

ESPIRITUALIDAD Y TRADICIÓN DE JAPÓN EN ALGUNAS FICCIONES DE MURAKAMI

SPIRITUALITY AND TRADITION OF JAPAN IN SOME OF MURAKAMI'S FICTIONS

HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ
UNED

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8303-9426>

Resumen: La obra literaria de Murakami ofrece como rasgo característico el combinar un reflejo del mundo contemporáneo, que provoca el desajuste social y personal de sus protagonistas, junto a la incursión en las tramas de criaturas, fenómenos y entornos extraordinarios. Entre este particular material de cuño fantástico interesa descubrir la presencia de aspectos de la tradición japonesa, de su imaginario y sus creencias religiosas y espiritualidad (sintoísmo, budismo, zen). Desde esa perspectiva, hay que detenerse en motivos literarios como personajes de estirpe sobrenatural (fantasmas, espíritus), objetos con propiedades especiales (el espejo) y pautas espirituales suministradas por esa cosmovisión con las que abordar cuestiones esenciales (la muerte, la existencia...). Para el análisis se ha partido de monografías especializadas sobre el autor, tanto del ámbito hispanohablante (Carlos Rubio, Justo Sotelo) como del anglosajón (M.C. Strecher, J. Rubin). También se ha recurrido a estudios sociológicos sobre Japón (Y. Sugimoto) y a explicaciones introductorias sobre creencias religiosas y prácticas espirituales (S. Ono, T. Deshimaru). Resulta igualmente imprescindible recurrir a lo declarado por el propio autor sobre sus planteamientos narrativos al respecto.

Palabras clave: Haruki Murakami; Narrativa contemporánea; Literatura japonesa.

Abstract: Murakami's literary work is characterized by its combination of a reflection of the contemporary world, which provokes social and personal maladjustment in his protagonists, with the inclusion of extraordinary creatures, phenomena, and environments in his plots. Among this distinctive fantastical material, it is interesting to

discover the presence of aspects of Japanese tradition, its imagery and its religious beliefs and spirituality (Shintoism, Buddhism, Zen). From this perspective, it is necessary to examine literary motifs such as characters of supernatural origin (ghosts, spirits), objects with special properties (the mirror), and spiritual guidelines provided by this worldview, which address essential questions (death, existence, etc.). This analysis draws on specialized monographs about the author, both from the Spanish-speaking world (Carlos Rubio, Justo Sotelo) and the English-speaking world (M. C. Strecher, J. Rubin). Sociological studies on Japan (Y. Sugimoto) and introductory explanations of religious beliefs and spiritual practices (S. Ono, T. Deshimaru) have also been consulted. It is equally essential to consider the author's own statements regarding his narrative approach to this subject.

Keywords: Haruki Murakami; Contemporary narrative; Japanese literature.

1 INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de Haruki Murakami se puede encuadrar en el realismo fantástico, dado que parte del reflejo verosímil de un entorno contemporáneo, para saltar a espacios ignotos de lo extraordinario. Esa dualidad de horizontes cabe señalarla como su rasgo más destacado. A su análisis se han dedicado notables trabajos que atienden especialmente a su creación de lo fantástico. Este estudio se propone repasar los elementos de esa otra realidad que intervienen en las historias y los materiales fantásticos sobre los que se tejen, para tratar de descubrir si proceden fundamentalmente del imaginario espiritual y la cosmovisión ligados a la tradición cultural, al sistema de valores, a las creencias y religiones de Japón. Esta propuesta parte de la consulta de autores de referencia ineludible, como Strecher, Rubin, Carlos Rubio, Justo Sotelo, cuyas explicaciones configuran el punto de partida teórico, así como obras de especialistas en el campo de la espiritualidad y pautas religiosas japonesas. Las obras sobre las que preferentemente gira este trabajo se sitúan a lo largo de las décadas de la creación narrativa de su autor, tanto novelas –*La caza del carnero salvaje*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *Sputnik*, *mi amor*, *La muerte del comendador* y *La ciudad y sus muros inciertos*–, como relatos de las compilaciones traducidas al español –*Sauce ciego*, *mujer dormida*, *Primera persona del singular*–. Por la especial complejidad de los elementos fantásticos en otras dos novelas -

