



El terremoto como reflexión sobre el pasado en *Después del terremoto* (2000) de Haruki Murakami y *Fractura* (2018) de Andrés Neuman

The Earthquake as a Reflection on the Past in Después del terremoto (2000) by Haruki Murakami and Fractura (2018) by Andrés Neuman

Matías Chiappe Ippolito

Centro de Estudios de Asia y África, Colegio de México
México

 <https://orcid.org/0000-0001-8421-4513>
m_chiappe_ippolito@hotmail.com

Resumen

El presente artículo analiza la presencia del terremoto en la colección de cuentos *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*Todos los niños de Dios bailan*, 2000; traducido como *After the quake*¹ en 2002 y *Después del terremoto* en 2013), del escritor japonés Haruki Murakami, y en la novela *Fractura* (2018), del argentino Andrés Neuman. Primero, el artículo aborda

¹ Jay Rubin, el traductor de la colección al inglés asegura que Murakami insistió en que el título de la traducción de su colección de relatos fuera todo en minúsculas (Rubin, 2005, p. 255).

categorías teóricas que permiten comparar y contrastar obras literarias de distintos contextos a partir de sus representaciones del desastre. Segundo, se hace un análisis textual a fin de demostrar que el terremoto se presenta en ambos casos como un mecanismo narrativo que lleva a los personajes a reflexionar sobre el pasado y a resignificar sus vidas en el presente post-desastre. Más allá de esta coincidencia, sin embargo, el artículo propone que existe una diferencia fundamental entre ambos autores analizados. En el caso de Murakami, el terremoto está alejado del evento real y funciona exclusivamente como un mecanismo para conectar los relatos y para hacer que los personajes reflexionen sobre su pasado. En el caso de Neuman, por el contrario, el terremoto funciona como un evento real que produce réplicas en las conciencias de los personajes y que los lleva a reflexionar sobre el pasado no solo en tanto fenómeno individual, sino también colectivo. A través de esta diferencia fundamental es posible vislumbrar, desde la literatura comparada, dos mecanismos divergentes de abordar la historia por parte de los autores.

Palabras clave: memoria, trauma, deep-time, universalismo, literatura comparada, Haruki Murakami, Andrés Neuman

Abstract

This article analyzes the presence of the earthquake in the short story collection *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*All God's Children Dance*, 2000; translated as *After the Quake* in 2002 and *After the Earthquake* in 2013), by the Japanese writer Haruki Murakami, and in the novel *Fractura* (2018), by the Argentine Andrés Neuman. First, the article addresses theoretical categories that allow us to compare and contrast literary works from different contexts on the basis of their representations of disaster. Second, a textual analysis is made to demonstrate that the earthquake is presented in both cases as a narrative mechanism that leads the characters to reflect on the past and to resignify their lives in the post-disaster present. Beyond this coincidence, however, the article proposes that there is a fundamental difference between the two authors analyzed. In the case of Murakami, the earthquake is removed from the actual event and functions exclusively as a mechanism to connect the stories and to make the characters reflect on their past. In Neuman's case, on the contrary, the earthquake functions as a real event that produces aftershocks in the consciences of the characters and leads them to reflect on the past not only as an individual phenomenon, but also as a collective one. Through this fundamental difference it is possible to glimpse, from comparative literature, two divergent mechanisms of approaching history by the authors.

Keywords: memory, trauma, deep-time, universalism, comparative literature, Haruki Murakami, Andrés Neuman.

Haruki Murakami² (n. 1949) y Andrés Neuman³ (n. 1977) son escritores que navegan por múltiples contextos culturales, entrelazando elementos de geografías diversas en sus narrativas, en las cuales la reflexión sobre el pasado cobra enorme protagonismo. Sus obras dan cuenta de cómo las reminiscencias del pasado permiten reconstruir la identidad actual de un individuo y comprender su lugar en el mundo. Son dos autores que no solo construyen narrativas, sino también mecanismos para reflexionar sobre el tiempo.

En las obras de Murakami, la memoria se convierte en un hilo conductor que conecta las vivencias de sus personajes con

² Haruki Murakami es un novelista y traductor japonés, nacido el 12 de enero de 1949 en Kioto, Japón. Es célebre por su mezcla única de realismo mágico, surrealismo y temas profundos que exploran la condición humana, la soledad y el existencialismo. Su estilo de escritura a menudo incorpora elementos de la cultura, la música y la filosofía occidentales, lo que refleja sus diversas influencias. Además, obras de ficción, entre las cuales lo hicieron famoso *La caza del carnero salvaje* (1982), *Tokio Blues* (1987) y *Kafka en la orilla* (2000), Murakami también ha escrito ensayos y cuentos, y es conocido por su pasión por el maratónismo, lo cual inspiró sus memorias, *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007). Las obras de Murakami se han traducido a numerosos idiomas, lo que le ha valido un público mundial y numerosos premios literarios, y lo ha consolidado como uno de los escritores japoneses más importantes de nuestro tiempo.

³ Andrés Neuman es un escritor argentino, nacido el 28 de febrero de 1977 en Buenos Aires, Argentina. Es conocido por su talento literario versátil, que abarca novelas, cuentos, poesía y ensayos. Neuman se convirtió en una voz destacada de la literatura latinoamericana contemporánea con obras como *El viajero del siglo*, que recibió el Premio Alfaguara en 2009 y ha sido traducida a varios idiomas. Sus escritos a menudo exploran temas de identidad, desplazamiento y las complejidades de las relaciones humanas. El estilo de Neuman se caracteriza por su prosa lírica y sus intrincadas estructuras narrativas. Además de su ficción, ha contribuido a varias revistas literarias y ha participado en la promoción de la literatura a través de traducciones y debates públicos. Reconocido por su enfoque innovador, Neuman sigue siendo una figura importante en el mundo literario, contribuyendo a los diálogos culturales en torno a la literatura argentina y mundial.

ecos de su pasado, generando una reflexión profunda sobre la identidad en un mundo en constante transformación. Este es el caso de novelas como *Noruei no mori* (*Norwegian Wood*, 1987) y *Umibe no Kafuka* (*Kafka en la orilla*, 2002), en las cuales el recuerdo juega un papel significativo en la formación de la identidad de los personajes. En la primera, Toru Watanabe confronta las secuelas emocionales de la pérdida y del amor en un Japón que cambia, mientras que, en la segunda, Kafka Tamura se embarca en un viaje surrealista que desdibuja los límites de su memoria. A través de estas narrativas, Murakami invita a los lectores a considerar cómo la memoria y la experiencia pueden entrelazarse en la comprensión de uno mismo y del entorno.

Por su parte, Neuman presenta en su obra, centrada en la memoria y en la búsqueda de pertenencia en contextos en constante cambio, una exploración similar. En su novela *El viajero del siglo* (2009), por ejemplo, el protagonista, Hans, enfrenta no solo un desplazamiento físico, sino también una crisis de identidad en una ciudad ficticia que refleja las tensiones culturales de la Europa decimonónica. A medida que interactúa con diversos personajes, Hans se ve obligado a cuestionar su pasado y a navegar por los recuerdos que dan forma a su identidad actual. Este enfoque revela las complejidades de vivir en un mundo en el cual las fronteras entre pasado y presente se difuminan, y donde las experiencias nuevas pueden alterar la percepción de quién es un individuo.

El presente artículo analiza la colección de cuentos *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*Todos los niños de Dios bailan*, 2000; traducido como *After the quake* en 2002 y *Después del terremoto* en 2013), de Haruki Murakami, y la novela *Fractura* (2018), de Andrés Neuman. Específicamente, busca elucidar las funciones narrativas que tiene el terremoto en cada uno de los textos y postular vínculos posibles con las antes mencionadas concepciones de memoria y recuerdo que maneja cada autor.

El artículo partirá de una postura cercana a la de Susan Sontag, para quien las ficciones sobre los desastres, más allá de sus clichés y simplificaciones, desentieran verdades escondidas sobre la condición humana que otros discursos son incapaces de sacar a la luz (1965, p. 225). Leith Morton, hablando específicamente sobre la literatura japonesa de guerra y de catástrofes, planteó: “Uno de los propósitos más importantes de la historia es distinguir entre la verdad y la mentira, pero la literatura pide al lector que imagine una mentira más veraz que la realidad histórica, y en esto opera con un conjunto de parámetros críticos diferente al utilizado por el análisis histórico” (2020, p. 13). El artículo continúa una importante tradición de estudios teóricos y críticos que, como Morton, abordaron los modos en que las narrativas sobre catástrofes ‘impactan’ a los afectados, obligándolos a reconstruir el pasado e incluso a resolver traumas, no solo del momento anterior al siniestro, sino también de tiempos anteriores. Ha sido particularmente importante, dentro de estos estudios, el concepto de “*deep-time*” (tiempo profundo), explorado en detalle por Franklin Ginn, Michelle Bastian, David Farrier y Jeremy Kidwell, según el cual existirían formas diversas (el encantamiento, la violencia y el acecho, entre otras) en que un pasado latente condiciona el pasado más cercano y el presente de las personas (2018, p. 214).

Para el análisis específico de la colección de Murakami, se tuvo en cuenta la rica tradición de literatura nipona que, siendo Japón un país tan afectado por sismos, ha generado un gran número de productos culturales que tienen como protagonistas o trasfondo a terremotos. Textos modernos como *Tōkyō shinsaiki* (*Registro del desastre de Tokio*, 1923), de Tayama Katai, o *Daichi ha furueru* (*La tierra tiembla*, 1924), de Nagata Mikihiko, ambos escritos tras el Gran Terremoto de Kanto de 1923, resaltan como ejemplos de dicha tradición. Algunos estudiosos abocados a esta vertiente de la literatura japonesa englobaron este tipo de textos dentro de experiencias

más amplias y comprensivas, definiéndolos como “*shinsaigo bungaku*” (literatura post-terremotos; Kimura, 2013) o “*Traumaliteratur*” (Lisette Gebhardt, 2016). Sin embargo, otros críticos optaron por categorías que permitan un mayor anclaje referencial a cada evento o sismo en particular; así, para referirse a la literatura que surgió después del incidente de Fukushima del 11 de marzo de 2011, por ejemplo, existen nomenclaturas como “*Daishinsai bungaku*” (literatura del *Daishinsai* o del Gran Terremoto de Tōhoku [de 2011]; Kobayashi Takeyoshi, 2016) o “*San ten jūichi bungaku*” (literatura del 3.11; Suzuki Akira, 2016). Para el análisis específico de la novela de Neuman, se tuvo en cuenta esta tradición más reciente, pero igualmente rica, de literatura escrita luego del Triple Desastre de Fukuushima del 2011, así como aquellos escritores que, fuera del contexto japonés y como sucede con Neuman, han profundizado sobre marzo del 2011: Ruth Ozeki en *A Tale for the Time Being* (2013), David Lochbaum en *Fukushima* (2014), son dos de los tantos ejemplos de diversos países y en múltiples lenguas.

Con estos antecedentes, el artículo propone que, en el caso de Murakami, el terremoto está alejado del evento real representado y funciona como mecanismo para conectar los relatos y para hacer que los personajes reflexionen sobre sus recuerdos; en el caso de Neuman, el terremoto funciona como un evento real que produce réplicas inesperadas en las conciencias de los personajes y que los lleva a reflexionar, no solo sobre su pasado individual, sino también en la memoria en tanto fenómeno colectivo.

El terremoto según Murakami

Kami no kodomotachi wa mina odoru (2000) es una compilación de seis cuentos que Murakami escribió entre 1999 y 2000, todos en los cuales el terremoto de Kobe de 1995 aparece como hilo conductor que conecta los relatos, asomándose a penas y de forma secundaria en medio de conversaciones que los personajes tienen sobre otros temas. En el cuento “Un ovni aterriza en Kushiro”, por ejemplo, el vendedor Kumura es abandonado por su esposa, quien utiliza como excusa el terremoto. En “Paisaje con plancha”, una conversación a la luz de una fogata entre los amigos Junko y Keisuke aviva reflexiones sobre los temas más diversos, incluidos el terremoto de Kobe, pero también otros como el sueño y la muerte. En “Todos los hijos de Dios bailan”, Yoshiya, que un día empieza a perseguir a un hombre para dilucidar misterios de su propia vida, reflexiona constantemente sobre su relación con su madre, quien por casualidad participa en acciones de ayuda a los damnificados a través de los grupos religiosos en que participa. En “Tailandia”, el médico Satsuki viaja a Bangkok y, durante una charla con su taxista Nimit sobre música de jazz y el terremoto en Kobe, termina confesándole detalles de su pasado. En “Rana salva a Tokio”, una criatura llamada Rana visita a Katagiri para que juntos puedan salvar a Tokio de un monstruo cuya aparición se dará, justamente, tras un terremoto que sucederá en los siguientes días. Finalmente, “La torta de miel” narra la historia del trío Junpei, Takatsuki y Sayoko, a quienes conecta una enrevesada historia de amor y amistad; el terremoto es aquello que empuja a Junpei a proponerle matrimonio a Sayoko. Al compilar estos relatos, la colección *Kami no kodomotachi wa mina odoru* utiliza el terremoto de Kobe no solo como trasfondo histórico, sino también como un catalizador narrativo que habilita la intersección de relatos disímiles, revelando cómo un evento puede desatar un sinnúmero de reflexiones y conexiones personales.

El abandono de Kumura por parte de su esposa, la conversación reveladora entre Junko y Keisuke, las reflexiones de Yoshiya sobre su madre, las confesiones de Satsuki al taxista en su viaje a Tailandia, la extraña aparición de Rana que revitaliza al protagonista, y el empujón hacia el matrimonio de Junpei son manifestaciones del impacto del terremoto, no solo en términos sociales, sino principalmente en sus vidas cotidianas. Cada uno de los anteriores momentos ilustra cómo el terremoto trasciende su mera materialidad, convirtiéndose en un catalizador de transformación personal y emocional. Murakami entrelaza la experiencia del desastre con las luchas internas de los personajes, destacando que sus repercusiones son profundamente humanas. De esta manera, sus cuentos dan cuenta de una compleja realidad emocional, donde el reconocimiento o *anagnórisis* post-terremoto no resulta fácil, sino que se presenta como un proceso traumático. Los personajes parecen resistirse a que el cataclismo exponga sus interioridades, revelando un hartazgo ante el constante recordatorio del desastre: “las páginas de la sección de sociedad no hablaban de otra cosa que del terremoto” y “pongas el canal que pongas, salen imágenes del terremoto” (Murakami, 2000, p. 38 y p. 80). Los efectos del constante bombardeo de información pueden verse con mayor claridad en Sara, la hija de Sayoko y Takatsuki en el cuento “La torta de miel”, cuyo trauma se manifiesta en pesadillas relacionadas con la catástrofe.

—Quizá se deba a que ha visto demasiadas noticias sobre el terremoto de Kobe. Las imágenes deben de haber supuesto un estímulo demasiado fuerte para una niña de cuatro años. Porque ha sido justo después del terremoto cuando ha empezado a despertarse por las noches. Sara dice que un señor desconocido viene a despertarla. Es el hombre del terremoto. Ese hombre la despierta e intenta meterla dentro de una caja pequeña. La caja no es lo suficientemente grande para que

quepa una persona. Y cuando Sara dice que no quiere entrar, él la agarra de la mano, tira de ella y, ¡cric!, ¡cric!, le va partiendo las articulaciones. Y trata de encerrarla dentro a la fuerza, quiera o no. En este punto, Sara lanza un alarido y se despierta (Murakami, 2000, p. 79).

El trauma que surge de estas palabras lleva a los lectores a preguntarse qué es lo que realmente genera el miedo y la sensación de vulnerabilidad. Cada noche que Sara se despierta simboliza la lucha interna entre la realidad y sus temores, recordando que el verdadero horror no reside simplemente en el evento, sino en la sombra que deja en la psique de los sobrevivientes. Ahora bien, aunque es cierto que esta postura invita a reflexionar acerca del modo en que una tragedia impacta las personas, también revela un proceso de individuación que a menudo borra los contextos necesarios para comprender la magnitud de los acontecimientos específicos. Al reducir la tragedia a un mero desencadenante de una trama narrativa, se pierde la oportunidad de explorar sus implicaciones sociales, económicas e históricas en las comunidades afectadas. En este sentido, el terremoto se convierte en un recurso dramático que, aunque poderoso para desarrollar los conflictos personales de los personajes, no permite ver la totalidad del fenómeno ni del trauma colectivo. Además, al centrar la atención en unos pocos personajes que parecen ser alter egos del propio Murakami, se limita la comprensión del sufrimiento compartido y se diluye la esencia del desastre en una experiencia única, despojando su impacto real en la sociedad.

Interesantemente, la colección se enmarca dentro de un período de supuesto compromiso social por parte del autor. Durante los noventa, comenzado por *Nejimakidori kuronikuru* (El pájaro que da cuerda al mundo, 1994-1995), novela que aborda los crímenes de guerra del Imperio de Japón en Munchukuo, Murakami se abocó a escribir ensayos y novelas

que abordaran problemáticas históricas o sociales, y que no se limitaran a cuestiones individuales. A aquella novela la continuó *Andāguraundo* (Underground, 1997-1998), una colección de entrevistas a las víctimas del atentado terrorista con gas sarín a manos de la secta Aum. Explicó Murakami durante aquellos años:

Las novelas del estilo naturalista y *novelas-del-yo* ya me resultan casi todas malas. También Dazai y Mishima me resultan malos. No logro que mi cuerpo quepa en ellas. Siento como si estuviera metiendo mis pies en zapatos de una talla que no es la mía. (Murakami, 1997, p. 87)

Lejos de sus obras iniciales, en las que había explorado la introspección y la reflexión individual, como es el caso de *Noruwei no mori* de 1987, el Murakami de los noventa puso el foco en el impacto social que podía ejercer como intelectual que había obtenido un gran reconocimiento. En el marco de esta tendencia, resulta lógico que la colección *Kami no kodomotachi wa mina odoru*, conectada al terremoto de Kobe de 1995, haya sido leída también como una obra comprometida. Sin embargo, a la luz de lo analizado en el presente artículo, específicamente la función del sismo como telón de fondo que invita a los personajes a hacer una reflexión sobre el pasado, pero solo en el campo de lo individual, la colección dista mucho de abordar la compleja red de consecuencias históricas y sociales que implica un siniestro como aquel de 1995. Quizás Murakami no fue consciente de la superficialidad de su compromiso en aquel entonces. De ser así, el impacto del terremoto de Kobe en el “*deep-time*” o “*tiempo profundo*” (Ginn, Bastian, Farrier y Kidwell, 2018) en su colección de cuentos radicaría menos en el tiempo mental y pasado de los personajes que en el tiempo de la obra entera de Murakami; más allá del compromiso que el autor enarboló durante los noventa, la colección acarrea al presente los temas

más profundos de su pasado que tienen que ver con la identidad y la memoria individual, y no la colectiva.

El terremoto según Neuman

La novela *Fractura* (2018) de Andrés Neuman narra en tercera persona la historia de Yoshie Watanabe, un sobreviviente de la bomba atómica que se enfrenta en el presente de la diégesis a un nuevo desastre: el Triple Desastre de Fukushima del 11 de marzo de 2011, momento en el cual un terremoto poderoso afectó la región de Tōhoku al norte de Japón, generando un tsunami que a la vez ocasionó un accidente en una planta nuclear. Desde la primera descripción del evento, el narrador nos deja en claro cuál será su efecto a lo largo de la novela: “Un terremoto fractura el presente, quiebra la perspectiva, remueve las placas de la memoria” (Neuman. 2018, p. 7).

En el primer capítulo, la nueva catástrofe le despierta a Watanabe recuerdos de aquella de 1945 que había quedado sepultada en su memoria. Pero en los siguientes capítulos se suman, además, recuerdos *sobre* Watanabe que transmiten en primera persona Violet, Lorrie, Mariela y Carmen, cuatro amantes que aquel tuvo (en Francia, Estados Unidos, Argentina y España respectivamente) cuando viajaba por el mundo al trabajar en la compañía de televisores Me. Estas cuatro mujeres no solo construyen un perfil definido del pasado y del presente de Watanabe, sino que también reflexionan sobre sus propios pasados y, todavía más, sobre eventos históricos traumáticos que enfrentaron, sean estos las consecuencias de la Guerra Civil Española de 1936 a 1939, la Dictadura Argentina de 1976 u otros. Así, el terremoto despierta en Watanabe recuerdos de su pasado en la Guerra, pero también genera ondas expansivas que despiertan secuelas de traumas pasados en las demás. Esas réplicas impactan a los personajes en un plano personal y sacuden sus temporalidades, a la vez que despiertan

reflexiones sobre la historia social y colectiva, y enmarca sus recuerdos individuales en una experiencia compartida y transnacional.

Las evocaciones que despierta el terremoto de marzo de 2011 en los personajes son inesperadas e inconscientes. En este sentido, *Fractura* presenta al evento traumático como el detonante de un desorden del recuerdo, alterando la coherencia de la propia narrativa y dando lugar a un recuerdo impredecible del pasado. El primer recuerdo que tiene el protagonista después del siniestro es ejemplificador al respecto.

Como si el movimiento de placas hubiera trastocado los relojes, Tokio está oscureciendo a deshora. El contraste con su imagen diaria es tan chocante, piensa, que cada lugar merecería tener un nombre con luz y otro en penumbra. Muchas tiendas han cerrado. La gente compra víveres y baterías. Cuanto mayor es el tamaño de las ciudades, más grande parece su pánico a la oscuridad. El señor Watanabe recuerda cuando, en su juventud, se abolió la restricción en la altura de las edificaciones. La propiedad del aire se volvió más urgente que la del suelo. Aquello provocó protestas reclamando el derecho al sol. Así se dictó la Ordenanza de la Luz Solar, que él encuentra involuntariamente poética, y gracias a la cual se empezó a construir en ángulo (Neuman, 2018, p. 8).

En el fragmento anterior, el terremoto tiene el efecto inmediato e involuntario de desenterrar un recuerdo que, a primera vista, está desconectado de la situación presente del protagonista, lo cual podría ser interpretado como un mecanismo de defensa por parte del protagonista para escapar de su situación presente. Sin embargo, la evocación de un recuerdo azaroso es el *modus operandi* del terremoto a lo largo de toda la novela. No solo Watanabe, sino también Violet, Lorrie, Mariela y Carmen van desenterrando su historia (y

aquellas de sus contextos) a través de reminiscencias aleatorias que, como la magdalena de *En busca del tiempo perdido*, despliegan de forma imprevisible un panorama más amplio del pasado. De esta manera, la evocación de las restricciones en las leyes de la construcción y las protestas que resultaron de las mismas obligan al lector a poner en tela de juicio, inmediata e inconscientemente, la noción de una historia única, enfatizando que el proceso de recordar y narrar el pasado está influido por mecanismos más allá de una comprensión evidente. Como bien se pregunta el protagonista: “Los seísmos son parte de la historia. ¿O es la historia un pedazo de la ciencia sísmica? Watanabe se imagina un temblor subterráneo propagándose poco a poco, hasta sacudir el planeta entero” (Neuman, 2018, p. 12). En este sentido, Neuman propone que la reconstrucción de la historia no constituye una linealidad entre pasado y presente, sino un temblor en constante expansión, una serie de réplicas y de efectos de onda que entrelaza las vidas de los personajes y, simultáneamente, una serie de acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial, el accidente nuclear de Chernóbil, la Guerra de Malvinas, las activistas mujeres del Grupo Delta, entre otros hitos.

Pero *Fractura* no solo presenta a la historia como una sucesión de temblores con réplicas y ondas inesperadas; también propone que las fracturas que dejan estas últimas construyen una historia común entre los afectados más allá de sus contextos. Ello se presenta a través de las referencias al *kintsugi*, una práctica tradicional japonesa mediante la cual se reparan objetos de cerámica usando laca y polvo de oro. El *kintsugi* presupone que las fracturas son esenciales en las historias de los objetos, razón por la cual no deberían ser eliminadas durante la reparación, sino que deberían convertirse en elementos constitutivos de la pieza en los momentos posteriores a la destrucción. “Cuando una cerámica se rompe, los artesanos del *kintsugi* insertan polvo de oro en cada grieta, subrayando la parte en donde se quebró. Las fracturas y sus

reparaciones quedan expuestas en vez de ocultas y pasan a ocupar un lugar central en la historia del objeto” (Neuman, 2018, p. 11). La novela de Neuman hace de esta práctica tradicional japonesa una noción de la historia global para ilustrar cómo individuos de distintos contextos pueden transformar sus traumas del pasado en relatos de resiliencia en el presente, destacando el valor de aceptar las heridas en lugar de intentar borrar las cicatrices. Así, la metáfora de ‘la historia como *kintsugi*’ se presenta como una concepción globalizante de la historia por parte del autor, enfatizando que, al igual que en las cerámicas reparadas, las narrativas históricas se enriquecen al integrar las fracturas de la experiencia humana, permitiendo que las cicatrices compartidas entre diferentes culturas y épocas se conviertan en fuentes de comprensión y conexión. Este enfoque no solo invita a un reconocimiento de las heridas colectivas, sino que también promueve una visión de la historia mundial como un tejido multifacético, donde cada historia individual, marcada por sus luchas y reparaciones, contribuye a una comprensión más global de la condición humana.

Ahora bien, el uso del *kintsugi* como metáfora del discurso histórico a nivel global desvincula la práctica de su contexto cultural de origen, arriesgándose a convertirlo en un cliché o, incluso, en una forma de apropiación cultural. Guy Keulemans ha explicado que, en sus orígenes, la práctica fue una respuesta específica a la realidad japonesa: “la artesanía *kintsugi* se desarrolló como respuesta cultural a la amenaza de terremotos persistentes y a la necesidad de contener de forma eficaz esa amenaza mediante procesos emocionales y comunitarios productivos” (2016, p. 26). Al proponer el *kintsugi* como una metáfora de la historia aplicable indiscriminadamente a diferentes contextos, sin embargo, las especificidades del contexto japonés quedan invisibilizadas o simplificadas en un intento de conectar diversas narrativas a

través del sufrimiento humano. En este sentido, el *kintsugi* se convierte en un símbolo del ‘universalismo’ que, lejos de enriquecer, homogeniza experiencias. Watanabe, de hecho, reflexiona sobre el término: “Le parecía que la ausencia de esa palabra [kintsugi] en otros vocabularios, la inexistencia del concepto mismo, delataba una significativa laguna. Haría falta traducirla a todos los idiomas, piensa, inventarle sinónimos” (Neuman, 2018, p. 150). Al emplear un símbolo de unión como el *kintsugi* para describir la historia, *Fractura* parece buscar una resolución a la fragmentación del discurso sobre el pasado que se presenta en la novela. Sin embargo, si el desastre había desacomodado y fracturado el presente, ¿realmente es necesaria una reordenación? Este sobreesfuerzo por conectar y generalizar podría ser un punto cuestionable en la narrativa, así como la concepción de Neuman sobre la historia.

Conclusión

Tanto Murakami como Neuman presentan a sus lectores narrativas en las cuales los terremotos trascienden su devastación inmediata para convertirse en potentes metáforas de trastornos personales y colectivos. Murakami utiliza el terremoto como un catalizador narrativo que desata reflexiones individuales sobre la memoria, la identidad y las luchas internas de sus personajes, aunque sin profundizar en las consecuencias sociales o políticas del terremoto a gran escala. Sus historias reflejan una compleja realidad emocional, en la que el proceso de asimilación del trauma resulta profundamente individual y a menudo traumático en sí mismo. El constante bombardeo informativo post-terremoto, incluso, exacerba las heridas de los personajes, especialmente en los más vulnerables, como ilustra la pesadilla de Sara en “La torta de miel”.

Neuman, por su parte, profundiza en la dimensión colectiva del trauma, considerando al terremoto como un

evento real con réplicas en la conciencia de los personajes y sus comunidades. Su narrativa entrelaza las experiencias personales con eventos históricos mucho más amplios, generando un tejido narrativo complejo e interconectado. La metáfora del *kintsugi* en *Fractura* refuerza esta idea, presentando la historia no como una linealidad, sino como una red de fracturas, conexiones y reparaciones en la que las cicatrices de experiencias pasadas son parte integral de un futuro resiliente. Sin embargo, esta universalización del *kintsugi*, al descontextualizar su origen cultural específico, puede considerarse, cuanto menos, una simplificación problemática, sino también, una suerte de cliché que no termina de explicar las conexiones concretas entre los fenómenos.

La exploración de cómo autores de diferentes contextos culturales abordan la representación literaria de los terremotos y otras catástrofes colectivas puede ofrecer, desde la Literatura Comparada, una rica fuente de análisis para comprender mejor la experiencia humana del trauma. Invitamos a futuros lectores a continuar esta línea de investigación comparando obras que representan eventos devastadores, analizando las diferentes perspectivas sobre la memoria, la resiliencia, y la construcción de la identidad colectiva en el contexto de catástrofe y tragedia.

Referencias bibliográficas

Gebhardt, L. (2016). Literarische Trauma-Therapie in der Post-Fukushima-Ära [Conferencia]. *Vortrag im Rahmen der Agenda-Reihe. Ringvorlesung Japanologie und Sinologie: Trauma* (15 de noviembre de 2012). Universität Zürich.

Ginn, F., Bastian, M., Farrier, D. y Kidwell, J. (2018). Unexpected Encounters with Deep Time. *Environmental Humanities*, 10(1), 213-225.

Keulemans, G. (2016). The Geo-cultural Conditions of Kintsugi. *The Journal of Modern Craft*, 9(1), 15-34.

Morton, L. (2020). *The Writing of Disaster. Literary Representations of War, Trauma and Earthquakes in Modern Japan*. Peter Lang.

- Murakami, H. (1997). *Wakai dokusha no tame no tanpen shōsetsu an'nai*. Bungeisha.
- Murakami, H. (2000). *Después del terremoto*. Tusquets.
- Neuman, A. (2018). *Fractura*. Alfaguara.
- Rubin, Jay (2005). *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage.
- Saeko, K. (2013). *Shisaigo bungaku ron. Atarashii nihon bungaku no tameni*. Seidosha.
- Sontag, S. (1965). The Imagination of Disaster. En *Against Interpretation and Other Essays* (pp. 42-48). Picador.
- Suzuki, A. (2016). *Bungaku ni egakareta daishinsai. Chinkon to kibō*. Seishido.
- Takayoshi, K. (2016). *Genpatsu to genbaku no bungaku. Post Fukushima no kibō*. Seishido.
-

Matías Chiappe Ippolito es Profesor-Investigador de Literatura Japonesa en el Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México. También fue profesor e investigador en la Facultad de Letras de la Universidad Waseda de Tokio, donde realizó su doctorado con una tesis sobre la relación entre la literatura japonesa y la latinoamericana. Tiene una Maestría en Estudios de Asia y África con Especialidad en Japón por El Colegio de México y su licenciatura fue en Literaturas Extranjeras por la Universidad de Buenos Aires. Ha traducido al español a varios autores japoneses, como Enchi Fumiko (*Los años de espera*, Editorial Chai, 2025), Hojo Tamio (*La primera noche de la vida*, Editorial También el Caracol, 2024), Ango Sakaguchi (*Ango Sakaguchi, farsas y ensayos*, Editorial Evaristo, 2023) y Hagiwara Sakutarō (*Gato azul*, Editorial Noctámbula, 2021), entre otros.