki Murakami al español (Barcelona: Tusquets)*

(2001): *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura.

(2007): *Al sur de la frontera, al oeste del sol*. Trad. Lourdes Porta Fuentes.

- (2008): *Sauce ciego, mujer dormida*. Trad. Lourdes Porta Fuentes.
- (2011-2012): *1Q84. Libros 1 y 2. Libro 3*. Trad. Gabriel Álvarez Martínez.
- (2016a): *El elefante desaparece*. Trad. Fernando Cordobés y Yoko Ogihara.
- (2016b): *La caza del carnero salvaje*. Trad. Gabriel Álvarez Martínez.
- (2017): *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Trad. Yoko Ogihara y Fernando Cordobés.
- (2018-2019): *La muerte del comendador. 1 y 2*. Trad. Fernando Cordobés y Yoko Ogihara.
- (2021): *Primera persona del singular*. Trad. Juan Francisco González Sánchez.

### Ensayos

- ANDERSON, Sam (2011): «The fierce imagination of Haruki Murakami». *New York Times Magazine*, 21 octubre (en línea: <<https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- AYÉN, Xavi (2011): «Mi novela *1Q84* quiere describir todo lo que existe». *La Vanguardia. Cultura*, 11 junio (en línea: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110611/54167936309/mi-novela-1q84-quiere-describir-todo-lo-que-existe.html>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- BREMOND, Claude (1966): «La logique des possibles narratifs». *Communications*, 8, 60-76.
- BUCHANAN, Rowan Hisayo (2020): «Who You're Reading When You Read Haruki Murakami». *The Atlantic. Books*, 11 septiembre (en línea: <<https://amp.theatlantic.com/amp/article/616210/>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia (2022): «Sobre el ideario narrativo y el realismo fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras», *Argos*, 9.24, 78-102 (<https://doi.org/10.32870/argos.v9.n24.7b22>).
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth (2013): «Metaficción e intertextualidad en la novela *1Q84* de Haruki Murakami». *Revista de Lenguas Modernas*, 18, 187-199.
- GREIMAS, A.J. (1966): «Éléments pour une théorie de l'interprétation de récit mythique». *Communications*, 8, 28-59.
- ROWLAND, Hazel (2019): «How Haruki Murakami Navigates Between Japanese and Western Cultures». *Culture trip*, 6 marzo (en línea: <<https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/japan-caught-between-cultures/>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- RUBIO, Carlos (2012): *El Japón de Murakami. Las señas de identidad del autor de Tokio Blues. Un viaje hacia el país que configura su universo*. Madrid: Aguilar.

- SASAMORI, Takefusa (1997): «Therapeutic Rituals Performed by *Itako* (Japanese Blind Female Shamans)». *The World of Music*, 39.1, 85-96.
- SEATS, Michael (2006): *Murakami Haruki: the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham: Lexington Books.
- STRECHER, Mathew C. (1999): «Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki». *Journal of Japanese Studies*, 25.2, 263-298.
- SUGIMOTO, Yoshio (2010): *An introduction to Japanese society*. Cambridge: CUP (3.<sup>a</sup> ed.).
- TODOROV, Tzvetan (1966): «Les categories du récit littéraire». *Communications*, 8, 125-151.

Heraclia CASTELLÓN ALCALÁ  
*Universidad de Almería*  
heracliacastellon@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-8303-9426>