Kafka en la orilla y *1Q84*- se entiende que deban ser objeto de análisis diferenciados. Este trabajo de búsqueda de la filiación japonesa en el orbe fantástico de Murakami consta de introducción, desarrollo (reconocimiento de los rasgos definidores de esta narrativa e identificación de personajes de índole sobrenatural y del contenido vinculado a las religiones y tradición espiritual de Japón), y conclusiones.

2 DESARROLLO

2.1 La narrativa de Murakami

La obra literaria de Haruki Murakami cuenta con amplio reconocimiento en muy variados lugares por todos los continentes. También ha sido profusamente objeto de estudio crítico y análisis, de manera señalada en el ámbito anglosajón, donde se han publicado diversos trabajos hermenéuticos de obligada referencia (Seats, Strecher, Rubin ...), así como en el dominio hispanohablante (Rubio, Sotelo...). Se ha destacado generalmente cómo el personaje típico de estirpe murakamiana está aquejado de incertidumbre y confusión en su rumbo personal, de desintegración en el férreo sistema social y laboral, lo que suele acarrearle una quiebra íntima que lo termina empujando hacia recintos oscuros y misteriosos, fuera del marco reconocible, y ahí ha de enfrentarse a pavorosos sucesos y temibles criaturas que lo hostigan, para finalmente emerger restablecido de la experiencia en que se ha zambullido en lo extraordinario. El propio escritor así esquematiza el viaje narrativo de sus criaturas:

That is a very big theme of my fiction -missing something and seeking it and finding it-. My characters are often looking for something that has been lost. Sometimes it's a girl, sometimes it's a cause, sometimes it's a purpose. But they are looking for something important, something critical, that was lost.

(Treisman, 2019)

Las explicaciones de Strecher, en sus monografías de consulta imprescindible, apuntan en esa dirección, como línea maestra de cualquier

relato, si bien en el caso de Murakami la solución final para ese viaje narrativo es particular:

Every work of fiction that contains a hero, a protagonist who confronts a dilemma, task, or quest, is to a greater or lesser extent grounded in mythological archetypes, and this is naturally true of the works of Murakami as well. But Murakami's exploitation of the quest structure goes considerably beyond generalizations concerning protagonists who overcome problems to resolve the central conflict in the narrative.

(Strecher, 2014: 124)

Así interpreta Sotelo el periplo accidentado de los protagonistas-tipo de las novelas:

Les salva la magia de la vida, que a veces se explica por “la proyección del espíritu” y “las almas vegetativas”, imágenes que aparecían a menudo en los relatos antiguos japoneses, donde el alma tenía vida propia y podía salir y entrar de los cuerpos en ciertos momentos”.

(Sotelo, 2013: 311)

Esos lances fantásticos dan un sello inconfundible a las ficciones de Murakami que, además del esquema citado, adoptan por supuesto otros módulos argumentales de asombrosa complejidad, patentes en novelas como *Kafka en la orilla* (2002) y *1Q84* (2009 - 2010). La última novela publicada, *La ciudad y sus muros inciertos* (2023), abre también un diseño estructural diferente: retoma y amplía varias décadas después una trama anterior, la de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), con un desarrollo transtextual que cuestiona la certeza de la existencia individual unívoca, la certeza de la conciencia de la propia identidad y su singularidad, para plantear que el ser humano puede vivir más de una existencia, en otra dimensión creada por él mismo, que le hace plantearse cuál es finalmente su verdadera identidad, su verdadero yo. También la novela *Sputnik, mi amor* (1999) aborda la cuestión problemática de la identidad propia.

