

**PROGRAMA DE ESTUDIOS DE HONOR
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS**

**TESIS O PROYECTO DE CREACIÓN
APROBADA COMO REQUISITO PARCIAL DEL
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE HONOR
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS**

**COMITÉ DE TESIS O
PROYECTO DE CREACIÓN**

NOMBRE

CONSEJERO/SUPERVISOR: DRA. CARMEN I. PÉREZ MARÍN

DIRECTOR DE ESTUDIOS DRA. CARMEN I. PÉREZ MARÍN

LECTOR: DR. NOEL LUNA RODRÍGUEZ

LECTOR: DR. GUILLERMO H. REBOLLO GIL

VISTO BUENO: _____
DIRECTOR PREH

FECHA: 29 DE DICIEMBRE DE 2017

Recinto de Río Piedras

Programa de Estudios de Honor



Sobre lo fantástico literario en algunos textos de Haruki Murakami

Winnie E. Pérez Martínez

Directora de estudios: Dra. Carmen Pérez Marín

Lector: Dr. Noel Luna

Lector: Dr. Guillermo Rebollo

TBA

Resumen

Este trabajo propone el estudio de dos textos del autor japonés Haruki Murakami, a través de los conceptos críticos que presenta Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica: lo fantástico, lo extraño, lo maravilloso* (1980). Además, se explora el concepto de lo neofantástico según discutido por el crítico Jaime Alazraki en su artículo “¿Qué es lo neofantástico?” (1976). De igual forma, se tomará en consideración la crítica a la literatura japonesa moderna realizada por Kenzaburo Ōe (1995) y los señalamientos a la falta de “japoneidad” en los textos de Murakami. Se utilizarán los aspectos discutidos como base para establecer un ejercicio comparatista entre los textos del autor japonés y varios cuentos de los autores argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Por medio de esta comparación se intentan explorar las implicaciones de las características fantásticas en los textos y cómo estas crean rupturas dentro los mismos de maneras similares a Borges y Cortázar. Asimismo, se parte de la difícil inserción de Murakami dentro de una tradición nacional particular, con Borges y Cortázar como referentes de la misma condición, para argumentar que esto se debe a una complejidad inexplorada en la narrativa de Murakami.

Índice

Agradecimientos	4
Dedicatoria	5
I. Introducción	6
II. Revisión de literatura	10
III. Hipótesis	14
IV. Justificación.....	15
V. Marco teórico.....	16
VI. Metodología.....	18
Capítulo 1: La extrañeza de la biblioteca.....	20
1.1 Resumen breve de la <i>novella</i>	20
1.2 Detalles que se repiten extrañamente.....	21
1.3 De las oscuridades raras, niñas, pájaros y otras cosas que desaparecen.....	29
1.4 Entre líneas.....	33
Capítulo 2: Recuento de una historia bifurcada y el final de un mundo	37
2.1 Resumen de Hard-Boiled Wonderland and the End of the World	37
2.2 Puntos que se intersecan	38
2.3 Occidentalismos (in)conscientes	43
2.4 Conclusiones: finales de mundos y lugares fantásticos	50
Capítulo 3: Murakami, Borges y Cortázar: un cuestionamiento a la literatura culta y de masas a través del uso de lo (neo)fantástico	53
3.1 Introducción a la selección de cuentos de Borges y Cortázar.....	53
3.2 Murakami y Borges.....	58
“La muerte y la brújula”	61
“El sur”	62
3.3 Murakami y Cortázar.....	65
“La noche boca arriba”	66
“Axolotl”	67
“Continuidad de los parques”	69
3.4 De noches volteadas, paisajes sureños y el fin.....	70
VII. Pensamientos finales.....	72
VIII. Obras citadas.....	78

Agradecimientos

Quisiera aprovechar este espacio para agradecer a todos aquellos que de una forma u otra contribuyeron con su apoyo y sugerencias a que este proyecto pudiera realizarse. En particular, a mamá, porque todos mis logros son intrínsecos a su existencia, amor, dulzura, dedicación y fortaleza; a Joshua, por las muchas horas dedicadas a convencerme de que valía la pena, pero más que nada por ese cariño que está más allá de adjetivos. A Jorge, por las amenazas bien intencionadas para que no me diera por vencida y a Emmanuel por los ratos de café, por tener siempre el comentario y el meme perfecto para el momento.

Además, quiero ofrecer un agradecimiento especial a mis lectores, el doctor Guillermo Rebollo y el doctor Noel Luna por darme su voto de confianza y abrirme nuevos caminos con sus sugerencias y comentarios perspicaces.

Y a la doctora Carmen Pérez Marín, mi mentora, a quien tengo que agradecerle más de lo que podría caber en este espacio. Gracias por decir que sí a dar conmigo los primeros pasos en la cultura japonesa y la escritura académica, por todas las horas de reuniones y el sinnúmero de consejos y anécdotas invaluablemente compartidas, por retarme siempre a mejorar y estar siempre disponible para responder todas mis dudas. Gracias, gracias, gracias.

Dedicatoria

A mi mamá, por los abrazos de sol que me dieron aliento para seguir escribiendo. Te amo hasta el cielo.



I. Introducción

Al acercarse a la literatura del autor japonés, una de las características más notables es el uso profuso que hace de su conocimiento sobre la literatura y cultura popular occidentales. Sus personajes leen a Camus, Borges, Freud, García Márquez, Dostoievski y escuchan tanto a los Beatles, Janáček, Jimi Hendrix como a Bob Dylan, de cuya voz se dice en *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*: “it’s like a kid standing at the window watching the rain.” (Murakami 345). A la vez, la geografía de sus novelas es, con muy pocas excepciones, japonesa. Es este contraste de elementos el que ha dado paso al debate sobre cómo posicionar a este autor, cuya escritura se encuentra situada constantemente entre la tradición occidental y japonesa. Por un lado, existen argumentos como el de la profesora de literatura latinoamericana Yoko Imai, de la Universidad de Kyoto Sangyo: “Murakami... no es un autor muy japonés, su estilo es muy occidentalizado dentro de lo que se pudiera esperar, pero les gusta mucho a los jóvenes japoneses” (Zambrano 20). Por el otro, el profesor Akira Sugiyama, de la Universidad Seisen en Tokio, nos dice sobre Murakami: “en su obra el arte y la comprensión del lenguaje se dan las manos, y produce una literatura de calidad pensada para un público masivo.” (29). Es precisamente este último planteamiento el que permite problematizar la validez de criticar la obra literaria del autor a base de la inclusión y/o exclusión de la tradición japonesa en la misma. Debe tomarse especialmente en cuenta el hecho de que su obra ha sido traducida a al menos cincuenta lenguas (Anna Zielinska-Elliott 94), lo cual ya de por sí implica una alteración a los elementos japoneses que puedan encontrarse dentro de las mismas y en particular al estilo que utiliza el autor cuando escribe en japonés¹. Pero sobre todo, el argumento más

¹ Incluso en las traducciones al inglés se pueden encontrar muchas discrepancias, como es el caso de las primeras oraciones de *The Wind-Up Bird Chronicles* cuando son traducidas por Alfred Birnbaum y Jay Rubin. Ver <http://www.murakami.ch/rd/translators/main.html>.

polémico, indica Adam Kirsch, parte de que es precisamente la aparente simpleza en su estilo de redacción en japonés lo que facilita el proceso de traducción y posibilita que puedan traducirse sus textos a muchos idiomas ("Murakami vs. Bolaño: Competing Visions of the Global Novel").

Además, sería válido preguntarse si esta característica de Murakami es verdaderamente una falla en su escritura; tomando en cuenta que la globalización es un tema recurrente en la actualidad. Por ello sería pertinente cuestionar si, en lugar de ser una literatura que falla en reflejar su tradición cultural de una manera particular, es un corpus que puede ser leído como uno que refleja la problemática que presenta la fijación conservadora en círculos sociales japoneses por mantener una barrera entre elementos culturales foráneos y nacionales. Al mismo tiempo, su obra literaria ha sido reseñada como una que recoge los sentimientos de la juventud; un aspecto que queda evidenciado en el hecho de que efectivamente la mayoría de sus fans son jóvenes ("Translating Murakami"). Eso significa que quienes constituyen la mayoría de su público lector en Japón, como reitera Yoko Imai, es la población que recibe el mayor impacto de la globalización. Todo ello apunta a que su literatura está inmersa en la transformación cultural de la actualidad, argumento para el que sirve como evidencia el hecho de su popularidad entre el público joven y extranjero. Igualmente, funciona como un puente de fácil acceso al público general, lo cual permite pensar en un acercamiento a otras culturas y también a las distintas maneras en las que las distintas culturas podrían interactuar.

Con esto estos planteamientos sobre la globalización, las influencias culturales y las consideraciones sobre el proceso de traducción en mente, se discutirán los textos *The Strange Library* (2014) y *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*² (1993). Críticos como Matthew Strecher y Paul Thomas establecen asociaciones entre Murakami y el realismo mágico, por lo que inicialmente

² Se utilizarán traducciones en inglés de los textos mencionados, puesto que en aquellas disponibles en español el desarrollo de la historia y las descripciones no parecían fluir bien. Por tal razón, los títulos también se mantendrán en inglés, para evitar cualquier confusión con las traducciones al español.

se consideró al realismo mágico, entendido como la irrupción de aspectos fantásticos en la realidad del relato, para examinar estos textos del escritor japonés. Este término, que surge en el ámbito del arte y luego es asimilado por la literatura, especialmente la latinoamericana, es similar a lo real maravilloso de Carpentier, aunque este se refiere más a los aspectos fantásticos que surgen como resultado del sincretismo cultural y religioso en América. No obstante, estudios como “Critical Engagement Through Fantasy in *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*” (2016) de Rebecca Suter destacan una conexión entre elementos fantásticos y Murakami, que resulta convincente y presenta un acercamiento para estudiar a Murakami más allá de su contexto cultural más útil que el realismo mágico. Esto se debe, entre otras razones, a las implicaciones culturales que en el realismo mágico se presentan como etnocéntricas, dificultando las asociaciones con trabajos literarios pertenecientes a culturas no latinoamericanas. Lo fantástico, por otro lado, entendido como la vacilación entre una explicación racional y una supra natural para los sucesos del texto, tiene como característica la disolución de fronteras de la realidad que permite la irrupción de otros elementos en la narración. También lo extraño, como la explicación racional a sucesos que no parecieran poder explicarse racionalmente y lo maravilloso como la explicación supernatural de hechos raros, según Todorov. Estos tres conceptos son reinterpretados en lo neofantástico, según lo propone Jaime Alazraki, y que viene a ser una capa de nuestra realidad cotidiana. Estos conceptos serán reforzados con el ensayo cronológico “La amenaza de lo fantástico” de David Roas, donde se discute la evolución del género fantástico y sus vertientes. Con tal precedente, este trabajo finaliza realizando una comparación de los textos murakamianos y una selección de cuentos de los autores Borges y Cortázar, la cual busca enfatizar las conexiones que pueden establecerse entre los escritores a través de la influencia que los elementos fantásticos tienen sobre los textos. A través de la comparación se intenta acercar las producciones literarias de culturas distintas y establecer la posibilidad de crear puentes culturales a través de las intersecciones que se pueden encontrar en los textos por medio de

los elementos fantásticos. En particular las conexiones que se aprecian entre estos autores, quienes a pesar de sus diferencias coinciden mucho en su manejo de elementos que irrumpen la realidad textual establecida en sus relatos. Murakami lo logra en su inicial esfuerzo indirecto por trazar conexiones entre las narraciones de *Hard-Boiled*, Borges en su manera de escabullir el delirio de Juan Dahlmann con sus deseos de regresar al sur y Cortázar al entretejer una realidad de persecución y muerte inminente en la historia de un accidente de motocicleta y los delirios post-traumáticos.

Por tales razones, el método que se empleará en este trabajo será identificar y seleccionar algunas escenas dentro los textos mencionados con el fin de explicar cómo se presentan algunos conceptos dentro de estas obras literarias y así entender de manera efectiva la forma en que los textos de Murakami dialogan con aquellos pertenecientes a la cultura occidental, a la vez que siguen formando parte de la cultura japonesa. Como menciona Carlos Rubio en su libro *El Japón de Murakami*: “este país, el país donde Murakami nació, creció y vive seguía ahí... estaba con más vitalidad e intensidad todavía que si sus novelas trataran de temas típicamente japoneses” (Rubio 14).

El estudio resultante de este análisis funciona como herramienta para entender la complejidad que existe en las obras de Murakami, a pesar de ser con frecuencia clasificadas como “literatura light”, o al menos asociadas con esta categorización. Por ejemplo, Strecher apunta a que Murakami “played with the formulas of mass literature... but at the last minute subverted the expectations of those formulas and left the reader wondering what had just happened” (*The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* 4). En cuanto a la literatura de masas, Isabel Romero Tabares, en el artículo “Literatura de masas: ¿subgénero o nueva literatura?” (2015), dice que: “este tipo de cosas se encuadran a menudo en el ámbito popular, y muchos críticos consideran que se publican textos con un barniz literario, bajo el cual no se encuentran ni destreza, ni profundidad.” (Romero Tabares 38-39). También se tomarán en cuenta perspectivas como la de Matthew C. Strecher en su artículo “Purely Mass or Massively Pure? The Division Between ‘Pure’ and ‘Mass’ Literature”(1996), donde

habla sobre el surgimiento de la distinción entre literatura para las masas en Japón (conocida como *taisbūbungaku*) y la literatura ‘pura’, llamada *junbungaku*.

II. Revisión de literatura

En el artículo “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki” (1999), Matthew C. Strecher analiza el tema de la identidad en la literatura del autor y cómo este asunto podría ser, hasta cierto punto, un reflejo del problema que parece representar la identidad en la sociedad japonesa moderna. Strecher propone que Murakami utiliza las “técnicas del realismo mágico” como una forma de estructurar la percepción de identidad que intenta transmitir. De manera análoga, en los artículos “Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana” (2009) y “Magical Murakami Nightmares: Investigating Genre through *The Strange Library*” (2016), los críticos Myles Chilton y Paul L. Thomas, respectivamente, establecen un vínculo similar entre Murakami y el realismo mágico. Sin embargo, una revisión de artículos que exploran el concepto del realismo mágico³ refleja que aunque no es un término aplicable exclusivamente a la literatura hispanoamericana, bien si algunos críticos parecen limitar su aplicación a este corpus, sí es exclusivo a una experiencia colectiva compartida que en los textos de Murakami no se sugiere.

A pesar de que podrían encontrarse influencias del concepto mencionado en Murakami, al leer “‘El realismo mágico’ en la ficción hispanoamericana” (1976) de Enrique Anderson Imbert, se entiende que este concepto por lo general es relacionado con una literatura cargada de elementos latinoamericanos. Incluso, al examinar “Magical Realism in Spanish Fiction” (1955) escrito por Ángel Flores, cabe destacar que, en ningún momento mientras discute el surgimiento del mismo durante la década de los 40 y 50, menciona como relatos “mágico realistas” textos de ningún autor

³ Ver *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* (1998) donde se presenta un amplio estudio del tema.

ajeno a la tradición cultural latinoamericana. Tampoco Erwin Dale Carter en su “Breve reseña del realismo mágico en Hispanoamérica”, donde discute las técnicas utilizadas dentro del mismo como prólogo a su *Antología del realismo mágico: ocho cuentos hispanoamericanos* (1970), incluye dentro de la denominación a ningún escritor que no sea latinoamericano. Sin embargo, tras la lectura de *El reino de este mundo* (1973) de Alejo Carpentier, donde se introduce y representa “lo real maravilloso”, se puede apreciar que tanto en el caso del concepto mencionado como en el realismo mágico parece ser imperante la necesidad de una experiencia cultural en común, es decir de comunidad, para que sea posible hablar de realismo mágico dentro de un texto como tal. Se configura a través de los prejuicios, ideas y creencias que se dan en esa comunidad en particular, fomentados por el aislamiento de otras comunidades. Este argumento se reafirma en el examen cronológico que hace Jaime Alazraki del mismo, dentro del cual se puede concluir que este concepto funciona más bien para definir una especie de fenómeno colectivo. Fenómeno que representaron los escritores latinoamericanos dentro de sus obras, según argumenta en su ensayo “Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura Hispano Americana” (1976). En el caso de Murakami, la experiencia pertenece siempre a un protagonista y un grupo limitado de personajes; no se expresa como el sentir de una población (al menos no explícitamente), o de una parte considerable de la misma.

En relación a Murakami, es común encontrar artículos que lo relacionen con la fantasía como lo hace Rebecca Suter en “Critical Engagement Through Fantasy in *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*” (2016), al examinar la dificultad que se presenta en el intento de categorizar al autor dentro de alguna convención cultural. Más allá de dichas convenciones, a través de sus textos Murakami presenta una gran cantidad de elementos sin referentes, es decir, que a primera vista no parecen tener un propósito determinado en el desarrollo del texto y por lo tanto a medida que van repitiéndose en la historia resultan extraños. En *The Strange Library*, suceden muchas instancias que

funcionan como ejemplos de este fenómeno. Como Un ejemplo de ello es el señalamiento de que el viejo bibliotecario hable de forma extraña (Murakami; sec. 2) así como el hombre oveja (sec. 7) (también el científico de *Hard-Boiled*); la repetición de los mismos va poco a poco aportando a la configuración de la atmósfera en las historias. De igual forma, la constante insistencia del protagonista en seguir las reglas impuestas por su madre y en hablar de cómo es ella, a pesar de que el personaje nunca aparece y no crea ninguna influencia directa en el desarrollo del texto. No obstante no es un fenómeno aislado aunque en el caso discutido anteriormente, los elementos se presentan más implícitamente que en el resto del corpus murakamiano.

Otro aspecto que hace evidente la extrañeza de sus textos es el análisis de los guiños que muchos títulos de sus obras hacen a la cultura occidental, como *1Q84*, que recuerda a la novela distópica de George Orwell, *1984*; así como *Kafka on the Shore*, que recuerda al famoso escritor checo y como *Norwegian Wood*, que también es el título de una canción de “The Beatles”. Tales guiños remiten a uno de los fenómenos más comentados sobre su literatura: la mención constante de canciones y piezas musicales occidentales. Un claro ejemplo es “Danny Boy” de Andy Williams en *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, que se menciona al principio del texto, y es también la canción que hacia el final recuerdan los protagonistas de las dos realidades representadas dentro de la novela. Dicho elemento permitiría quizás interpretar, en este caso, el uso de la canción como una manera para establecer conexiones entre estas dos secciones del texto, que en un principio se presentan como inconexas.

