

Creación de lo fantástico en la ficción de Murakami

Creating the Fantastic in Murakami's Fiction



Heraclia Castellón Alcalá

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

heracliacastellon@gmail.com

Recibido: 30/08/2025. Aceptado: 09/09/2025.

Resumen

Se plantea en este acercamiento a la ficción de Haruki Murakami la presencia de lo fantástico como rasgo singular en buena parte de sus obras. A partir de esa premisa, conviene revisar el tratamiento que ha recibido como incluida en el realismo mágico (Napier, 1996; Strecher, 1999 y 2014) y asimismo revisar en qué medida la obra de Murakami se distancia de lo atribuido al citado movimiento latinoamericano. Es necesario igualmente considerar las explicaciones sobre la literatura fantástica, desde las afirmaciones esenciales de Todorov (1970) hasta aportaciones más recientes (Garrido Domínguez, 1997; Dolezel, 1997; Roas, 2008), para ver hasta qué punto en las obras de Murakami se constatan sus formulaciones reconocidas. El análisis efectuado permite concluir que la denominación *realismo fantástico* se acomoda más precisamente a la obra global del autor.

Palabras clave: Haruki Murakami, realismo fantástico, literatura fantástica, narrativa contemporánea

Abstract

This approach to Haruki Murakami's fiction posits the presence of the fantastic as a relevant feature in a large part of his works. From this premise, it is worth reviewing the treatment it has received as part of magical realism (Napier, 1996; Strecher, 1999, 2014) and also to what extent Murakami's work distances itself from what has been attributed to the aforementioned Latin American movement. It is also necessary to consider the explanations of fantastic literature, from the essential affirmations of Todorov (1970) to more recent contributions (Garrido Domínguez, 1997; Dolezel, 1997; Roas, 2008), to see to what extent Murakami's works reflect recognized formulations of the genre. The analysis carried out allows us to conclude that the term *fantastic realism* more accurately fits the author's overall work.

Key words: Haruki Murakami, fantastic realism, fantastic literature, contemporary narrative

Introducción

El elemento fantástico es sustancial en la mayoría de las quince novelas publicadas de Haruki Murakami, en las que el personaje suele experimentar un viaje identitario desde el contexto urbano del Japón contemporáneo hasta confines ignotos en los que afronta arriscados momentos con hostiles criaturas de un universo paralelo, un submundo desconocido como escenario para su personal catarsis. Cuando el giro hacia lo fantástico se activa en las tramas de Murakami se acerca el clímax narrativo:

A partir de la inmersión del protagonista en un espacio de naturaleza fantástica, la trama avanza hacia la superación del conflicto, una vez que el personaje ha encontrado fuera de la realidad conocida una salida que le permite superar su desasimiento vital, recomponer su rumbo y dar sentido a su existencia. En síntesis, este esquema correspondería a la fórmula ruptura-inmersión-resurgimiento. (Castellón Alcalá, 2024, p. 78)

A veces, el protagonista es invitado a emprender esa tortuosa travesía por emisarios o intermediarios cuya propuesta desafiante acepta; por ejemplo, en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Toru Okada, el protagonista, contacta con diversos personajes (su joven vecina May Kasahara; el sargento Honda; las hermanas Malta y Creta Kanoo, o Nutmeg y Cinnamon), que le descubren o le facilitan ese descenso a lo desconocido, descenso que finalmente será sanador para él.

En efecto, el tránsito físico hacia el otro espacio puede producirse mediante una bajada desde la superficie hacia un pozo (*Crónica del pájaro...*); en un cubículo olvidado en la montaña (*La muerte del comendador*); o un hoyo junto al curso del agua (*El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*; *La ciudad y sus muros inciertos*).

La intervención de lo fantástico en la trama distingue gran parte de las obras literarias de Murakami; hay, por tanto, que considerar cómo puede ser analizado este factor por su entidad y función narrativas. De hecho, por la aparición de lo fantástico en los relatos, en el ámbito anglosajón la obra de Murakami se cataloga con la rúbrica “magical realism”; en el mundo hispanohablante, por otro lado, se maneja más específicamente la denominación *realismo fantástico*. Curiosamente, en la última novela

publicada, *La ciudad y sus muros inciertos* (2023), el escritor aprovecha el diálogo del protagonista con una mujer, en lo que parece ser el inicio de una relación, para puntualizar qué es el realismo mágico –en concreto, el de García Márquez– y qué no es, dado que el realismo mágico asume que en la realidad conocida se producen fenómenos extraordinarios, mientras que el personaje, probable transmisor del criterio del autor, dirime las diferencias, al afirmar que para lo extraordinario hay otro espacio, que escapa al real, el irreal:

La literatura del colombiano García Márquez rehuía las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación diáfana entre realidad e irrealidad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero que son muros inciertos. (Murakami, 2024, p. 567)

Dada la relevancia que alcanza la dimensión del componente fantástico en el autor, habrá que repasar los estudios sobre la literatura fantástica, así como sobre las precisiones en torno a las corrientes del realismo mágico y su diferenciación con el realismo fantástico, para descubrir la forma más adecuada de encuadrar esta trayectoria narrativa. Todo ello arroja luz para entender el abigarrado universo tortuoso, fantasmagórico, que desfila por las páginas de Murakami; esta creación fantástica responde a unas causas que las voces conocedoras de los mecanismos de estos extraños resortes de la creación nos permiten entender, así como esclarecer su sentido.

Para conocer los recursos de que el autor se vale para la proyección del relato hacia lo prodigioso, él mismo confiesa que salen de su propia mente, en un particular estado, podríamos decir, de vigilia “onírica”: escenas del mundo de los sueños que se le presentan cuando escribe. En el libro en que desvela su planteamiento del oficio de escritor, reconoce que para él es muy importante coleccionar detalles de la realidad y retenerlos en la memoria, para luego en el proceso de redacción hacer usos de ellos:

Deberían ser cosas concretas e interesantes que sorprendan. A ser posible, algo que no tenga una clara explicación y más aún si se trata de algo no razonable. Si es algo que encierra una contradicción, de inmediato suscita un pensamiento o aviva un misterio. (Murakami, 2017, p. 60)

Lo fantástico toma forma en los cuentos y relatos de manera diferente a las novelas, en las que es el espacio desconocido de resolución de conflictos, y marca el avance crucial y el desenlace de las tramas. En las narraciones más breves, por el contrario, asume otra función: en ellas, se presenta más bien a través de personajes imaginarios, que interactúan en el mundo real. Tómese el caso de “Samsa enamorado”, como reflejo invertido del relato kafkiano (*Hombres sin mujeres*); o el mono humanizado de Shinagawa, en los dos cuentos que protagoniza (en *Sauce ciego, mujer dormida* y *Primera persona del singular*); o el del enano bailarín, el pequeño monstruo verde (*El elefante desaparece*); el hombre de hielo (*Sauce ciego, mujer dormida*), la rana protectora (*Después del terremoto*), etc. Otra forma que lo fantástico adopta en los cuentos consiste en percepciones misteriosas, ajenas a la normalidad, que experimentan los personajes, casi siempre de manera repentina, que afectan al curso de sus vidas, o de su identidad. En el cuento “El séptimo hombre” del libro *Sauce ciego, mujer dormida*, el protagonista, que ha vivido desde su infancia atormentado por el remordimiento por la muerte de un amigo, experimenta de repente el sentimiento de liberación del pesar que ha azotado toda su vida:

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. Tal vez sea muy poco el tiempo que me queda en el futuro. Pero, aunque así sea, me siento agradecido por haber sido salvado, al final, de ese modo, por haber experimentado una recuperación. Sí. (Murakami, 2008, p. 158)

En otro cuento del mismo libro, “Cangrejo”, el personaje, un joven a punto de regresar de sus vacaciones, siente un fulminante descubrimiento

en su vida, el palpito instantáneo de un repentino cambio, como una revelación fugaz de que su destino va a cambiar:

La tierra rotaba de un modo anormal. Él podía percibir su mudo chirrido. Algo había sucedido y el mundo había sufrido un cambio. El orden de una multitud de cosas se había alterado y ya era imposible volver atrás. Ahora sólo restaba que aquellas cosas que habían cambiado prosiguieran, tal cual, su avance hacia delante. A la mañana siguiente ellos regresarían a Tokio. Volverían a su vida cotidiana. Como si, en la superficie, nada hubiera cambiado. Pero él lo sabía. “Tal vez las cosas jamás vuelvan a funcionar bien entre esta mujer y yo. Quizá nunca más vuelva a experimentar hacia ella los mismos sentimientos que experimenté hasta ayer”. Pero no se trataba sólo de eso. “Quizá ni siquiera yo vuelva a llevarme bien conmigo mismo nunca más”, se dijo. “Nosotros, en cierto sentido, hemos caído de una alta tapia hacia dentro. Sin hacer ruido, sin dolor. Y ella ni siquiera se ha dado cuenta”. (p. 196)

En las novelas, los personajes, de entidad real, humana, experimentan episodios que resultan catárticos en atmósferas extrañas, donde se encuentran con seres cuya filiación cuadra de modo reconocible con la galería de criaturas del imaginario fantástico japonés: fantasmas, ectoplasmas, habitantes del mundo oscuro, humanos zoomorfos, dotados de poderes paranormales (por ejemplo, capacidad para hablar con los animales), pluralidad de identidades, como el narrador protagonista de *La ciudad y sus muros inciertos*, que vive en dos mundos paralelos y simultáneos; o el de *Kafka en la orilla* y su alter ego Cuervo. No obstante, en algunas novelas también aparecen personajes secundarios de naturaleza fantástica como coadyuvantes (en *Kafka en la orilla*, el coronel Sanders; en *La muerte del comendador*, el comendador; o como adversarios del protagonista, o simplemente malvados (Johnny Walker, en *Kafka en la orilla*). Hay algún caso de recurrencia de personajes o criaturas fantásticas, como el hombre sin rostro que aparece en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *After dark* y *La muerte del comendador*. Conviene precisar que tanto *Kafka en la orilla* como *1Q84* son dos novelas especiales en la obra del escritor, que por su complejidad merecen atención especial, y en ciertos aspectos se apartan del resto. Aquí se harán algunas referencias a ellas, pero, sobre todo, estas notas apuntan más a otras que muestran mayores confluencias estructurales y similitudes narrativas.

El manantial creativo del que se nutren sus historias, confiesa Murakami, es espontáneo e involuntario: no hay una decisión de autor en torno a ellas; es su mente libre de ataduras quien las produce, sin plan previo. Surgen en un estado mental similar al de los sueños, inconsciente, y avanzan con su propio curso, sin control: son sueños, como imágenes oníricas, pero creadas en un especial estado de vigilia. Murakami ha declarado en diversas ocasiones que las escenas fantásticas aparecen como un flujo inconsciente, y él es simplemente un observador de esas secuencias extrañas y, muchas veces, espeluznantes. Jay Rubin (2002) – figura fundamental en la difusión de la obra de Murakami, dado que ha traducido numerosas de sus obras en Estados Unidos, mercado desde el cual el escritor se difundió al resto del mundo– da cuenta del proceso que sigue la mente del autor en la creación, sumergiéndose a través de la música en la zona del inconsciente para rescatar las imágenes con las que construir sus historias:

For Murakami, music is the best means of entry into the deep recesses of the unconscious, that timeless other world within our psyche. There, at the core of the self, lies the story of who each of us is: a fragmented narrative that we can only know through images. Dreams are one important way to come into contact with these images, but often they surface unpredictably in our waking lives, are briefly apprehended by the conscious mind, then return just as suddenly to where they came from.

The novelist tells the story in attempt to bring out the narrative within; and through some kind of irrational process these stories send reverberations to the stories inside each reader. (p. 2)

De especial interés son las declaraciones de Murakami tras la publicación de *Kafka en la orilla* en un medio de su país; como tantas veces en su prosa, lo hace a través de una imagen simbólica, equiparando la mente y sus distintas facetas con una casa de varias plantas; en la primera, se desarrollan las actividades propias de la convivencia diaria; la segunda, más placentera, sirve para el disfrute personal (leer, escuchar música); y el sótano es el espacio complementario para desconectar; lo sorprendente es la planta por debajo aún del sótano, en la que, en el caso infrecuente de acceder, se encuentra la oscuridad, según Murakami, un viaje a nuestro pasado personal, a nuestra alma; ese descenso al interior oscuro es

facultad del escritor. Así lo ha recogido Strecher de una entrevista previamente publicada en la revista *Bungakukai*:

My thought is that underneath that basement room is yet another basement room. This one has a very special door, very difficult to figure out, and normally you can't get in there -some people never get in at all [...]. You go in, wander about in the darkness, and experience things there you wouldn't see in the normal parts of the house. You connect with your past there, because you have entered into your own soul. But then you come back. If you stay over there for long you can never get back to reality. My sense is that a novelist is someone who can consciously do that sort of thing. (Murakami, 2002, p. 16, citado en Strecher, 2014, p. 21)

Esa posibilidad a disposición del escritor de trasladarse a ese espacio inexplorado es lo que le lleva a disentir de ser incluido en el realismo mágico, dado que simplemente es un viaje al interior, no a una realidad ajena que produce el prodigio:

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. (Murakami, 2011, p. 16)

La combinación temática de las historias (sentimiento de malestar, desapego social de los protagonistas y viraje de las tramas hacia lo fantástico) constituye, según el especialista Strecher (2014), el rasgo clave en Murakami:

Two principal elements informed Murakami's fiction: a focus on some internal being or consciousness that worked with the conscious self, sometimes in concert, other times antagonistically; and the nearly constant presence of a magical "other world" in which this internal being operated. (p. 5)

Así se puede ver en los propios textos. Si se atiende para constatarlo, por ejemplo, a la penúltima novela publicada, *La muerte del comendador* (2017), se comprueba la secuencia de estados y acciones que es habitual en la gama de novelas que dan entrada al componente fantástico. En esta novela, el protagonista, un pintor especializado en retratos, desorientado

tras ser abandonado por su esposa, siente que una parte de él está desaparecida, fuera de la vista, alejada de su imagen:

Fui al baño a mirarme en el espejo. Allí estaba el reflejo de mi cara. Hacía tiempo que no me miraba de frente, con calma. [...] Para mí la cara que tenía ante mis ojos solo era una parte de mi ser, que en algún momento se había escindido en dos. El ser que tenía enfrente no lo había elegido yo. Ni siquiera era un reflejo físico. (Murakami, 2018-2019, Vol. 1, p. 31)

El proceso interior de recomposición continúa dando pasos; tras un primer suceso sobrenatural - el misterioso sonido de una campana desde las pedregosas ruinas olvidadas de un antiguo templete sintoísta, casi cubiertas por en el monte, donde nadie ha entrado por largo tiempo-, el personaje experimenta la sensación de que algo en su vida se mueve, está cambiando; es el comienzo del contacto con la otra realidad:

Sentado en la banqueta, cerré los ojos y llené los pulmones de aire. Tenía claros indicios de que aquella tarde de otoño algo estaba cambiando en mi interior. Sentía como si mi cuerpo se desmoronase para volver a recomponerse de nuevo. ¿Por qué me ocurría aquello *en ese sitio y en ese preciso momento*? [...] ¿Era acaso porque había movido un montón de piedras de aquel extraño túmulo y lo había dejado al descubierto? ¿Era por culpa del tintineo de la campanilla a medianoche? ¿Era algo espiritual o no tenía nada que ver con todo eso y simplemente se trataba de que estaba inmerso en un proceso de transformación personal? Ninguna de las opciones que se me ocurrían parecía tener suficiente peso por sí misma. (Vol. 1, p. 130)

Los sucesos inexplicables van continuando y el protagonista descubre atónito que ha cobrado forma humana un personaje de un cuadro antiguo, titulado precisamente *La muerte del comendador*:

Me di cuenta de que había algo extraño en el sofá del salón. Tenía el tamaño aproximado de un cojín, de un muñeco [...] Agucé la vista y comprobé que no se trataba ni de una cosa ni de la otra. Era una persona de tamaño reducido perfectamente viva. Su altura apenas superaba los sesenta centímetros. Vestía una ropa blanca muy extraña y se movía con incomodidad, como si no terminase de acostumbrarse a ella. Ya había visto esa ropa en otra ocasión. Era una prenda tradicional, propia de las clases altas en el Japón antiguo. (Vol. 1, p. 168)

El pintor interroga a esta criatura sobre su naturaleza, y la respuesta, inevitablemente, confirma su inmaterial extracción: “Retomemos vuestra pregunta. ¿Soy un espíritu? No, os equivocáis. Un espíritu no soy, sino una simple idea. Un espíritu, en esencia, es una presencia sobrenatural, pero no es mi caso. Yo existo con muchas limitaciones” (Vol. 1, p. 170). A partir de ahí, el pintor protagonista, el único al que se hace visible, va adentrándose en episodios y situaciones de carácter fantástico, que finalmente lo llevan a resolver sus cuestiones pendientes. Al final de la historia el pintor declara su confianza en sí mismo, frente a lo que pudiera sacudir su vida, con una certeza que adquirió precisamente por sufrir penalidades y espantos en su periplo por los dominios fantásticos:

Tengo la capacidad de crear. 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. (Vol. 2, p. 283)

Cercana a la realidad conocida y, a la vez, abierta a lo soterrado y extraño, en la ficción de Murakami se constata la dimensión plural que los teóricos desvelan en la literatura actual, en donde se rompen los límites entre el mundo real y los *mundos posibles*:

Se rompen las ataduras –ciertamente milenarias– que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado –como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea– de la tutela (harto fastidiosa, a veces) del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga. (Garrido Domínguez, 1997, p. 16)

Desde esa concepción, la ficción, sea mimética (realista, referenciada) o fantástica (irreal), no deja de ser sino solo creación; el texto es siempre un artificio fabricado, un universo propio debido a su creador. Lo que la obra literaria contiene no es la realidad, sino esa realidad fabricada por el autor, cuyo sentido se encierra en ella misma:

Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones

“fantásticas”. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales. (Dolezel, 1997, p. 80)

Sobre Murakami, el realismo mágico y la literatura fantástica

Es bien evidente que muchas de las obras de Murakami se adentran en los pagos de lo fantástico, al margen de cuál sea el mecanismo creativo por el que surgen. Esos elementos fantásticos –personajes, eventos, lugares, etc.– que escapan a una explicación basada en lo conocido han sustentado la identificación de este conjunto narrativo como próximo al realismo mágico. Así es catalogado en el ámbito anglosajón, predominantemente, en contribuciones de capital relevancia, tales como las de Susan Napier o Mathew Strecher. La filiación de Murakami como particular exponente del realismo mágico se encuentra, de forma muy explícita, en la interpretación formulada por Strecher (1999 y 2014), quien aplica a las novelas de Murakami las teorías psicoanalíticas de Lacan. La primera de sus monografías abarca la primera etapa cronológica de las publicaciones del escritor, por lo que, lógicamente, no puede incluir análisis de obras posteriores a *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994). La segunda, de 2014, alcanza obras posteriores, y está concebida como una aplicación estricta de la doctrina psicoanalítica, más que un análisis de los aspectos literarios o de técnica narrativa; se ocupa de los conflictos entre la “narrativa” (el “relato”, podría decirse) individual del personaje en su enfrentamiento con la “narrativa” (el “relato”) del poder: el sistema (social, laboral...), la figura del padre autoritario, etc.; o, igualmente, sobre cómo el lenguaje y su hermenéutica pueden hacer cambiar el propio texto.

Strecher (1999) entiende, básicamente, que el recurso al realismo mágico supone para Murakami la herramienta con la que adentrarse en sí mismo para encontrar su identidad, ya que ese componente que escapa a la realidad (“mágico”, en la catalogación de Strecher) le vale al autor como fórmula para dar salida al interior más inaccesible de su mente: “Murakami described his own struggle to understand who he was in the fall of 1970” (p. 266). Una aclaración terminológica se impone aquí: quede claro que el citado crítico no emplea el término “fantástico” en sus estudios; sus formulaciones manejan las denominaciones del tipo “magical realistic setting” y, por otro lado, especialmente “inner mind”, “deeper

psychological underpinning”, “individual soul” o “core identity” (Strecher, 2014, pp. 5-6). Así formula la clave con la que operan estas variables narrativas en Murakami:

Put into the existentialist terms of Jean-Paul Sartre, or, later, the psychological theory of Jacques Lacan, Murakami’s implicit question is, always, how can the first-person protagonist forge connections with an Other (conscious or unconscious) and thereby identify himself, prove to himself that he even exists? This is the question that is explored from the earliest works to the most recent. (Strecher, 1999, p. 267)

Cuando la trama se traslada de lo real conocido a lo que escapa a la realidad, giro consustancial en la construcción de mucha de la narrativa murakamiana, es cuando Strecher estima que sigue la vía del realismo mágico, si bien establece alguna matización para deslindar su literatura de las figuras latinoamericanas más conocidas de esta tendencia literaria:

In virtually all of his fiction [...] a realistic narrative setting is created, then disrupted, sometimes mildly, sometimes violently, by the bizarre or the magical. [...] It is for this reason that Murakami’s work seems to fall into the general category of “magical realism,” though one must exercise great care in distinguishing Murakami’s strain of magical realism from other more politicized forms of the genre. (p. 267)

Destaca Strecher, por otro lado, el cambio operado en cuanto al espacio de ese componente de otra realidad —el “other world” o “metaphysical realm”— desde las novelas anteriores a *1Q84* (2009), en el sentido de que en las primeras tramas era el protagonista el que se adentraba en el espacio de la otra realidad, en tanto que en la novela citada se despliegan ubicuamente los materiales fantásticos, que Strecher explica como el cambio en lo sobrenatural, que pasa de ser el espacio para recuperar la identidad personal a ser ahora otro espacio comunitario, de progresión y fusión espiritual, es decir, la identidad individual ya no está en primer plano:

From merely a means of accessing individual memories and dreams to a central structuring element of the narrative in its own right, grounding all characters’ interactions, along with the formation of their selves. It has also been revealed, by its nature, to be a realm in which the individual inevitably surrenders his or her individuality. (Strecher, 2014, p. 116)

Al examinar las obras a la luz de las formulaciones lacanianas, Strecher sostiene que la apertura de las historias a la huida de lo real (en la primera etapa) responde a la necesidad del personaje de encontrar su identidad propia, perdida en una sociedad que impone sus intereses de beneficio y servidumbre a unos individuos que no disponen de otras vías u opciones; quienes no se ubican en la aceptación del sometimiento y se escapan de los férreos moldes sociales sufren la sensación de desconcierto personal, de vida extraviada, y han de recuperar su identidad trastornada con el recurso a otras fórmulas, para recomponer –en terminología lacaniana– el *yo* del mundo consciente con el *otro* del inconsciente. Según Strecher, el rescate de la parte escondida de su identidad lo proporciona la experiencia que les brinda la inmersión en el inconsciente, es decir, en lo no constatable o insólito, en lo que aquí se interpreta como creado por la propia mente del personaje, lo que acaba siendo su salvación. Así explica cómo subyace en el personaje el conflicto interno de su identidad: “To speak of seeing or touching the ‘core identity’ of the individual, of course, is to suggest a metaphysical process by which that inner mind can be accessed, and this forms one of the most recognizable trademarks in Murakami literature” (Strecher, 1999, p. 267).

Resulta así que Murakami se vale del material generado por el inconsciente –el “Otro” de Lacan– para afirmar el “yo” consciente: “Even in the early works one finds a sophisticated understanding on the part of the author of the unconscious as the source for the assertion of the conscious Self, or subjectivity” (p. 271).

No hemos de olvidar la salvedad que Strecher formulaba al ubicar al autor en el realismo mágico. Sería, según Strecher, una variante del realismo mágico desprovista de reminiscencias locales, geográficas, y sin remisiones de cariz reivindicativo frente al pasado colonial:

Magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person, rather than as a rejection of the thinking of one-time colonial powers or the assertion of a national (cultural) identity based on indigenous beliefs and ideologies. (p. 269)

En suma, la fusión de realidad y magia avalarían la inclusión del escritor japonés en los recintos del realismo mágico, al prestarle el servicio de

mostrar la parte desconocida de la mente, el inconsciente: “It supports most of all his desire to portray the function of the inner mind, or unconscious Other, to use the Lacanian term, and how this informs the construction of the Self, the individual Subject” (p. 270). De esta forma, en el modelo mental que Murakami ofrece, nos topamos con la división entre el mundo de la luz y el de la oscuridad. Si lo trasladamos a los textos, se encontraría que en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el espacio oscuro del interior sería una determinada habitación en un hotel laberíntico; el exterior, los lugares urbanos que se registran. En *La muerte del comendador*, el templo en ruinas olvidado en la montaña encarnaría el espacio de la oscuridad, frente a los distintos lugares de Japón en que la trama se desarrolla, el espacio de lo real, constatable.

En su monografía posterior, Strecher (2014) matiza que ese viraje crucial de lo real a lo mágico puede hacer que el lector se cuestione acerca de la propia existencia del personaje, que pudiera, por otra parte, ser solo criatura imaginada, sin existencia activa, específica, en el entramado narrativo:

There was always a tension between the metaphysical—indeed, the magical—and the psychological in his work. Put another way, one was constantly in doubt as to whether Murakami’s characters lived in a magical world or were simply out of their minds lived in a magical world or were simply out of their minds. (p. 5)

Ese territorio creado por el yo interior, por el inconsciente, Strecher lo denomina “other world” o “metaphysical realm” (p. 16). En esa particular dialéctica, el personaje trata de crear su propia “narrativa”, a fin de poder encarar la narrativa férrea del sistema hostil (p. 19). A ese espacio sobrenatural, enclavado fuera de los límites de lo que se considera la realidad, el personaje accede inconscientemente por accidente o casualidad; carece de límites, y si existe el tiempo, es imprevisible (p. 71).

Este especialista ha recopilado las ubicaciones del “other world”, “over there” en algunas novelas:

- mundo sobrenatural (metaphysical world), en *Escucha la canción del viento* (el subsuelo de Marte);
- inconsciente, *Pinball, 1973* (almacén de la ciudad del Ratón);

- tierra de los muertos, *La caza del carnero salvaje* (la casa en la montaña del Ratón);
- bosques, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (en la ciudad);
- cabañas aisladas, *Baila, Baila, Baila* (Hotel Delfín / edificio en Honolulu);
- misteriosos edificios, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (hotel);
- ciudades y pueblos apartados, *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (el chalet de Hajime), *After Dark* (la habitación de Asai Eri), *1Q84* ("1Q84", el Tokio alternativo), *Los años de peregrinación del chico sin color* (la casa de verano de Kuro en Haemeenlinn, Finlandia) (p. 73).

A este listado de ubicaciones para el "other world" se podrían añadir escaleras, túneles del metro, cuevas y pasillos subterráneos, todos siempre lugares oscuros y fríos, amenazantes.

La inclusión de Murakami como autor del realismo mágico es, como se ha visto, la habitual en el ámbito anglosajón; es una clasificación tan aceptada que hasta en las editoriales más afamadas se le cita como autor de dicha corriente al elaborar obras divulgativas (Brown, 2024), y así *Kafka en la orilla* figura junto a *Cien años de soledad*, *La casa de los espíritus*, *Hijos de la medianoche* o *Beloved* como obras clave del realismo mágico. Esa nota editorial remite a una explicación académica según la cual los cinco rasgos destacados del realismo mágico serían:

- 1) an element of magic that cannot be explained by natural law
- 2) a real-world setting
- 3) the reader is caught between different ideas of reality and events
- 4) conflicting realms that almost merge
- 5) the depiction of time as both history and the timeless, thus disturbing our understanding of time, space, and identity. (Brown, 2024, párr. 4)

Si nos atenemos a ese esquema definidor, es claro que se puede aplicar a las creaciones de Murakami sin problema. En estudios de indudable enjundia analítica, como el de Susan Napier (1996), se establece también

una similitud entre el realismo mágico y los escritores japoneses contemporáneos, partiendo de su común intención de apartarse de lo real como una forma de rebeldía, al distanciarse de los patrones literarios realistas europeos, por lo que las historias se pueblan de fantasmas y figuras fantásticas. Según propone Napier (1996), ambas literaturas contemporáneas, latinoamericana y japonesa, recurren a lo fantástico para así recobrar sus respectivos imaginarios autóctonos, la “matriz” para Lacan:

For twentieth-century writers of both Japanese and Latin American literature, then, the decision to write in the fantastic mode was, almost inherently, a subversive one. It was a decision to choose an alternative, consciously non-Western way of representing the world [...]. Ghosts, androgynes, metamorphoses, and mirror images abound in Japanese fantasy, inherently questioning the notion of a single “real.” [...] We might suggest that the Latin American and Japanese impulse toward the fantastic is a literal rediscovery of a lost imaginary, the world that in Lacan’s theories constitutes the womb, the place of union before the law of the father forces the infant into the world of the Symbolic. In the case of Japan and Latin America, the law of the father is clearly the discourse of the West. (p. 11)

En efecto, para esta especialista hay un punto de unión entre las creaciones del realismo mágico latinoamericano en su mirada vindicadora hacia su historia, que vendrían a coincidir con las ficciones fantásticas surgidas en el Japón contemporáneo como testimonios literarios de los conflictos y preocupaciones que aquejan a ese país; y, en ambos casos, los escritores se valen de figuras y motivos culturales autóctonos respectivos:

Latin American magic realism produces compelling archetypal fantasy while expressing the complex and tragic history of Latin America. Similarly, Sōseki and other writers of Japanese fantasy created works that appeal to non-Japanese readers at the same time as they used specifically Japanese elements to portray concerns particular to modern Japan. (p.15).

Pero también se puede, por supuesto, ampliar el foco a otras voces que desglosan las formas y rasgos propios de las corrientes literarias. Sería de utilidad recordar lo establecido por los estudios sobre el realismo mágico; entre ellos, en el mundo hispánico, es de señalado interés el realizado por Rocío Oviedo (1999), quien rastrea su aparición ligada a la literatura

fantástica y, ambas previamente, a la literatura de vanguardia, ya que coinciden en cuestionar el imperio de la razón del positivismo decimonónico (p. 324). Sin embargo, para Oviedo existe un contraste entre ambas corrientes en el planteamiento acerca de la realidad. La literatura fantástica asume que lo que sucede es parte de una anormalidad, a diferencia del realismo mágico, que acepta lo que sucede como parte de lo existente y evidenciable (p. 329). Para este último, Oviedo señala que la naturaleza americana, como naturaleza no domesticada, ofrece “un sinnúmero de posibilidades a la narrativa”, y presenta “una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad, lo inesperado”. A esa peculiaridad de América, su “otredad”, añade el mestizaje, que se plasma en una indeterminación “que puede explicar la afluencia de monstruos” y otros personajes bizarros, seres mágicos “que provocan a la vez milagros y catástrofes” (p. 329).

Ambas tendencias divergen, para Oviedo (1999), en la percepción ante lo desconocido: para la literatura fantástica se combina el miedo y la osadía con rasgos de narrativa policíaca, en tanto que el realismo mágico asume lo desconocido como algo natural “en el más pleno sentido del término, es decir, como perteneciente a la naturaleza”, y se localiza en lugares concretos, dotados de magia (p. 331). Al interesarse por lo histórico, se le puede considerar “una literatura comprometida”, que describe y centra la cuestión literaria en lo regional y propio (p. 334). Se diferencian además por el tono con el que se construyen: en el realismo mágico el sentimiento predominante es el encantamiento, porque proviene del punto de vista de los cronistas, del asombro europeo, mientras que en la literatura fantástica prima el sentimiento de terror (p. 336). Reconoce en el realismo mágico el intento de recuperar, fuera de los márgenes europeos, la relación hombre/naturaleza, rota por el progreso, mientras que la literatura fantástica “por el contrario, no busca la armonía sino la explicación de lo inarmónico, para constatar la dualidad y reversión del mundo” (p. 333).

Oviedo identifica el realismo mágico como una forma de lo real maravilloso (p. 338), que presenta su particular visión del mundo, mientras que “la literatura fantástica pretende en todo caso implantar su realidad como alternativa a la existente”. Quizá ahí estribe el criterio por el que Murakami distanciaba lo fantástico del realismo mágico, en el hecho de

que para este la realidad muestra e incorpora los elementos extraños, en tanto que él discierne que ambos mundos, el real y el fantástico, cuentan con límites, con una separación que los delinea, siquiera sea de forma confusa, vaga. Recordemos cómo lo formulaba en la reciente *La ciudad y sus muros inciertos*:

La literatura del colombiano García Márquez rehuía las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación diáfana entre realidad e irrealidad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero que son muros inciertos. (Murakami, 2024, p. 567)

Un aspecto que resulta especialmente interesante en esta contraposición que Rocío Oviedo (1999) efectúa es lo podría hacer pensar en la mayor proximidad de la ficción murakamiana a la literatura fantástica, más que al realismo mágico: “Si el realismo mágico supone un reencuentro con la magia, la literatura fantástica se enfrenta a la razón, pues [...] exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (p. 331). En la última cita de Murakami se comprueba que se asume la existencia de algo fuera de la realidad, la “irrealidad”, lo que Oviedo ha referido como “un elemento sobrenatural”, que escapa a un mero planteamiento racional, por trascender lo real.

Oviedo subraya que el realismo mágico tiende a una percepción crítica hacia el ámbito social, histórico (p. 340) y, en la literatura fantástica, por el contrario, “lo que se pretende es la crítica de la ciencia o de la inteligencia”. Con todo, concluye Oviedo, las diferencias que se puedan apreciar no impiden que se den interferencias entre ambas corrientes. Este razonamiento cobra pleno sentido, porque no cabe negar en modo alguno que en muchos casos los textos podrían ser calificados con una u otra etiqueta, incluidos por supuesto los de Murakami. Curiosamente, hay quien sospecha que la inclusión de Murakami en el realismo mágico pueda, en realidad, deberse a puros criterios mercantilistas, para que su obra se pudiera beneficiar del prestigio y la popularidad con que ha contado el *boom* latinoamericano:

La calificación de las obras de Murakami como magicorrealistas podría obedecer en realidad a un programa de comercialización del autor que

aprovecha la estela comercial del movimiento hispanoamericano original, y no a una rigurosa traslación de los principios semánticos y pragmáticos del realismo mágico a su exitosa producción. (García-Valero, 2015, p. 16)

En las páginas de Murakami, en todo caso, el número de aspectos coincidentes con la caracterización de la literatura fantástica parece más amplio y consistente que su participación del realismo mágico. Por otro lado, y no parece ser un hecho baladí, conviene no olvidar el hecho de que el mismo Murakami nunca ha asumido esa etiqueta para su obra, sin rebatirla enérgicamente tampoco. Más bien ha preferido marcar distancias, contraponer los puntos que marcarían las diferencias. Si se opta por la denominación *realismo fantástico* es por considerar que los postulados con que se describe la literatura fantástica pueden corresponder atinadamente a la obra narrativa de Murakami, entendiendo que por otra parte, como el realismo mágico, construye un entorno reconocible, referenciable, con personajes de naturaleza humana, con conducta propia de seres humanos, si bien, de repente, en el flujo narrativo ocurre algo fuera del mundo conocido que se aparta del orden natural. Así, al igual que en la literatura fantástica, parte de la trama se ve afectada por lo sobrenatural, lo extraordinario y el tránsito hacia otros recintos ignotos y fantásticos.

Al interesarnos acotar específicamente lo establecido sobre la literatura fantástica como género narrativo, se ha de atender a las contribuciones asentadas que facilitan su reconocimiento. El punto de partida para remontarse a la caracterización de la literatura fantástica es, necesariamente, Tzvetan Todorov, cuyos desarrollos teóricos sobre la literatura fantástica (1970) constituyen el fundamento de análisis posteriores. Afirma Todorov (1981) que la aparición de lo fantástico comporta un desafío para su asimilación:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte

integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (p. 19)

Ante esa dicotomía, lo fantástico desaparece, según este teórico, para dar paso a otro género vecino, sea lo extraño, en el primer caso, o lo maravilloso, en el segundo: si el lector “decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (p. 30). Por el contrario, el fantástico-extraño es cuando los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben, finalmente, una explicación racional (p. 32). Con todo, proliferan los casos en que no se puede distinguir entre lo fantástico y lo maravilloso, en que esa distinción es irrelevante, “la separación de lo fantástico se vuelve entonces muy difícil, si no imposible” (p. 72).

Considera Todorov que hay dos redes fundamentales de temas fantásticos (p. 81). La primera consiste en “los temas del yo”, que implican una posición “pasiva” (p. 93), esto es, no hay acción alguna: “Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio. La segunda, “los temas del tú”, daría entrada a temas

[...] referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; estamos, en términos freudianos, en el sistema *percepción-conciencia*. [...] Se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo [...] plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna. (p. 85; destacado en el original)

Para ilustrar esa pareja temática establecida por Todorov se puede acudir a rastrear ambos asuntos en alguna de las novelas de Murakami. En una de las novelas en que lo fantástico despliega nuclear importancia, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, un personaje de una de las narraciones intercaladas relata sus traumáticas experiencias bélicas y, en concreto, su estancia en un pozo al que fue arrojado. Lo que el personaje describe es asimilable a las formas de los temas del yo (ruptura del límite

sujeto / objeto, tiempo y espacio alterados, posición pasiva). Con la llegada del día, describe así sus sensaciones:

Cuando, advertido por algún indicio, me desperté sobresaltado, la luz ya estaba allí. Y conocí de nuevo el abrazo de la luz abrumadora. Casi de manera inconsciente, alargué las palmas de ambas manos y recibí en ellas el sol. Era un fulgor mucho más intenso que la primera vez. Al menos así me lo pareció. Bañado por aquel fulgor, empecé a verter lágrimas. Sentí que todo el líquido que contenía mi cuerpo se transformaba en lágrimas que manaban de mis ojos. Que todo mi cuerpo se fundía e iba manando de la misma forma. En el estado de gracia de aquella luz mágica, poco me importaba morir. No, incluso deseaba morir. Sentí que todo lo que había en el fondo del pozo, ahí y en ese momento, se convertía en una única cosa. Una sensación abrumadora de comunión. Sí, el verdadero sentido de la vida se encontraba en aquella luz que no duraba más que unos pocos segundos, y yo debía morir ahí y en ese momento. (Murakami, 2001, p. 141)

Esta dualidad temática se puede, quizás, también reconocer en Toru Okada, el personaje protagonista de la citada novela. Sus primeros escauceos en lo fantástico se producen cuando baja a un pozo abandonado próximo a su casa, y así se inicia en su viaje a lo fantástico, a su propio interior, lo que correspondería a “los temas del yo” de Todorov. En su primer descenso al pozo revive momentos de su vida y se contempla a sí mismo como un observador ajeno:

Me envolvía una oscuridad profunda. Por más que aguzara la vista, no veía nada. Ni siquiera dónde estaba mi propia mano. [...] Se me hacía extraño saber que mi cuerpo estaba allí y no ser capaz de verlo. Inmóvil en la oscuridad, cada vez me parecía menos evidente el hecho real de encontrarme allí. Por eso, de vez en cuando carraspeaba o me pasaba la palma de la mano por la cara. Así, mis oídos se cercioraban de la existencia de mi voz, mis manos de la existencia de mi rostro y mi rostro podía cerciorarse de la existencia de mi mano. Pero, por más que me esforzara, mi cuerpo iba perdiendo poco a poco peso y densidad, como la arena peinada por la corriente. En mi interior se llevaba a cabo una especie de mudo y encarnizado tira y afloja y la conciencia iba arrastrando poco a poco la carne hacia su territorio. Las tinieblas perturbaban sobremanera el equilibrio original entre ambas.

Pensé que el cuerpo, en definitiva, estaba hecho para contener la mente y que no era más que una cáscara provisional. Si cambiaba la alineación de aquellos signos llamados cromosomas que con formaban mi cuerpo actual, me encontraría dentro de un cuerpo totalmente distinto [...]. En una oscuridad tan profunda como aquella, cualquier cosa, por extraña que fuera, era posible.

Sacudí la cabeza. Y, con esfuerzo, logré devolverle la conciencia al cuerpo. [...] Voy a pensar en cosas más reales. Voy a pensar en el mundo de la realidad al que pertenece la carne. Para eso he venido. Para reflexionar sobre la realidad. Porque me pareció que para reflexionar sobre la realidad era mejor alejarme lo más posible de ella. (p. 186)

Ya en su primer descenso al pozo se traslada a otros lugares, tiene encuentros decisivos que lo afectan y cambian su vida real, fuera del pozo. Y asume otras formas de identidad:

Acurrucado en el fondo de una oscuridad absoluta, sólo podía ver la nada. Yo mismo era parte de la nada. Con los ojos cerrados, escuché el sonido de mi corazón, el sonido de la circulación de la sangre, el sonido de las contracciones pulmonares, como un fuelle, los retortijones que las húmedas vísceras, reclamando alimento, provocaban en mi estómago. En la oscuridad total, cada movimiento, cada oscilación, sonaba amplificadas, como algo artificial. Aquel era mi cuerpo. Pero, envuelto en las tinieblas, era demasiado fresco, demasiado carnal.

Y, de nuevo, poco a poco, la conciencia fue deslizándose fuera de mi cuerpo.

Me imaginé convertido en el pájaro-que-da-cuerda, surcando el cielo del verano, posándome en la rama de un árbol, dándole cuerda al mundo [...]. Mi cuerpo había adquirido en un instante la facultad de volar y surcaba el cielo sin dificultades, libre. Contemplaba el mundo con los ojos del pájaro-que-da-cuerda. De vez en cuando, me cansaba de volar, me posaba en una rama y observaba a través de las hojas verdes los tejados de las casas y el callejón. Observaba a las personas moviéndose por el suelo, viviendo su cotidianidad. (p. 219)

Sus bajadas al pozo le conferirán la capacidad adecuada para corregir ciertos graves problemas de su vida, incluso usando la violencia. Pero también para ayudar a otros. Se producen en adelante acciones y eventos complejos, plenamente identificables como “los temas del tú”

promulgados por la teoría de Todorov. Es gracias a sus experiencias sobrenaturales en el pozo como consigue enmendar el curso de su vida y el de su esposa: “Al fin y al cabo, hemos sido nosotros quienes hemos hecho que todo concluyera así” (p. 564).

Además de la obligada consulta a las aseveraciones del teórico Todorov, resulta oportuno manejar aportaciones específicas posteriores. Los estudios recientes sobre literatura fantástica parten de los nuevos postulados y conocimientos científicos —entre otros, los aportados por la física cuántica—, para concluir que eso que llamamos “realidad” como entidad única, fehaciente, no existe: “La realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro)” (Roas, 2008, p. 101). García-Valero (2015) ha señalado la conformidad de las narraciones de Murakami con algunos principios de la física cuántica, tales como axiomas que tratan de incertidumbre, aleatoriedad y no-localidad:

Las novelas de Murakami nos hablan de una *maravillosidad* implícita en la inabarcable complejidad del mundo contemporáneo. Fusionan sueños, inconscientes y personalidades en un enmarañamiento digno del quehacer cuántico y de las partículas subatómicas, y apunta a la interpretación de los argumentos de sus novelas como una totalidad interconectada, modelo de cosmos con el que algunos físicos teóricos han especulado. (p. 17)

A partir de esos nuevos supuestos, la literatura ya no es mimesis, reproducción o copia de lo real, sino que solo se sostiene en sí misma, en el mundo que la obra crea, como Roas (2008) proclama: “La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad” (p. 103).

En esta línea, el texto fantástico desvela lo que se ha querido ocultar, lo reprimido, lo que se no considera aceptado o aceptable; es con las narraciones fantásticas como se da salida a lo que la mente contiene, pero oculta:

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. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso). En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimiento del lector en el universo narrativo. (p. 105)

En el texto fantástico subyace un conflicto, porque exige cuestionar la coexistencia de lo posible y lo imposible, dentro y fuera de él (p. 106). Esa “convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce” (p. 94). En el mundo actual, Roas sostiene la validez de lo fantástico “no sólo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo” (p. 115).

Conclusiones: realismo fantástico

Tras el repaso de las contribuciones teóricas reseñadas, podemos subrayar que la narrativa de Murakami ofrece puntos comunes que, por una parte, la acercan al realismo mágico, denominación con la que de manera más frecuente es reconocida internacionalmente. En efecto, en las historias de Murakami se produce, desde la realidad fijada, conocida y recogida con fidelidad en el texto, la inclusión de lo insólito, lo inexplicable y extraordinario. Y, por otra parte, a la hora de enfocar las diferencias, vendrían, en el caso de Murakami, por algo que lo acerca, por otro lado, a la literatura fantástica: se abre un entorno paralelo, distinto del real, un universo fantástico, donde se produce lo sobrenatural. Además, como Oviedo ha remarcado, si lo que predomina en el realismo mágico es el encantamiento, en el caso de los atribulados personajes murakamianos, encontramos la desazón, la amenaza de horribles peligros que los acechan. Hay que añadir asimismo que los teóricos de la literatura fantástica sostienen que lo sobrenatural es el territorio poblado por las imágenes y seres del inconsciente reprimido, lo cual cuadra del todo con las declaraciones de Murakami, quien afirma que escribe sus obras en un

estado “onírico”, sin intervención racional de su mente consciente. De ahí que la rúbrica “realismo fantástico” parezca acertada para la ficción del autor nipón. Incluso el propio Strecher (2014) que, como se ha visto, encuadra a Murakami en el realismo mágico, llega a emplear también la denominación “Metaphysical Realism” (p. 84) para referirse a alguna ficción de Murakami. (Recuérdese que el adjetivo “metaphysical”, según el diccionario Webster, en una de sus acepciones significa “supernatural, paranormal, otherworldly”).

Se trata entonces, en las ficciones murakamianas, de tramas que parten de contextos conocidos, verosímiles, cuyos habitantes literarios, los protagonistas, adolecen de desconcierto personal y desencuentro con el sistema; sus vidas van a la deriva: desmotivación, rupturas afectivas... En ese marco, entran en las procelosas zonas de lo insondable donde experimentan el encuentro con lo extraordinario, y a través de esas vivencias fantásticas sus vidas se recomponen. La realidad y la irrealidad se superponen y su fruto literario es especialmente fecundo en la obra narrativa de Murakami, en un haz de extremos que acaban encontrándose; a esta combinación narrativa diseñada por Murakami ya atendió González Torres al señalar que con este autor “se levanta la frontera que separa el territorio del realismo mágico de la narrativa fantástica” (González Gonzalo, 2008, p. 61). El juego narrativo que Murakami arma en sus ficciones, urdiendo estampas de lo real plenamente reconocibles con fragmentos agitados que eclosionan en sucesos extraordinarios que vienen de lo más recóndito de los seres humanos, configura esa particular combinación que podríamos llamar *realismo fantástico*. Esta denominación, de hecho, ya se puede encontrar registrada en formulaciones críticas desde hace algún tiempo (Iglesias, 2017, párr. 5). Ciertamente es que el propio escritor ha acuñado recientemente ante un auditorio español, con humor, un término propio, exclusivo, al tiempo que vuelve a negar su adscripción al realismo mágico: “Reivindicó su propio estilo diciendo que ‘no es el realismo mágico’, que lo suyo “es el ‘murakamismo’” (Fernández, 2023, párr. 2).

Referencias

- Brown, K. (2024, 20 de marzo). *A guide to magical realism*. Penguin. Recuperado el 6 junio de 2025. <https://www.penguin.co.uk/discover/articles/magical-realism-guide-books-authors>
- Castellón Alcalá, H. (2024). Modelos de argumentos en la narrativa de Murakami. *Anuario de Estudios Filológicos*, 47, 69-91. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.69>
- Dolezel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Arco Libros.
- Fernández, S. (2023, 18 de octubre). Murakami se reivindica: "Mi estilo no es el realismo mágico, es el 'murakamismo'". *La Nueva España*. <https://www.lne.es/oviedo/premios-princesa/2023/10/18/escribo-quiero-sufro-bloqueo-afirma-93504923.html>
- García-Valero, B. E. (2015). *La magia cuántica de Haruki Murakami*. Verbum.
- Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 11-40). Arco Libros.
- González Gonzalo, A. J. (2008). El juego de las dimensiones: entre fantasía y Soledad. *Isagoge*, (5), 58-62. http://isagoge.atSPACE.com/documentos/Archivo_isagoge5/EL_JUEGO_DE_LAS_DIMENSIONES_ENTR_E_FANTASIA_Y_SOLEDAD.pdf
- Iglesias, J. P. (2017, 30 de agosto). De qué hablamos cuando hablamos de Murakami. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2017/08/30/hablamos-cuando-hablamos-murakami/>
- Murakami, H. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (Trad. L. Porta y J. Matsuura). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2002, abril). Murakami Haruki Rongu Intaby: *Umibe no Kafuka* o Kataru. *Bungakukai*, 10-42.
- Murakami, Haruki (2008). *Sauce ciego, mujer dormida* (Trad. L. Porta Fuentes). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2011, 21 de octubre). The fierce imagination of Haruki Murakami / Entrevistado por S. Anderson. *New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>
- Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir* (Trad. F. Cordobés y Y. Ogiara). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2018-2019). *La muerte del comendador* (Vols. 1 y 2). (Trad. Y. Ogiara y F. Cordobés). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2021). *Primera persona del singular* (Trad. J. F. González Sánchez). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2024). *La ciudad y sus muros inciertos*. (Trad. J. F. González Sánchez). Tusquets. (Edición digital).
- Napier, S. (1996). *The fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity*. Routledge.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (1999). Huellas de vanguardia: Realismo mágico / literatura fantástica. Esbozo de una relación. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 323-341.

- Roas, D. (2008, 6 al 9 de mayo). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición [Conferencia]. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 94-120). Madrid, España. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/1e52a34c-31b7-4a40-a119-809dac4139f1/content>
- Rubin, J. (2002). *Haruki Murakami and the music of words*. Harvill Press.
- Strecher, M. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263-298.
- Strecher, M. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. University of Minnesota Press.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. S. Delpy). Premia. (Original publicado en 1970).
- Trela, B. (2024, 19 de noviembre). *Haruki Murakami has lost his sauce*. Vulture, Book Review. Recuperado el 19 junio de 2025. <https://www.vulture.com/article/haruki-murakami-the-city-and-its-uncertain-walls-is-fan-fiction-book-review.html>