En España se ha valorado el mérito literario de la obra de Murakami, lo que le valió la concesión en 2023 del Premio Princesa de Asturias de las Letras, cuyo jurado justificaba así su elección unánime:

La singularidad de su literatura, su alcance universal, su capacidad para conciliar la tradición japonesa y el legado de la cultura occidental en una narrativa ambiciosa e innovadora, que ha sabido expresar algunos de los grandes temas y conflictos de nuestro tiempo: la soledad, la incertidumbre existencial, la deshumanización en las grandes ciudades, el terrorismo, pero también el cuidado del cuerpo o la propia reflexión sobre el quehacer creativo.

(Fundación Princesa de Asturias 2023)

Una seña notoria en las historias de Murakami es que su desarrollo narrativo se teje salpicado de múltiples referencias culturales: musicales, literarias, cinematográficas, entre las que predominan las de creaciones occidentales. Es una fórmula tan evidente que muchas de las ficciones muestran tales referencias incluso en la elección de sus títulos: *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, *Kafka en la orilla*, *1Q84*, *Los años de peregrinación del chico sin color*, entre las novelas, títulos que remiten todos a composiciones musicales o literarias; lo mismo ocurre con muchos de los relatos: *Un día perfecto para los canguros*, *Yesterday*, *Drive my car*, *Sherezade*, *Samsa enamorado*, *Hombres sin mujeres*, *With The Beatles*, *Charlie Parker plays bossanova* ... Esta presencia cultural no se limita solo al título, como es lógico, sino que se engarza en la línea narrativa con fluidez y acierto de manera habitual. La aparición de estos ingredientes de la cultura occidental confiere un carácter más abierto y conocido a las historias, les brinda una mayor conexión con los lectores de fuera de Japón.

Sin embargo, en la composición de las tramas y de los eventos que las constituyen se descubre buen número de elementos legendarios, mitológicos, literarios y espirituales de neta tradición japonesa. Se trata, pues, de apreciar cómo se muestran los referentes de la cultura y la cosmogonía tradicional japonesa en la narrativa de Murakami. Él mismo, si bien sucintamente, ha afirmado su obvia filiación y a la vez su apertura a otros horizontes: “I write in Japanese, and my characters, most of them, are Japanese. So I think I’m a Japanese writer. The style of my books

doesn't belong to anywhere, I guess" (Treisman, 2019). Es evidente, por tanto, que en la obra de Murakami ha de tenerse en cuenta inapelablemente el influjo del acervo mitológico y cultural japonés que recoge; nada más útil a este propósito que acudir a las eminentes aportaciones de Carlos Rubio, quien desentraña con sabio rigor todo el caudal de leyendas, esquemas y valores del imaginario japonés que circulan por las páginas de Murakami en los pasajes de lo prodigioso. Considerado en su momento en su país un escritor extremadamente occidentalizado, Rubio subraya por el contrario cómo la clave argumental por la que se desencadenan las historias es de naturaleza plenamente japonesa; esto es, para Rubio en las novelas de Murakami hay una relación íntima entre el escritor y su país natal, a pesar del "aspecto llamativamente occidental", Japón está ahí,

con más vitalidad e intensidad todavía que si sus novelas trataran de temas típicamente japoneses" (Rubio 2012. p.30). Rubio sostiene que "el sentido de la estética de su país impregna la mayoría de las páginas del escritor, desde la llamada energía vital (ki), pasando por el concepto de la sinceridad de los sentimientos (makoto), y llegando a la intensidad de esos mismos sentimientos (mono no aware).

(Rubio, 2012: 11)

Un recorrido por algunas de las obras del autor puede permitirnos comprobar el manejo de estos recursos temáticos y la forma en que se plasman en el hilo del relato; como claves de apertura hacia lo fantástico, entran en el punto culminante de la acción, y hacen avanzar las tramas hacia la resolución del conflicto. Esa función narrativa está asociada al valor que los pasajes fantásticos ostentan en las historias de Murakami, en las que un protagonista, con marcado desapego personal (ha perdido a la mujer que ama), laboral (su trabajo no le satisface), social (sin arraigo ni rumbo en el sistema), deambula desorientado sin estímulos vitales. García Gomila subraya que los personajes de Murakami revelan en su particular aislamiento social una forma de conducta que compartirían con la sociedad japonesa:

En Japón, dentro de la sólida rigidez de su organización social habita la leve ternura gaseosa que la obra de Murakami refleja. Un *koân* inmenso [...]. Como si esta ternura fuera lo reprimido en el alma

japonesa [...]. Así, personajes solitarios más allá de lo imaginado, guiados por esa luz que un día poseyeron, se mueven, sin saberlo, para encontrarla de nuevo.

