

VACÍO VITAL, METANARRACIÓN Y FANTASÍA. LOS CUENTOS DE *EL ELEFANTE DESAPARECE* DE MURAKAMI

Heraclia Castellón Alcalá
Universidad de Almería

RESUMEN

El libro *El elefante desaparece* incluye muchos de los primeros cuentos escritos por Haruki Murakami. En cuanto a la tónica común de estos diecisiete relatos, cabría reconocer que registran una galería de personajes que se encuentran en un punto existencial de alcance, que determina un giro en sus vidas, o bien soportan existencias que sienten vacías o marcadas por una fuerza oculta que les aqueja, o por lo que pudo haber sido y no fue. Como elementos discernibles en los cuentos se puede citar la inclusión de elementos metanarrativos, la irrupción del mundo fantástico, el recurso al humor en determinados pasajes y la aparición del narrador autobiográfico.

PALABRAS CLAVE: narrativa contemporánea, literatura japonesa, cuento, *El elefante desaparece*, Murakami.

VITAL EMPTINESS, METANARRATIVE AND FANTASY. MURAKAMI'S
SHORT STORY COLLECTION, *THE ELEPHANT VANISHES*

ABSTRACT

The book *The Elephant Vanishes* includes many of the first stories written by Haruki Murakami. As for the common themes found in these seventeen stories, it should be pointed out that they present a gallery of characters who either find themselves in an existential point which determines a turn in their lives, or feel an inner gap, or are marked by a hidden force that afflicts them, or are affected by what might have happened but did not. As discernible elements in the stories, the inclusion of metanarrative elements, the emergence of the fantastic world, the use of humour in certain passages and the appearance of the autobiographical narrator are worthy of mention.

KEYWORDS: contemporary narrative, Japanese literature, short stories, *El elefante desaparece*, Murakami.



1. INTRODUCCIÓN

Haruki Murakami es el creador de un universo narrativo propio, que en la actualidad suscita especial interés y atención. El conjunto de su narrativa abarca ya un abigarrado número de novelas y compilaciones de cuentos que constituyen un territorio literario inconfundible, diferenciado, que al tiempo cuenta con el favor de miles de lectores de muy diversas latitudes, idiomas y edades. Para este estudio, se ha elegido un volumen de cuentos, forma literaria donde el autor se muestra más libre a la hora de explorar recursos, de idear tramas y, en definitiva, de experimentar posibilidades en sus creaciones de ficción.

Los relatos incluidos en el volumen *El elefante desaparece* permiten descubrir rasgos de la narrativa murakamiana que configuran la voz propia de su autor: personajes carentes de asidero vital, confundidos en su peripecia existencial o turbados por sus propias voces interiores; la irrupción del componente fantástico en medio del entorno urbano que anula e impersonaliza; igualmente, el autor establece un juego discursivo en el fluir del propio relato, que se proyecta desde otros moldes expresivos diferentes al del género narrativo correspondiente.

Las coordenadas hacia las que estos apuntes se orientan, por tanto, son la atención al tipo de personajes más relevante (aquejados de vacío vital, no integrados); el grado de intervención del componente fantástico en las historias; la confluencia intertextual, en algunos casos con propósito humorístico; e, igualmente, el juego de la voz narrativa en primera persona, como también el empleo de la perspectiva metanarrativa. El recuento de estos elementos se pone en relación con los otros volúmenes de cuentos del autor, para dilucidar en qué medida emergen en esta obra.

2. EL ELEFANTE DESAPARECE Y LOS OTROS CUENTOS DE MURAKAMI

El libro *El elefante desaparece* se ha publicado en español –con traducción de Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara– en 2016, años después que las otras dos colecciones de cuentos de Murakami, *Sauce ciego*, *mujer dormida* y *Hombres sin mujeres*. Es conveniente advertir que se deja fuera de esta relación, claro está, *Después del terremoto*, por ser un libro sobre el cual Murakami ha declarado que no lo considera propiamente una colección de cuentos, sino más bien una colección monográfica, para que formase «una imagen unificada en la mente del lector» (Murakami, *Sauce ciego* 8); esta obra se publicó en Japón en 2000, en español en 2013 (Mori 2014: 5); y sus seis cuentos están relacionados con el terremoto que asoló Kobe en 1995.

La compilación de relatos *El elefante desaparece* está constituida por diecisiete cuentos, y quizás la nota global, definitoria, en la que coinciden es que estas historias breves están pobladas por seres que sienten que se encuentran en un punto vital de sus existencias, y experimentan la necesidad repentina de hacer o buscar algo. Puede ser porque se les revela, casi siempre súbitamente, la consciencia instantánea de una carencia interior, y la percepción de ese vacío los sume en el desconcierto; el prota-



gonista de «El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes» justifica que su gato se haya ido de casa para buscar otra vida, mientras que él piensa que algo en la suya se desvió de la órbita prevista: «en un determinado momento un abismo se abriera dentro de mí y perdiera de vista allí dentro a la persona que solía ser» (Murakami 2016: 10). Es clarificador el juicio crítico aportado por Sotelo acerca del aislamiento social voluntario que define a los protagonistas: «Sus personajes quieren mantener su individualidad, pero la realidad lo impide. Por ese motivo existe un enfrentamiento constante entre su conducta inconformista y el sistema económico que los rodea» (Sotelo 2013: 134).

O bien son mujeres casadas que marcan un abismal cambio de rumbo en su conyugal apacibilidad («Sueño», «Lederhosen»), y el telón de fondo que emerge en esas existencias fútiles («La caída del Imperio romano», «El comunicado del canguro») es la ciudad como espacio que fagocita y destruye las vidas posibles, los sueños y proyectos («Un barco lento a China», «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta...», «Una ventana»). Según Sotelo, «sus mujeres son tiernas, sensibles, melancólicas, apasionadas, solitarias, tan desorientadas en la sociedad contemporánea como pueden estarlo los hombres, pero con mayor complejidad» (2013: 25).

Acerca de la insoportable levedad de la existencia de estos seres, el afamado especialista Carlos Rubio ha afirmado:

Una cohorte de personajes solitarios o al borde de la fuga deambularán a tientas por el mundo fragmentado y socialmente deconstruido del Japón de las décadas de 1980 y 1990. Su enemigo es el mismo que en la década de 1960, el sistema implacable. Buscan, tal vez, la inocencia perdida antes del fugaz deslumbramiento de la década de 1960, un fogonazo que les hizo soñar con poder ejercitar su individualismo, su *shutai-sei*. Es un mundo en cenizas cuya alma, bajo los oropeles del plástico de la cultura pop y del consumo exacerbado, explora Haruki Murakami (Rubio 2012: 97).

Esa carencia de sentido en torno a la identidad propia en los personajes murakamianos fue remarcada claramente en los estudios de Strecher, que la sitúa en la evolución de las etapas vividas por el país a partir de los años sesenta (1999: 264) :

Tensions both internal and external may pose the greatest threat to the development of a sense of self or individuality in contemporary Japan. At least, this is the impression one has from reading the literature of Murakami Haruki, concerned [...] with the sense of identity and self that it provided its participants. The implicit question throughout Murakami's literature has always been: how are Japanese of Murakami's generation and beyond to define themselves as individuals.

El elefante desaparece apareció en Japón en 1993, aunque algunos de los cuentos que compila –según los datos facilitados por Mori– habían aparecido antes: «Un barco lento a China», el primer cuento de Murakami, publicado en 1983; «Que-
mar graneros», junto a otros relatos –como «La luciérnaga», que luego se integraría en el libro *Sauce ciego, mujer dormida*–, se publicaron en japonés en 1984; «La gente de la televisión», en 1990. Esta edición en Japón seguía la precedente hecha en Estados Unidos.



El otro volumen de cuentos con el que *El elefante desaparece* muestra más contigüidad es *Sauce ciego, mujer dormida*; de hecho, los tres primeros cuentos que Murakami declara haber escrito han aparecido en español repartidos entre ambos libros. Tales cuentos son «Un barco lento a China», «La tía pobre» y «La tragedia de la mina de carbón de Nueva York», los dos últimos incluidos en el libro *Sauce ciego, mujer dormida*. La escritura de estos tres cuentos la data el mismo autor entre 1981 y 1982 (Murakami 2008: 7). Con todo, aunque en ambas compilaciones se albergan relatos coetáneos, *Sauce ciego, mujer dormida* contiene también cuentos de creación más reciente, algunos de ellos de los años 90, y otros ya escritos en el siguiente siglo, en 2005; en concreto, cinco que se publicaron en Japón en 2005 como *Cuentos extraños de Tokio*. Por el contrario, los cuentos que se reúnen en *El elefante desaparece* proceden de la década de los 80 y albores de los 90.

Si se atiende a ambos volúmenes, se aprecia que en *El elefante desaparece*, el primero en la cronología global de su elaboración, se da cabida en menor medida al elemento que luego es consustancial, plenamente identificable de la firma murakamiana: lo fantástico. Aparece con entidad temática en muchos menos cuentos que en *Sauce ciego, mujer dormida* («La chica del cumpleaños», «El espejo», «La tía pobre», «Conitos», «Somorgujo», «El hombre de hielo», «El mono de Shinagawa», «La piedra con forma de riñón que se desplaza...»). Aquí se constata en un número mucho más reducido de relatos, en cuatro, en realidad: es del todo obvio este componente fantástico, irreal, en «El pequeño monstruo verde», «La gente de la televisión», «El enanito bailarín» y «El elefante desaparece». En los tres primeros se advierte en la índole de criaturas fantásticas que intervienen en las tramas, en tanto que en el cuarto lo fantástico opera, por el contrario, no bajo la forma de seres imaginarios, sino directamente en la acción, como suceso inexplicable, que escapa a las leyes del conocimiento racional. El carácter de «fantástico» en un relato se reconoce a partir de conceptos como los que Roas sintetiza: «La 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» (Roas 2009: 94). En algunos otros cuentos de este volumen lo fantástico no interviene en el desarrollo de la historia, sino que adopta otra forma más sutil, la de una fuerza invisible que gravita sobre la vida de los personajes, derivada de algunos hechos del pasado, y que les hace estar aquejados de alguna debilidad, del desasosiego o de un trastorno inexorable; así asoma en algún otro, como «Nuevo ataque a la panadería», «Sueño». Hay, por tanto, una proporción más reducida que en *Sauce ciego, mujer dormida* de esa caterva fantástica de personajes (unos cuervos que son trasunto de los críticos literarios, un simio humanizado, un hombre de hielo) o sucesos imposibles de explicar (la excrescencia que le nace a un personaje en forma de tía pobre, o la sorprendente realización de deseos de cumpleaños...).

No obstante, paradójicamente, *El elefante desaparece* cuenta también con un menor componente autobiográfico, que es asimismo característico de algunas novelas (*Tokio blues*), pero también especialmente de algunos relatos cortos de Murakami, en particular en «El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo», del libro *Sauce ciego, mujer dormida*, y en el relato «Yesterday», de *Hombres sin mujeres* (2014). Con «El folclore de nuestra generación...», Murakami



hace un balance desencantado y dolorido de la etapa de juventud de su generación. Habla Haruki Murakami –como miembro de su generación– de su época universitaria, convulsa y agitada, desde la atalaya de la madurez, dos décadas después, rondando ya los cuarenta. Vierte en el inicio del texto ciertas reflexiones sociológicas sobre el espíritu de época, y deja oír su autocrítica por no haber aprendido y reconocido lo que la época significó, por haberse limitado solo a vivirla sin cerrar las fracturas psicológicas que se abrieron (Castellón Alcalá 2019: 551).

Esa mirada revisionista hacia su propia etapa de juventud nutre también esencialmente la trama del relato «Yesterday».

La menor dimensión que en *El elefante desaparece* cobra tanto el material testimonial, generacional como el elemento fantástico no invalida el rango de ambos como un tándem que aparece en muchas de las ficciones murakamianas, si bien no en todas. Una interpretación en tal sentido se encuentra en García-Valero, quien señala, en relación con las novelas, que las de corte realista inciden más en la sensación de soledad y en el sentimentalismo (García-Valero 2015: 37). Este autor precisa que será a partir de los 90 cuando Murakami incluya la historia en sus tramas; los cuentos de este libro son, pues, anteriores al desarrollo narrativo de referencias históricas. Por otro lado, con relación al elemento fantástico, García-Valero apunta hacia la fantasía como clave crucial en el autor, la extrañeza:

La rareza de los argumentos y la no resolución de muchos nudos argumentales responden a un sustrato cultural despreocupado por las causas y orígenes de las cosas, y así Murakami preferiría plantear situaciones y sentimientos significativos sin preguntarse demasiado por el seguimiento lógico y racional de las tramas (2015: 24).

Y, desde otro ángulo, el autoseñalamiento como narrador es fehaciente en relatos posteriores, como se constata en el relato «Viajero por azar», de *Sauce ciego, mujer dormida* (2008):

Yo –Murakami– soy el autor de estos relatos. Las historias están, en su mayor parte, escritas en tercera persona, pero el narrador debe, en primer lugar, presentarse a sí mismo. De pie ante el telón, como en una antigua obra de teatro, va a pronunciar unas palabras introductorias, hacer una reverencia y retirarse. Intentaré ser breve.

Por supuesto tampoco hay que entender que no se contenga en estos relatos de *El elefante desaparece* el reflejo veraz, definido, del ser humano Murakami, de sus recuerdos y desvelos, su visión personal de la existencia y sus experiencias generacionales y de época. De hecho, la voz narradora aquí es siempre autobiográfica, primera persona; el dominio de la tercera persona narrativa –desvela el autor– le llegaría más tarde: «A partir del año 2000, después de adquirir ese nuevo vehículo que era la tercera persona, comprendí que al fin podía adentrarme en nuevos territorios» (Murakami 2017: 229). Desde su voz personal, pues, llegan en algunos textos los ecos de su propia realidad como individuo: «La memoria se parece a las novelas. O quizás al contrario. Me había dado cuenta de eso desde el momento en que me tomé en serio escribir» (Murakami 2016: 203), confiesa en «El último césped de la



tarde». Ese material biográfico personal aflora en este cuento, en que se detiene a dilucidar si lo narrado procede de lo almacenado en la memoria, o si, por definición, la realidad es movедiza y, por tanto, poco susceptible de ser aprehendida. Hay además pinceladas de referencia a sí mismo en «Un barco lento a China», cuando hurga en su memoria para fijar un determinado año de su infancia: «Si los pájaros vuelan por el cielo sin tener que soportar la carga de un nombre, yo liberaré a mi memoria de la pesada carga de los datos» (Murakami 2016: 165); la ubicación temporal con la que arranca este cuento, precisamente uno de los tres con los que se inicia su narrativa breve, queda enmarcada en su personal valoración de época, al evocar «fragmentos de cuando iba a la escuela primaria (aquellos seis patéticos años del apogeo de la posguerra en democracia)». Pero el rastro más personal va a estar más en los otros dos libros de cuentos, aunque en *El elefante desaparece* se construya por completo desde la primera persona que, sin embargo, no comporta un acento personal; la frontera que separa la voz del narrador del eco personal del autor sigue aquí erigida, por más que en algunos recodos sea permeable. García-Valero subraya que en las primeras obras Murakami escribe

desde la mentalidad premoderna japonesa, abundante en visiones amorfas del yo y de la subjetividad, caracterizadas por un arte que descuida la perspectiva o el realismo; igualmente, se ha apuntado en tales obras la presencia de un relativismo intelectual heredado del budismo (García-Valero 2015: 26).

Es pertinente recordar el precedente que la novela japonesa de principios del siglo xx ofrecía de partida, las llamadas *novelas del yo* o *shishōsetsu*, y su función de molde referencial para Murakami ha sido ya asentada. Se trata del género narrativo del *shishōsetsu*, sobre el cual el profesor Edward Fowler ha subrayado que –al margen por supuesto de la clara influencia en estas obras del Naturalismo europeo, como autobiografías de ficción– gravitan sobre una única perspectiva establecida, que es a la vez la del narrador y propio protagonista; su peculiaridad consiste no tanto en la autenticidad de la historia, sino en el cauce expresivo por el que discurren, la «retórica de la sinceridad»: «The form's special property is not the oft-touted 'sincerity' of its confessional style but the rhetorical 'style' of sincerity, which is no more -and no less- than a sophisticated verbal artifact» (Fowler 1992: 10). Resulta así que en las letras japonesas el molde de partida de la novela apunta a que el relato se formule desde un narrador / personaje, y, en el caso de Murakami está comprobado –y manifestado por él mismo– que transcurrió un tiempo antes de que empleara la tercera persona narrativa, de que se sintiera cómodo con una voz narradora distinta a la primera persona.

Entendida así la voz narradora en primera persona como molde discursivo arraigado en la tradición narrativa japonesa de los siglos xix y xx, no hace al caso delimitar hasta dónde lo puramente biográfico del autor llega a configurar el universo de estos relatos; en ese momento, era para Murakami la forma natural para desgranar historias, el soporte en el que insertar el relato. Coincide además este autoseñalamiento con la práctica establecida –como señala Roas (2009: 114)– en uno de los géneros más cultivados en la actualidad, la novela autoficcional, en que



se induce al lector a realizar un pacto de referencialidad, pero, al mismo tiempo, un pacto de ficción. Recientes estudios señalan que en la narrativa de Murakami, de rango posmoderno, la autorreferencialidad se subvierte, borrada por lo que el propio lenguaje del texto erige (Seats 2006: 32).

Ofrece especial relieve dentro de este libro la atención a lo metacomunicativo, sea por las muchas ocasiones en que el texto se yergue desde la metaficción, o sea también por ocuparse específicamente de las formas elocutivas propias de ciertos géneros discursivos, en especial la carta y el diario. La metanarración, aquí abundantemente documentada, es una de las señas frecuentes en los cuentos murakamianos: así se comprueba tanto en *Sauce ciego, mujer dormida* («El folclore de nuestra generación», «La tía pobre», «Viajero por azar», «La piedra con forma de riñón que se desplaza»), como en *Hombres sin mujeres* («Hombres sin mujeres», «Un órgano independiente», «Sherezade»). Aquí se encuentra en cuentos como «Un barco lento a China», «Nuevo ataque a la panadería», «La gente de la televisión» o «El último césped de la tarde».

3. Y NACE LA FICCIÓN

La memoria despegua y nace la ficción, se transforma en una máquina de movimiento perpetuo que ya nadie es capaz de parar (Murakami, «El último césped de la tarde»)

Un trazo señaladamente destacable en el volumen *El elefante desaparece* es el despliegue metadiscursivo, no exclusivamente metanarrativo, que se asienta en muchos de los cuentos. En el primer caso, el carácter metadiscursivo emerge en las múltiples ocasiones en que el narrador atiende a enunciar cuáles serían los rasgos propios de una serie diversa de géneros discursivos que se ensartan en la trama de algunos de estos cuentos. Se trata, en estos casos, de observar cómo se han construido determinados tipos de textos no literarios —diario, carta de reclamación...— que aparecen insertos en algunos de los cuentos; lo metadiscursivo se muestra así al explorar las estrategias de los emisores de tales textos, sus argumentos, el modo en que articulan los contenidos e ideas, los recursos empleados, etc. (Sánchez-Jiménez 2022).

En cuanto a la perspectiva metanarrativa, se registra en narraciones en las que el narrador / personaje dirime cuestiones internas sobre cómo está construido o cómo avanza el propio relato, sobre la propia construcción de lo narrado y su ensamblaje. En general, se entiende que «metanarration and metafiction are umbrella terms designating self-reflexive utterances, i.e. comments referring to the discourse rather than to the story. [...] Metanarration refers to the narrator's reflections on the act or process of narration» (Neumann y Nünning 2019).

Esa atención metanarrativa aflora en textos como en los de los cinco ejemplos siguientes. Uno de los relatos del libro en que el narrador se hace presente es «El último césped de la tarde». La historia va precedida de un proemio que recoge sus pensamientos acerca de la narración y la vida, y su correspondencia, o la ausencia de correspondencia. Incluso declara que siente pudor por el dinero que esta actividad narrativa le pueda proporcionar, cuando es posible que el relato traicione o



se aleje de la realidad, la cual dista de ser estática e inmóvil: «Es como una pila de crías de gato amontonadas unas encima de otras, cálida e inestable. A veces me avergüenzo de que eso se pueda considerar algo concluido con lo que se gana dinero» (Murakami 2016: 203); pero se reconcilia con su tarea de escritor al tomar como punto de partida la arbitrariedad de la existencia, y así, asumido ese principio, la actividad narrativa es legítima, *y nace la ficción*:

Cuando se entiende la existencia humana en términos de esas actividades algo absurdas basadas en motivos relativamente inocentes, la cuestión de lo correcto o incorrecto deja de tener importancia. En ese punto, la memoria despegas y nace la ficción, se transforma en una máquina de movimiento perpetuo que ya nadie es capaz de parar (2016: 203).

Al final, narrar es recolocar los gatitos, es decir, disponer los elementos con un orden elegido; aunque es cierto que, para un entregado admirador de los gatos como Murakami, el problema resultante pueda ser justamente molestar a los gatitos, símil que le da también juego humorístico: «De no representar para ellos una verdadera molestia, mi trabajo resultará mucho más fácil» (2016: 203).

La aparición del narrador como tal se opera en algunos otros cuentos del libro. En «Nuevo ataque a la panadería» se produce, siquiera brevemente, solo como fórmula instrumental en un procedimiento descriptivo, para explicitar sus sensaciones a través de imágenes de paisaje marino: el narrador –como en el resto de cuentos, siempre en primera persona– y su mujer se despiertan de repente una noche atezados por un hambre brutal, *feroz*, pero de raíz especial:

Podría tratar de describirlo mediante fotogramas. Uno: Floto en un pequeño bote en mitad de un mar tranquilo. Dos: Miro hacia abajo y veo la cima de un volcán submarino. Tres: Entre la superficie del mar y la cima del volcán no parece haber mucha distancia, pero no logro calcularla con exactitud. Cuatro: Ocurre porque el agua está tan transparente que engaña a la vista (Murakami 2016: 30).

Con esa intervención de mecánica constructiva de autor, al pintar una escena natural con la que reviste la descripción de un estado, ya abre la brecha hacia la fuga de la realidad inmediata, como en tantas ocasiones.

En «La gente de la televisión», el narrador se dirige a un narratario colectivo invocado, los lectores, para precisar un rasgo crucial de los pequeños seres que han irrumpido en su vida, y en esa estimación descriptiva de su tamaño involucra e interpela al lector: «Permítanme decir algo sobre el aspecto de la gente de la televisión. Son algo más pequeños que ustedes y que yo» (2016: 147). Su entidad de contador de la historia se focaliza desde el inicio, cuando está evaluando si algún dato del marco pueda o no ser tenido en cuenta, por ser poco relevante para el relato: «La estación, primavera. Bueno, eso creo. En cualquier caso, no hacía calor ni tampoco frío. A decir verdad, la estación del año no es lo importante aquí. Lo que de verdad importa es que fue un domingo por la tarde» (2016: 146).

Se comprueba que ya en los primeros cuentos escritos por el autor se hace visible el engranaje metanarrativo. En «Un barco lento a China», en los orígenes de su



literatura, el narrador se detiene para advertir al lector acerca tanto de cómo arranca la historia, de su principio, como del rango de los sucesos que recoge: «¿Cuándo conocí a un chino por primera vez? Así comienza esta historia, con una pregunta casi arqueológica. Etiquetando movimientos telúricos para luego categorizarlos, analizarlos» (2016: 164). Al ser él, el propio narrador, la autoridad suprema en lo que atañe al relato, se permite gestionar el orden de los episodios incluidos, o más bien reconocer cuándo la cronología se ve alterada en algún detalle: «Conocí a uno diez años más tarde, pero quizá no debería hablar aún de eso. Mientras tanto, la escena se desplaza a Tokio». Y el relator, escrupuloso y organizado, avisa de la continuación secuencial del asunto: «Ahora la historia de mi tercer chino» (2016: 170).

Además de estos marcadores metaficcionales, metanarrativos, la voz con la que se yergue lo narrado es siempre en primera persona. La metanarración, entendida al modo en que Fowler la percibe en la narrativa japonesa del siglo xx, se reconoce en el relato «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril». El narrador rememora –en diálogo– un encuentro fortuito, más de una década atrás, con una chica que intuía era perfecta para él, y viceversa: «Ayer me crucé en la calle con la chica cien por cien perfecta –le dije a alguien» (Murakami 2016: 72); no dio con la forma de interpelarla y, por tanto, irremediamente, nada ocurre. Al evocar ese hecho casual, lo rescribe, pasado ahora por el tamiz fabulador de la ficción, una segunda vez, aunque tampoco en la recreación narrativa, a la que se le da un giro distinto al real, el encuentro propicia que acaben juntos. En la segunda versión, el narrador reelabora el mero cruce para darle más proyección, más relieve poético: «De todos modos, la cosa podría empezar con un ‘Érase una vez’ y terminar con una pregunta: ‘Una historia triste, ¿no te parece?’» (2016: 73); y así lo escribe en su segunda versión. Si el diálogo ha servido de pórtico a la historia, también asoma al final como cierre y remate del relato, para revivir lo que pudo haber sido y no fue.

En general, dentro del volumen, distintos cuentos llaman la atención por ampliar el parámetro expresivo y dar entrada u ocuparse de distintos moldes elocutivos –oral, diario, cartas–, no solo del formato narrativo usual (narrador, trama, personajes...). En algunos cuentos, los narradores / personajes se detienen en consideraciones metadiscursivas en torno a diferentes formas comunicativas.

El estrambótico protagonista de «El comunicado del canguro», por ejemplo, da repetidas muestras de su interés por el adecuado funcionamiento de la comunicación, por su éxito: «Un mensaje imperfecto es como un horario de trenes con errores. Mejor nada que eso» (Murakami 2016: 44). Este cuento, además, se supone que corresponde al formato oral, es decir, es una grabación magnetofónica, teóricamente a modo de carta, que hace el narrador –que trabaja en el servicio de reclamaciones de unos grandes almacenes– y envía a una clienta que previamente ha escrito pidiendo una devolución. En principio, debería haber sido una carta, el sistema habitual, género en el que él se reconoce diestro: «No se me da mal escribir. Quizá no debería decirlo, pero creo que, de hecho, se me da bien. No sufro especialmente cuando debo escribir una carta» (2016: 57). Cautivado por la belleza de la carta de la mujer a la empresa, se decidió a enviarle un mensaje más personal:



Su carta me fascinó. Su estilo, su letra, la puntuación, el interlineado, la retórica. Todo era perfecto. No quiero decir brillante, tan solo perfecto. No cambiaría nada. Leo más de quinientas cartas e informes relacionados con quejas al mes, pero, honestamente, nunca hasta ahora había leído nada tan emocionante como su carta. Me la llevé a casa a escondidas y la leí muchas veces (2016: 65).

La carta lo deslumbra hasta el extremo, la relee y estudia con extravagante rigor, y la retahíla de comentarios y glosas sobre ella alcanzan lo ridículo por sus grotescas observaciones: «Al analizarla, comprendí muchas cosas. En primer lugar: hace un uso considerable de los puntos. 6,36 puntos por cada coma. ¿No le llama la atención? No se trata solo de eso, sino de que su forma de usarlos no atiende a normas» (2016: 65).

En ese celo por el acierto expresivo, se detiene, por contraste, a detallar cómo suelen ser los escritos de queja a los que normalmente se enfrenta; como persona versada en la redacción de cierto tipo de cartas, su experiencia le permite clasificarlas, reconocer sus elementos y estilo:

Era una situación completamente distinta a las que tratamos habitualmente. Una queja suele responder a un patrón determinado. En general se nota un tono arrogante, uno servil o uno argumentativo, pero sea cual sea se aprecia, digamos, el núcleo existencial de la persona que manifiesta su queja. Alrededor del eje central de ese núcleo se componen muchos tipos diversos de quejas. No le miento. He leído cientos, si no miles, de cartas así. Incluso podría decir que soy una autoridad en la materia (2016: 65).

La singularidad, lo insólito de la carta de la clienta es lo que despierta en él un profundo interés, que en realidad es atracción sexual, como revela en medio de un desaforado tropel de divagaciones disparatadas:

Su carta me recuerda a una de esas fotos tomadas en lugares donde se ha cometido una masacre, pero sin pie, sin comentarios ni un artículo que la acompañe. Solo una imagen plagada de muertos en una calle desconocida de un país desconocido. Ni siquiera sé qué pretende. Su carta me resulta difícil, confusa, como un hormiguero construido a toda prisa. No ofrece ni una sola pista para saber por dónde empezar a descifrarla. ¡Bravo! Es admirable. ¡Pum, pum, pum...! Una verdadera masacre. Bueno, ahora simplificaremos un poco el asunto. Quiero decir, su carta me excita sexualmente (2016: 65).

La carta como género forma parte también de otro cuento, «Una ventana». El protagonista ejerció un tiempo como profesor para la redacción de cartas, así que el cuento empieza con una en la que comenta y evalúa la que una alumna le ha escrito, en un juego metaepistolar, se podría decir. En su propia carta, el profesor hace observaciones, en tanto corrector, a su alumna acerca de cómo considera la previa carta de ella:

Leí con sumo placer su carta del otro día. La parte en la que detallaba la relación entre las hamburguesas y la nuez moscada me pareció escrita con frases precisas



llenas de vida. Sentí el cálido aroma de una cocina, el ruido del cuchillo al cortar la cebolla. Si una carta logra transmitir esas sensaciones, es casi como la vida misma (2016: 188).

Pero no solo son comentarios elogiosos, también juzga en tono más crítico otros pasajes y, finalmente, le otorga la pertinente calificación académica, Notable, y la orienta sobre cómo debe plantearse la actividad: «No se esfuerce tanto en ser una observadora perspicaz, se lo ruego. Al fin y al cabo, la escritura no es más que una improvisación» (2016: 202). Tras concluir esa etapa docente, descubre la razón de que la mayoría de las cartas que evaluaba carecieran de conexión con la realidad; en su opinión, era precisamente porque quedaban prendidas en exceso de la realidad, y el juicio que profiere al respecto puede ser aplicado también a su propia obra literaria: «Con el tiempo llegué a entender que en la mayoría de los casos, la realidad no se puede transmitir tal cual, sino que debe reinventarse. Su verdadero significado reside ahí. No lo sabía entonces» (2016: 189).

Otras formas discursivas que entran en juego son el diario y el diálogo; esto es, algunos cuentos adoptan esos modelos textuales para el desarrollo de lo narrado. El modelo del diario aparece en cuentos como el que indudablemente tiene el título más extenso, y quizás también más desconcertante, por su falta de conexión y congruencia con el asunto del relato: «La caída del Imperio romano. La revolución india de 1881. La invasión de Polonia por Hitler y El reino de los vientos enfurecidos». De nuevo, metadiscursivamente, se ocupa de las características del género diario y hace surgir un doble plano textual; está el texto de base, su narración, básicamente acerca del hecho de escribir en su diario, y es en este plano donde vierte sus consideraciones metatextuales acerca de su propio diario: «Mi política con el diario es escribir un ochenta por ciento de hechos y un veinte por ciento de comentarios» (2016: 124); y luego está lo plasmado en el propio diario. Los hechos históricos mencionados en el título los pone en relación con las circunstancias meteorológicas tormentosas del día, domingo, la jornada en que habitualmente completa y elabora las anotaciones del diario; o en relación con una película vista. Esas referencias le permitirán el siguiente domingo redactar lo relativo a ese día: «De esa manera, el próximo domingo recordaría todo lo ocurrido. Gracias a mi concienzudo sistema he sido capaz de llevar un diario desde hace veintidós años sin saltarme un solo día» (Murakami 2016: 125). Las referencias a sucesos históricos capitales del título no pasan de ser una analogía de la incidencia climática del día; pero lejanísimamente –o en absoluto– vinculadas al asunto del cuento.

En cuanto a la forma elocutiva del diálogo, se registra en algunos cuentos –ya se ha señalado en «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta»– como soporte estructural para que la narración fluya. En «Lederhosen», el relato se inicia abruptamente con un diálogo:

- Mi madre abandonó a mi padre –me dijo un día una amiga de mi mujer– por culpa de unos pantalones cortos.
- ¿Por unos pantalones cortos? –le pregunté extrañado.
- Sé que suena raro –contestó–, pero es, realmente, una historia extraña. (2016: 125).



Es la interlocutora del narrador –una amiga de su esposa– quien va dando a conocer la historia conyugal de sus padres, tras haber anunciado desde el principio el desenlace, la ruptura del matrimonio por iniciativa de la mujer. Aquí el narrador no lo es más que en relación con la presentación y descripción del personaje de su interlocutora; con respecto a la historia central, lo que acontece al matrimonio de los padres de esta, parece limitarse a actuar como mero transcriptor del relato oral que ella le va haciendo. En realidad, ella también repite el relato que a su vez a ella le hizo su madre, la protagonista al tiempo que narradora original de lo sucedido, quien relata por qué a unos pantalones cortos típicos alemanes, a unos Lederhosen, se debió su repentina decisión de divorciarse.

De corte elocutivo parecido, por el recurso al diálogo para el avance de la trama y por el juego de voces narrativas, es «Silencio», en el que el primer narrador, para entretener la espera en un aeropuerto, hace una pregunta al colega junto al que viaja, y será también a través del diálogo como ese compañero desgrane su historia sobre una forma de acoso escolar que padeció.

En cuanto a los desenlaces, en algunas de las historias del libro son difusos, quizás por ser tramas aparentemente triviales: pueden ser cuentos con argumentos enmarcados dentro de lo cotidiano, de lo aceptable como normal («El pájaro que da cuerda...», «Una ventana», «La caída del Imperio Romano...», «Asunto de familia», «Un barco lento a China», «El último césped de la tarde»). En otros casos, la incertidumbre del final parece escorarse hacia un desenlace dramático, se intuye lo fatal, como presagio próximo e inevitable («Sueño», «El enanito bailarín», «La gente de la televisión»), mientras que en algunos otros, en el giro final el protagonista ha llegado a alcanzar algún tipo de solución: frente a algo aún no cerrado del pasado en «Nuevo ataque a la panadería» o frente a la hostilidad de los demás gracias a su propia fuerza interior, como ocurre en «Silencio», donde a través del protagonista víctima de acoso, Murakami lanza un alegato contra la cobarde pasividad frente a la difamación y maledicencia:

Lo que me da miedo de verdad es la gente que acepta sin más, sin el más mínimo atisbo de crítica, las historias de un tipo como Aoki y se las cree tal cual. Esa gente se mueve en masa de un sitio para otro en función de lo que le digan. No aportan ni entienden nada. No aceptan que pueden estar equivocados. No son conscientes del daño gratuito y definitivo que le pueden infligir a otra persona. No asumen la responsabilidad por sus actos. A quienes temo de verdad es a ese tipo de personas (2016: 350).

Por otro lado, si se consideran las historias que los cuentos contienen, las tramas y acciones que se ensamblan, el denominador común para un buen número de ellas es el de mostrar a seres humanos ante una situación que marca un giro crucial en sus vidas; algo –a veces fatal («Sueño», «El enanito bailarín»)– ocurre en sus vidas, y esos sucesos desencadenan un giro decisivo en sus existencias. Puede ser un suceso repentino lo que cambia el curso de sus vidas («Lederhosen», «La gente de la televisión») o también puede que nada especial llegue a ocurrir, más allá de que el personaje toma conciencia de una especie de vacío en su existencia («El pájaro que



da cuerda...»). Como claros ejemplos de personajes que experimentan un punto vital de cambio figuran desde luego las protagonistas de «Lederhosen» y «Sueño»; ambas súbitamente abominan de su vida convencional, árida para ellas; el primero presenta a la mujer casada que de repente se da cuenta de que no soporta a su marido, de que en realidad lo odia. En «Sueño», la vida de la protagonista cambia a partir de desvelarse una noche; se entrega frenéticamente a la lectura nocturna de *Ana Karenina*, al tiempo que constata la vacuidad de su vida: «Mi vida no era más que una repetición constante de un mismo ciclo. ¿Iba a envejecer sin dejar de darle vueltas una y otra vez? ¿No había nada más?» (2016: 75). Por el contrario, en otros cuentos el protagonista evoca melancólicamente una opción del pasado que no siguió, y que tal vez podía haber cambiado su destino: «Sobre el encuentro con una chica...» –cuento que, pese a su brevedad y a la levedad de su trama, Murakami dice que está en el origen de *IQ84*– y «Una ventana».

4. EL CONTEXTO SE MUEVE

La memoria se parece a las novelas y viceversa. Por mucho que me esfuerce en darle forma, el contexto se mueve de acá para allá hasta que al final deja de existir (Murakami, «El último césped de la tarde»).

Los asuntos, la gama de personajes y tramas, la materia narrativa, en suma, está recogida en estos cuentos con las fórmulas expresivas y recursos con que Murakami suele construir sus ficciones; fundamentalmente, plásticas imágenes, sorprendentes metáforas, ingeniosos símiles y, por momentos, el empleo del humor en ciertos pasajes; todo ello resulta consustancial en la escritura murakamiana. En sus ficciones, «el contexto se mueve» cuando la realidad se explica en términos de creativas imágenes, de asombrosas asociaciones o comparaciones, de guiños humorísticos, y por supuesto con la incursión del componente fantástico. Ese cúmulo de elementos son marca habitual en Murakami.

Sobre las imágenes con que esculpe los cuentos, cabe valorar las que se centran en sensaciones sobre la vida del personaje plasmadas en metáforas telúricas, geológicas, geográficas. A través de ellas, los sentimientos tienen una realidad física, material; por ejemplo, el protagonista de «El pájaro que da cuerda...» hurga en su interior para identificar la falta que aqueja su vivir, y para volcarlo en palabras hace uso de términos botánicos, geológicos, cósmicos:

Me di cuenta de que ya no era la misma persona. Es probable que la semilla de un cisma, por microscópica que fuera, estuviera plantada en mí desde hacía tiempo, y que en un determinado momento un abismo se abriera dentro de mí y perdiera de vista allí dentro a la persona que solía ser. En términos del sistema solar, si se entiende mejor así, debe de ser como si en este momento me encontrase en algún punto entre Saturno y Urano (2016: 10).

En cuanto a la aparición del elemento fantástico, en este libro aflora en modo conspicuo en «El pequeño monstruo verde», «El enanito bailarín», «La gente



de la televisión» y «El elefante desaparece». El pequeño monstruo verde irrumpe en la anodina vida doméstica de una mujer; surge desde el interior de un roble, con la apariencia propia de un personaje de los que pueblan los relatos infantiles. Por más que es llamado «monstruo», en realidad es un pequeño ser en absoluto maléfico, que ama a la mujer y al que, por el contrario, ella destruye alevosamente infligiéndole mentalmente daños y tormentos, que se hacen reales al ella imaginarlos, y que terminan por hacer que la inocente criatura fantástica se desintegre, tras el martirio al que la crueldad mental de ella lo somete. Otro ser que también parece salido de la mitología infantil es el enano bailarín, si bien su conducta no es tan entregada y amorosa como el tierno monstruo nacido del roble. En este cuento, además, el protagonista trabaja en una fábrica de hacer elefantes. En «La gente de la televisión», el protagonista asiste asombrado a la irrupción en su espacio doméstico y profesional de unos individuos a los que nadie, salvo él, parece ver. En estos tres cuentos los personajes fantásticos intervienen como elemento nuclear de la trama; serían ejemplos del realismo fantástico con que se viene definiendo a Murakami. La presencia de la narrativa fantástica está, sin duda, reconocida como una de las formas propias de la literatura contemporánea: «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 1997: 16). Sobre la adscripción de Murakami al realismo fantástico se puede encontrar, entre las explicaciones más destacables, la del especialista Strecher, para quien la dificultad de encontrar su propia identidad lo lleva al empleo de un proceso metafórico que termina, según él, en el realismo mágico:

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 [...] It is for this reason that Murakami's work seems to fall into the general category of «magical realism» (Strecher 1999: 267).

En una interpretación no muy alejada, Edwards señala que Murakami se zambulle en la no realidad para desenmascarar las supuestas bondades de la sociedad establecida: «Murakami uses unreality to cast light into the shadows of a real world consensually idealized as safe, clean, and fair» (Edwards 1998: 7). Es igualmente esclarecedora la aportación de González, quien vincula la obra de Murakami con el realismo mágico:

La categoría literaria que mejor define la narrativa de Haruki Murakami [...] es la del realismo mágico. La importancia fundamental de la realidad, desde la cual el autor se impulsa hacia un mundo de plena libertad ficcional mediante la utilización de una serie de elementos que, más allá de lo cotidiano, trascienden su propia realidad. En muchos momentos, el realismo mágico se aproxima al surrealismo —es innegable la relación que existe entre ambos movimientos—; la utilización tan peculiar del humor, rozando lo absurdo, puede ser un buen ejemplo de ello (González 2008: 59).



En «El elefante desaparece» se trata, en principio, de un misterio, para el que ni autoridades ni policía dan con la solución; el narrador, sin embargo, como última persona que vio al elefante, fue testigo de algo diferente: el tamaño del elefante y el de su cuidador adoptan sorprendentemente una nueva proporción, como si el cuidador hubiera aumentado para igualarse ambos. Entra de lleno en la categoría de relato fantástico, es decir, en un mundo real –urbano– perfectamente identificable, ocurre lo inexplicable; según Roas, una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas es que los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el conocido, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real (Roas 2009: 95).

Los rasgos de humor más evidentes –aparte de las prolijas disquisiciones metadiscursivas ya citadas– se encuentran, por ejemplo, en «Asunto de familia» y «La gente de la televisión»; en el primero, en el ingenio de algunos diálogos:

- ¿Puedo llamarte otro día? -le pregunté.
- ¿Para quedar o para ir a un hotel?
- Las dos cosas –dije con una sonrisa–. Las dos cosas van juntas, ya sabes, como el cepillo y la pasta de dientes.
- Está bien, lo pensaré.
- Hazlo, pensar es bueno porque la cabeza se mantiene joven (Murakami 2016: 166).

En el segundo, en las onomatopeyas descriptivas: «Me paso las horas muertas tumbado en el sofá hasta que incluso el ruido del reloj termina por molestarte. TRPP Q SCHAOUS TRPP Q SCHAOUS. Un ruido como de gotas de lluvia empieza a erosionarlo todo a mi alrededor. TRPP Q SCHAOUS TRPP Q SCHAOUS» (2016: 148).

También en algunos guiños de autor: por ejemplo, los espaguetis aparecen asociados a situaciones desagradables, conflictivas (no tan claramente como en «El año de los espaguetis» de *Sauce ciego, mujer dormida*), a veces ligadas a los domingos, como en «Asunto de familia»; o son presagios de problemas, en «El pájaro que da cuerda...», respectivamente:

Pedí espaguetis con berenjena y ajo. Ella se los pidió con albahaca. Mientras esperábamos me bebí una cerveza. Hasta ahí todo fue bien, ningún problema. Era un precioso domingo de mayo. La cosa empezó a torcerse cuando me sirvieron. La pasta era tan espantosa que casi me atrevo a compararla con una catástrofe. La parte exterior sabía demasiado a harina y por el centro estaban duros, mal cocidos. En cuanto a la mantequilla, incluso un perro habría apartado la nariz sin pensárselo (Murakami 2016: 165).

Estoy en la cocina preparando unos espaguetis cuando llama la mujer. Apenas falta un minuto para que estén cocidos y ahí me encuentro yo, silbando el preludeo de *La gazza ladra* de Rossini que suena en la radio (Murakami 2016: 126).

Otro guiño del autor es la recurrencia del nombre Noburu Watanabe. Es el irritante cuñado en «Asunto de familia», el cuidador en «El elefante desaparece»



y el gato en «El pájaro que da cuerda...», así llamado precisamente por recordar a su cuñado. Este cuento es el germen de la posterior novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, y el nombre ahora será Noboru Wataya; se ha apuntado – así lo indica Miguel Lorenci en el Diario *Sur* de 28 marzo 2016– que en realidad Murakami esconde tras ese nombre el de Mizumaru Anzai (1942-2014), ilustrador de sus obras, amigo y coautor de algunos ensayos con él. La edición española, que sigue la previa estadounidense, sitúa este relato en el primer lugar del volumen, por la impresión que causó al editor (Fisketjon). A esta evolución de cuento a novela, como en algunos otros casos, se refiere el propio autor:

Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en mi casa en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: «¡Eh, que este no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!». Impulsado por esa voz, me encontraba escribiendo una novela (Murakami 2008:11).

Esa última declaración de Murakami constituye una confesión, por cierto, de pura raíz murakamiana: los sueños, las voces de la otra realidad...

5. CONCLUSIÓN

Esta colección de cuentos reúne las claves que singularizan los relatos de Murakami. Se constatan, en efecto, personajes cuyas vidas desoladas o vacuas les resultan difícilmente soportables, en un medio social en el que no se incluyen; o personajes cuya conducta obedece ciegamente a resortes del pasado no reconocidos sin resolver. En cuanto a la construcción del relato, hay un despliegue de tonos y registros discursivos, producto del juego metanarrativo al que Murakami gusta entregarse. La voz narrativa siempre en primera persona configura un molde constructivo relacionado con las formas narrativas empleadas en la tradición japonesa –como las llamadas «novelas del yo»–, como convención de técnica literaria; las intervenciones del narrador / personaje son centrales en varios de estos relatos, por lo que se concluye que el carácter metaficcional o metanarrativo opera sustancialmente y llega a interferir y determinar la trama y el desarrollo secuencial de tales textos.

Por otro lado, esa otra realidad fantástica asoma asimismo en algunos cuentos incluidos en el libro *El elefante desaparece*, sea en forma de seres y animales fantásticos, sea como hechos inexplicables o misteriosas fuerzas que empujan a los personajes. La entidad fabulosa de algunos personajes –el enano bailarín, el pequeño monstruo verde, la diminuta gente de la televisión– y la extrañeza de ciertos acontecimientos –la desaparición de un elefante en un zoo, la inexorable percepción de algo fatídico– ofrecen claras muestras de la rúbrica del «realismo mágico» al que se considera que corresponden estas ficciones.

RECIBIDO: mayo de 2022; ACEPTADO: octubre de 2022.



BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia (2019): «Lo real y lo fantástico en los cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* de Murakami», *Sincronía*, Revista de Filosofía, Letras y Humanidades, año XXIII, número 76, julio-diciembre: 545-562 .
- EDWARDS, Gareth (1998): *The use of certain fantastic concepts in the fiction of Murakami*. Tesis de Grado. Tokio: Universidad de Tokio.
- FISKETJON, Gary L. (2004): «A Letter from the Editor of *The Elephant Vanishes*», December. URL: http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/editors-letter; 13/05/2020.
- FOWLER, Edward (1992): *The rhetoric of confession: Shishōsetsu in twentieth-century Japanese fiction*, California: University of California Press.
- GARCÍA-VALERO, Benito E. (2015): *La magia cuántica de Haruki Murakami*, Madrid: Verbum.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997): *Teorías de ficción literaria*, Madrid: Arco Libros.
- GONZÁLEZ GONZALO, Antonio Joaquín (2008): «El juego de las dimensiones: entre fantasía y soledad», *Isagóe* 5: 58-62.
- LORENCI, Miguel (2016): «Puro Murakami», *Diario SUR*, 28 marzo. URL: https://www.diario-sur.es/culturas/libros/201603/28/puro-murakami-201603280044_14-v.html; 19/9/2019.
- MORI, Naoko (2014): «Murakami Haruki y España», *Kokoro* 16: 2-12.
- MURAKAMI, Haruki (2008): *Sauce ciego, mujer dormida*. Trad. de Lourdes Porta Fuentes, Barcelona: Tusquets. Edición electrónica.
- MURAKAMI, Haruki (2016): *El elefante desaparece*. Trad. de Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara. Barcelona: Tusquets. Edición electrónica.
- MURAKAMI, Haruki (2017): *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Trad. de Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara. Barcelona: Tusquets. Edición electrónica.
- NEUMANN, Birgit y Ansgar NÜNNING (2019): «Metanarration and Metafiction», Paragraph 2, en Peter Hühn et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 94-120.
- RUBIO, Carlos (2012): *El Japón de Murakami*, Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, David (2022): *El metadiscurso en la escritura académica: singularidades e investigaciones en lengua española*, New York: College of Technology. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1937&context=ny_pubs; 25/10/2022.
- SEATS, Michael (2006): *The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lanham: Md. Lexington Books.
- SOTELO, Justo (2013): *Los mundos de Murakami*, Madrid: Izana.
- STRECHER, Mathew (1999): «Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki», *Journal of Japanese Studies* 25, 2 (Summer): 263-298.