Tales características permiten recalcar el empleo constante por parte de Murakami de elementos que distorsionan las realidades en sus textos. Este planteamiento ha sido ya identificado por distintos críticos de Murakami como Jay Rubin, quien en su libro *Murakami and the Music of Words* (2002) hace un esfuerzo por asignar significado al símbolo del pozo de agua en *The Wind-Up Bird Chronicle*. Para Rubin, este pozo no es sino una puerta que separa al mundo ordinario de aquel

donde habita lo desconocido, del inconsciente, al que Tōru (el protagonista) tiene que acceder si quiere salvar a su esposa Kumiko de su hermano malvado, Noboru Wataya (208). Por lo que bien si la asociación con el realismo mágico no es del todo acertada, sí hay evidencia contundente para concluir que la extrañeza en sus textos está construida bajo la sombrilla de lo fantástico. Rebecca Suter reafirma esta idea cuando señala que la fantasía en Murakami está tan ligada a la ciencia ficción como a lo mítico y que esta combinación fortalece el valor de entretenimiento y subversión en sus trabajos literarios (“Critical Engagement Through Fantasy in *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*” 60).

La tendencia del autor japonés a incursionar en tropos que fomentan la distorsión de realidades junto con la crítica que resalta y comenta sobre el propósito de estas tendencias hacen que resulte relevante el estudio de las obras del autor a través de los conceptos de “lo fantástico”, “lo absurdo” y “lo maravilloso” según lo discute Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981). Asimismo, a manera de ampliar el análisis de lo fantástico en Murakami, complementando el estudio que propone Todorov, se discute el concepto de lo “neofantástico”, según lo expone Alazraki en el ensayo “¿Qué es lo neofantástico?”. Aquí, lo “neofantástico” viene a asumir el mundo real como una máscara para la realidad, a diferencia de Todorov, quien percibe “lo fantástico” como una vacilación entre dos explicaciones a un suceso ocurrido en la historia. Además, con el propósito de refinar y afianzar los vínculos que tienen estos conceptos entre sí mismos, es importante considerar la introducción a *Teorías de lo fantástico* (2001) que hace David Roas. En este libro, el crítico literario realiza un recuento cronológico donde recrea el desarrollo del concepto de lo fantástico, comentando las percepciones y señalamientos de críticos como Todorov, Alazraki y Rosalba Campra, entre otros. La cronología que presenta Roas permite apreciar claramente la forma en que distintos planteamientos sobre la teoría de lo fantástico influenciaron y modificaron la concepción del mismo en no solo en la teoría, sino también en sus representaciones literarias.

Sin embargo, es importante tener presente que Murakami, a pesar de encontrarse en una posición conflictiva dentro del ámbito cultural y literario, sigue siendo un autor japonés. Por lo mismo, conviene tomar en cuenta la percepción de la literatura japonesa contemporánea de Kenzaburo Ōe en su conferencia “On Modern and Contemporary Japanese Literature” (1995), donde la describe como una en decadencia en relación a la literatura pura o *junbungaku* de los escritores en la época de post-guerra. Para Ōe, la misma consiste textos literarios que funcionen como una recolección y representación de los valores culturales puramente japoneses (77-80). Igualmente es imprescindible el recuento histórico que hace el historiador H. Paul Varley de cultura japonesa moderna en su libro *Japanese Culture*. Además, se consideran trabajos donde se discute cómo los elementos culturales presentes en Murakami influyen en su manejo de la ficción, tales como *Murakami and the Music of Words*, *El Japón de Murakami* y *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture* de Jay Rubin, Carlos Rubio y Fuminobu Murakami, respectivamente.

III. Hipótesis

A través del estudio inicial del concepto realismo mágico, se identificaron características que algunos críticos literarios señalan como tendencias mágico realistas en los textos de Murakami. Matthew C. Strecher escribe que los personajes de Murakami “live in a world that is realistic but tinged with the magical and look to their past experiences to rediscover themselves.” (297), lo cual atribuye a la utilización de técnicas mágico realistas. Luego de examinar este fenómeno y tomando en cuenta las posturas u observaciones críticas que sugieren que no se trata de una modalidad que se observa exclusivamente en la literatura hispanoamericana, este trabajo propone un acercamiento a los elementos en Murakami que evocan extrañeza a través del marco conceptual de lo fantástico. Este marco conceptual da pie para establecer una explicación teórica sólida sobre elementos cuya

función textual refleja una intención por alterar la concepción de la realidad y de la individualidad en los personajes. A la vez, la relectura de los dos textos murakamianos por medio de lo fantástico permite expandir las conexiones literarias del escritor japonés con autores como Borges y Cortázar, ya que utilizan los elementos fantásticos de forma similar a Murakami. Dentro de este esquema, lo fantástico es el puente y la herramienta literaria para ampliar la comprensión de las obras literarias que se estudian a través de sus conexiones con otros textos. Además, propicia un análisis que apoya el estudio de obras literarias más allá de las culturas donde se conciben, de tal forma que revela similitudes que se encuentran al tomar en cuenta las estrategias literarias que utilizan las obras para expresar su mensaje. No obstante, dadas las razones históricas en que se concibió el realismo mágico se considera mayormente intrínseco a la literatura latinoamericana; lo que este trabajo pretende es reconsiderar las características llamadas mágico realistas de Murakami bajo el marco conceptual de lo fantástico.

IV. Justificación

La existencia de una cierta incomodidad y conflicto sobre la clasificación de Murakami es evidente en la crítica occidental y japonesa, e incluso podría problematizarse si se cuestiona la validez que en estos tiempos pueda tener la importancia de clasificar a un autor dentro de una cultura o tendencia. En el caso de Murakami, nuestro estudio parte de la asociación que se le ha hecho con el concepto latinoamericano del realismo mágico, a pesar de que este es un concepto tradicionalmente asociado con la literatura y cultura latinoamericana. Además, en la obra narrativa de Murakami muchas veces el sentido de la realidad aparece mucho más alterado, con mayores irrupciones de elementos extraños en la realidad que en alguna obra literaria clásicamente considerada como mágico realista (como es el caso de *Cien años de soledad*). No obstante, es por causa de esas irrupciones o rupturas, que resulta útil utilizar los conceptos principales de Todorov, ya que no existen tantas asociaciones culturales con los conceptos que discute. Incluso él mismo señala la existencia de

subgéneros existentes entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico, por lo que permite la incorporación de lo neofantástico según discutido por Alazraki. El crítico añade una reinterpretación de lo fantástico en sus manifestaciones del siglo XX, en la cual lo fantástico ya se encuentra en nuestra percepción de la realidad sin interesarse tanto por lo supra natural, donde lo fantástico reside en las rupturas e incongruencias de la vida como la conocemos y que se manifiestan dentro de algunos textos literarios. Es por esto que este trabajo propone un planteamiento más amplio y flexible al momento de examinar la literatura de Murakami, al considerar cómo los elementos textuales que pueden ser identificados con el marco teórico señalado, permiten una lectura más clara de sus textos.

Luego de examinar textos como *1Q84*, *Norwegian Blues*, *Kafka on the Shore*, *The Elephant Vanishes* y *The Wind-Up Chronicle*, entre otros, se decidió trabajar con *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* y *The Strange Library*. La selección responde al hecho de que estas obras son representativas del uso que hace Murakami de lo fantástico en su escritura; añadiendo también el hecho de que *The Strange Library* fue traducida y publicada en inglés en el 2014, por lo que es la obra de Murakami que menos ha sido estudiada por la academia americana.

V. Marco teórico

El enfoque teórico principal de este trabajo está basado en el concepto de lo fantástico según lo exponen Tzvetan Todorov y David Roas en *Introducción a la literatura fantástica* (1981) y *Teorías de lo fantástico* (2001). A partir de este concepto se considerarán también términos relacionados como lo extraño, definido como una explicación racional de hechos u acontecimientos que sean considerados como fuera de la norma dentro de un texto (Todorov 32). También se explorará lo maravilloso, que viene a funcionar como un opuesto a la categoría de lo extraño, donde los elementos que resultan

maravillosos al lector, son aceptados sin sorpresa alguna por los personajes (40). Todorov argumenta que solo se llega a estas categorías una vez se concluye la historia y el lector puede tomar una decisión en relación a los sucesos. Sin embargo, en la vacilación que experimenta quien lee cuando no puede decidir entre lo extraño y lo maravilloso encontramos lo fantástico que es, concretamente, el nombre que se le otorga a esa vacilación (19). De esta manera, las categorías mencionadas dialogan en el texto, por lo que la insistencia con la que se presentan a lo largo del mismo puede variar; resultando así en partes del texto que tienden más hacia lo extraño y otras más hacia lo maravilloso, mientras se mantiene la incertidumbre de lo fantástico. Además, en el caso de lo extraño, se reforzará la teoría tomando en consideración el texto *Lo ominoso* (2003) de Freud.

Dentro de esas fluctuaciones textuales, Todorov señala el surgimiento de subgéneros de las categorías/conceptos antes mencionados. Al tener en cuenta que en cierta forma estos subgéneros responden a las variaciones de las obras literarias que se escriben día a día, este fenómeno no resulta sorprendente. Todorov hace la salvedad de que en el caso de los subgéneros que él menciona, estos son de naturaleza transitoria así que eventualmente el texto retorna a las tres categorías principales (33). Jaime Alazraki, no obstante, propone lo neofantástico, también un subgénero de lo fantástico, como un intento por clasificar aquellas obras que no cumplen con todos los elementos tradicionales, pero sí comparten muchos de ellos (25-28). Ofrece como ejemplo la literatura de Kafka, Borges y especialmente la de Cortázar, la cual a pesar de que no se caracteriza por intentar producir miedo o terror en el lector, sí realiza un esfuerzo por entender lo que se propone como una realidad oculta o enmascarada dentro de la que conocemos (29).

Al considerar lo discutido en los párrafos anteriores es posible identificar dentro de la obra literaria de Murakami elementos similares a aquellos utilizados tanto por la literatura fantástica tradicional como en la considerada como neofantástica. El estudio del modo en que se emplean estos conceptos para abordar los textos de Borges y Cortázar, facilita el examen de lo fantástico en

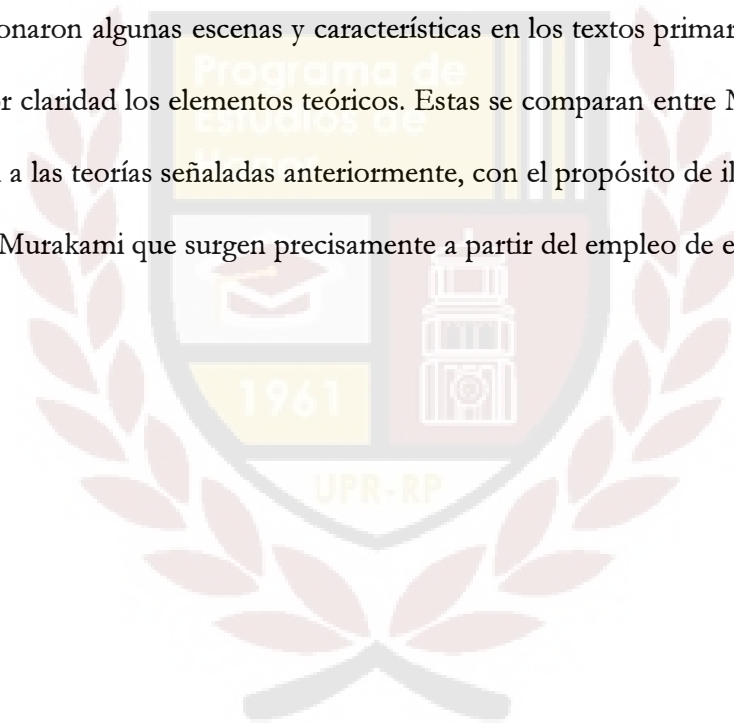
las obras de Murakami. Lo fantástico se presenta como un concepto capaz de trascender categorías nacionales que por lo mismo permite estudiar la obra de los autores desde una óptica comparativa. Las connotaciones culturales negativas que se le atribuyen a Murakami por ser considerado un autor “no muy japonés” también han surgido como críticas en torno a Borges y Cortázar, dentro de su respectivo marco cultural. Por lo tanto, este estudio permite examinar las obras de los autores mencionados dejando a un lado los contextos culturales que los enjuician (argentino o japonés), para objeto de este estudio.

VI. Metodología

El estudio se realiza principalmente a través de la lectura crítica y atenta de los textos murakamianos seleccionados; estos son: *The Strange Library* (2014) y *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* (1993). Los mismos son analizados a través de un examen detallado de ciertas características textuales, como las reacciones que surgen en los personajes en relación a su entorno; pensando como ejemplo escenas como aquella en *The Strange Library* donde el protagonista acepta las reglas de la biblioteca sin cuestionarlas hasta que se encuentra dentro de una especie de celda carcelaria. Además, se estudia la manera en que en ocasiones se dan de forma extraña las interacciones entre los personajes, como es el caso de la bibliotecaria y el protagonista (*calcutec*) en *Hard-Boiled*. Estos se conocen porque él va a la biblioteca a buscar libros sobre unicornios y ella termina permitiéndole llevarse a su casa libros que no se podían sacar de la biblioteca, aunque no conocía al protagonista. Incluso termina llevándole libros hasta su casa, a pesar de dejar en claro que sospecha de las intenciones del protagonista. De igual manera, se consideran las referencias musicales que aparecen en *Hard-Boiled*, así como fragmentos que recogen algunas rupturas en los textos. Un ejemplo de ello es el episodio en que el niño de *The Strange Library* sale corriendo de la biblioteca junto al hombre oveja, solo para darse cuenta al salir, que está absolutamente solo.

También es relevante la escena en *Hard-Boiled* cuando se le revela al lector que las historias que ha estado leyendo y que parecerían ser dos distintas son realmente una sola: se cuenta la historia consciente y del inconsciente simultáneamente.

Igualmente, utilizando las mismas estrategias se analizan los cuentos “La biblioteca de Babel”, “La lotería en Babilonia” y “El sur” de Borges. Así también, se estudian algunos cuentos de Cortázar como “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba” y “Axolotl”. Dichos textos son analizados a la luz los conceptos que discuten Todorov y Alazraki, y luego de una lectura cuidadosa se seleccionaron algunas escenas y características en los textos primarios donde se presentan con mayor claridad los elementos teóricos. Estas se comparan entre Murakami, Borges y Cortázar en relación a las teorías señaladas anteriormente, con el propósito de iluminar aspectos en la obra narrativa de Murakami que surgen precisamente a partir del empleo de elementos fantásticos.



Capítulo 1: La extrañeza de la biblioteca

1.1 Resumen breve de la *novella*

The Strange Library es una *novella* donde se cuenta la historia de un niño que visita su biblioteca local para buscar libros sobre el sistema de recolección de impuestos bajo el imperio otomano. Una vez allí, le indican que debe bajar hasta el Cuarto 107 ubicado en el sótano de la biblioteca, donde un viejo bibliotecario le dice que no puede sacar los libros fuera de la biblioteca y lo convence de quedarse a leerlos en un cuarto de lectura hasta el cual lo guía. El niño queda encerrado en ese cuarto con llave como en una celda de la cual no podrá salir hasta que termine de leer los volúmenes según lo sentenció el viejo bibliotecario. Queda al cuidado del hombre oveja (personaje que reaparece en varios textos de Murakami), un hombre cubierto completamente por una especie de disfraz confeccionado con piel de oveja. Este personaje le indica al niño cuál es la verdadera intención del viejo: comerse su cerebro; y que la razón para obligarle a leer los libros es volver su cerebro más sabroso. El hombre oveja, a pesar de cumplir con la función de carcelero, simpatiza con el niño, pero no se atreve a ayudarlo porque vive aterrado de los castigos que le impondría el viejo. Así, el niño queda atrapado e impotente y, la única actividad que puede realizar es leer.

Mientras se encuentra encerrado conoce a una niña de su edad, incapaz de hablar, quien se ofrece a ayudarlo a escapar y a convencer al hombre oveja de escapar con ellos, aunque el hombre oveja más tarde niega saber de la existencia de tal niña. Finalmente, llega el momento en que deciden llevar a cabo su plan de escape, a pesar de que la niña señala que ya no podrá acompañarlos debido a un debilitamiento que sufrió por causa de la luna llena. No obstante, cuando llegan a la salida del camino laberíntico bajo la biblioteca, se encuentran con el bibliotecario viejo, acompañado por un perro negro a quien planea alimentar con el niño. Entonces este se percató de que el perro tiene el

cadáver de su mascota, un estornino, en el hocico. Desde la boca del perro, el estornino le habla al niño con la voz de la niña que antes era muda y quien se transforma en un estornino gigante que termina venciendo al perro y al bibliotecario, permitiéndoles escapar. El hombre oveja y el niño corren hasta la salida, y al llegar el niño se da cuenta de que su compañero ha desaparecido. Luego regresa a su casa pensando en lo preocupada que debe estar su madre, solo para percatarse de que ella no da ninguna muestra de haber notado su ausencia de tres noches. El único indicio de que ha sucedido algo es la jaula vacía de su estornino y la falta de los zapatos nuevos que olvidó en el cuarto de lectura donde estuvo encerrado.

1.2 Detalles que se repiten extrañamente

Es muy posible que, después de familiarizarse con la historia narrada dentro de *The Strange Library*, el lector experimente una especie de confusión difícil de resolver solo con la información y hechos que se encuentran dentro de sus páginas. Tanto la presencia del hombre vestido enteramente en piel de oveja como la idea de un bibliotecario alimentando con lectura a un personaje para después comer su cerebro, se presentan como instancias que rebasan la lógica. Asimismo, la yuxtaposición de las instancias previas junto a la forma en que aparece y desaparece la niña en la narración y a las reacciones del niño ante todos los acontecimientos, funcionan para dar paso a la llamada biblioteca “extraña”.

Es precisamente este aspecto el que se pretende discutir en a lo largo de este capítulo, utilizando como herramientas teóricas las discusiones de lo fantástico que Alazraki, Todorov y Roas proveen, para examinar algunos de estos aspectos y analizar qué constituye su extrañeza. Para comenzar, es importante señalar que distintos adjetivos relacionados a “extraño” son utilizados a lo largo del texto, comenzando por el título del mismo. Por ejemplo, cuando el niño expresa su impresión sobre la cara del bibliotecario y la manera rara en que este habla: “what a funny way of

talking, I thought. And his face was every bit as strange.” (Murakami; sec. 2); característica que comparte con el hombre oveja: “there was something strange about the sheep man’s way of speaking.” (sec. 7). Además, la sensación del niño cuando se da cuenta de su aparente nueva habilidad para leer un libro escrito en turco antiguo “the book was written in classical Turkish; yet, strangely, I found it easy to understand.” (sec. 12)⁴. No obstante, podría decirse que uno de los elementos que más llama la atención sobre esto sea que el texto no provee nunca una razón o explicación donde se aclare cómo el niño es capaz de leer texto en una lengua con la que no está familiarizado. No se trata de un lenguaje contemporáneo, sino uno antiguo sobre una sociedad de la que no conoce mucho y que a la vez fue su razón principal para visitar la biblioteca (sec. 3). Este detalle textual remite a una característica que, según Todorov, está en el corazón de lo fantástico: las transgresiones que se producen dentro de los textos cuando “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar.” (18). A pesar de que estas características señaladas como fantásticas por Todorov están presentes en Murakami, cabe señalar que para Todorov no todo relato que incluya elementos fantásticos debe ser considerado como un texto enteramente fantástico.

El análisis que hace sobre la literatura de Kafka, en la cual dice que “el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo” (125), funciona para ilustrar el estilo de textos que no serían considerados tradicionalmente fantásticos por Todorov. Al considerar esta idea en relación a *The Strange Library*, donde el texto se auto denomina como extraño a partir del título mismo, cabría preguntarse si realmente es posible hablar de una literatura fantástica. Dado que, a pesar de las intersecciones tangibles con lo que podría denominarse el mundo “real”, debe considerarse el papel

⁴ La edición citada del texto, a pesar de ser impresa, no provee ningún tipo de numeración para las páginas del mismo. Por esta razón a partir de este punto se citarán las secciones del texto donde aparece la cita, conforme a las reglas del MLA.

que juega aquí el hincapié que hace la historia en su rareza. Por lo cual resulta útil examinar la función de la rareza cuando se pretende discutir la función que tienen las constantes repeticiones de algunos elementos. Aquí, un argumento de Caillois que cita Todorov es de utilidad: “en lo fantástico... lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal.” (20), así que podría pensarse que las continuas repeticiones responden a este comportamiento fantástico. No obstante, si bien este argumento funciona como un pie forzado, no basta para pensar en *The Strange Library* como una *novella* fantástica según los términos del crítico búlgaro, puesto que con él Todorov intenta atender un planteamiento sobre la muerte de la literatura fantástica en el siglo XX que según él Kafka pone en evidencia. Todorov arguye que en tiempos actuales es imposible sostener la creencia de una realidad inmutable y que la literatura fantástica siendo la conciencia intranquila del siglo XIX se ha perdido, ante la costumbre de subvertir realidad y las categorizaciones lingüísticas. Es decir, que para Todorov lo fantástico perdió la capacidad de subversión puesto que la realidad en la que vivimos a partir del siglo XX ya no es concebida como absoluta, sino que se volvió relativa y cuestionable (122). Sin una realidad que indagar lo fantástico recibe un golpe fatal y muere para dar paso a otras modalidades literarias. Este golpe fatal para Todorov es visible en *La metamorfosis* de Kafka, donde el mundo se presenta como extraño desde la primera oración, sin invocar algún tipo de irrupción aparente en el transcurso de la historia. Las cosas en este texto siempre fueron extrañas y por extensión no hay hechos de los que maravillarse.

Sin embargo, la interpretación de David Roas sobre el comportamiento de la literatura fantástica en la transición del siglo XIX al siglo XX permite cuestionar la postura de Todorov en este aspecto. Roas habla sobre cómo el hecho de que un relato incluya características de lo sobrenatural no lo convierte necesariamente en un relato fantástico, y menciona que “si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado... este no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario” (11).

Al seguir esa línea, puede decirse que a pesar del argumento de Todorov sobre la ausencia de lo fantástico en textos del siglo XX, la constante afirmación de extrañeza en *The Strange Library* no responde cómodamente a una parte del orden codificado en el texto. En el caso particular de esta *novella*, los personajes que habitan dentro de ese orden cuestionan la presencia de elementos extraños que se presentan a lo largo del relato; entonces sí hay irrupciones a la realidad textual, aun si esta ya es extraña desde el comienzo. Incluso, como respuesta a ese mismo argumento de Todorov, Roas recurre a la denominación de lo neofantástico, según lo presenta Alazraki, para hablar de los textos surgidos en el siglo XX que, junto a *La metamorfosis*, quedarían excluidos de lo fantástico por sus diferencias con la literatura fantástica del siglo XIX (35-36). Roas procede a realizar un resumen de los puntos claves sobre la teoría de lo neofantástico que propone Alazraki, culminando con su interpretación sobre cómo se constituye la literatura fantástica contemporánea. Para él, la esencia de esta nueva representación de lo fantástico es “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (37).

Por las razones expuestas, resulta más convincente hablar de lo fantástico contemporáneo o lo neofantástico al realizar un acercamiento al texto murakamiano. En este caso, un análisis cuidadoso de elementos textuales repetitivos revelará cómo influyen en la creación de una atmósfera o ambientación extraña y cuál es exactamente su relación con lo fantástico contemporáneo. No solo eso, sino que simultáneamente aporta una hipótesis para cuestionar: ¿son estos elementos fantástico-contemporáneos dentro de *The Strange Library* (y también en *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*) una manera de cuestionar lo anormal en la realidad? Tras establecer la base argumentativa que acompañará el análisis de los textos que serán discutidos, impera la necesidad de acudir al primer texto que será analizado.

The Strange Library se destaca particularmente por la manera en que el lector se ve sumergido en una narración que va contando una historia, mientras aparenta hacer un esfuerzo consciente por ocultar una segunda historia. Esta pareciera irse tejiendo a lo largo de la primera historia, particularmente a través de los detalles que en los que se va presentando una incongruencia con el hilo narrativo en distintas escenas. Lo que interesa a este análisis son los elementos que al repetirse aportan a una posible lectura de esa segunda historia dentro de la *novella*. Tal es el caso de las alusiones que se hacen a la madre del protagonista, quien se menciona por primera vez cuando el niño se dispone a devolver los libros: “I’m always on time, and I never hand things in late. That’s the way my mother taught me” (Murakami; sec. 1). En esta ocasión, la mención podría pasar desapercibida a los ojos del lector, ya que la trivialidad del comentario dificulta la tarea de fijarse en este detalle. Debe advertirse esta mención como la semilla que florecerá en un sinnúmero de alusiones en apariencia excesivas a la progenitora, por lo cual cabe discutir un planteamiento de Roas que facilita el hilvanar de los vínculos entre lo fantástico y tales menciones dentro del texto: “los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferenciación esencial entre lo realista y lo fantástico” (27). De manera que cuando aparece la madre en menciones indirectas (este personaje tiene una presencia directa muy breve en el texto), deja de parecer una mera coincidencia para dar paso a una confusión causada por la falta de significado o propósito aparente que puedan tener esas referencias a la figura materna. Un poco más adelante en la historia, cuando el niño⁵ y el bibliotecario discuten por primera vez, la única razón por la que el niño va a intentar rebelarse es la preocupación que podría ocasionar en su madre, su

⁵ Los nombres de los personajes son usualmente sustantivos comunes en muchas de sus obras. Strecher señala esta característica argumentando que “most supporting characters, when named, were called something unconventional, often something derived from their function.” (266) en “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Haruki Murakami” (1999). Por tal razón no se emplearán mayúsculas en los nombres de algunos personajes.

tardanza en retornar a casa. Aunque esta es la segunda mención de la madre dentro del texto, es importante detenerse en ella, puesto que a lo largo de la historia la voluntad del niño es oprimida con frecuencia a causa de su inhabilidad para confrontar al bibliotecario. No obstante, las tres razones que llevan al niño a decidirse por fin a escapar son: la preocupación por su estornino, la preocupación de su madre y la intervención de la niña que desaparece. Es por esta razón que las incursiones de la madre en el pensamiento del niño son importantes, especialmente cuando se considera el hecho de que algunos de sus críticos como Jay Rubin consideran que los personajes secundarios de Murakami son “functions of his psyche” (*Murakami and the Music of Words* 39).

La situación se vuelve incluso más inusual cuando el protagonista intenta justificar ante la niña la intensa angustia y ansiedad que puede estar sufriendo su madre por su causa, diciendo que “my mother’s nice, too. But she worries about me too much. That’s because a dog bit me when I was young” (Murakami; sec. 15). Luego realiza una descripción del perro que lo mordió (el cual se estudiará a fondo más adelante). Al examinar la relevancia implícita que tiene la madre en la historia, una de las consideraciones de Freud cuando habla de lo ominoso en *Lo ominoso*, resulta relevante: “for this uncanny element is actually nothing more new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed” (148). No sería entonces erróneo pensar que este elemento textual se comporta de manera similar al fenómeno que describe Freud. En este caso, el elemento normal, que es la madre, se vuelve extraño cuando es reprimido y distanciado lo cual escala hasta tener en su mayoría intervenciones indirectas de ella dentro de la historia. Incluso se nos presenta como una figura extraña en el desarrollo del relato, al que parece influenciar constantemente a pesar de su evidente ausencia.

Este análisis, lleva entonces a entender cómo la obediencia del niño, reiterada una y otra vez, llega a presentarse como un elemento al que se le debe prestar atención. A partir del primer instante en que el protagonista toca la biblioteca, sigue todas las órdenes que se le dan, sin ejercer la mínima

oposición posible. Podría decirse que incluso para escapar no hace más que seguir las órdenes de la niña, ya que no es hasta que ella le indica cuándo y cómo debe salir que se decide a tomar acción. La única explicación que ofrece de este comportamiento es “I’m not very good at giving anyone a clear no” (Murakami; sec. 4) cuando el bibliotecario lo guía hasta el cuarto de lectura. Pero esta no es la única ocasión donde hace hincapié en su buena conducta. Un poco más adelante, al llegar al cuarto el niño recalca la oscuridad dentro del mismo solo para ser amonestado nuevamente por el bibliotecario, quien le pregunta si es el tipo de niño que se queja por todo, a lo que este responde “No, sir. I’m not like that at all... Please forgive me... I’ll go in.” (Murakami; sec. 6).

Justo cuando esa obediencia desmedida comienza a resultar fuera de lugar, el niño responde para sus adentros “Why do I act like this, agreeing when I really disagree, letting people force me to do things I don’t want to do?” (Murakami; sec. 6). Este pensamiento no hace más que acentuar lo extraña que es su excesiva docilidad, que a su vez establece similitudes entre su actitud y la del hombre oveja, quien vive aterrado del bibliotecario. La docilidad del niño resalta la presencia de los elementos extraños y repetitivos dentro de la historia que funcionan de forma similar, y responden al señalamiento de Alazraki cuando cita una entrevista a Cortázar, “dentro de la realidad hay interferencias de elementos que no corresponden a la realidad según la hemos construido los seres humanos en base a la racionalidad” (“¿Qué es lo neofantástico?” 32). Por lo que el uso de elementos irracionales en Murakami encaja con aquello que para Alazraki resulta fundamental dentro de la nueva manifestación de la literatura fantástica del siglo XX: lo neofantástico.

Una vez el niño llega a la celda/cuarto de lectura, aparece en la historia un tropo conocido en Murakami: el hombre oveja. Este personaje revelará a través de la historia, en medio de un lugar oscuro, que tiene un interés particular en la cocina, especialmente en la preparación de donas fritas, un terror desmedido al bibliotecario y un atuendo de oveja auténtico. Además se convertirá en el guardián del niño en su nueva prisión y en su amigo. No obstante, más que un pintoresco

compañero/guardián de opresión, el crítico Mitarik Barma argumenta que el hombre oveja funciona en el laberinto de la biblioteca de manera análoga al Minotauro en el laberinto de Dédalo según Foucault (“Relations of Power, Knowledge and Language in Haruki Murakami’s *The Strange Library*” 134). Según Barma, para Foucault, en el laberinto del lenguaje el último reto es el Minotauro, cuya naturaleza es igual a aquella del laberinto. Por otro lado, en el laberinto murakamiano tenemos a un hombre oveja en vez de un Minotauro. En el laberinto de Foucault, el Minotauro representa la posición del ser humano dentro del laberinto, o la parte de sí mismo a quien debe enfrentarse todo el que entre en el laberinto. Bajo esta interpretación, el hombre oveja representa un reflejo interno del protagonista; es decir, una especie de espejo (134).

Presentado de esta manera, no es difícil trazar las instancias en el texto donde las reacciones y actitudes del protagonista y el hombre oveja convergen sospechosamente. Esta interpretación explica la cobardía del hombre oveja ante el bibliotecario y por qué a pesar de querer ayudar al niño se siente incapaz para hacerlo ya que el miedo tiene más fuerza que él. También explicaría su anhelo por salir del sótano de la biblioteca para abrir una tienda de donas en el exterior; al igual que el niño, quiere salir pero no tiene el valor para retar el poder de las autoridades. Esto explicaría la razón por la que el hombre oveja no puede ver a la niña hasta que esta logra convencer al protagonista de escapar en una noche de luna llena. Como reflejo del niño, el hombre oveja no es más que una imagen limitada que no puede ayudarlo a resolver sus problemas en tanto padece de las mismas limitaciones, por eso el catalítico es la niña que logra impulsar al niño a intentar escapar. En este punto el hombre oveja no intenta plantear el problema de los castigos que le podrían ser impuestos por el bibliotecario, sino que se decide simplemente acompañar al protagonista. Así que tendría sentido que al salir de la biblioteca, el hombre oveja simplemente desaparezca. Barma señala que esto se debe a que una vez la figura dócil del hombre oveja logra escapar el sistema de poder que existía dentro de la biblioteca, ya no puede existir porque no puede seguir ejerciendo el papel de

oveja dócil (133). Aunque, si se piensa como reflejo que encarna los miedos y debilidades del protagonista, entonces al salir de la biblioteca resulta lógico que el hombre oveja desaparezca. Dado que escapar representa la superación de los miedos para el niño, la desaparición funciona como símbolo o confirmación de la superación o crecimiento del mismo.

Tras este análisis, es preciso identificar otras características de lo fantástico, o quizá neofantástico, se convierten en los elementos que hacen viable esta lectura. Una vez validada la extrañeza que rodea la mención de la madre y la obediencia del niño, pasar por alto la figura del hombre oveja es difícil, ya que rápidamente se torna imprescindible para el análisis. Podría hablarse de cómo este personaje, en función de reflejo, se identifica con como un doble del protagonista, característica que Todorov señala como frecuente en los textos fantásticos tradicionales (104). Y que además complementa el argumento de Roas, que se presentó anteriormente, donde lo fantástico contemporáneo busca resaltar las fisuras en la realidad donde existe una extrañeza (37). Entonces este personaje vestido de oveja resulta inusual en relación al código de vestimenta normal, pero al funcionar como un reflejo del protagonista es a la vez una vía para la exteriorización de aquello que vive dentro de cada persona y que escapa sin remedio al ojo humano físico. Este personaje permite cuestionar o desestabilizar la realidad en tanto resulta un atisbo de aquello que puede considerarse anormal dentro de un ser humano, que en este caso es el niño.

1.3 De las oscuridades raras, niñas, pájaros y otras cosas que desaparecen

En este punto, es claro que muchos aspectos de lo fantástico permean esta *novella*, por lo que se podría hablar de un texto neofantástico, o fantástico-contemporáneo, según lo presentan Alazraki y Roas. Hasta ahora, se han discutido algunos puntos importantes que permiten ir trazando la línea narrativa de la historia oculta detrás de la narración en *The Strange Library*. Aun así, valdría la pena discutir otros elementos claves en la relectura a través de lo fantástico y neofantástico, a fin de

intentar atar algunos cabos sueltos que se encuentran en las escenas finales del texto. Es por eso que en las siguientes líneas se discutirá con detenimiento el rol de la niña que salva al protagonista de un potencial desenlace trágico y cómo los distintos escenarios oscuros apoyan el rol de este personaje.

Conforme el niño avanza en su trayectoria por la biblioteca, es cada vez más evidente que los espacios por donde camina se vuelven progresivamente más oscuros. A partir del momento en que la bibliotecaria le indica que debe bajar al cuarto 107 a recoger sus nuevos libros, el niño entra a un pasillo que describe como “gloomy”, es decir, sombrío (Murakami; sec. 2), para luego encontrar puntos negros en la cara del viejo bibliotecario que interpreta como moscas que lo rodean. Luego, cuando el viejo lo escolta hasta el cuarto de lectura, tienen que nuevamente pasar por un pasillo lleno de sombras. Este a su vez se subdivide en distintos pasillos hasta evocar una sensación de laberinto en el protagonista, que se detiene cuando por fin llegan a la habitación. El bibliotecario abre la puerta con una llave descrita como antigua por el niño, quien de inmediato nota que el cuarto se encuentra en oscuridad total (Murakami; sec. 5). Al reparar estos detalles, se aprecia la gradación de colores que fue de normal a oscuro y sombrío para terminar en totalmente oscuro, siendo esta escena final representada por la imagen de una vela contra un fondo totalmente negro (Murakami; sec. 5).

La pregunta es entonces qué razón tendría una biblioteca, cuya función principal es proveer un ambiente que facilite y promueva la lectura, para tener cuartos tan oscuros a su disposición. Además, los espacios oscuros comienzan a multiplicarse hasta el punto en que es imposible ignorarlos, como los demás elementos repetitivos hasta ahora discutidos. Esto responde al siguiente planteamiento de Alazraki sobre los textos neofantásticos: “no son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural — como se propuso el género fantástico en el siglo XIX — sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida.” (28). Al pensar este argumento en relación a los espacios oscuros en el texto, dejan de ser meramente

parte de la descripción narrativa y se presentan como elementos cuya función debe cuestionarse para entender esa la historia oculta que se cuenta en la *novella*.

Por otro lado, no solo su función debe ser cuestionada, sino también el efecto que la oscuridad producida por este ambiente tiene en el niño, aspecto sobre el que Barma provee una idea: “the boy in *The Strange Library*, is keenly aware of the darkness that surrounds the labyrinth and his own conditions of imprisonment which he must escape. The startling image, as a symbol of body ... also reflects its struggle with the disciplinary functionary and possibilities of slippages.” (138).

Entonces, la oscuridad funciona para resaltar la condición de prisionero del niño. Mientras más tiempo se arraiga a sus valores y más sigue las instrucciones que le han sido inculcadas por su madre, más tiempo permanece encerrado en el biblioteca oscura, donde el acceso al conocimiento puede costarle la vida. Por otro lado, en esa oscuridad por primera vez aparece la niña que posteriormente se transformará en su estornino para salvarlo del viejo. Este personaje es a la vez es otro elemento repetitivo que nunca se deja claro en la historia. En esa oscuridad, que podría considerarse el lugar más profundo dentro de la biblioteca, aparece una niña como punto de contraste a lo oscuro, con una belleza que lastimaba los ojos del niño y un pelo que relucía como joyas (Murakami; sec. 11). Así que en medio del lugar de sombras se hace la luz y justo después del primer encuentro entre ella y el protagonista este decide comenzar a leer para engañar al viejo bibliotecario mientras elabora algún plan de escape.

Así, se aprecia cómo elementos que de primera instancia podrían parecer inconexos, van cobrando sentido y tejiendo una historia alterna a la que se narra. Para ilustrar esto conviene citar a Roas,

La literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo, no ya solo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera a representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad... Así pues, el

discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras. (28)

El empleo de este recurso explicaría la razón por la que los elementos analizados sean en su mayoría abandonados por el narrador antes de explicar su origen o propósito en el texto. Aunque es muy posible que él mismo no sepa lo que ocurre, puesto que es un narrador en primera persona y no es omnisciente; otra característica muy común en textos fantásticos (Todorov, 60). Entonces, la niña surge de la oscuridad para salvar al niño, suministra la información que necesita saber para determinar el momento propicio en el que debe escapar (Murakami; sec. 19), convence al hombre oveja de que lo acompañe. Además se transforma en el estornino que destruye al perro negro que reaparece al final de la historia como la reencarnación de un trauma pasado; para luego desaparecer sin explicación ni dejar rastros.

En el final, la desestabilización de la realidad hasta ahora narrada en la historia se completa. El niño sale de la biblioteca finalmente y se enfrenta al hecho de que tanto el hombre oveja como la niña han desaparecido sin dejar rastros. Regresa a su casa a tiempo para el desayuno, con la pérdida de sus zapatos y la desaparición de su mascota como únicas pruebas de lo sucedido en la biblioteca. A pesar de lo que estima como una ausencia de tres días (que pasó en la biblioteca), la madre no le pregunta nada al respecto, lo que él interpreta como si para ella no hubiera pasado nada. Este factor sugiere que los tiempos no coinciden, que el tiempo en la biblioteca pasa de manera distinta para aquellos que habitan el mundo externo a la vez incrementando la extrañeza de la historia. El protagonista retoma su vida sin hacerle pregunta alguna a su madre y nunca regresa a la biblioteca. Aunque incluso después del fallecimiento de su progenitora, se cuestiona lo sucedido en la biblioteca

y el significado de la soledad, envuelto totalmente en una oscuridad similar a la del día en que escapó de la biblioteca (Murakami; sec. 26).

1.4 Entre líneas

¿Qué podemos inferir entonces de los elementos estudiados? ¿Cómo estas características percibidas como fantásticas o neofantásticas afectan realmente el significado del texto?

Reorganizados desde una perspectiva fantástica⁶, estos elementos permiten descubrir y compaginar la historia escrita entre las líneas narrativas de *The Strange Library*. Debe tenerse en cuenta que este no es un intento por encasillar el texto de Murakami dentro de lo fantástico, sino por apreciar la influencia de este en el mismo, siguiendo el estudio que propone Matthew C. Strecher. En este estudio, se presenta a Murakami como un autor que trabaja en las fronteras de distintos géneros literarios que por lo tanto dificultan su clasificación (*The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* 4). Asimismo, Paul L. Thomas reafirma esta idea cuando expone cómo la literatura murakamiana trabaja en los bordes de lo que se entiende como géneros literarios, que resulta más en la complicación de los géneros que en los que trabaja, más que en una codificación o establecimiento de uno nuevo (55).

En una de las escenas finales, el bibliotecario intenta franquearle la salida de la biblioteca al niño y al hombre oveja provocando un enfrentamiento entre los fugitivos y su perro, que resulta ser el mismo perro que mordió al niño cuando era pequeño, la razón por la cual su madre se ponía nerviosa si el niño llegaba tarde a la casa (Murakami; sec. 24). La improbabilidad de esta consecuencia da pie para cuestionar cómo este aspecto se funde con las demás repeticiones estudiadas. Esto se debe a que irrumpen en la realidad establecida dentro de la historia como ya han

⁶ Por fantástico, en este caso se refiere a los elementos incluidos dentro de la definición clásica que trata Todorov, tanto como aquellos que pertenecen a lo neofantástico, según Alazraki y Roas.

mencionado Roas y Todorov hacen los textos fantásticos (116). Bajo estos mismos estándares, se aprecia la forma en que las sombras predominan en los momentos más oscuros y solitarios del protagonista (cuando lo encierran en la biblioteca y cerca de la muerte de su madre). Aunque podría coincidir con la forma en que sucede en los textos románticos, aquí hay una respuesta del ambiente a la actitud del protagonista que sin embargo se sitúa mucho mejor en la teoría de lo fantástico, o más bien de lo extraño según lo discute Todorov. En la categoría de lo extraño, “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa y, de esta suerte, al pasado” (32). Esto permitiría aceptar la absoluta oscuridad de la biblioteca la noche en que escapó el niño: había luna llena, de la misma forma que explica una conexión con la oscuridad de la escena final en narración, ya que el niño se encuentra deprimido por su soledad, mientras busca explicarse el recuerdo de la biblioteca sumergido en una oscuridad total, iluminado solo por una luna llena (Murakami; sec. 26).

No está lejos de la línea analítica seguida hasta ahora cuestionar si, similar al significado del *automaton* para lo extraño según Freud, dentro de la *novella* de Murakami también hay un proceso que “arouse in the onlooker vague notions of automatic— mechanical —” (Freud 185), que para Freud pueden representar atisbos de procesos potencialmente ocultos detrás de la imagen de lo familiar. En conjunto, estos elementos podrían estar contando verdaderamente la historia de un sueño del protagonista, o algunos procesos subconscientes. Bajo este esquema sería entonces mucho más sencillo tejer la historia que cuentan las repeticiones; que tal vez, podría ser la siguiente.

La estructura laberíntica, junto a la oscuridad, proveen una justa representación de las dimensiones y profundidades de aquello que aunque forma parte del ser humano (la mente), se encuentra con frecuencia inaccesible. Mientras tanto, la aparición del perro, las similitudes en temperamento entre el hombre oveja y el niño, se pueden leer como elementos que parecen depender y aparecer específicamente por el niño. Por lo que llevan a identificar esta mente como aquella del protagonista. Además, el viejo bibliotecario ejerce sobre él la misma fuerza que los

valores inculcados por la madre, así que se puede considerar, para propósitos de esta lectura, al viejo como la representación interna de esa madre. Este detalle podría confirmarse en las sombras que el niño encuentra en el rostro de su madre al regresar a casa, “my mother’s profile seemed to have darkened very slightly, as if shadows were gathering around her.” (Murakami; sec. 26). También, esto explicaría por qué las únicas dos figuras directamente relacionadas al perro negro son la madre y el bibliotecario. Entonces, ante esta fuente de oposición que amenaza con extinguir la personalidad del niño por completo, aparece la niña como una luz que finalmente estimula el niño a leer y transportarse por completo a la lectura. En esa lectura, el protagonista también tiene un pájaro como mascota y una esposa que habla con una voz igual a la de la niña. Solo después de estos sucesos es el niño capaz de atreverse a escapar y ejercer su voluntad por encima de las establecidas figuras de autoridad. Acción que viene a fungir como un intento por recobrar su voz, o reclamar para sí la voz de esa niña cuyas cuerdas vocales fueron arrancadas cuando era muy joven. Este hecho contrasta bien con el accidente entre el niño y el perro, que también sucedió cuando él era muy joven. Así que podría llevar a cuestionar si la misma niña no sería más que otro reflejo del protagonista, en tanto solo él parece poderse comunicar con ella, y ni siquiera es en voz alta.

Se ve de esta forma que la historia cuenta una lucha de pulsiones dentro del niño, finalmente vencidas por el deseo de escapar y seguirle el rastro a la niña. Se puede decir que este niño ya no es pues un niño, sino que ha despertado a la inquietud por las jovencitas y ahora lucha por reafirmarse, a manera de un *bildungsroman*. A través de lo fantástico, *The Strange Library* es una pugna por la regeneración de la esencia individual de su protagonista, que acaba por quedarse solo, deprimido e insatisfecho, similar a como en los textos fantásticos el protagonista pudiera terminar desquiciado (Todorov 27). No obstante, más que desquiciado, aquí podría hablarse sobre cómo el texto “nos advierte de la posibilidad de que la realidad sobrepase el conocimiento racional” (Roas 39). A la luz de este análisis, vale la pena preguntar cómo estos elementos se manifiestan en otros trabajos de

Murakami por lo que el análisis cuidadoso de *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* resulta vital.



Capítulo 2: Recuento de una historia bifurcada y el final de un mundo

2.1 Resumen de *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*

En *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* (1996) se cuentan dos historias que van ocurriendo simultáneamente. La trama se desarrolla por medio de la alternación narrativa en cada capítulo, creando así una narración paralela de ambas historias. La primera es la de un protagonista que habita un mundo donde existen dos facciones que mercadean información, y son quienes dominan el mundo desde las sombras. El protagonista de este primer capítulo es un *calcutec*, nombre por el que se le conoce a los empleados de El Sistema. Viaja para realizar un trabajo con un científico a quien se refieren como “profesor”. A pesar de que este último en primera instancia pareciera un excéntrico tipo “científico loco”, termina por ser la persona clave en un experimento realizado por El Sistema a una serie de empleados. El mismo consistía en un método para almacenar y guardar información en el subconsciente de estos empleados de tal manera que la facción enemiga (La Fábrica) no tuviera acceso a ella. Más tarde se revela que el experimento salió mal, y que el único empleado que sobrevive es el protagonista, quien por una serie de eventos termina sentenciado a morir o a vivir en su inconsciente por toda la eternidad, atrapado en una fracción de tiempo que se subdividirá eternamente, según los cálculos del profesor.

La narración que se entrelaza con la primera y que comienza a contarse a partir del segundo capítulo, cuenta la historia de un hombre recién llegado a una ciudad en apariencia muy pacífica donde habitan unicornios. Esta es custodiada por el Portero, quien le exige renunciar a su sombra antes de poder volverse un ciudadano permanente del lugar. Una vez su le cortan su sombra, le asignan el trabajo de Lector de Sueños, profesión que limita significativamente su contacto con el sol y consiste en leer “sueños” encerrados en los huesos craneales de unicornios. Para ello cuenta con la ayuda de una bibliotecaria quien a pesar de que (aparentemente) se expresa de manera muy racional,

le indica que ha perdido su mente. La historia cuenta la adaptación del Lector de Sueños a esa ciudad, quien poco a poco va también perdiendo su mente como consecuencia de la separación de su sombra. Esta fue el precio a pagar por entrar a la ciudad y vive encarcelada por el Portero, así que el protagonista solo puede visitarla ocasionalmente. En una de esas breves visitas, la sombra le indica que deben salir de allí en poco tiempo, antes de que ella muera, por lo que le da una lista de cosas que hacer al Lector de Sueños para poder escapar. Le encarga hacer un mapa de toda la ciudad para lograr un plan de escape viable. Y es justo en medio de la ejecución de ese plan, cuando ya ha liberado a su sombra, que el protagonista decide volver a la biblioteca de sueños porque descubre que la mente de la bibliotecaria está encerrada en los cráneos y tiene que leerlos para liberarla, puesto que se ha enamorado de ella. Esta narrativa es la que el profesor revela como la historia del inconsciente del personaje principal en la narración alterna.

2.2 Puntos que se intersecan

A pesar de que todavía no se han escrito muchos artículos sobre *The Strange Library*, para cualquier lector que haya leído a Murakami anteriormente, la conclusión del capítulo anterior (y el texto mismo) en muchos sentidos debe sonar familiar. La indiferencia del protagonista, la aparente falta de desarrollo de los personajes, la inusualmente minuciosa descripción de la comida, el personaje femenino que desaparece y sobre todo el hombre oveja, entre otras cosas, son aspectos recurrentes en la literatura murakamiana. Aun así, es importante notar que en *The Strange Library* falta un motivo frecuente en los textos de Murakami: las referencias a la cultura popular occidental. En particular, el conocimiento sobre música y literatura que sus personajes frecuentemente ostentan. Este aspecto, sin embargo, sí está presente *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* y se discutirá dentro de este análisis como un factor que influye y promueve la extrañeza en sus textos,

por ejemplo cuando en *Hard-Boiled* el protagonista compara la destrucción de su casa con una escena de una película de Jean-Luc Godard.

Más allá de los elementos occidentales, es importante notar que características como la indiferencia del protagonista y la falta de desarrollo de los personajes también están presentes en *Hard-Boiled*. Estas apuntan hacia similitudes existentes entre los dos textos murakamianos en discusión que serán exploradas junto a los planteamientos de lo fantástico, con el fin de determinar si su uso en *Hard-Boiled* coincide con la evocación de extrañeza neofantástica que hacen en *The Strange Library*. Adicionalmente, a lo largo de este capítulo se incorporará la discusión sobre los elementos occidentales en *Hard-Boiled* que parecieran funcionar como fantásticos dentro de la novela, reforzando así el potencial ambiente de lo fantástico contemporáneo que se da en la misma; particularmente la música, las películas y las referencias literarias explícitas. De manera que el análisis es un intento por contestar en qué formas se conjugan las similitudes con personajes de *The Strange Library* y los elementos occidentales bajo lo neofantástico dentro de la historia para aportar significativamente al desarrollo de la narración en *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*. La intención es realizar un análisis cuidadoso de los aspectos extraños en la novela y proponer una lectura alterna a la que expone el texto utilizando aquello que se encuentra entre líneas, similar a como se realizó en el primer capítulo con TSL (*The Strange Library*). Por lo que el análisis se basará principalmente en la función que estos elementos cumplan dentro *Hard-Boiled* y lo que revelan de las líneas narrativas dentro del mismo, una vez analizados a través de lo fantástico contemporáneo.

En el primer capítulo encontramos a un personaje importante: el viejo (“the old man”)/ profesor. La secuencia narrativa comienza de manera similar a TSL, el protagonista (de nuevo sin nombre), es escoltado por una mujer que lo conduce a través de un túnel subterráneo en el que se encuentra el profesor. Este lo escolta bajo una cascada hasta su oficina (Murakami; cap. 3). En el desarrollo de la historia, este señor se vuelve un personaje clave para entender lo que va sucediendo;

es quien provee explicaciones y quien a pesar de su amabilidad, técnicamente condena al protagonista a escoger entre dos posibles desenlaces finales. Estos son el suicidio, o la vida eterna en lo que Adelina Vasile llama uno de los “external spaces [that] turn out to be projections of the psyche of characters” (116), que en el caso de *Hard-Boiled* es la ciudad del Lector de Sueños. Puede decirse que, de cierta manera, es el responsable por la desestabilización o irrupción del flujo normal en la actividad neurológica o mental del protagonista. Así, la función del profesor es similar a como el viejo bibliotecario en TSL pretendía comerse el cerebro del niño, aumentando el flujo de información en su cerebro a través de la lectura. Sin embargo, al considerar la forma en que la novela se presenta como una bifurcación de la misma historia, que se narra cómo dos distintas desde el comienzo, no toma mucho tiempo encontrar otra figura que encarna el misterio y la agresión que existía en el bibliotecario: el Portero.

El rol que desempeñaba el bibliotecario en TLS como fuente de agresión para suprimir al protagonista y a la vez alimentarse de su cerebro, se traslada a la novela distribuido en dos personajes: el profesor y el Portero. La construcción y organización de *Hard-Boiled* permiten apreciar claramente dicotomías también presentes en TSL, pero de manera mucho más difusa. En palabras de Chiyoko Kawakami, “in the undercurrent of Murakami's fiction lies a realization that the individual is always, and already, caught in a series of nets, the mechanism of which is beyond comprehension” (312) ¿Qué propósito cumplen estas constantes dicotomías? Para el crítico Matthew C. Strecher, representan “metonymical links with the contents of their inner minds in order to draw them out, engage them in discourse, and then send them back to where they came from” (“Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Haruki Murakami” 272). Así que la insistencia en estas divisiones entre lo consciente y lo inconsciente no representarían necesariamente un intento por entender el subconsciente, sino una búsqueda por la esencia personal de los personajes, que en *Hard-Boiled* se llama mente (Murakami; cap. 16). Dentro del marco de lo

fantástico, entonces, el Portero del fin del mundo podría funcionar como un doble del profesor en el país de las maravillas. Ambos funcionan como figuras de autoridad dentro del texto cuya función es provocar una especie de búsqueda en el protagonista, dentro de sí mismo, confirmando así su conexión con el bibliotecario en *Hard-Boiled*. En este sentido, se puede atar con una de las intenciones de lo fantástico a la que apunta la crítica Rosalba Campa, cuando dice que:

la función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes — y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes — sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad” (“Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (191)

No obstante, dentro de una novela donde las dicotomías y bifurcaciones conforman uno de los motivos principales, el caso del profesor/Portero no es uno aislado. Al examinar los personajes que se presentan en la mayor parte de la narración, surgen varias figuras femeninas que actúan de forma sospechosamente similar a la niña que se encuentra en TSL. En el caso de la novela, aparecen tres figuras femeninas importantes, estas son: la nieta del científico y las dos bibliotecarias. Entre ellas, quizás el caso excepcional sería la nieta, quien a pesar de que actúa como guía durante la búsqueda del abuelo cuando este huye de los “INKlings” (Murakami; cap. 13), se presenta como un obstáculo para el protagonista cuando insiste en dormir con él aunque él no quiere y cuando le pide al *calcutec* que seque su ropa en la lavandería, durante su “último día de vida”⁷. En el caso de las bibliotecarias, no es difícil trazar la conexión con la niña misteriosa de *The Strange Library*. Por

⁷ Al *calcutec* le quedaban apenas unas horas de consciencia antes de sucumbir por completo a la vida dentro de su inconsciente, según los cálculos del profesor.

ejemplo, la bibliotecaria en el país de las maravillas (de ahora en adelante, bibliotecaria PM), al igual que la niña, después de su primera conversación con el protagonista, este comienza a leer y es ella quien inicialmente le provee información sobre los unicornios. Además, ella comparte la lectura con él e inicialmente le facilita los libros que le estaban prohibidos llevarse. La bibliotecaria del fin del mundo (bibliotecaria FM), por otro lado, le enseña a leer los sueños y finalmente se vuelve la razón para que el Lector de Sueños (protagonista en el fin del mundo), decida quedarse en esa ciudad. Tanto así que no regresa jamás al mundo normal, como planeaba su sombra. Entonces, en *Hard-Boiled* son las bibliotecarias y la nieta quienes como la niña, ayudan al personaje y lo impulsan a cuestionar las reglas que le son impuestas por las figuras de autoridad.

Además, es importante discutir las similitudes entre el protagonista y el niño de TSL, puesto que son los dos personajes en quienes se observan los mayores paralelismos. Debe aclararse que cuando se habla sobre el personaje principal de *Hard-Boiled*, nos referimos tanto al *calcutec* como al Lector de Sueños. Análogo al comportamiento del niño, en la novela se encuentra un protagonista que en todo momento se ubica en un terreno desconocido, y aunque puede argumentarse que en este caso la voluntad del *calcutec* es más fuerte que la del niño, la evidencia textual de sus similitudes no es difícil de encontrar. Por ejemplo, el niño se alegraba con la felicidad de su captor: “seeing how happy he was made me feel a little happier. No matter what the situation may be, I still take pleasure in witnessing the joy of others” (Murakami; sec. 18). Asimismo, el protagonista en *Hard-Boiled* asume una actitud similar cuando por fin el profesor le cuenta cómo por causa de sus experimentos el *calcutec* tendrá que escoger entre el suicidio o una especie de vida dentro su mente, concluyendo que “he looked like a tired old man. Genius or not, everyone grows old, everyone dies.” (Murakami; cap 29). Incluso, cuando la nieta del profesor le pregunta: “you aren’t really mad at Grandfather, are you?” su respuesta es “I don’t know, but does it matter? ... The more I listened to your grandfather, the less I cared.” (Murakami; cap. 29). Se observa en ambos una actitud un tanto indiferente (o hasta

feliz) hacia la persona que les ha causado daño. Mientras el niño de TSL se preocupa más por su estornino y por su madre que por su propio bienestar, el *calcutec* se encuentra en el último día de su vida sin decidir realmente que hará con la información que le da el científico. Así que lava la ropa de la nieta y se lamenta por ello, aunque no con mucha insistencia (Murakami; cap. 33); más bien parece darle igual. En ambas historias, los protagonistas se dejan llevar por el desarrollo de eventos, más que mover ellos mismos la narración.

A través de estas comparaciones se ilustra el paralelismo existente entre ambos textos, no obstante, antes de continuar el análisis se debe resaltar un último aspecto que funciona como una reafirmación del paralelismo entre los personajes. En los dos textos, una característica presente en las primeras escenas llama la atención: el guiño que anuncia la bifurcación presente en las dos historias. Mientras en TSL hay una bibliotecaria que “looked as if she were reading the right-hand page with her right eye, and the left-hand page with her left.” (Murakami; sec. 1), en *Hard-Boiled el calcutec* dice que:

I always come prepared with pockets full of loose change.... I thrust my hands simultaneously into both pockets, the right hand tallying the hundreds and five-hundreds in tandem with the left hand adding up the fifties and tens... The right brain and the left brain keep separate tabs, which are then brought together like two halves of a split watermelon. (Murakami; cap. 1).

2.3 Occidentalismos (in)conscientes

En *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, en parte por su naturaleza de novela mucho más extensa que *The Strange Library*, se abre la posibilidad al desarrollo de otros elementos que se unen para fortalecer la utilidad de lo fantástico para explicar algunas tendencias dentro de la literatura murakamiana. A continuación, se procederá a apuntar algunas maneras en las que las

características presentadas como paralelismos en la sección anterior, se unen a algunos otros detalles textuales para contar una historia y abrirle el paso a la imaginación del lector.

Entre estos detalles textuales, se encuentran algunos que como se anticipó en la introducción al capítulo, están muy vinculados con la cultura occidental. Por causa de la naturaleza cultural intrínseca de estos elementos, es importante aclarar la percepción japonesa del uso que Murakami hace de elementos culturales de occidente antes de analizar su función dentro del texto y de la actitud desinteresada que usualmente se presenta en sus personajes frente al devenir social japonés. Sus personajes leen textos occidentales y la música que escuchan sigue el mismo patrón, además se hace hincapié en este aspecto a lo largo del desarrollo de sus textos al mencionar una y otra vez libros, autores, músicos o piezas musicales occidentales. Ante esta tendencia en Murakami, Ōe habla de un decaimiento de la cultura japonesa particularmente en la literatura, la que según su percepción está perdiendo el poder “to produce and active model of life in the present and for the future” (*Japan, the Ambiguous, and Myself* 63). En ese mismo libro, arremete contra escritores como Haruki Murakami y Banana Yoshimoto para hablar de cómo sus obras “convey the experience of a youth politically uninvolved or disaffected” (50), lo que hace que su trabajo evoque “a response bordering on adulation in their young readers” (50). Y a pesar de mencionar que no es posible determinar el efecto que este tipo de literatura tendrá en estas generaciones que los leen, sí deja claro que no está de acuerdo con manejos de la cultura japonesa similares a los de estos dos escritores. Más que eso, enfatiza que en el caso de Yoshimoto, su literatura es al menos un reflejo de su generación, un poco distinta del autor de *Hard-Boiled*. Para Ōe, Murakami es un intelectual y traductor conocedor de la literatura americana, que “has rendered American minimalism in an impressive Japanese narrative style” (51). Por lo que aquello que pretende Ōe, no es tanto cuestionar la capacidad narrativa de Murakami como el hecho de que sus habilidades no sean utilizadas para exaltar el tipo de literatura que considera se debe promover. Esta sería toda aquella que cumpla con el siguiente principio

siguiente: “to create a model which encompasses past and future, a model of the people living in that age as well” (66). Al ganador del Nobel, se le suman muchos intelectuales japoneses quienes entienden que Murakami no es un buen representante de la literatura japonesa. Esta apreciación se basa en lo que llaman su “occidentalización”, como señala la profesora Yoko Imai según se recoge en la cita anterior y también el profesor Ryukichi Terao, prolífico traductor de autores como Gabriel García Márquez al japonés (Zambrano 58-67), comparte esta postura.

Como estas, son bastantes las críticas hechas a Murakami, por la manera en que su identidad como japonés se ve desestabilizada en su insistencia por escuchar, leer, ver filmes y confeccionar a occidente como algo omnipresente dentro de sus novelas japonesas, característica que los críticos japoneses en particular nunca fallan en señalar (Iwamoto 296). No obstante, en artículos como “On the Globalization of Literature: Haruki Murakami, Tim O’Brien, and Raymond Carver” (2003) del profesor Reiichi Miura de la Universidad de Hitotsubashi, se encuentra una mirada que ayuda a explicar el rechazo o la crítica a la obra de Murakami dentro de grupos intelectuales japoneses. En su ensayo, Miura identifica y expone el paralelismo entre el *boom* de la literatura americana en Japón y el crecimiento en la fama de Murakami, que es visto como embajador de esta cultura a través de sus textos (Miura). Si la relación entre Occidente y Murakami es tan explícita en un país tan etnocéntrico como Japón, no es extraño entonces encontrar resistencia por parte de académicos japoneses que como Ōe, buscan preservar una cultura japonesa al margen de la occidental. No obstante, aunque es comprensible que ante el consumo creciente de la cultura occidental, particularmente americana, los japoneses sientan la necesidad de afirmar su propia identidad como residentes de Japón, esto no explica por completo su ferviente rechazo al estilo “occidentalizado” de Murakami. ¿Qué buscan preservar, exactamente? Dentro de este deseo quizá se puede entrever uno más profundo, que parte de la organización social japonesa como se concibió incluso después de la reforma Meiji en 1868, donde comienza el proceso de la modernización de Japón (Paul Varley 238). El crítico Yoshio

Iwamoto dice que, después de la Segunda Guerra Mundial, en Japón el concepto de individualismo (*shutaisei*) fue asumido como un problema surgido por la modernidad⁸ que debía resolverse. Tanto así que para el crítico japonés Masao Miyoshi “the establishment of *shutaisei* in Japan is especially difficult because of, among other reasons, the cultural and social conformism and communalism that envelops the individual.” (297). Incluso, Iwamoto menciona que uno de los problemas para incorporar ese concepto radica en la dificultad para incluirlo en un lenguaje donde el sujeto no debe ser mencionado explícitamente⁹. Claro que esta omisión se da siempre y cuando se entienda quién es el sujeto a partir del contexto de la conversación entre el emisor y el receptor (297). Una vez aclarada la dificultad lingüística, debe mencionarse que la importancia de este comunismo o grupismo en aspectos sociales, más bien apela a aspectos donde el profesor Carlos Rubio, de la Universidad Complutense de Madrid, señala que

La expresión de la individualidad puede amenazar la situación de equilibrio del grupo dentro del cual cada persona tiene un lugar determinado. Así, en lugar de la individualidad, el espíritu asertivo, la creatividad y la originalidad, las virtudes más admiradas por la sociedad japonesa tradicionalmente han sido la sensibilidad hacia los demás, la capacidad de cooperar y la voluntad de acomodarse al resto del grupo. (*El Japón de Murakami* 339)

A la luz de tales argumentos, es comprensible que los escritos y valores que encarnan muchos personajes de Murakami sean razón para poner en tela de juicio lo que Rubio llama su “japoneidad” (18). Cabe destacar que no es la intención en este trabajo investigativo de discutir en ninguna

⁸ En Japón este concepto llegó a representar, en contextos como este, adoptar prácticas políticas de occidente para entrar en su mercado y así ampliar su economía.

⁹ A diferencia del español, donde los sujetos son también omitidos con frecuencia, en japonés la conjugación de los verbos no cambia en primera, segunda ni tercera persona, sin importar que sea plural o singular.

manera, si Murakami es o no japonés ni en qué medida. En otras palabras, no se discutirá su identidad en relación a lo fantástico en sus trabajos sino que se incluyen con la intención de dar cuenta sobre algunos debates que se han generado a partir de la ficción de Murakami. De manera que al hablar de los elementos occidentales en sus escritos como parte de la configuración de lo fantástico en los textos, se entiende que su función textual de extrañeza es acentuada por la dimensión cultural de la que son parte, y la respuesta negativa de la crítica apoya esta idea. En los textos, los elementos occidentales añaden un nivel de profundidad al análisis ya que más allá de rasgos culturales distintos a la cultura japonesa, se presentan como un aspecto problemático para esa tradición cultural asiática.

Sobre los elementos occidentales en sus textos, el crítico y traductor Philip Gabriel apunta a que Murakami “filters his experience through pop culture, particularly American and Western pop culture” (154), lo cual resulta en un distanciamiento físico entre el protagonista y el lugar donde se encuentra. En este sentido, quizá uno de los elementos más contundentes de este tipo en *Hard-Boiled* sea la canción “Danny Boy”, que hace su entrada a la narración en los primeros capítulos cuando el protagonista se encuentra en el elevador y dice “I tried whistling *Danny Boy*, but it came out like a dog wheezing with asthma.” (Murakami; cap. 1). No obstante, las referencias a esta canción se presentan varias veces más a lo largo del texto, al punto que culmina siendo el aspecto que permite conectar ambas historias que se narran en el texto. La conexión sucede cuando más tarde en la historia, dentro de la sección narrativa identificada como el fin del mundo, el Lector de Sueños intenta recordar una canción y “Danny Boy” es la única que se le ocurre (Murakami; cap. 36). Se podría decir que en este sentido la canción funciona como una especie de *leitmotiv*, similar a como sucede con “Norwegian Wood” en *Tokio Blues* y con “Sinfonietta” de Janáčêk en *1Q84* (Pérez Martínez 5-6).

¿Qué implicaciones tendría esto para lo fantástico en *Hard-Boiled*? Al funcionar como el puente más específico entre esos dos mundos narrados dentro de la novela, la canción se vuelve una vía para afirmar que existe “más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse” (Roas 23). El giro que consigue lograr la canción en el texto funciona en concordancia con el señalamiento de Roas, que se encuentra entre los intereses y propósitos de la literatura fantástica. No solo eso, sino que en relación a los protagonistas (el lector de sueños y el *calcutec*), permite trazar la conexión directa entre ellos que los identifica como la misma persona. Aunque el profesor explica esta conexión y la aparición de una bibliotecaria en cada una de las historias también la sugiere, es con “Danny Boy” donde se vuelve un hecho irrefutable y se disipan las dudas de que se trata del mismo personaje.

Del mismo modo, en el primer capítulo también hay una escena donde un elemento occidental suscita extrañeza dentro del texto, cuando la nieta del profesor escolta al protagonista a través de un túnel. Ella intenta decirle algo que él entiende como “Marcel Proust”: “Or more precisely, she didn’t pronounce the word “Proust”, but simply moved her lips to form what ought to have been “Proust”” (Murakami; cap. 1). Luego él pondera cuál pudo haber sido la intención de ella al decir eso: “Now if she’d cited this long corridor as a metaphor for the works of Marcel Proust, that much I could accept. But the reverse was bizarre.” (Murakami; cap. 1). Aunque en este caso no es una referencia que alude a una conexión con el fin del mundo, la interpretación del protagonista resalta por lo extraña que vuelve esta escena en particular. Al analizar por qué resulta extraña, puede argumentarse que se debe a que el comentario parece estar totalmente fuera de contexto. La “conversación” de los personajes hasta entonces no era sobre literatura, y en el momento donde ella supuestamente pronuncia el apellido de este autor, la mujer solo pronuncia una palabra. Es decir, no estaba en medio de una oración, no había ninguna especie de precedente del que se pudiera justificar la asociación del *calcutec*. Más aún, si se toma en cuenta el hecho de que en japonés Proust se

pronuncia como “purūsuto”, las posibilidades de que realmente la nieta del científico hubiese dicho esta palabra son muy bajas (Rubin 119).

En otra escena, dos hombres irrumpen en el apartamento del *calcutec*, como consecuencia de su asociación con el científico. Mientras uno de ellos se dispone a destruir las pertenencias en el apartamento del *calcutec*, el otro se dedicaba a fumar apreciando la destrucción (Murakami; cap. 13). El protagonista, ante este acontecimiento, se limitó a ofrecerle un cenicero al intruso que fumaba, mientras pensaba “Junior didn’t say a word, choosing instead to contemplate the lit end of his cigarette. This was where the Jean-Luc Godard scene would have been titled *Il regardait le feu de son tabac*” (Murakami; cap. 13). Así que en los momentos en que su vivienda era deshecha por extraños que parecían estar dispuestos a cualquier cosa, la respuesta del protagonista es contemplar la escena en calma. De hecho tenía suficiente calma como para evocar el estilo del director franco-suizo Jean-Luc Godard y concebir una escena filmográfica, título incluido.

De manera que cuando se piensan en conjunto estas instancias, es evidente que la extrañeza no solo acompaña las referencias musicales dentro de los textos. Al menos en el caso de *Hard-Boiled*, aunque pudiera hablarse de otros (*Kafka on the Shore*, por ejemplo¹⁰), las alusiones a textos literarios y producciones filmográficas occidentales se manejan de forma similar a las referencias musicales. En muchas ocasiones, la insistencia en mencionar libros, películas y música occidental se traduce a que acabar un libro de Murakami implica confeccionar una lista de música, películas y libros por explorar. A su vez esto se entrelaza con la geografía japonesa, donde se habla sobre restaurantes, estaciones de metro y ciudades de Japón. El distanciamiento que señala Gabriel, ciertamente percibido en muchas ficciones murakamianas, se consigue a través del desborde de referencias

¹⁰ Kafka Tamura, el protagonista, escapa de su casa y viaja hasta la ciudad de Takamatsu donde visita una biblioteca y para leer escoge, entre todos los ejemplares disponibles, la traducción de Richard Francis Burton de *Las mil y una noches* (*Kafka on the Shore* 38).

donde se utilizan estrategias fácilmente comparables a las utilizadas en textos fantásticos para provocar irrupciones en distintos relatos.

Desde el punto de vista fantástico, debe considerarse el razonamiento de Todorov cuando habla sobre cómo: “la ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto” (28). El crítico se refiere al uso del imperfecto y de locuciones introductorias que sirven para insertar la duda en la historia; da como ejemplo la sustitución de la frase “afuera llueve” por “Tal vez llueve afuera” (28). En el caso de Murakami, aunque las referencias culturales no son necesariamente locuciones lingüísticas, sí funcionan de manera similar en tanto alteran el flujo narrativo. Esto ocurre especialmente cuando son utilizadas en circunstancias donde normalmente no lo serían: mientras destruyen tu casa o mientras intentas leer los labios de alguien, por ejemplo. En esencia, estos elementos se comportarían mayormente de forma parecida si se hiciera referencia a canciones, películas y libros japoneses en lugar de occidentales, aunque hay excepciones. La canción “Danny Boy” es un ejemplo, cuya mención llama la atención precisamente porque se trata de una canción occidental y contrasta en el contexto japonés de la historia. Pero por lo general, la incertidumbre que representan tales referencias parte principalmente de la manera en que son utilizadas, puesto que surgen como información que es mencionada fuera de contexto (como “Proust”). Cuando se contempla el hecho de su naturaleza cultural occidental, dentro de la lectura fantástica esa identidad cultural se manifiesta como una forma de acentuar y ampliar la extrañeza que se desprende de los elementos en su función dentro del texto.

2.4 Conclusiones: finales de mundos y lugares fantásticos

Una vez establecida la discusión sobre los paralelismos en ambos textos murakamianos y algunas referencias culturales que se dan dentro de *Hard-Boiled*, debe discutirse la lectura surgida a

partir de las historias que se cuentan en la novela. Al mismo tiempo, esta permitirá una comparación que reafirma la interpretación realizada sobre los elementos que se comportan como fantásticos en *The Strange Library*. Al comenzar en orden cronológico, puede apreciarse que así como se mencionó anteriormente, la bifurcación se insinúa al lector en ambos textos ya desde las primeras escenas de los mismos. En *The Strange Library* hay una bibliotecaria que aparenta leer una página distinta con cada uno de sus ojos (Murakami, 2014), mientras en *Hard-Boiled* es el conteo de monedas en los bolsillos. Un conteo que el protagonista pretende lograr simultáneamente haciendo que los dos hemisferios de su cerebro trabajen independientemente, en sentido figurado (Murakami; cap. 1). Así queda advertido el lector que la historia a presentarse se dividirá de alguna manera, aunque en un caso es más explícito que en el otro. Además, en ambos se manifiesta una duplicación del protagonista, que hasta cierto punto se presenta como un estado que debe resolverse para el desarrollo a largo plazo del personaje. En el caso de la *novella*, su reflejo, el hombre oveja, tuvo que desaparecer cuando el protagonista logra por fin escapar de la biblioteca. No podían coexistir ambos en el mundo afuera de esa biblioteca. Por otro lado, en *Hard-Boiled* se aprecian claramente las divisiones en el personaje principal, puesto que se encuentran en narraciones alternas de la misma historia. Aun así, al final de la misma no pueden coexistir y la historia (que incluye ambas sub-narraciones) culmina insinuando que la “vida” del protagonista continuará en el mundo que existe dentro de su mente, es decir en “el fin del mundo”. Además, se aprecia cómo en ambos textos también hay uniones que permiten trazar y confirmar la conexión entre las distintas líneas narrativas. El *calcutec* posee el cráneo de un unicornio, igual que en el fin del mundo el Lector de Sueños solo puede leer los sueños que se han conservado en los cráneos de unicornios. De la misma manera que el niño habla constantemente de su mascota, el estornino, y este reaparece dentro de la biblioteca cuando la niña se transforma en este pájaro, mientras al regresar a su casa luego de haber escapado de la biblioteca descubre que ha desaparecido.

La comparación anterior permite apreciar que muchos de los elementos que ya se anunciaban en TSL, son desarrollados ampliamente en *Hard-Boiled* junto a la inclusión de referencias culturales occidentales, en particular la música, películas y literatura. No obstante, la breve discusión de Proust en la novela y la forma en que “Danny Boy” se sitúa entre narraciones dentro del texto como puente entre las mismas, permite argumentar que estas estrategias funcionan de manera similar a las que se utilizan para establecer lo extraño en TSL. Es decir, la función principal de los referentes occidentales es acentuar la desestabilización ya existente en la historia, al aparecer dentro de un texto configurado en un código cultural japonés. Este es el análisis que se revela cuando se analiza desde una perspectiva literaria fantástica, que por enfatizar las interrupciones en la atmósferas de las historias y el surgimiento de lo extraño dentro de las mismas, permite evaluar las características literarias en Murakami en base a cómo y en qué medida alcanzan completar este propósito dentro de la historia. De esta manera, cuando se miran las historias a través de estos detalles, los textos estudiados no cuentan cosas tan distintas. Se puede decir que *Hard-Boiled* permite aclarar la historia que se cuenta en *The Strange Library* en tanto se desarrolla por medio de estrategias ficcionales muy parecidas. La combinación de ambas historias, en una interpretación arriesgada y superficial, se puede leer como si la narración en *Hard-Boiled* fuera la historia del niño ya adulto, convertido en *calcutec* pero igualmente solitario, que termina repitiendo la historia solo para culminar viviendo en la esencia de su ser, su mente, la biblioteca de la que huyó una vez, pero que al final, lo atrapó. Lo que sí revela este detallado análisis, no obstante, es una especie de parentesco entre ambas narraciones, donde por medio de una metodología casi idéntica se cuentan historia muy distintas, pero igualmente extrañas.

Capítulo 3: Murakami, Borges y Cortázar: un cuestionamiento a la literatura culta y de masas a través del uso de lo (neo)fantástico

3.1 Introducción a la selección de cuentos de Borges y Cortázar

En los capítulos que preceden este, se exploraron algunas capas de significaciones que pueden encontrarse dentro de los trabajos ficcionales de Murakami, al fijar el análisis particularmente en dos textos a través de un enfoque teórico fantástico. El propósito no fue intentar clasificarlo, sino más bien identificar características textuales que abren el diálogo y permiten la exploración de la complejidad existente en la obra de este autor japonés contemporáneo. Ahora bien, para hablar de complejidad en Murakami, como sucede con otros autores, es necesario tener en cuenta los argumentos teóricos que se enfrentan al momento de considerar a Murakami como un autor japonés cuya literatura debe estudiarse. Tal enfrentamiento se pone en evidencia, por ejemplo, en la introducción al libro *Haruki Murakami and the Music of Words* de Jay Rubin. En la misma, el traductor y estudioso responde al académico Masao Miyoshi, quien señala que cualquier intento por estudiar a profundidad los textos de Murakami es bastante tonto (“silly”), y añade “All right, then, let’s get silly.” (7). De la mano de esta discusión sobre la seriedad de las ficciones de Murakami, surge con frecuencia la problematización de sus ficciones bajo las categorías de literatura de masas y alta literatura, donde se considera a Murakami como un escritor de literatura de masas o *light*, en especial porque sus novelas han sido ampliamente traducidas. Este último planeamiento es particularmente evidente en Ōe, quien en una entrevista para el *Paris Review* dice “Murakami writes in a clear, simple Japanese style. He is translated into foreign languages and is widely read, especially in America, England, and China. He’s created a place for himself in the international literary scene in a way that Yukio Mishima and myself were not able to.”. Aunque pudiera parecer que en la cita el Nobel japonés aplaude a Murakami por su habilidad para establecerse entre los lectores extranjeros, en ese

mismo artículo menciona que él nunca ha querido escribir para las masas. Adam Kirsch por su parte señala que “the compliment barely conceals the implication that Murakami’s success abroad is owed precisely to his simple, or simplified, language. Rather than mastering the full resources and history of the Japanese language, the way Oe and Mishima did, the suggestion is that Murakami writes a version stripped for export” (“Murakami vs. Bolaño: Competing Visions of the Global Novel”).

En Japón, las categorías de literatura de masas y alta literatura son respectivamente denominadas *taishūbungaku* y *junbungaku* (Strecher 359, 1996) dentro de la tradición literaria japonesa. De forma breve y sucinta, lo que se entiende por literatura de masas podría definirse como una que “expresses moods and real experience of average people. That is why it becomes an important source of apprehension of reality and social consciousness, but not only a totality of cultural consumer values, a means of ideological influence on masses or simply anticulture” (Dombrowska 54). Esta se opone, o se ve constantemente comparada y discutida en relación a la alta literatura (*highbrow literature*, *literature for the elite*, *high literature*, etc.). La diferencia es bastante literal; mientras una supone recoger los intereses, ideales y costumbres de las masas (en un sentido muy amplio), la otra representa los gustos y pensamientos de un colectivo académico, que se preocupa por valores más filosóficos y reflexiones más elevadas que por lo general le interesan a una parte reducida de la sociedad en particular (Morris Bishop 4). No obstante, se le otorga una connotación a la literatura de masas como inferior ante la llamada alta, ya que se le considera una especie de tergiversación de lo que debe ser la buena literatura para convertirla en un bien que tiene un propósito puramente de consumo (Peter Swirski 7). No causa mucha sorpresa que a todos aquellos textos traducidos a muchos idiomas y considerados como *best-sellers*, se les atribuya una falta de contenido apropiado o a la altura de la buena literatura (Romero Tabares 38).

Tras esta breve explicación, cabe destacar que la intención al abordar esta discusión literaria es apuntar hacia varios argumentos principales que la rodean, los cuales a su vez ilustran lo

problemática que resulta la clasificación de los textos en estas dos categorías, puesto que las distinciones entre una y otra están muy poco definidas. No obstante, es importante hablar de ellas en tanto, en el caso particular de Murakami, la crítica que con más frecuencia acusa sus textos de ser literatura de masas es la japonesa, mientras algunos estudiosos occidentales lo vinculan con distintas corrientes literarias, que a veces quizá pueden ser cuestionables, como la asociación que hace el crítico Paul L. Thomas de Murakami con el realismo mágico (55).

En el caso de Japón, de nuevo Ōe se convierte en una de las principales voces defensivas de la *junbungaku* o alta literatura japonesa, diciendo que “the number of serious literary publications has decreased as the number of other publications has continued to grow” (78). Lo que intenta el Nobel japonés en su ensayo “Japan’s Dual Identity: A Writer’s Dilemma” es precisamente exhortar a los escritores japoneses a crear una “literatura seria” que desde su punto de vista está desapareciendo. Por supuesto, a sus ojos Murakami pertenece a la facción de escritores cuya obra literaria, a diferencia de Kobo Abe, no puede contarse como *junbungaku* (Ōe 78-79). Como contrapunto a los señalamientos de Ōe, Matthew C. Strecher dice “who is to say that, just as Soseki became known as one of the greatest novelists of the modern period, Yoshimoto Banana or Murakami Haruki will not become 'legitimized' by the canon at some later date, as well?” (358).

Strecher entonces, discute la polémica entre el *junbungaku* y el *taishūbungaku* en su artículo “Purely Mass or Massively Pure? The Division Between ‘Pure’ and ‘Mass’ Literature”(1996). En el mismo argumenta a favor de la necesidad de estudiar la literatura de masas, o *taishūbungaku*, en tanto se presenta como la nueva modalidad literaria, si bien admite que esta ha sido el resultado de un *marketing* agresivo (372). Además, ilustra cómo la *junbungaku* es problemática en tanto incluye “an anxiety to portray the world realistically, yet to maintain a detached attitude toward common society, that is, the masses themselves” (372). No obstante, concluye su ensayo discutiendo las razones por las cuales estas categorías, tanto fuera como dentro de Japón, potencialmente van a polarizarse y

oponerse entre sí mismas. Esto ocurrirá a medida que escritores como Murakami y Genichirō Takahashi cuestionan o problematizan “the notion of Japanese cultural specificity and Japanese high culture, the more the need to define such concepts will be re- affirmed.” (374).

Al considerar la diversidad de argumentos que emergen sobre cómo Murakami se posiciona dentro de la tradición japonesa y occidental, es comprensible que se considere como punto de intersección entre ambas culturas y por lo tanto su escritura sea difícil de clasificar, como argumentan Paul L. Thomas y Matthew Strecher¹¹. Cabe aclarar que la ficción de Murakami, por más vínculos que pueda tener con la europea y la occidental en general, es diferente a estas puesto que está inherentemente ligada a una tradición literaria asiática. Es por eso que el estudio de su obra literaria seleccionada se beneficiaría de un estudio comparativo con los trabajos de autores que también han demostrado enfrentar problemas similares en cuanto a la categorización de sus textos, como Borges y Cortázar. De manera que este estudio paralelo plantea cómo su trabajo literario permite cuestionar y desestabilizar categorías similares a la alta literatura y literatura de masas. Asimismo, el análisis busca repensar la validez o utilidad de estas categorías en relación a cómo se estudia la literatura contemporánea. Más aún, cómo influyen estas categorías en el estudio de escritores que aunque muy influenciados por culturas occidentales, no son necesariamente, a causa de esas influencias, representantes de la misma. Este es el argumento que se establece en el caso de Murakami, por ejemplo, quien si bien tiene mucha influencia y hace referencias explícitas a elementos culturales de otras sociedades y tradiciones, igualmente deja claro que su intención es escribir novelas japonesas e incluso identifica una geografía y valores morales japoneses tan presentes en sus obras como las referencias occidentales (Rubin 202-203).

¹¹ “Magical Murakami Nightmares: Investigating Genre Through *The Strange Library*” (Paul Thomas 2016) y *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* (Matthew Strecher 2014).

Con este propósito en mente, a continuación se discutirán los textos de Murakami analizados a través de ambos capítulos anteriores, en relación a las interacciones que se puedan trazar entre ellos y algunos relatos que forman parte de la obra narrativa de Borges y Cortázar. Se selecciona a estos autores porque comparten con Murakami las disyuntivas que han surgido al momento de clasificar sus obras literarias y las asociaciones que se han realizado de sus textos al realismo mágico (Erwin Dale Carter). Sin embargo, la razón principal para seleccionarlos responde a la impresión de que en sus cuentos, el uso de lo fantástico parece darse de una forma similar a Murakami. Con esta asociación, funciona muy bien la incomodidad de Cortázar en cuanto a la concepción de su literatura como una perteneciente a la literatura fantástica, según su concepción en el siglo XIX. Alazraki apunta a esa idea de lo fantástico según Cortázar, al citar una entrevista del escritor argentino donde este dice:

las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de Usher”, no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* (Alazraki 26).

Esta nueva concepción de lo fantástico en el siglo XX como lo neofantástico, junto a las consideraciones que discute David Roas sobre lo fantástico contemporáneo, permiten adaptar los planteamientos de Todorov sobre lo fantástico tradicional a estos tres escritores del siglo XX, que han sido influenciados por Kafka y Poe, entre otros. Al considerar que habitan en ávidos y sin duda

perspicaces lectores como Borges, Cortázar y Murakami, no sorprende que sus textos se acerquen más hacia lo fantástico configurado bajo las nociones de Alazraki y Roas, y del mismo Cortázar. Además, del mismo modo en que Cortázar comenta la extrañeza que existe en la realidad misma, Murakami dice algo similar durante una entrevista para el *Paris Review*: “My protagonist is almost always caught between the spiritual world and the real world... The protagonist’s mind is split between these totally different worlds and he cannot choose which to take. I think that’s one of the main motifs in my work.”; aquí el mundo espiritual al que se refiere Murakami es el mismo que sus críticos por lo general llaman fantástico o extraño. Así puede argumentarse que los escritores, aunque lo explican de manera distinta, al momento de escribir y crear mundos nuevos dentro de su escritura, tienen agendas o concepciones similares en relación a cómo sus personajes se enfrentarán a lo extraño o (neo)fantástico dentro de sus respectivos relatos. Una comparación detallada entre los mismos revelará los mecanismos a través de los que establecen la extrañeza en su escritura y las similitudes que se dibujan entre los estilos de los autores mediante su uso de lo fantástico. Simultáneamente, esta discusión abrirá paso a un cuestionamiento de categorías como la alta literatura y la literatura de (o para) las masas.

3.2 Murakami y Borges

Es conocido que los cuentos de Borges se consideran una fuente inagotable de misterios y erudición, y que además frecuentemente se menciona la literatura fantástica cuando los críticos se refieren a su obra literaria. Así también, se le llama “inclasificable” por ser “un claro ejemplo de transversalidad entre géneros: en él, *lo fantástico* adopta matices particulares” (Lluís Bastida Vergés 19). Este comentario inmediatamente recuerda al pensamiento de Strecher cuando se refiere a la dificultad para clasificar a Murakami. Por lo que evaluar sus relatos a la par con las historias de Murakami representa una oportunidad para ilustrar las conexiones que podrían surgir entre ambos

autores, que a pesar de ser muy distintos, sí hacen un uso similar de lo fantástico así como de lo neofantástico. Así se abre la posibilidad de formular un análisis donde se fortalece el argumento principal de este estudio, que es el uso de elementos (neo)fantásticos en la escritura del autor japonés.

Puesto que los motivos de la biblioteca y el laberinto son desarrollados tanto en la obra de Murakami como la de Borges, este aspecto se presenta como un buen punto de partida para la comparación. En la *novella* de Murakami existe una biblioteca misteriosa que posee unos pasadizos laberínticos en el interior, y estos son detalles familiares para cualquier lector de Borges, que se expresan abiertamente en “La biblioteca de Babel”. En la biblioteca de Borges como en la de Murakami, el protagonista busca una explicación a los enigmas sin solución que se le presentan en el transcurso del relato. El niño intenta encontrarle sentido a los pasillos laberínticos y a los personajes que aparecen en ella, mientras en Borges el narrador le busca el sentido a esa biblioteca omnipresente que se expande infinita y llena de libros caóticos (Borges 468). Igualmente, en ambos el final queda irresoluto, no logra explicar la naturaleza de la biblioteca aunque sí lo intenta; Borges por ejemplo, al final del cuento dice: “yo me atrevo a insinuar la solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica” (Borges 471), concluyendo con esta solución porque la misma “alegra su soledad”. El niño de Murakami comparte un final parecido, con la diferencia de que no logra llegar a una explicación de los sucesos ocurridos en la biblioteca y en su soledad, que se agrava con la muerte de su madre: “I lie here by myself in the dark at two o’clock in the morning and think about that cell in the library basement. About how it feels to be alone” (Murakami; sec. 27).

Aunque evidentemente son historias muy distintas, desde el aspecto léxico hasta la historia que se cuenta en sí misma, pueden observarse algunas similitudes. Incluso, se puede hablar sobre cómo estas similitudes son causadas por lo fantástico que habita en cada historia, acudiendo a las características que reúne Bioy Casares en el prólogo a *Teorías de lo fantástico*. Entre las mismas, se

incluyen las explicaciones que resultan inverosímiles aunque no sean sobrenaturales y la complejidad de los detalles que suelen estar presentes en este tipo de relatos (6-7). A través del contar con suma especificidad las características de la biblioteca y narrar lo que le ha acontecido a la humanidad dentro de la misma, Borges concluye de manera muy racional, aunque la posibilidad de una biblioteca infinita y periódica parezca descabellada. Sería difícil para cualquier lector concebir una imagen real de una biblioteca que se repita de forma periódica hacia el infinito, pero cuya extensión sea sin duda limitada ya que los libros eventualmente se repetirían, como dice el protagonista borgiano. Aun así, esa opción suena, considerando el mundo que existe dentro de “La biblioteca de Babel”, mucho más lógica y posible que la existencia de una biblioteca infinita, llena de textos únicos.

Del mismo modo, el niño de Murakami narra y reporta las extrañezas de la biblioteca, cuando habla sobre la vestimenta del hombre oveja, la forma de hablar extraña de este y del bibliotecario, y el sistema de pasadizos laberíntico, por ejemplo. Y termina guardándose la historia para él mismo, puesto que nunca le cuenta a nadie sobre sus experiencias, dejando abierta la posibilidad de que otros niños entren en la biblioteca y sean devorados por el bibliotecario. En este punto, se puede rescatar una cita de Barma, “the labyrinth of *The Strange Library* is thus not like the Borgesian labyrinth of infinite possibilities of language but a trap, a mode of imprisonment.” (138). Este comentario establece que aunque el motivo de la biblioteca y el laberinto son manejados de forma similar por ambos escritores, al final representan una realidad opuesta, ya que para el protagonista de Borges la biblioteca implica un mundo diverso e infinitamente abierto, mientras en TSL el propósito es atrapar y reducir el mundo de protagonista. No obstante, así como la biblioteca de Murakami funciona a manera de trampa, en tanto separa al sujeto del flujo cotidiano e intenta apropiarse de su cerebro a través de la oportunidad que representa el conocimiento, en Borges la biblioteca funciona de manera similar. El infinito de posibilidades que existe en el relato borgiano,

más que funcionar como la base fundamental para una sociedad productiva y próspera, encierra una comunidad de seres humanos constantemente confundidos y frustrados porque no pueden entender la biblioteca; obsesionados con la búsqueda de un orden lógico en los anaqueles en la que fracasan constantemente. La biblioteca de Borges paraliza a sus habitantes ante la inmensidad de sus posibilidades, que no pueden concebir ni entender, así como la biblioteca de Murakami acaba siendo una trampa. Si bien no se limitan a eso, en esencia lo que ambos relatos terminan advirtiéndole al lector, es que la búsqueda del conocimiento es un camino peligroso.

“La muerte y la brújula”

Aunque es cierto que este relato quizá parece inclinarse más por el género de la literatura detectivesca, no por eso se encuentra exento construcciones que funcionan muy bien en relatos fantásticos, o extraños, como en el caso de TSL. En este cuento de Borges, la conexión que más interesa es la manera en que el protagonista se ve dirigido hacia un desenlace por medio de artilugios de los que no posee consciencia. El brillante detective Lönnrot será engañado sin remedio, al seguir una tras otra las pistas que va dejando Scharlarch en el transcurso de la historia, y que finalmente le cuesta la vida (Borges 507). Asimismo, en el texto de Murakami el niño entra a la biblioteca y sigue las reglas que cada figura de autoridad establece hasta que lo captura el bibliotecario. Igual que Lönnrot, el interés por conseguir conocimiento sin importar las consecuencias es lo que lleva a los protagonistas en cuestión a internarse en el corazón de laberintos muy complejos, que culminan con la muerte del protagonista borgiano y la casi muerte del murakamiano. Mientras el niño busca aprender sobre el sistema de impuestos otomano, Lönnrot explora tradiciones judías y mediante estos procesos los personajes llegan al borde de la muerte, a la que uno finalmente sucumbe y de la que el niño apenas logra salvarse.

Así, se puede apreciar cómo el misterio y el juego mental al que se someten los dos personajes, motivados por una razón similar, lleva a ambos a la cercanía con la muerte. Por lo que al

seguir uno de los planteamientos de Todorov, cuando dice que aquellos textos donde “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa y, de esta suerte, al pasado” (32) y analizarlo en relación a estos relatos, se llega a la categoría lo extraño. En “La muerte y la brújula”, vemos cómo el derroche de erudición, la acción de alimentar el deseo de conocer más y el intento por resolver un misterio, termina simplemente en muerte. A diferencia de este, pero con un desenlace análogo, el niño en TSL termina encerrado en el sótano de una biblioteca por su deseo de leer, y para escapar de ella tiene que enfrentarse a los temores de su pasado, con la ayuda de la niña-estornino. No obstante, a pesar de que hasta este punto pueda parecer fantástico, cuando por fin escapa de la biblioteca todos los elementos fantásticos son borrados de la historia, y perduran solo en la mente del protagonista. Por lo que sería posible apuntar a que todos los acontecimientos extraños en la biblioteca no son más que un sueño del niño. Igual a lo que ocurre en el cuento de Borges, aquello que parece ser un ritual se resuelve en una simple venganza, aunque deja al lector rodeado por hechos extraños, como la discusión final entre el protagonista y antagonista, donde discuten cómo se enfrentarán en la próxima vida (507). Los finales de ambos relatos permiten proponer que ambos se resuelven de manera racional, aun si la explicación no es completamente satisfactoria, lo que llevaría a asociar estos cuentos más con lo extraño o neofantástico que con lo fantástico. Esto se debe a que, según Todorov, lo fantástico se disuelve cuando la incertidumbre acaba y se ofrece una explicación racional a lo que parecía extraño o inexplicable durante la narración. Lo neofantástico no depende de esa incertidumbre, sino que se basa en el rechazo a las normas que configuran la realidad, por esta ser percibida como una entidad indescifrable (Roas 36).

“El sur”

Por otro lado, en la novela *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, también pueden hallarse aspectos que parecen coincidir con algunas características de los relatos borgianos.

Cuando se toman en cuenta las dicotomías presentes en el texto y la especie de fusión que ocurre entre el delirio final y la realidad de Juan Dahlmann, rápidamente permite establecer conexiones con *Hard-Boiled*. En ambos, las bifurcaciones establecidas desde el comienzo de los relatos son similares en su función y comportamiento dentro del texto, ya que ambas exploran la interioridad de los protagonistas y cómo se conciben a sí mismos. En el caso de “El sur”, se habla de la discordia entre los dos linajes del protagonista y de cómo se decidió por una vida calmada e intelectual al modelo de sus antepasados europeos, a pesar de que al final la muerte que sueña es un rescate de las raíces sembradas por su abuelo materno. Y así como en *Hard-Boiled* se vuelve explícita la distinción de narraciones en el cambio de capítulos, en “El sur” se va reafirmando a través de pequeños detalles similares. A través de estrategias distintas, la estructura de ambos textos establece puentes entre las dos narraciones paralelas que se cuentan en cada uno. Un poco más adelante en el relato de Borges, aparece otra característica textual que alimenta la hipótesis de esta dicotomía, puesto que al final el mismo narrador admite que “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.” (Borges 527). Aunque ya en este punto del desarrollo de la historia, la misma comienza a inclinarse por la yuxtaposición de ambas realidades dentro del cuento: el Dahlmann que convalece moribundo en el hospital y el que viaja al sur a morir como un hombre valiente. Asimismo, en *Hard-Boiled* se ve cómo el protagonista sigue viviendo las realidades por separado hasta que comienzan a irrumpir una en la otra. Aunque continúa evidenciando tras su paso cómo el cráneo de unicornio que comienza a brillar fuera del mundo que habita el lector de sueños.

Una de las características que surge de forma muy parecida en los textos, es el vaivén entre una realidad y otra que existe en ambos. En “El sur”, ese vaivén se puede apreciar cuando se habla de los lados distintos del río: “nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más

antiguo y más firme” (Borges 526); esto se menciona justo después de que el protagonista “sale” del hospital. También cuando se dice que “el tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación” (Borges 528). Los cruces se posicionan de tal manera dentro del texto que Dahlmann se adentra más en su desvarío mientras más veces cruza para acercarse a su casa en ese sur antiguo y ahora desconocido. Esta hipótesis se va confirmando más y más conforme se acerca al final, cuando Dahlmann cree ver en un empleado del almacén a uno de los enfermeros del sanatorio y luego cuando es llamado “Sr. Dahlmann” por el patrón del lugar (Borges 529), a pesar de que en ningún momento le pregunta su nombre. También el *calcutec* comienza a tener alucinaciones vívidas (Murakami; cap. 23), conforme se llega al final de la novela murakamiana y se reproducen elementos del fin del mundo en la sección narrativa del país de las maravillas, donde habita el *calcutec*. Tanto la presencia de otra bibliotecaria, como el cráneo de unicornio que le regala el viejo bibliotecario y “Danny Boy” irrumpen en el orden del país de las maravillas, para al final confirmar la conexión con el fin del mundo puesto que son elementos de ese mundo, similar a las yuxtaposiciones en el cuento de Borges.

Todas estas instancias que parecen inevitablemente apuntar hacia la muerte inminente del protagonista quedan a la merced de la interpretación del lector en ambos casos, aunque sí pueda llegarse a una conclusión bastante contundente a partir del camino que poco a poco van trazando las respectivas historias. Es decir que ambas historias, de manera muy distinta, crean finales que requieren que el lector llene los espacios en blanco, pero que no llegan a ser finales del todo abiertos. Las características y escenas donde ocurren yuxtaposiciones de las realidades existentes dentro de la historia se presentan como guías para llenar los espacios de la narración que parecieran estar vacíos, controlando el desenlace final de forma indirecta pero contundente. Ambos relatos presentan lo que Roas se refiere como una relación problemática entre el lenguaje y la realidad, en este caso la realidad del texto, que sucede a menudo en lo fantástico donde lo que se intenta representar va más allá de la

realidad expresada explícitamente en la narración (Roas 30). Sin embargo, a la vez existe una dependencia de esa realidad incompleta para comprender lo que se expresa a través de ella. Es así como Borges logra finalmente llevar su mensaje sobre el delirio de Dahlmann y Murakami cuenta los procesos mentales de sus protagonistas.

3.3 Murakami y Cortázar

De manera similar a como sucede con Borges, los textos de Murakami ostentan características que no encajan del todo dentro de ninguna categoría aunque pueda decirse que abarcan o se acercan a distintos estilos y vertientes literarias, como lo fantástico. En el caso de Cortázar sucede algo parecido y es este autor el que quizá más similitudes comparte con el escritor japonés, entre los dos escritores argentinos. El crítico Bastida Vergés describe el estilo de Cortázar del siguiente modo:

en sus cuentos, Cortázar construye un aparato literario donde *lo fantástico* se inserta en una realidad frecuentada y, por lo tanto, está presente en un espacio que no dudáramos en definir como nuestra realidad... [es decir] El punto de partida es casi casual, algo cotidiano que se verá afectado por algo sorprendente” (21-22).

Esta cita aplicaría al método que emplea Murakami, puesto que críticos como Matthew C. Strecher y Jay Rubin han expresado opiniones similares en relación al escritor japonés. En este sentido, no queda lejos del análisis observar cómo los elementos que se dan en ambos escritores de forma parecida, permiten validar la necesidad de actualizar y adaptar la categoría de lo fantástico. Simultáneamente, el análisis comparativo permitirá apreciar cómo se perciben las nuevas expresiones

literarias de lo fantástico en el siglo XX, a las que se refieren Julio Cortázar, Jaime Alazraki y David Roas, dentro de los textos ficcionales de los escritores en cuestión.

“La noche boca arriba”

En el mundo que explora Cortázar en “La noche boca arriba”, el protagonista es un hombre joven que choca una motora por culpa de una conductora negligente y que, tras una serie de sueños extraños despierta para darse cuenta que su realidad no es otra que la de un indio moteca a punto de ser sacrificado en un ritual religioso azteca (Cortázar 513). ¿Cómo podría este cuento parecerse o ser similar a lo que propone Murakami con *The Strange Library*? Nuevamente, como sucede en los textos anteriores, hay una bifurcación siempre presente que así como sucede en “El sur”, no se hace explícita sino hasta el final del relato. La bifurcación narrativa permite apuntar hacia algunas similitudes con *The Strange Library*, aunque este no es el único aspecto en el que se asemejan. Además, lo raro se hace evidente en el relato a través de la forma en que al moteca todo le empieza a salir muy bien a partir del accidente: las personas con las que interactúa son muy amables y en el hospital lo atienden de inmediato a pesar de que sus lesiones no son de alarmarse. Incluso, el narrador dice que “las enfermeras bromeaban todo el tiempo, y si no hubiera sido por las contracciones del estómago se habría sentido muy bien, casi contento.” (Cortázar 506). Esto resulta extraño de por sí, puesto que nadie está realmente contento cuando lo llevan al hospital. De igual manera, cuando comienza a soñar con esa caza terrorífica, todos en el hospital le hacen creer que solo son pesadillas causadas por la fiebre y que pronto pasará (Cortázar 510). Al parecer, todo el mundo era optimista sobre su futuro menos él. No obstante, cuando comienza a entender lo que realmente está sucediendo ya es demasiado tarde; aunque realmente desde el principio de la historia ya era demasiado tarde. En relación a lo que le sucede al niño en *The Strange Library*, se puede apreciar un patrón similar dado que tanto el hombre oveja como el bibliotecario tratan de hacerle entender que “this kind of thing’s going on in libraries everywhere, you know. More or less, that

is”(Murakami; sec. 10). Le quieren hacer creer, igual que los pacientes y empleados del hospital al protagonista de Cortázar, que todo estará bien si confía en ellos, y en ambas historias esa confianza intenta llevarlos a la muerte. Así en las dos historias se da un entrecruce de planos donde los protagonistas entran a dimensiones distintas; para el moteca es el momento en que ocurre el accidente y para el niño sucede cuando entra a la biblioteca. Quizá la diferencia más importante entre la historia de estos dos protagonistas sea el desenlace, ya que aunque los dos terminan de manera desgraciada, la biblioteca fue para el niño el presagio del futuro solitario que le esperaba. Mientras para el moteca, el sueño sobre ese accidente en el siglo XX fue el canto de sirena que sirvió como dulce emisario del final que culmina con la realización de la muerte terrible e inevitable que le esperaba. No obstante, a pesar de sus diferencias, las estrategias que ambos comparten y a través de las cuales desarrollan sus respectivas historias son reminiscentes de lo fantástico. Tanto Cortázar como Murakami, en estas historias hacen un esfuerzo por descubrir una distorsión en lo que inicialmente se construye como real. Logran entretener lo raro en la realidad de sus cuentos de manera que se presenta como inherente y necesario en lo real que a su vez subvierte la noción tradicional de la realidad, así como Roas menciona que sucede en los textos fantásticos (28).

“Axolotl”

En el caso de “Axolotl”, es mucho más evidente la fusión entre dos seres que en un principio están muy alejados el uno del otro, cuyas barreras se confunden hasta el punto en que ya el protagonista no tiene claro quién es él, y qué parte de él sobrevive en el otro, el axolotl. Un aspecto muy interesante de este cuento es que la fusión no sucede entre dos organismos de la misma especie, sino entre un axolotl y un ser humano (en este caso, el narrador). Entonces el axolotl pasa a ser la encarnación del misterio, de aquello que vive dentro del ser humano, pero que a la vez le es inaccesible: “comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (Cortázar 500). Lo que comienza como una fascinación intensa para el

protagonista/narrador, termina por confundirle las líneas del ser tal y como lo definía antes de comenzar los encuentros con los axolotls. Estudiar estas características a través del desarrollo narrativo de *Hard-Boiled*, hace posible comprender mejor la transformación del protagonista, ya que en el texto de Murakami no se explica del todo, puesto que nunca se sabe exactamente qué sucede al final con el *calcutec*. Por lo que mirar la relación entre las dos partes del ser (o la mente) que componen al protagonista de *Hard-Boiled* a través del narrador de “Axolotl” funciona para aclarar la relación que existe entre ambos, así que valdría la pena fijarse en las similitudes existentes entre ambos relatos, según lo (neo)fantástico.

En *Hard-Boiled*, los aparentes dos protagonistas comienzan como dos entes separados y eventualmente el *calcutec* va tomando un interés por saber en qué consiste el “shuffling”(Murakami; cap. 3). Así como en el relato de Cortázar en un principio se presentan las visitas al acuario, a los axolotls, como aquello que interesa pero que poco a poco se transforma en una obsesión, en especial para entender la conexión que existe entre ambos. El narrador dice que comienza hablando del axolotl en tercera persona cambiar a primera: “Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo.” (500). Al transferir el fuerte sentimiento de identificación que siente el narrador de “Axolotl” al protagonista de *Hard-Boiled*, se percibe una sensación similar en el intento que hace el Lector de Sueños por entender ese mundo que le rodea y del *calcutec* por comprender en qué consiste el “shuffling” y por qué él es tan importante para el profesor y sus enemigos. El impulso de los dos personajes por llegar al fondo de la situación permite la conexión de las narraciones por medio de los pequeños detalles que comparten; “Danny Boy” y el cráneo de unicornio, por ejemplo, cumplen con este rol conector dentro de la novela. El protagonista de Cortázar así como el de Murakami, se ve expuesto a una transición de identidad impulsada por la obsesión que lo obligó a mirarse y

conocerse mejor a sí mismo. En ambos relatos hay un retorno, o un intento por retornar al ser perdido en el interior, ubicado en las raíces antiguas para Cortázar y en aquello que realmente conforma su felicidad, o abandono a la soledad en la novela de Murakami. Como menciona Alazraki cuando habla de lo neofantástico, en estos relatos se “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración” (29). En este sentido, ambas son historias que cuentan la búsqueda hacia un adentro a través de dos personajes al comienzo distintos que terminan por unirse. Es un intento por salvar y reconciliar con el ser “actual”, con todo aquello que formaba parte de ellos en un principio. La diferencia que tienen estas historias con las dos discutidas anteriormente, radica en que no incluyen la muerte del protagonista como parte de su propósito final, sino una búsqueda por la transformación irreversible del mismo. No obstante, ese proceso de transformación puede implicar la muerte de algo, que quizá sea el yo del presente. Es en este aspecto entonces que se permite un diálogo con “Continuidad de los parques”.

“Continuidad de los parques”

En este relato, la intersección de realidades presagia y acaba con la muerte del protagonista, característica que ilustra las consecuencias que se dan cuando ocurre una unión del ser, lo que a su vez permite hablar sobre este desarrollo narrativo en su representación dentro de *Hard-Boiled*. En el caso de “Continuidad de los parques” todo sucede por causa de la distracción con la lectura, que a la vez implica buscarse dentro de sí mismo. Mientras tanto, en *Hard-Boiled* la distracción con su trabajo y con el profesor termina finalmente condenando la vida como la conoce el *calcutec*. Por lo que la comparación entre estas dos lecturas lleva a presentar los peligros que existen al embarcarse en una búsqueda adentro de uno mismo.

De manera que tras analizar algunos elementos fantásticos de las lecturas, se puede decir que los textos de ambos autores funcionan para hablar del ser interior que habita en cada persona.

Esa búsqueda del interior se da ya que ambos escritores se valen de metáforas (la lectura en Cortázar y la ciudad amurallada del fin del mundo en Murakami) para explorar la realidad y establecer la ubicación temporal de los personajes dentro de sus vidas. En este caso, utilizan la metáfora de manera que se asemeja al uso de la misma como correspondiente “a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción casual de la realidad” (29), según Alazraki señala que sucede en textos neofantásticos. En estas obras literarias cada elemento y detalle, por más trivial que parezca tiene una razón de ser (Todorov 81), ya que al final se unen y son la guía que permite contar la historia de una mente perdida o aturdida en el devenir de la vida y el ser.

3.4 De noches volteadas, paisajes sureños y el fin

¿Qué queda entonces tras el establecimiento de similitudes entre estos autores? Para contestar esta pregunta, debe retomarse la discusión de tres textos. En “La noche boca arriba” de Cortázar, la tensión se sitúa principalmente alrededor de los viajes anacrónicos que el protagonista experimenta al dormir. Estos a su vez proveen el medio y espacio para que las realidades sean confundidas; promoviendo así el establecimiento de una atmósfera fantástica donde el personaje opera constantemente en un lenguaje de incertidumbre, característica considerada fantástica por Todorov (28). Sin embargo, el momento donde esa incertidumbre que asedia al protagonista finalmente se resuelve, no llega hasta la imperiosa sentencia de muerte. El caso en “El sur” de Borges, funciona similarmente. Dahlmann mientras delira, da por sentado que se encamina hacia su propiedad en los territorios sureños de Argentina, en una aventura que comienza justo después de haber sido despachado de un hospital tras convalecer al borde de la muerte por causa de una septicemia. El lenguaje de duda también está presente en este relato, aunque en esta ocasión no es expresado a través del narrador, sino a través de los detalles incongruentes que señala el narrador. Por ejemplo, la instancia en que Dahlmann confunde un empleado del almacén con un enfermero

que se mencionó anteriormente. El lector es expuesto a un relato borroso en donde existe un personaje principal en quien no se puede confiar, puesto que parece alucinar sobre su estancia en el hospital. Roas señala que las alucinaciones son un rasgo frecuente en los cuentos fantásticos (26), y su argumento se reafirma por medio del narrador que se rehúsa a contar la verdad hasta las últimas líneas. En las mismas, al igual que en el cuento de Cortázar, la ambigüedad se resuelve con la muerte ya que su accidente y consecuente estadía en el hospital son las que crearon en primer lugar el espacio para la incertidumbre. Ambos personajes experimentan una doble experiencia causada por el frenesí estimulado ante la inminencia del final de la vida.

A la par con los relatos de Borges y Cortázar, la novela *Hard-Boiled* de Murakami propone una situación con bastantes paralelismos. Nuevamente se presenta un protagonista dividido en dos narrativas de sí mismo, que a través de su existencia simultánea representan una amenaza a la vida del *calcutec*. Las dos no pueden sostenerse a la vez, por lo que revocan para siempre al personaje la posibilidad de seguir el curso normal de su vida. Lo que cambia en esta historia en relación a los cuentos anteriores es, no obstante, la oportunidad que posee el protagonista de escoger entre dos alternativas. ¿Qué diferencia hay entre estos personajes entonces? Los protagonistas de Borges y Cortázar son inevitablemente subyugados a la realidad a la que pertenecen; a pesar de sus intentos por desmontar el mundo en que se encuentran (Roas 38), terminan condenados a muerte. Mientras tanto, el *calcutec* logra desafiar a las autoridades que lo condenan y en vez de culminar su existencia entera como los personajes anteriores, sobrevive al escoger el mundo alterno que vive en su mente.

Así que en estas tres narraciones, terminan todas por contar la historia de una lucha por una independencia de las reglas dictadas por sus ambientes sociales, a pesar de que los tres protagonistas se encuentran en circunstancias muy distintas. El moteca de “La noche boca arriba” intenta escapar al sacrificio azteca con tanto ahínco que por algunas horas logra trasladarse a un futuro donde intentan cuidarlo en vez de asesinarlo. Juan Dahlmann en su desvarío, desafía la muerte ordinaria y

sin esplendor que selló con su elección de profesión y el estilo de vida tranquilo que decidió asumir en su juventud. Y por último el *calcutec* decide no morir y enfrentarse a la ciudad que ha construido dentro de su mente, asumiendo la responsabilidad como el Lector de Sueños.

VII. Pensamientos finales

Murakami continúa siendo una figura conflictiva para los críticos, del mismo modo en que continúa atrayendo a una fanática diversa e internacional. Sus ficciones representan un punto de intersección cultural que abre paso a cuestionar cómo pueden percibirse realmente las barreras culturales en una era cada vez más globalizada. Estas tres características hacen de Murakami un escritor importante, que permite lograr un acercamiento no solo a la sociedad japonesa sino al impacto que el constante intercambio cultural en la actualidad tiene sobre las generaciones que cada día están expuestas al mismo. Además, si bien existen muchos críticos que no aprueban su estilo narrativo, la proliferación de estudios sobre su obra a partir de los noventa en la academia norteamericana evidencia la relevancia e importancia del autor dentro del estudio de la literatura japonesa moderna. Dicho interés llegará hasta el punto de que uno de sus más dedicados críticos, Strecher, diga que “his initial image as a “pop” writer had been overcome sufficiently that it was even possible for a graduate student—myself in this case—to submit a doctoral thesis on Murakami without going to unreasonable lengths to defend the importance of the topic to the overall field.” (*The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* 2). Por lo que el debate sobre la validez de la literatura de masas y la alta literatura, por más que surja cuando se habla de Murakami, puede pasarse por alto sin peligros considerando la preponderancia de avenidas de investigación debido al impacto de sus obras. A fin de cuentas el mayor peligro que se corre es parecer un tonto, como mencionaba Masao Miyoshi para referirse a quienes decidían estudiar a Murakami, a lo que toca firmemente responder

como Jay Rubin: “let’s get silly” (7).

Sin embargo, más allá de estas discusiones, permanece el hecho de que la obra del autor japonés mantiene vínculos con muchísimos otros textos no solo occidentales, sino también japoneses. Por ejemplo, en *1Q84* hay una escena donde el personaje Tsubasa narra una sección de las crónicas *El cantar de Heike* y donde más tarde Aomame pasa un tiempo escondiéndose de la policía y leyendo *En busca del tiempo perdido* de Proust. Así que la obra narrativa de Murakami por su versatilidad en influencias y la forma en la que se tratan dentro de los textos, permite establecer puentes con diversos corpus literarios. Y si bien la conexión más inmediata podría ser la cultura occidental, por la frecuencia en que se referencia en sus textos, las técnicas narrativas, estilísticas y los tropos que utiliza se pueden encontrar en muchos otros textos. Es por eso que estudiar a Haruki Murakami, en su aparente acercamiento cultural desjaponeizado, ofrece una mirada a los paralelismos y conexiones entre textos de culturas distintas, entre las que por supuesto se encuentran aquellas que también han recibido influencia europea. No solo eso, sino que a su vez Murakami abre una puerta para de-exotizar a Japón y desmitificar los sujetos, la cultura que habitan y las historias que surgen al presentar de manera horizontal las influencias occidentales en muchas obras literarias.

En medio de los puentes interculturales mencionados, surgen los artículos que escriben Matthew C. Strecher, Paul L. Thomas y Myles Chiton, donde apuntan hacia una conexión con el concepto del realismo mágico latinoamericano. No obstante, las relaciones culturales intrínsecas al realismo mágico no promueven la identificación de una conexión clara entre el mismo y los textos de Murakami. Aun así, estas asociaciones resultan llamativas por el vínculo que pretenden crear y de paso funcionaron como base para reexaminar la extrañeza de Murakami que estos críticos atribuyeron al realismo mágico, bajo otros planteamientos teóricos como lo fantástico y algunas de sus subdivisiones, como lo extraño, lo neofantástico y lo fantástico contemporáneo.

Mientras Strecher dice que “Murakami... uses magical realist technique in order to advance his own agenda, political, cultural or otherwise.” (270), Philip Gabriel apunta hacia una conexión con lo “unfamiliar” o lo extraño (155). Por lo que la intención de este trabajo fue examinar la evidencia textual de esa extrañeza en dos textos del escritor japonés a través de un enfoque teórico que incluía las categorías de lo extraño, lo fantástico y lo neofantástico principalmente. En ambos textos, la presencia de elementos fantásticos y extraños es evidente según los define Todorov, aunque, para referirnos a la literatura murakamiana sería más certero decir que se encuentra más cercana al concepto neofantástico de Jaime Alazraki y a lo fantástico contemporáneo según lo discute David Roas. Más que una identificación exitosa de elementos fantásticos en las ficciones murakamianas, se utilizó el acercamiento fantástico como herramienta para estudiar en qué consisten principalmente y qué buscan decirle al lector las realidades cuidadosamente construidas dentro de sus textos. Sobre todo, el análisis esclarece cuáles son las estrategias literarias que utiliza el escritor para crear y conjugar estas realidades fantásticas efectivamente.

Murakami emplea elementos fantásticos en sus textos que no incitan miedo en el lector o no pretenden hacerlo de una manera directa. Además, aunque definitivamente sí aporta a la creación de una atmósfera incierta y ambigua, el elemento de vacilación que es crucial en la definición de Todorov para lo fantástico, pareciera funcionar en Murakami de manera similar a Kafka. Según argumenta Todorov sobre el escritor checo, la forma en que las líneas entre lo extraño y la realidad se borran, al punto en que el relato parece totalmente extraño aunque no maravilloso, no concuerdan con la vacilación de lo fantástico (125). Ese “exceso” de extrañeza es una cualidad que está presente en los textos de Murakami. Se da en los muchos detalles sin explicación, como la aparición y desaparición de la niña en la biblioteca y la existencia de las misteriosas criaturas INKlings en *Hard-Boiled* que viven en la oscuridad y espacios subterráneos a la espera de cualquier víctima humana para devorarla. Sobre todo, está siempre presente en la actitud generalmente

indiferente en particular de sus protagonistas, como el *calcutec* que observa tranquilamente la destrucción de su apartamento y el niño que se deja encerrar sin ningún intento de escape. Es aquí donde lo neofantástico propuesto por Alazraki, arroja luz sobre este fenómeno partiendo de la incomodidad que sentía Cortázar al ser su literatura muy a menudo etiquetada como fantástica. Como se mencionó en la discusión de “Continuidad de los parques”, para Jaime Alazraki lo neofantástico se interesa más por la creación de una metáfora que intenta apuntar a los “agujeros en nuestra percepción casual de la realidad.” (29). Y, se deja atrás el miedo que habita en lo fantástico, dando paso a una extrañeza que irrumpe en la realidad, pero no se fusiona con ella de la manera en que sucede en el realismo mágico .

David Roas rescata el concepto de lo neofantástico junto a lo fantástico de Todorov y lo propone como lo fantástico contemporáneo, resaltando que se trata de un intento por mostrar la anormalidad de la realidad (37) y vincula directamente a Borges con esta práctica (38). Precisamente este parece ser el caso de la literatura de Murakami, donde los ambientes oscuros como los pasillos laberínticos en *The Strange Library* y los pasadizos subterráneos que explora el *calcutec* en *Hard-Boiled* reaparecen constantemente para reafirmar esa lectura. El descenso a espacios subterráneos es un aspecto que Strecher resalta en la escritura de Murakami, como un acercamiento al inconsciente, pero más que nada plantea que en ellos se posibilita una búsqueda “of some profound essential part of himself” (7) y Rubin refuerza esta idea cuando identifica los pozos de agua como “a symbol of bottomless interiority” (156). Por lo que en la ficción de Murakami rebosan los lugares que se prestan para subvertir y retar la noción de lo real usualmente impulsada por una búsqueda de interioridad, que a su vez se complementa con la rareza que invocan las frecuentes referencias a la cultura occidental; en particular la música que tanto en *Hard-Boiled* como *Norwegian Woods* y *1Q84* se presentan como *leitmotiv*. Estas referencias acentúan lo raro en las dimensiones narrativas de los

textos y crean una irrupción en la atmósfera de los mismos a manera de invocación de esa rareza que se esconde entre los límites de las realidades textuales.

Así que, aunque hay suficiente evidencia textual para concluir que en los textos de Murakami sí existen elementos neofantásticos, el punto de este análisis a destacar debe ser la dimensión y conjeturas que el estudio de lo fantástico en Murakami revela sobre sus narraciones. Más bien, el hecho de que todos los elementos identificados como neofantásticos son concertados con un propósito particular: posibilitar un mundo narrativo que propicie una reconciliación efectiva entre la realidad del protagonista y sus dimensiones interiores. Para corroborar estas conclusiones, se realizó un breve estudio comparativo entre el corpus seleccionado de Murakami y algunos relatos de Borges y Cortázar. El propósito fue reafirmar el uso de los conceptos en las obras murakamianas partiendo de que tanto Borges como Cortázar son directamente asociados con lo neofantástico y lo fantástico contemporáneo, por Alazraki y Roas, respectivamente, y también del hecho de que estos autores en algún momento fueron cuestionados sobre su posición como escritores dentro de la cultura a la que pertenecían.

Mediante esta comparación, se encontraron similitudes entre las estrategias narrativas neofantásticas que utilizan los autores para confeccionar sus mundos ficcionales y además algunas de sus historias comparten finales parecidos, donde la búsqueda interior del protagonista juega un papel importante. Por ejemplo, en “La noche boca arriba”, el juego que hace el narrador entre las líneas cronológicas de la historia refleja la desesperación del protagonista y cuán profundo es su miedo a morir. Mientras en *Hard-Boiled*, los detalles repetidos en ambas secciones narrativas de la historia son los puentes que unen estas narraciones para contar una sola historia de un personaje que busca comprender los procesos más íntimos de su mente. Así también el narrador borgiano en “El sur”, logra en el protagonista una reconciliación con su pasado y le permite una muerte heroica mediante la yuxtaposición de la realidad en que habitaba Dahlman y los desvaríos finales que los espasmos de

la muerte le ocasionan. Por lo que el estudio de los trabajos literarios murakamianos se beneficia grandemente de esta comparación, que se da a través de lo fantástico y (neo)fantástico, puesto que aporta una ampliación de las coordenadas habituales de las realidades que desarrollan sus textos para añadir complejidad a la lectura y estudio de la obra del autor japonés. Asimismo, hemos propuesto a través de nuestro estudio que las características y estrategias particulares de lo fantástico y (neo)fantástico permiten retar la profundidad en las narraciones de Murakami y explorar las dimensiones semánticas de las características raras o extrañas, así como los detalles que en una primera lectura podrían parecer innecesarios en sus textos.



VIII. Obras citadas

- Alazraki, Jaime. "Para Una Revalidación Del Concepto Realismo Mágico En La Literatura Hispanoamericana." *Para Una Revalidación Del Concepto Realismo Mágico En La Literatura Hispano Americana*, University of California, San Diego, 1976, pp. 9-21.
- . "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester*, vol. xix, no. 2, 1990, pp. 21-33.
- Baik, Jiwoon. "Murakami Haruki and the historical memory of East Asia". *Inter-Asia Cultural Studies*. Vol. 11, No. 1 (2010): 64-72. Digital. search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=48644225&site=ehost-live.
- Barma, Mitarik. "Relations of Power, Knowledge and Language in Haruki Murakami's *The Strange Library*". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. VII, no. 3, 2015, pp. 129-139. rupkatha.com/haruki-murakamis-strange-library.
- Bastida Vergés, Luís. "El concepto de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar". Disertación, Universitat Pompeu Fabra, 2015. repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25311/Bastida_2015.pdf?sequence=1.
- Bishop, Morris. "Literature for the Mass and Literature for the Elite". *The South Central Bulletin*, vol. 19, no. 1, 1959, pp. 1+5-6. www.jstor.org/stable/3188843.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores, 1974.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo Mágico y Primitivismo: Relecturas De Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham, MD, University Press of America, 1998. [www.academia.edu/303808/Realismo mágico y primitivismo](http://www.academia.edu/303808/Realismo_mágico_y_primitivismo).
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco / Libros, S.L., 2001, pp. 53-193.
- Carpentier, Alejo. *El Reino De Este Mundo*. México, Cia. General De Ediciones, S. A. , 1973. www.textosenlinea.com.ar/textos/El%20reino%20de%20este%20mundo.pdf
- Carter, E. Dale. "Breve Reseña Del Realismo Mágico En Hispanoamérica." *Antología Del Realismo Mágico: Ocho Cuentos Hispanoamericanos*, Odyssey Press, New York, 1970, pp. xi-xv.
- Casares, Bioy. *Antología de la literatura fantástica*. Edicial, 1976.
- Chilton, Myles. "Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana". *Journal of Narrative Theory*, vol. 39, no. 3, 2009, pp. 391-415.

[biblioteca.uprrp.edu:2122/journals/journal_of_narrative_theory/v03 9/39.3.chilton.pdf](http://biblioteca.uprrp.edu:2122/journals/journal_of_narrative_theory/v03%209/39.3.chilton.pdf)

Davies, Roger J., and Osamu Ikeno. *The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*. Boston, Tuttle Pub., 2002.

Cortázar, Julio. *Obras Completas: Volumen I*. Penguin, 2009.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Penguin, 2003.

Gabriel, Philip. "Back to the Unfamiliar: The Travel Writings of Murakami Haruki". *Japanese Language and Literature*, vol. 36, no. 2, 2002, pp. 151-169. www.jstor.org/stable/3250884.

Imbert, Enrique Anderson. "El 'Realismo Mágico' En La Ficción Hispanoamericana." *El Realismo Mágico: y Otros Ensayos*. Monte Ávila, 1976, pp. 7-25

Iwamoto, Yoshio. "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami". *World Literature Today*, vol. 67, no. 2, 1993, pp. 295-300. . www.jstor.org/stable/40149070.

Kawakami, Chiyoko. "The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map". *Monumenta Nipponica*, vol. 57, no. 3, 2002, pp. 309-337. www.jstor.org/stable/3096769.

Kirsch, Adam. "Murakami vs. Bolaño: Competing Visions of the Global Novel: What Should International Fiction Accomplish?". *Lithub*, 24 abr. 2017, lithub.com/murakami-vs-bolano-competing-visions-of-the-global-novel/. Accesado el 25 abril de 2017.

Miura, Reiichi. "On the Globalization of Literature: Haruki Murakami, Tim O'Brien, and Raymond Carver". *Electronic Book Review*, 2003, www.electronicbookreview.com/thread/internetnation/bungaku. Accesado el 17 de abril de 2017.

Murakami, Haruki. *Kafka on the Shore*. Vintage Books, 2006.

----. *The Strange Library*. Alfred A. Knopf, 2014.

----. *1Q87*. Vintage International, 2013.

----. *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*. Random House USA Inc, Kindle ed., 1993.

----. "Haruki Murakami, The Art of Fiction No. 182", entrevista por John Wray. *The Paris Review*, 2004. www.theparisreview.org/interviews/2/haruki-murakami-the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami. Accesado el 27 de abril de 2017.

Oe, Kenzaburo. *Japan, the Ambiguous, and Myself: the Nobel Prize Speech and Other Lectures*. Kodansha International, 1995.

Pérez Marín, Winnie. "La música como elemento mágico realista y aspectos de la "japoneidad" en

dos novelas de Murakami". *Revista [IN]Genios*, vol. 3, no. 1, 2016, pp.1-11.

www.ingeniosupr.com/vol-31/2016/8/29/la-msica-como-elemento-mgico-realista-y-aspectos-de-la-japoneidad-en-dos-novelas-de-murakami.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco / Libros, S.L., 2001, pp. 7-47.

Rubio, Carlos. *Claves y Textos de la Literatura Japonesa: Una Introducción*. Ediciones Cátedra, 2015.

----. *El Japón de Murakami*. Santillana Ediciones, 2012.

Rubin, Jay. *Murakami and the Music of Words*. The Harvill Press, 2002.

Sotelo Navalpotro, Justo. "La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami". Disertación doctoral, Universidad de Madrid, 2012.
eprints.ucm.es/14752/1/T33582.pdf.

----. "Literatura y medio ambiente: la universalidad de la novela de Haruki Murakami." *Observatorio Medioambiental*, vol. 13, 2010, pp. 9-24.
revistas.ucm.es/index.php/OBMD/article/view/OBMD1010110009A/21162.

Sugimoto, Yoshio. *Modern Japanese Culture*. Cambridge University Press, 2009.

Strecher, Matthew C. "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Haruki Murakami." *The Journal of Japanese Studies*, vol. 25, no. 2, 1999, pp. 263-298.
biblioteca.uprrp.edu:2118/stable/pdf/133313.pdf?acceptTC=true.

---. "Purely Mass or Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature". *Monumenta Nipponica*, vol. 51, no. 3, 1996, pp. 357-374. www.jstor.org/stable/2385614.

---. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. University of Minnesota Press, 2014.

Swirski, Peter. "Popular and Highbrow Literature: A Comparative View". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 1, no. 4, 1999, pp. 1-14.
docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=clcweb.

Tabares, Romero. "Literatura de masas: ¿subgénero o nueva literatura?" (38-39). *Crítica*, no. 1002, 2015, pp. 38-39.

repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/13647/N%C3%BAmero%201002-%20nov%202015.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Thomas, Paul L. "Magical Murakami Nightmares: Investigating Genre through *The Strange Library*".

Haruki Murakami: Challenging Authors editado por Matthew C. Strecher y Paul L. Thomas,
Sense Publishers, 2016, pp. 47-58.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a La Literatura Fantástica*. Premia, 1981.

docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxjaW51bWF0b3NmZXJhdWFjGd4OjNhYTQxYzlhNDEzOWU3NjU.

Varley, Paul. *Japanese Culture*. University of Hawaii Press, 2000.

Vasile, Adelina. "Subjectivity and Space in Haruki Murakami's Fictional World". *Euromentor Journal*,
vol. 3, no. 1, 2012, pp. 112-131.

biblioteca.uprrp.edu:2059/docview/1115577579?pq-origsite=summon.

Zambrano, Gregory. *El horizonte de las palabras: la literatura hispanoamericana en perspectiva japonesa*.
Instituto Cervantes, 2009.