(García Gomila, 2015: 6)

Es entonces cuando el protagonista entra en contacto con lo extraordinario, y esas experiencias fuera del mundo conocido logran encauzar su andadura. El contacto con esos elementos de otra realidad puede revestir diversas fórmulas; por ejemplo, encuentro con criaturas de orden sobrenatural (fantasmas, entes inmateriales...), en espacios singulares como zona de acceso a ese más allá (pozos, cabañas, bosques, ríos). De esa familiaridad en la conexión de la realidad concreta con el otro mundo da cuenta el sociólogo Sugimoto al reconocer cómo la religión genuinamente japonesa, el sintoísmo, otorga carácter divino a algo cercano y material:

The most native of Japan's religions is based on worship of *mana*, the supernatural or mystical power that resides not only in human beings but also in animals, plants, rivers, and other natural things. [...] Shintoism also includes elements of animism, the veneration of spirits which are believed to dwell in people and in non-human beings such as trees and rocks.

(Sugimoto, 2010: 264)

Las propias instituciones japonesas asumen la influencia aún presente del sintoísmo como elemento conformador del imaginario japonés:

El sintoísmo es la religión autóctona de Japón, una creencia animista que hoy en día está tan metida en las costumbres y el día a día de los japoneses que es imposible discernir en algunos casos que es religión y que es tradición. Además, cuando el budismo entró en Japón, procedente de la Asia continental, asimiló muchos conceptos del sintoísmo para conseguir una mayor aceptación entre la población, produciéndose un muy interesante sincretismo religioso.

(Japan National Tourism Organization, 2021)

Desde otra perspectiva Strecher, reconocido especialista en la obra de Murakami, da cuenta de la entrada en las historias de elementos de la otra realidad, la sobrenatural, de cómo espíritus, deidades y demás formas de trasgos habitan en ese espacio de lo fantástico: “Ordinary mortals confront that metaphysical realm as the domain not only of those spirits and deities but of the “invisible” form” (Strecher, 2014: 126). Considera, sin embargo, que en esta creación no hay una influencia predominante en cuanto a su origen, oriental u occidental, sino que el universo fabuloso que abordan los personajes combina ambas procedencias:

It is a kind of hybrid mythology that contains elements of Eastern and Western spiritual and religious thinking, a nexus of two worlds in which new ideas are hatched concerning traditional taboos and the role of the sacred or spiritual world in everyday life.

(Strecher, 2014: 124)

Son más abundantes, sin embargo, las voces de quienes señalan el mayor peso del legado japonés en la concepción narrativa de Murakami:

A pesar de su vasta cultura occidental por donde asoman Cervantes, Sófocles y Shakespeare, Murakami asienta su literatura en la cultura japonesa mucho más allá de lo que la modernidad formal de su obra y la postmodernidad de los personajes nos podrían llevar a pensar. Aunque la religión más extendida en Japón es el sintoísmo, el budismo zen dejó una influencia profunda en la vida cotidiana del pueblo japonés. Una sociedad, la japonesa, que se sostiene sobre rituales inspirados en el zen: desde tomar el té o hacer un ramo de flores hasta el suicidio tienen su forma descrita y precisa de realizarse buscando la belleza en la vida y en la muerte.

(García Gomila 2015: 4)

Sobre la elección de una u otra fuente -oriental u occidental- para la naturaleza de las criaturas prodigiosas de las novelas encontramos una curiosa explicación llevada al terreno del humor en la novela *La muerte del comendador*. Se produce cuando al pintor protagonista se le aparece un diminuto personaje, el comendador, que reviste la apariencia de una de las figuras de un cuadro abandonado en la casa donde se ha trasladado; el

cuadro plasma un momento de la ópera *Don Giovanni*, cuando el comendador es asesinado:

Me di cuenta de que había algo extraño en el sofá del salón. Tenía el tamaño aproximado de un cojín, de un muñeco, pero no recordaba haber dejado allí nada parecido. 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.

(Murakami, 2018: 168)

Esta pequeña criatura será visible solo para el protagonista; al indagar sobre su condición y aspecto, al descubrirlo de repente en su sofá, así le informa el extraño ente:

-No vengo del cuadro. -El comendador parecía capaz de leer mis pensamientos-. Un cuadro interesante -continuó-. Pero no os preocupéis, no se ha producido ningún cambio. El comendador sigue a punto de morir asesinado y de su corazón brota sangre a borbotones. Solo he pedido prestada su forma para presentarme ante vos, por pura conveniencia. No os importa, ¿verdad? [...] El comendador es una marca registrada. De haber adoptado la forma de Mickey Mouse o de la princesa Pocahontas, Walt Disney me habría llevado ante un tribunal. Pero solo soy un pobre comendador y tal cosa no sucederá. -Se rio divertido y sus hombros se agitaron arriba y abajo-. A mí me habría dado igual tomar la forma de una momia, pero para vos habría sido una experiencia horrible toparos en medio de la noche con un ser así. Una masa de carne seca sacudiendo un cascabel en la oscuridad. A cualquiera le habría dado un ataque al corazón, ¿no os parece?

(Murakami, 2018: 169)

El pintor juzga acertada sin duda la elección de su aspecto: “Quizás un comendador vestido con ropa del periodo Asuka era la elección más correcta”. Sobre si el aparecido es un espíritu, este le responde a medias,

desvelando apenas su estatuto existencial, distinto al de los espíritus, a la vez que le devuelve el interrogante:

- Es una buena pregunta la que me planteáis. ¿Qué soy yo? De momento, el comendador. Nada más, si bien mi apariencia es provisional. Desconozco en qué me convertiré después. Pero ¿quién sois vos? Os presentáis bajo esa apariencia que tenéis ahora, pero ¿quién sois realmente? Si alguien os plantease esta pregunta a bocajarro, a buen seguro os desconcertaría mucho. A mí me sucede lo mismo. [...] Pero 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.

(Murakami 2018: 169)

Admite Murakami que la actitud de recepción ante estos fenómenos para un lector oriental es bien distinta a la de un occidental, menos proclive a concebir la concurrencia de este catálogo paranormal. Lo que un lector oriental aceptaría sin esfuerzo, para un occidental en cambio no sería fácilmente asumible:

In Japan, I think that other world is very close to our real life, and if we decide to go to the other side it's not so difficult. I get the impression that in the Western world it isn't so easy to go to the other side; you have to go through some trials to get to the other world. But, in Japan, if you want to go there, you go there. So, in my stories, if you go down to the bottom of a well, there's another world. And you can't necessarily tell the difference between this side and the other side.

(Treisman, 2019)

2 DESARROLLO

2.1 Criaturas fantásticas. Fantasmas y espíritus

Entre esos elementos inmateriales que intervienen en la narrativa de Murakami están los fantasmas, figura sobrenatural que aparece, de manera privilegiada, en *La ciudad y sus muros inciertos*, novela en la que el personaje se desdobra en dos mundos paralelos, el de su vida cotidiana y el de la ciudad amurallada, entorno fuera de la realidad. Con respecto a los fantasmas, está sobradamente acreditada su aparición a lo largo de la historia de la literatura japonesa, y genéricamente en la tradición literaria oriental. Carlos Rubio explica su origen:

Una tradición japonesa muy antigua. En ella monstruos y fantasmas han establecido una especie de pacto de convivencia con el mundo humano, un universo dentro del cual la vida entera de los japoneses estaba –y aún está– pautada por actos mágicos [...] El mundo de los mortales de las literaturas orientales está poblado de personajes y situaciones de otro mundo, el sobrenatural, que deambulan y sobrevienen con una naturalidad y descaro que no encuentra parangón en las literaturas del Occidente europeo.

(Rubio, 2012: 277)

En la segunda parte de la novela citada, en que el protagonista ha decidido instalarse en una pequeña población en la montaña como director de la biblioteca, se encuentra con su predecesor, el antiguo director, Koyasu; o eso cree él, pues más tarde descubre que en realidad es un fantasma. En su entrevista inicial, aún sin sospechar que su interlocutor no es terrenal, siente sin embargo un ligero estremecimiento al contemplar allí una prenda indumentaria que había aparecido en un sueño premonitorio (Castellón Alcalá 2024, 157). Al constatar la presencia física, real, del contenido del sueño, experimenta una sensación de quiebra de la realidad:

Era la boina del sueño, exactamente igual -a simple vista, al menos-. Se encontraba incluso en el mismo lugar. Tragué saliva.

Ahí había alguna conexión.

Entonces, en ese momento, sentí que el tiempo se detenía; que las agujas del reloj se congelaban como tratando de rescatar un recuerdo vital de un pasado lejano. Transcurrieron unos instantes antes de que el mundo recuperara la normalidad (Murakami 2024: 156).

Cuando las visitas del fantasma se hacen habituales en la sala aislada que el propio Koyasu le había indicado, la sensación de apartarse de la realidad se intensifica:

Al poco de encender la estufa, un perfume como a manzana se extendía por la estancia, llenándola. Sin embargo, junto a esa agradable sensación percibía siempre que había un peligro. Los efluvios de aquel aroma me invitaban, seductores, a un estado alucinatorio; me arrastraban al umbral de un mundo quimérico que no se regía por los principios racionales más fundamentales.

(Murakami 2024:190)

En sus conversaciones en ese lugar siempre le sorprende descubrir elementos que formaban parte de su vivencia en el espacio no real de la ciudad amurallada. En una de ellas es el propio Koyasu quien le revela su índole espectral: “Ya no formo parte de este mundo. Estoy tan muerto como un clavo congelado” (Murakami 2024: 201). Y lo ratifica con datos fehacientes:

Recuerdo con nitidez mi paso por ambas realidades. Hay, además, un acta de defunción archivada en el ayuntamiento que lo certifica. Y la tumba en el cementerio, humilde, pero no por ello menos real; además, se me otorgaron los sutras póstumos y, una vez muerto, se me concedió asimismo un nombre budista, del que no me acuerdo ahora, por cierto. En definitiva, mi fallecimiento es incuestionable. [...] Soy un fantasma, un espectro, ni más ni menos.

(Murakami, 2024: 203)

El protagonista, sin embargo, no siente temor ni estupor, más bien curiosidad:

No me producía temor ni desasosiego alguno, en absoluto, fuera este o no un fantasma, como él afirmaba ser, aunque tampoco sabría explicar por qué. Simplemente, se me antojaba algo natural. ¿Acaso había algo de extraño en hablar con una persona que ya ha abandonado este mundo y pasado al otro?

(Murakami 2024: 204)

Se incluye también en *La ciudad y sus muros inciertos*, aunque sea incidentalmente, la mención de otro fantasma, en este caso el de una mujer, que se había aparecido a un vecino anciano, según este le cuenta al protagonista. El espectro va asociado a algo terrorífico; solo era visible la mitad de su rostro, así que cuando el anciano regresó tiempo después al mismo lugar para poder contemplar la otra mitad del rostro de la aparición, le invade el espanto:

Ningún ser humano debería contemplar una cosa así. Dicho esto, sin embargo, debo añadir que se trata de algo que cada uno de nosotros llevamos dentro. Está dentro de mí, dentro de ti. No obstante, nadie debería verlo. Esta es la razón por la que casi todos nosotros vivimos con los ojos cerrados. [...] