

La narrativa de Murakami. Del Realismo fantástico a Raymond Carver

HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA. GRUPO ILSE
heracliacastellon@gmail.com

Recibido:02/07/2023
Aceptado: 09/02/2024

RESUMEN:

El trabajo trata de reconocer en la narrativa de Murakami -primordialmente, en los cuentos- algunas constantes que le dan sello propio, que irían desde la aparición de los elementos fantásticos o, asimismo, ciertas hechuras -gama de personajes, giros argumentales...- cuyo referente podría encontrarse en los cuentos de Raymond Carver. Por ello, se rastrea en las páginas murakamianas para determinar en qué grado se manifiestan los mecanismos e influencias señalados. En ese recorrido indagatorio es fundamental la remisión tanto a obras y autores reconocidos (Strecher, Rubio, Atkins) como a las declaraciones del propio autor al respecto. De la confrontación de los textos de Murakami con los análisis teóricos sobre el realismo fantástico (Roas, Oviedo) y los textos y principios asumidos por Carver se puede concluir que ambos rótulos resultan perceptibles para caracterizar esta narrativa. Se comprueba, pues, que el flujo del material subconsciente configura significativamente estos relatos al trasladarlos al entorno fantástico e, igualmente, que los tipos de personajes de Murakami, entre otros rasgos, pueden semejarse a los del narrador norteamericano.

PALABRAS CLAVE: *Narrativa contemporánea, Haruki Murakami, Realismo fantástico, Raymond Carver.*

Murakami's narrative. From fantastic realism to Raymond Carver

ABSTRACT:

The work tries to recognize in Murakami's narrative -primarily, in the short stories- some constants that give it its own brand, which would range from the appearance of fantastic elements to certain spells -range of characters, plot twists...- whose referent could be found in the stories of Raymond Carver. For this reason, it is traced in the Murakami's pages to determine to what degree the indicated mechanisms and influences are manifested. In this investigative journey, it is essential to refer to both recognized works and authors (Streicher, Rubio, Atkins) as well as to the statements of the same author in this regard. From the comparison of Murakami's texts with the theoretical analyzes of fantastic realism (Roas, Oviedo) and the texts and principles assumed by Carver, it can be concluded that both labels are perceptible in the characterization of this narrative. It is verified, then, that the flow of the subconscious material significantly configures these stories when transferring them to the fantastic environment and, likewise, that Murakami's types of characters, among other features, can resemble those of the American writer.

KEY WORDS: *Contemporary Narrative, Haruki Murakami, Magical Realism, Raymond Carver.*

1. Introducción

El escritor Haruki Murakami ha creado una obra narrativa -y también ensayística- de trazos muy definidos y personales, al tiempo que reconocida y popular. Hasta el momento, se compone de catorce novelas -la penúltima, *La muerte del comendador*, en 2017, a la espera de la publicación en español de *La ciudad y sus muros inciertos*, aparecida en Japón en abril de 2023-. Por lo que se refiere a volúmenes de cuentos y relatos cortos traducidos al español, se trata de cinco compilaciones, la más reciente *Primera persona del singular*, en 2020. En este conjunto literario de cuño personal se pueden apreciar elementos relacionados con corrientes o tendencias literarias tales como el realismo fantástico, así como ciertos reflejos perceptibles del narrador Raymond Carver.

Este trabajo apunta a identificar en las historias murakamianas el rastro de los referentes señalados, en tanto que pautas constantes en el quehacer literario del autor. Se va a hacer hincapié en los cuentos, aunque se atiende también a una serie de novelas especialmente representativas de la obra de Murakami, tales como *La caza del carnero salvaje* (1982), *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994) y *La muerte del comendador* (2017).

2. Realismo fantástico en la obra de Murakami

En torno a la consideración del encuadre en que su obra se puede acoger, la crítica ha señalado principalmente el realismo fantástico, criterio que se atestigua de forma notoria en la gran mayoría de las novelas y en muchos cuentos. Esta denominación recubre textos que presentan a la vez un mundo real, reconocible, recogido con precisión y detalle, pero que igualmente operan la ruptura con la realidad verosímil, lógica y constatada, para abrirse a otra realidad donde se transgreden las normas físicas y principios objetivos comúnmente aceptados, donde lo inexplicable y desconocido ocurre.

En un acercamiento crítico al concepto de literatura fantástica muy esclarecedor, Roas asienta que

la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas. [...] Una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real (Roas, 2009: 94-95).

Strecher, cuyos trabajos sobre Murakami son bien conocidos, en su análisis ha manifestado la razón fundamental por la que Murakami acude al realismo fantástico; en realidad, Strecher se refiere al “magical realism”, si bien es necesario aclarar una cuestión terminológica previa. En los estudios del ámbito anglosajón

no se deslinda realismo mágico de realismo fantástico; resulta así que la denominación que se maneja en los trabajos en lengua inglesa va a ser simplemente “magical realism”. Por contra, en el ámbito hispánico se delimitan ambos planteamientos narrativos. En concreto, Oviedo matiza que la literatura fantástica pretende explicar lo extraño, lo que provoca inquietud, mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva, mágica, de la realidad (Oviedo, 1999: 329); según esta autora, en la narración fantástica prima el suceso sobre el lugar (330); en el realismo mágico, por su parte, lo desconocido se produce como algo ligado a la naturaleza, y supone un rencuentro con la magia, mientras que la literatura fantástica “exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”, y combina osadía, miedo, investigación... (331).

Para Strecher, en una interpretación de sesgo lacaniano, la huida hacia lo fantástico se explica porque permite al personaje ahondar en su propia identidad, en el interior de su ser; sería una estrategia del autor para llegar a conectar con el *Yo*, como un procedimiento metafísico para acceder al propio ser (199: 267). Se trata, según este crítico, del procedimiento por el que el personaje accede al descubrimiento de su identidad completa, verdadera: “Magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person” (269). Viene a ser así una herramienta para descubrir la mente interior o subconsciente y de este modo alcanzar “the construction of the Self, the individual Subject” (270). Strecher, en suma, entiende que tras esos sucesos extraordinarios que afectan a los personajes murakamianos lo que se encuentra es la búsqueda de la identidad personal, que le permita integrarse y lo libere de la condición de paria inadaptado: “What Murakami is after in the end is some means of looking at the core identity of the individual and discerning what leads it either to become part of the “system” of Japanese society, or, alternatively, to fall through the cracks” (Strecher, 1999: 271). Así pues, de nuevo en clave lacaniana, el realismo fantástico en Murakami se mostraría al conseguir

conectar en la ficción la mente consciente con la mente subconsciente, algo imposible en el mundo real: "In Murakami's magical realist universe this is taken a step further, however, and the linguistic connections, which in real life are unknown, unconscious, or even unintelligible, become magically visible and tangible. In short, they become magically real" (Strecher, 1999: 272). Según Strecher, lo que subyace en estos mundos ficcionales es una circunstancia presente en el Japón moderno, la búsqueda de identidad personal tras el estado de confusión e incertidumbre en que se sumió la generación de Murakami después del abandono del movimiento estudiantil de los 60, el Zenkyoto: "The implicit question throughout Murakami's literature has always been: how are Japanese of Murakami's generation and beyond to define themselves as individuals in the post-Zenkyoto era?" (199: 264).

Esta interpretación concuerda con la explicación más reciente de Roas (2009) acerca de la literatura fantástica, como resorte de la mente para que aflore lo subconsciente: "La literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados" (Roas, 2009: 105). Quizás a ese resorte interior se refiera Murakami cuando, al explicar algo acerca de una de sus novelas en que el carácter fantástico alcanza cotas más elevadas, *Kafka en la orilla*, habla de la "inmensa alegría que proporciona escribir una novela" pues al crearla entra en el "territorio de los sueños" (Murakami, 2017: 101). Se entiende así que afirme que "el escritor, al tiempo que crea una novela, crea también algo en sí mismo gracias a ella". Él no ordena conceptualmente la génesis del relato; se deja llevar por lo que va apareciendo en ese "territorio" onírico, que escapa al control racional.

De acuerdo con sus palabras, la elaboración de sus relatos se gesta desde un estadio mental no racional, desde esa esfera que genera "sueños" en estado de vigilia; al ser creaciones libres

de su mente, considera que no hay en ellas sino realismo, nada “mágico”:

If you want to find a magical situation, magical things, you have to go deep inside yourself. So that is what I do. People say it's magic realism - but in the depths of my soul, it's just realism. Not magical. While I'm writing, it's very natural, very logical, very realistic and reasonable (Anderson 2011).

Si se acude a la observación en los propios textos de Murakami, en el plano de los cuentos, por ejemplo, se constata que el recurso a lo extraordinario aparece ya desde los primeros que escribió (*La tía pobre*, del libro *Sauce ciego, mujer dormida*) hasta algunos (*Samsa enamorado*, *Confesiones del mono de Shinagawa*) de los dos últimos volúmenes, *Hombres sin mujeres* y *Primera persona del singular*. Entre todos ellos hay magníficos ejemplos de breves historias - en los dos primeros libros, *Sauce ciego, mujer dormida* y *El elefante desaparece*, a veces, brevísimas-, que incursionan de pleno en el surrealismo (*La tragedia de la mina de carbón de Nueva York*, *Somorgujo*). Asoma, en general, una galería de criaturas extraordinarias: un mono humanizado, un hombre de hielo, cuervos que ejercen la crítica literaria, un inocente pequeño monstruo, un enanito bailarín, una rana bienhechora, un Samsa recién convertido en humano, a la inversa de su precedente kafkiano... Y, por supuesto, destacan los personajes aquejados de alguna quiebra en su interior, falla vital que perturba su existencia consciente: pueden ser el horror y la maldad revelados en las proyecciones de su propia conciencia: *Primera persona del singular*, *El espejo*, *La piedra con forma de riñón que se desplaza*. Hay asimismo eventos fantásticos -un elefante desaparece inexplicablemente- y otro tipo de fenómenos: fábrica de elefantes (“El enano bailarín”), o la conversión material de los pensamientos en acciones reales (“El monstruo verde”).

En varias novelas se repite un patrón argumental: protagonista abandonado por su esposa, quien le reprocha su actitud,

que priva de todo valor su vida en común. A partir de ahí, el personaje afronta una serie de incidencias que irremediamente lo arrastran a un recorrido por parajes extraordinarios, con encuentros y sucesos de otra realidad; así se constata en *La caza del carnero salvaje* (1982), *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994), y *La muerte del comendador* (2017). Se ha señalado el mecanismo genérico por el que lo fantástico opera en estas novelas:

Es frecuente que algunas tramas conduzcan en algún momento al personaje a resolver su conflicto -muchas veces, interno- sumergiéndose en un espacio natural, donde afrontará arduos obstáculos que pondrán a prueba su resistencia, hasta llegar a un límite en el que encuentra una fuerza interior que le permitirá regenerarse. La naturaleza es el detonante de la solución transformadora, de una catarsis en que la pugna, en realidad, es consigo mismo; el medio natural -real o de factura fantástica- es el espacio de la sanación, donde el personaje puede finalmente sentirse aliviado de la gravosa carga que lo atenaza (Castellón Alcalá, 2022: 86).

En algunos rasgos del perfil de los protagonistas de esas novelas se percibe una actitud personal reconocida por el propio autor: el desencuentro con el modelo social del Japón moderno. Murakami ha confesado que decidió marcharse de su país por no sentirse identificado con los principios que allí regían las conductas:

A mí aquel ambiente, justo antes de cumplir los cuarenta años, es decir, en un momento crucial de mi carrera como escritor, no me agradaba especialmente. Hay una expresión en japonés que alerta sobre el peligro de cuando uno se dispersa o se le altera el corazón, y eso es exactamente lo que ocurrió entonces. La sociedad en su conjunto perdió las referencias y todo el mundo se puso a hablar solo de dinero. No era un ambiente que invitase a sentarse tranquilamente a escribir una novela. Poco a poco empecé a sentir cada vez

con más fuerza que de seguir allí iba a malograr mi vida, y encima nunca iba a entender por qué. Prefería un ambiente más serio, más sosegado, explorar nuevas fronteras. Quería experimentar nuevas posibilidades y por eso tomé la decisión de alejarme de Japón a finales de los ochenta (Murakami, 2017: 118).

Algún impulso parecido mueve, por ejemplo, al protagonista de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Tooru Okada, que decide acabar con su estabilidad profesional con el fin de que la monotonía y la rutina vacía no gobiernen sus días. A partir de esa decisión, su vida se ve sacudida por una sucesión de encuentros y episodios extraños, ajenos al orden normal:

No tenía ninguna intención de seguir indefinidamente en aquella oficina haciendo indefinidamente el mismo trabajo, y sabía que si no lo dejaba entonces, ya no lo dejaría jamás. Si permanecía allí mucho tiempo acabaría mis días, sucediéndose monótonos uno tras otro, en aquel lugar (Murakami, 2001: 165).

En efecto, Murakami no esconde su desaprobación hacia el modelo social del Japón actual, y, en tanto que ciudadano, deja oír su deseo de cambio en los derroteros del país, un giro hacia una sociedad menos materialista:

After 1945, we have been working so hard and getting rich. But that kind of thing doesn't continue anymore. We have to change our values. We have to think about how we can get happy. It's not about money. It's not about efficiency. It's about discipline and purpose. What I wanted to say is what I've been saying since 1968: we have to change the system. I think this is a time when we have to be idealistic again (Anderson 2011).

Especial lugar ocupan en el ámbito del realismo fantástico las novelas *Kafka en la orilla* (2002) y *1Q84* (2009), cuyas tramas despliegan en toda su potencia las creaciones extremas de esta

fórmula narrativa en la obra de Murakami, y merecen por su enjundia estudio aparte. En la primera, especialmente, se plasma lo que Strecher señala, la división en el espacio narrativo de dos mundos, el consciente y el inconsciente: "Murakami Haruki shows his readers two "worlds"- one conscious, the other unconscious- and permits seamless crossover between them by characters who have become only memories, and by memories that reemerge from the mind to become new characters again" (Strecher, 1999: 268). La bipartición en dos mundos se ve de forma integral en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, que se organiza dividida en dos partes en capítulos alternos, una de las cuales -*El fin del mundo*-, en un mundo plenamente distópico, solo ocurre en la mente del protagonista. En ese mundo, con unicornios de ojos azules, al protagonista se le ha encomendado la tarea de leer sueños. En el otro mundo, la realidad, el entorno urbano, esconde un inframundo terrorífico, poblado de maléficos seres, los tinieblos y los semióticos.

La génesis del universo de criaturas y eventos fantásticos ha sido interpretada como perteneciente al imaginario colectivo japonés, a su sustrato cultural. Carlos Rubio, en su documentada monografía al respecto, explica que Murakami se vale de la exuberante tradición japonesa de seres fantásticos y pasadizos mágicos, de una mitología en que religión y naturaleza van indisolublemente unidas (Rubio, 2012: 16). No muy diferente es la interpretación de Sotelo, que registra la entraña netamente japonesa de sus creaciones fantásticas:

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

Más voces desde otros ámbitos también han resaltado la entaña japonesa de sus escenas fantásticas. Atkins ha hablado de un espacio intermedio, “Murakami’s in-between space”, ubicado entre el mundo real y el otro mundo, presentado como metáfora tridimensional. El concepto en sí mismo de esa región de transición delata el cuño japonés de lo fabulado: “Murakami’s in-between space and the other worlds described here are the devices that inevitably add a sense of Japaneseness to his novels” (Atkins, 2012: 21).

Resulta así que uno de los materiales que configuran uno de los rasgos más peculiares del autor -el carácter fantástico que interviene en las historias- procede del bagaje de su cultura de origen, si bien encuentra la fórmula para hacer compatibles esos materiales con las sistemáticas y personales referencias a otras creaciones -literarias, musicales, cinematográficas, mediáticas- inequívocamente occidentales.

3. Posibles lecturas de Carver por Murakami

Como lector, Murakami ha proclamado reiteradamente sus preferencias -además de por Chejov- por narradores norteamericanos como Raymond Chandler, F. Scott Fitzgerald, Kurt Vonnegut. Y por Raymond Carver, de manera singular.

La admiración por Raymond Carver la ha reconocido Murakami en diversas declaraciones; en un volumen en homenaje póstumo al norteamericano, Murakami publicó un artículo en el que lo señala como su maestro por antonomasia (Murakami, 1993: 129). En ese artículo manifiesta el reconocimiento literario que sentía hacia Carver:

Through reading books -and later through translation- I studied the art of writing. Or rather, I learned to recognize what constitutes great fiction. And, in this sense, Raymond Carver was without question the most valuable teacher I had and the greatest literary comrade.

Además, él confiesa que el hecho de haber sido el traductor e introductor en Japón de la obra de Carver le pudo ayudar para ser inicialmente mejor recibido en los círculos editoriales norteamericanos (Murakami, 2017: 11522). En concreto, su labor como traductor de Carver desde mediados de los años 80 al 2000 se plasma en las siguientes traducciones, según datos de Pountney (75):

- *Where I'm Calling From* (1983)
- *At Night The Salmon Move* (1985)
- *A Small, Good Thing and Other Stories* (1989)
- *A Dozen of Raymond Carver's Best Stories* (1994)
- *Complete Works of Raymond Carver* (1990-97); y por último
- *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose* (2000), recopilación póstuma de Carver.

Simultáneamente, su obra literaria propia se amplía con los siguientes cuentos (Pountney, 2017: 75):

- "Un barco lento a China" (1983)
- "Un día perfecto para los canguros" (1985), título que parafrasea el de un cuento de J.D. Salinger "Un día perfecto para el pez plátano" (1948)
- *La luciérnaga, Quemar graneros y otros relatos* (1984)
- *Kaiten mokuba no deddo hiito*, relato no traducido al español, sí al inglés como *Dead Heat on a Merry-Go-Round* (1985)
- "Nuevo ataque a la panadería" (1986)
- "La gente de la televisión" (1990)
- *Cuentos 1979-89* (1990-91)
- *Rekishinton no yurei*, no traducido al español, en inglés *The Lexington Ghost* (1996)
- *Después del terremoto* (2000).

Muchos de estos cuentos figuran en español en los dos primeros volúmenes recopilatorios, *Sauce ciego, mujer dormida* (2008)

y *El elefante desaparece* (2016). No parece casual que la labor de traductor de Murakami acentuara su proximidad a Carver; se ha señalado que en 1983, justo un año después de leer al norteamericano, publica su primera traducción, el relato “Desde donde llamo”, y es también cuando publica su primer cuento. Para Pountney, no deja de haber una sinergia entre el flujo de ambos trabajos de Murakami (Pountney, 2017: 60).

Ambos escritores se encontraron solo una vez, cuando Murakami visitó como su traductor a Carver y a su esposa Tess Gallagher; la visita del matrimonio Murakami se produjo en 1982, en la etapa inicial del Murakami narrador, cuando él acababa de leer “Tanta agua tan cerca de casa”, relato incluido en el libro *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Murakami se muestra fuertemente impresionado por esa lectura, que para él abre una nueva forma de escribir relatos:

The story literally came a shock to me [...]. There was the almost breathtakingly compact world of his fiction, his strong but supple style, and his convincing story line. Although his style is fundamentally realistic, there is something penetrating and profound in his work that goes beyond simple realism. I felt as though I had come across an entirely new kind of fiction (Murakami, 1993:130).

Carver no llegó a saber de la obra literaria de Murakami; Murakami no le dijo nada al respecto, pero la visita fue importante para ambos, y Carver prometió que viajaría a Japón, lo que no pudo llegar a cumplir. Pero sí dedicó, tiempo después de este encuentro, un poema a Murakami, *The projectile*, cuyos primeros ocho versos recogen cómo transcurrió la visita, para luego remontarse a un recuerdo de adolescencia. Esos pocos versos dan cuenta de la conversación, lógica entre un autor y su traductor, y apuntan algunos de sus grandes temas y motivos literarios, “pain and humiliation”:

Tomábamos té. Especulábamos educadamente
sobre las posibilidades de éxito
de mis libros en tu país. Pasamos
a hablar del dolor y de la humillación
que encuentras una y otra vez
en mis relatos. Y ese elemento
de pura suerte. Cómo se traduce todo eso
en términos de ventas. (Carver, 2019: 2075)

El fervor de Murakami por la obra de Carver lo llevó a pedir autorización a la viuda de este, Tess Gallagher, para parafrasear el título de uno de sus relatos, "What we talk about when we talk about love" en su libro *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007) y, posteriormente, *De qué hablo cuando hablo de escribir* (2015).

Se ha señalado que el inicio del cuento de Murakami "El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes", del libro *El elefante desaparece*, recuerda el de "Put yourself in my shoes" de Carver. El propio Murakami lo refiere en "A literary comrade" (1993), y advierte que por su parte fue algo inconsciente, y que realmente la similitud es insignificante. Así comienzan los respectivos cuentos de los dos autores:

Estoy en la cocina preparando unos espaguetis cuando llama la mujer. Apenas falta un minuto para que estén cocidos y ahí me encuentro yo, silbando el prelude de *La gazza ladra* de Rossini que suena en la radio. Una música perfecta para preparar un plato de pasta. Oigo el teléfono y me digo a mí mismo: ignóralo. Espera a que se termine de cocer la pasta (Murakami, 2016: 7519).

The telephone rang while he was running the vacuum cleaner. He had worked his way through the apartment and was doing the living room, using the nozzle attachment to get at the cat hairs between the cushions. He stopped and listened and then switched off the vacuum. He went to answer the telephone (Carver, 2019: 98).

Hay un enfoque parecido en ambos arranques textuales. En Murakami es el narrador en primera persona, tan habitual en él, el que sitúa la trama en una actividad en el entorno doméstico, cocinando y escuchando música, escena por demás frecuente en sus relatos; en ese marco, una llamada telefónica sorprende al protagonista. Luego se comprueba que es una llamada de una misteriosa mujer, que se va a repetir, por lo que entra a formar parte de la acción del cuento. Años después de su redacción y publicación, Murakami desarrolló este relato como novela, al igual que ha hecho en otras ocasiones. Del cuento inicial pasó a la ulterior novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*.

Carver presenta en tercera persona al protagonista, igualmente enfrascado en tareas domésticas cuando suena el teléfono: es su esposa. A partir de ahí, el rumbo de las tramas es completamente diferente. Como en tantas otras ocasiones, la detenida relación de datos y mínimas acciones es amplia y detallada; ese interés en los detalles secundarios se encuentra igualmente en Murakami. La atención a pequeños datos, a acciones intrascendentes, a las minucias de lo común, cuentan con un espacio en Murakami que puede recordar el interés con que Carver los acoge en sus historias.

Curiosamente, Carver se ha referido precisamente al inicio de su cuento citado para remarcar hasta qué grado es importante en la escritura de un relato, en su redacción, la forma en que este empieza. El comienzo, para él, era determinante, y así lo ilustra con el fragmento citado, señalando que la frase inicial la tenía en mente y, desde ahí, el relato avanzó y culminó en historia:

I once sat down to write what turned out to be a pretty good story, though only the first sentence of the story had offered itself to me when I began it. For several days I'd been going around with this sentence in my head: "He was running the vacuum cleaner when the telephone rang." I knew a story was there and that it wanted telling. I felt it in my bones, that a story belonged with that beginning, if I could just have the time to write it. I found the time, an

entire day - twelve, fifteen hours even - if I wanted to make use of it. I did, and I sat down in the morning and wrote the first sentence, and other sentences promptly began to attach themselves. I made the story just as I'd make a poem; one line and then the next, and the next. Pretty soon I could see a story, and I knew it was my story, the one I'd been wanting to write (Carver, 1981).

Murakami ha ponderado hasta qué punto Carver ha sido una influencia decisiva en su obra, especialmente en los cuentos; remarca, no obstante, que su literatura sigue otra línea, distinta a Carver, por lo que ambos no pueden ser confundidos. Si bien su obra marca una dirección diferente a la del americano, reconoce al mismo tiempo que Carver ha sido imprescindible para que su propia obra sea lo que es, especialmente sus cuentos:

The novels I write tend, I believe, in a very different direction from the fiction Ray has written. But if he had never existed, or I had never encountered his writings, the books I write, especially my short fiction, would probably assume a very different form (Murakami, 1993: 130).

Siendo Murakami admirador confeso de Carver -quien solo escribió relatos breves, ninguna novela-, sus opciones narrativas sin embargo se extienden en paralelo a la novela y al cuento, géneros que ha cultivado alternada y continuamente. Aunque Murakami se reconozca más bien como novelista, acepta complacido el éxito que sus cuentos alcanzan, y compara lo que para él suponen ambas experiencias:

En esencia me considero un escritor de novela larga al que también le gusta escribir obras de una extensión breve o media y que cuando se pone a ello, lo hace en cuerpo y alma. Siento el mismo apego y dedicación por todo lo que he escrito, pero entiendo que mi terreno de lucha fundamental es la novela larga (Murakami, 2017: 136).

Considera que los relatos en realidad pueden servirle para ejercitarse para la novela, como un buen “campo de entrenamiento”. En otros términos, traduce la dualidad novela / cuento a través de bellas imágenes de espacios vegetales:

Para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente. (Murakami, 2008: 6).

Carver, por el contrario, siempre descartó la escritura de novelas, para las que confesaba no disponer de la concentración requerida; por eso, el ritmo rápido de los relatos cortos se acomodaba mejor a su voz literaria:

When I was 27, back in 1966, I found I was having trouble concentrating my attention on long narrative fiction. For a time I experienced difficulty in trying to read it as well as in attempting to write it. My attention span had gone out on me; I no longer had the patience to try to write novels. It's an involved story, too tedious to talk about here. But I know it has much to do now with why I write poems and short stories. Get in, get out. Don't linger. Go on (Carver, 1981).

Lo que Murakami puede haber tomado de Carver está, especialmente, en aspectos de técnica narrativa: interés por lo inmediato, giros del argumento, tipología de personajes, claridad e inmediatez expositiva. Carver había formulado la trascendencia de este último precepto estilístico, la claridad y adecuación expositivas:

The short story writer's task is to invest the glimpse with all that is in his power. [...] And this is done through the use of clear and specific language, language used so as to bring to life the details that will light up the story for the reader. For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes (Carver, 1981).

Llama la atención que, en el caso de Murakami, la fluidez de su prosa proceda del intercambio idiomático con el que arrancó su andadura creadora, pues tras desagradarle el resultado de sus primeros escritos en su lengua materna, probó a escribirlos en inglés, para después traducirse a sí mismo de nuevo al japonés. Comprobó sorprendido que era ese el estilo que andaba buscando; paradójicamente, el conocimiento más limitado de una lengua extranjera le proporcionó su patrón expresivo, la tonalidad y el ritmo con el que se identifica:

Mi capacidad para escribir en inglés era, obviamente, limitada. Podía escribir frases cortas con una estructura gramatical más bien simple. Por muchas emociones complejas que albergase, no podía expresarlas tal cual. Me servía de las palabras más sencillas posibles para transmitir contenidos no tan sencillos. El lenguaje debía ser simple, las ideas estar expresadas de un modo fácil de entender, debía eliminar todo lo superfluo en las descripciones hasta transformar el contenido en algo compacto que cupiera en un recipiente limitado. El resultado era considerablemente tosco, pero avanzar con esas dificultades dio lugar a una especie de ritmo en las frases que constituía un estilo propio (Murakami. 2017: 21).

Con respecto a los personajes, cabría decir que la marca común a las criaturas de ambos autores podría ser la sensación de soledad y aislamiento que embarga a casi todos ellos; seres inadaptados, que deambulan infelices sin norte ni guía. Las criatu-

ras de Carver, dominadas por la desidia y el alcoholismo, en general, se hunden día a día en un sombrío entorno que parece no tener salida; las de Murakami, en cambio, tras el vacío inicial, se enfrentan a una situación extrema en territorios de lo fantástico, que finalmente superan. Ese conflicto superado se da particularmente en las novelas; en los cuentos, la tipología de personajes es más variada, y la irrupción del elemento fantástico asume otra funcionalidad.

En el caso de Carver, son personajes que malviven una existencia deslucida, sin proyecto vital, entregados al alcohol y la inacción, con frustraciones emocionales, en parejas desapegadas, divorciadas y con ningunas expectativas que alcanzar. Las historias desprenden las sombras del fracaso humano, familiar y social, sin que nada fuera de la bebida parezca dulcificar su malvivir. Desorden, apatía y abandono son los hilos que los mueven, en un panorama sórdido de los estratos sociales alejados de todo glamour y opulencia. Se le ha encuadrado en las filas del *Dirty Realism*:

He wrote to the literary movements of minimalism and dirty realism. His fiction explores grief, loneliness, infidelity, insecurity and escape [...]. The "dirty realism", which deals with middle-class characters and is focused on the harsh realities of their ordinary lives became popular in the 1980`s [...]. It is the dirty realism that describes a writing style whose aim is to create realistic and sad destinies. Dirty Realism is often about people living a sad lifetime with problems such as drug and alcohol abuse, divorce. It is a form of minimalism characterized by a reduction of words and a focus on surface description. Authors like Carver avoid using adverbs and prefer allowing context and in that way there will be less to interpret on our own compared to Minimalism. The characters in dirty realist stories and novels tend to be ordinary, unremarkable people, often with few resources and little money (Kita, 2014: 385).

A los personajes de las novelas Murakami, si bien al inicio de la trama muestran su fracaso personal -de pareja deshecha,

de desintegración en lo social-, el recorrido de la historia los va llevando, casi siempre por extraños caminos de lo fantástico, a la superación de la situación de partida, que finalmente queda de algún modo resuelta. Su marasmo particular no los paraliza, y, llegado un momento, emprenden un recorrido cuajado de peligros, que finalmente los redime y salva. Así se ve, por ejemplo, en el final de *La muerte del comendador*, el protagonista ha dejado atrás su inicial falta de rumbo y se siente finalmente ubicado en su vivir, ya cuenta con algo que lo sustenta y ratifica:

Yo, por el contrario, no tengo ninguna necesidad de algo tan complicado (complicado de entender, como mínimo), porque tengo la capacidad de creer. Creo a pies juntillas que por mucho que esté encerrado en un lugar oscuro y estrecho, en un erial o en no sé qué extraño lugar, alguien aparecerá para guiarme. Lo aprendí gracias a las extraordinarias experiencias que viví durante el tiempo que pasé en aquella casa de las montañas cerca de Odawara (Murakami, 2019: 6061).

Por otro lado, en los cuentos de Murakami la gama de personajes es, lógicamente, más abierta y variada, pero no cabría tampoco identificarla con el lamentable día a día que arrostran las criaturas de Carver, carentes de la mínima brizna de vigor. Destacan notoriamente los seres aquejados por la consciencia de su vacío vital, o de llagas lacerantes de su pasado que les impiden reconciliarse con la vida; desorientados, no logran el acuerdo con su propia identidad. Asoman también en los cuentos los entes de pura naturaleza fantástica, que obviamente están también del todo alejados del cosmos narrativo de Carver, con su galería de camareras, obreros, desempleados, divorciados y demás seres de semejante pelaje, cuya base humana se halla sumergida en el lodo de una existencia demasiado real y prosaica, como Kita ha señalado:

His focus is on the simple ritual of everyday life by giving all his attention to the concrete and avoiding all possible abstractions. In his

short stories he describes emotions, disappointments and relationships with simplicity and stoicism. In them, the characters are ordinary, in unremarkable occupations, and often lack money, something that becomes the reason for an internal desperation. They are depressed, without education or prospects, but who fail to give up even when it would be in their best interest (Kita, 2014: 387).

Se ha destacado que justamente esa mirada de Carver a lo vulgar cotidiano, a los ambientes de cada día, domésticos, marca la estética de Murakami para tratar esa misma materia, que su forma de aprehender literariamente lo real la ha tomado de Carver:

Murakami -especially in his short stories- often borrows from Carver's fascination with the uncanny strangeness of every day life [...]. In his more realistic writing, such as his story collection *After the quake*, this quotidian world more simply reflects Carver's aesthetic (Pountney, 2017: 59).

Carver fijaba su mirada en los objetos, en las realidades que nos rodean, y proyectaba en ello una intensidad especial, como si alguna fuerza oculta y perturbadora pudiera empujarlo, de modo que el lector perciba un impacto, una sacudida que va a trastocar la escena:

It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things - a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earrings - with immense, even startling power. It is possible to write a line of seemingly innocuous dialogue and have it send a chill along the reader's spine (Carver, 1981).

Carver gustaba de dotar sus historias de cierto sentido latente de amenaza, de cargarlas de tensión más que con lo formulado, con lo implícito, con lo que no se dice. Esa práctica se encuentra asimismo en diversos cuentos de Murakami, cuyo final se cierne

como un presagio infausto: “Sueño”, “El espejo”, “El cuchillo”, “Cangrejo”.

Algunos estudios críticos han atribuido a cuestiones sociológicas la influencia de Carver sobre Murakami, es decir, a que las obras de ambos autores tienden a mostrar una mirada crítica a una sociedad marcada por un estadio tardío del capitalismo. Así lo plantea Pountney, cuya interpretación apunta a que ambos coinciden en presentar un mundo marcado por el sometimiento social a unas tiránicas condiciones del sistema y por la mercantilización del mercado de trabajo:

My reading suggests that Murakami's acceptance of Carver's influence rests in a correspondent desire to depict a pervasive societal humiliation and dislocation; one that is distinctly tied to each author's experience of the mass-commodification of the labor market in America and Japan in the late-twentieth century. Both authors attend to map out an undogmatic spiritual solution which, while offering some release from the pressures of the late-capitalism, ultimately fails to provide a wholly successful resolution (Pountney, 2017: 61).

Es incontrovertible que el enfoque de ambos narradores deja ver unos personajes que no acaban de reconocerse en el marco social que los rodea, y experimentan desagrado o frustración, lo que los convierte en patentes ejemplos de inadaptados. No muy alejada es la explicación de Rowland sobre los personajes de Murakami, que acentúa el rechazo hacia las pautas vigentes en el Japón actual:

At the heart of most of Murakami's novels we find a Japanese individual, often in a state of dislocation and attempting to traverse the highs and lows of Japanese society. Often, Murakami's characters are trying to assert individuality in the face of Japanese notions of conformity, or are struggling against the strict commitment of Japanese working culture (Rowland, 2019).

Pese a que es evidente la naturaleza de desintegrados y outsiders de los personajes de Murakami, conviene sin embargo tener en cuenta que como escritor no hay la menor pretensión de denuncia a través de sus páginas; considera su obra como pura ficción, sin ir más allá ni revestir la condición de instrumento de toma de conciencia: “I am hundred percent fiction writer. I don’t want to write messages. I want to write good stories. I think of myself as a political person, but I don’t state my political messages to anybody” (Anderson, 2011).

Al margen del reflejo social que los relatos contengan, un posible punto de conexión en la construcción de los personajes de los cuentos de Murakami con los de Carver (Kita, 2014: 393) vendría por el fenómeno de la epifanía que en ellos pueda darse, el descubrimiento repentino de una clave vital para los protagonistas, algo que de golpe se les revela y que marcaría una inflexión en sus vidas. Kita lo ejemplifica en el final del cuento “Catedral” de Carver, cuyo protagonista experimenta junto a un ciego -antiguo conocido de su esposa que ha ido a la casa de ambos a visitarla- un impulso nuevo que lo anima y estimula: “Another theme would be hope for personal growth, as the narrator in “Cathedral” seems to have an epiphany at the end when he realizes that he can communicate with the blind man and that doing so makes him feel very different and alive in many ways” (Kita, 2014: 393).

Ese repentino descubrimiento de algo trascendente para el personaje no es inusual en los cuentos de Murakami. Diversos casos se dan en todos los volúmenes de cuentos publicados en español; ocurre cuando, por ejemplo, al personaje se le desvela por sí mismo algún fallo crucial en su forma de vida, o en su identidad, como en varios cuentos del libro *El elefante desaparece*; así aparece la mujer casada que de repente se da cuenta de que no soporta a su marido, según relata su hija (“Lederhosen”); o el personaje que, acuciado por un hambre atroz, asalta una panadería y descubre en un instante que la causa de su hambre descomunal es un miedo interior (“Nuevo ataque a la panadería”):

Mientras miraba a aquel hombre probarse los pantalones, le dominó un desagrado casi insoportable hacia mi padre. Era incapaz de apartar o expulsar esa sensación (Murakami, 2016: 7505).

Esa extraña sensación de ausencia en el interior de mi cuerpo, esa percepción existencial de la no existencia, se parecía al miedo, a la parálisis que le atenaza a uno después de trepar hasta la cima de una torre altísima. La conexión entre el hambre y el vértigo fue todo un descubrimiento (Murakami, 2016: 2348).

Similares eventos se dan también en alguna otra recopilación de cuentos, como *Sauce ciego, mujer dormida*. El protagonista de "El séptimo hombre", que ha vivido atormentado por un terrible episodio de su infancia, se siente en un instante finalmente liberado; o Sachi, la protagonista de "Hanaley Bay" que ha ido al lugar donde murió su hijo, experimenta también una repentina liberación del fardo de su dolor:

En aquel instante, el eje del tiempo rechinó con fuerza. Cuarenta años se desplomaron en mi interior como una casa medio podrida y el viejo tiempo y el nuevo se mezclaron dentro de un único torbellino. A mí alrededor se apagaron todos los ruidos, la luz tembló. Perdí el equilibrio y me desplomé dentro de la ola que se acercaba. El corazón me latía con fuerza en el fondo de la garganta y perdí la sensibilidad de manos y pies. Permanecí largo tiempo tendido en esa posición. No podía levantarme. Pero no tenía miedo. No. No había nada que temer. Aquello ya había pasado. A partir de entonces no he tenido más sueños espantosos. No he vuelto a despertarme con un alarido en plena noche. Ahora me dispongo a iniciar una nueva vida. No. Tal vez sea demasiado tarde para ello (Murakami, 2008: 19106).

Sachi permaneció largo tiempo con la cara hundida en la almohada mojada por las lágrimas, sofocando el llanto. "¿Acaso yo no tengo derecho a verlo?". No lo sabía. Lo único que le quedaba claro era que debía aceptar aquella isla. Tal como le había indicado, en voz baja, aquel policía de origen japonés, ella debía aceptar, tal como

eran, las cosas de la isla. Tal cual eran. Justas o injustas. Con derecho o sin él. A la mañana siguiente, Sachi se despertó como una mujer sana de mediana edad (Murakami, 2018: 30534).

Sobre este mecanismo de la revelación inesperada al personaje ya trató Carver en el artículo en que desarrollaba sus principios de autor. Se comprueba que, en efecto, esa fórmula es muy apreciada por él, tras descubrirla en Chejov -otro referente para Murakami, por supuesto-. Reproduce Carver la cita literal del ruso, y reconoce que la tiene bien a la vista en su escritorio, escrita en una tarjetita:

I have a three-by-five up there with this fragment of a sentence from a story by Chekhov: "... and suddenly everything became clear to him". I find these words filled with wonder and possibility. I love their simple clarity, and the hint of revelation that is implied. There is a bit of mystery, too. What has been unclear before? Why is it just now becoming clear? What's happened? Most of all - what now? There are consequences as a result of such sudden awakenings. I feel a sharp sense of relief - and anticipation (Carver, 1981).

Parece, pues, que la admiración que las lecturas de Carver por Murakami generan un productivo fruto en su cosmos narrativo. Por supuesto, sería posible apreciar otras marcas de autor aquí no registradas, pero cabe, a la vista de la confrontación de los textos literarios con las declaraciones de principios básicos respectivos y los estudios críticos, afirmar que hay una huella de Carver que impregna las historias murakamianas.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, S. "The fierce imagination of Haruki Murakami". *The New York Times Magazine*. 21 Octubre 2011. <https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>

ATKINS, M. T. (2012). *Time and space reconsidered: the literary landscape of Murakami Haruki*. Londres: SOAS, University of London. https://eprints.soas.ac.uk/15631/1/Atkins_M_3437.pdf

CARVER, R. (1981). "A storyteller's shoptalk". *New York Times*, 15 febrero 1981. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-shoptalk.html?fbclid=IwAR2j-bA7W7iOjmFKmfD1T3oYEqEChqtZtEF9RtYAd7SiUPvkNY2J-be-IusE>

CARVER, R. (1991). *Collected stories*. 3ª ed. Ed. William P. Stull y Maureen P. Carroll. The Library of America.

CARVER, R. (2019) *Todos nosotros. Poesía completa*. Ed. Tess Gallagher. Trad. Jaime Priede. Anagrama. Edición digital.

CASTELLÓN ALCALÁ, H. (2022) "Sobre el Ideario Narrativo y el Realismo Fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras". *Argos*, Vol. 9, nº 24, pp. 78-102. <https://doi.org/10.32870/argos.v9.n24.7b22>

KITA, V. (2014). "Dirty Realism in Carver's Work". *Mediterranean Journal of Social Sciences*, Vol 5, Nº 22, pp. 385-394. <https://doi.org/10.5901/mjss.2014.v5n22p385>

MURAKAMI, H. (1993). "A literary comrade". *Remembering Ray. A composite biography*. Trad. Tara Maja Mc Gowand. Ed. William L. Stull y Maureen P. Carroll, pp. 130-135. Capra.

MURAKAMI, H. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura. Tusquets. Edición digital.

MURAKAMI, H. (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*. Trad. Lourdes Porta Fuentes. Tusquets. Edición digital.

MURAKAMI, H. (2016). *El elefante desaparece*. Trad. Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara. Tusquets. Edición digital.

MURAKAMI, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Trad. Fernando Cordobés y Yoko Ogihara. Tusquets. Edición digital.

MURAKAMI, H. (2019). *La muerte del comendador. Libro 2*. Trad. Fernando Cordobés y Yogo Oginara. Tusquets. Edición digital.

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, R. (1999). "Huellas de vanguardia: realismo mágico/ literatura fantástica. Esbozo de una relación". *Anales de Literatura Hispanoamericana* (28), pp. 323-341. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120323A>

POUNTNEY, J. (2017). "Raymond Carver and Haruki Murakami: Literary Influence in Late-Capitalism". *The Raymond Carver Review*, pp. 58-78. <https://du1ux2871uqv.cloudfront.net/sites/default/files/file/2i%20Pountney.pdf>

ROAS, D. (2009). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Asociación Cultural Xatafi, pp. 94-120.

ROWLAND, H. (2019). "How Haruki Murakami Navigates Between Japanese and Western Cultures". *Culture Trip*. 6 Marzo. <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/japan-caught-between-cultures/>

RUBIO, C. (2019). *El Japón de Murakami*. Aguilar.

SOTELO, J. (2013). *Los mundos de Murakami*. Izana Editores.

STRECHER, M. (1999). "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki". *Journal of Japanese Studies*, Vol. 25, 2 (Summer), pp. 263-298.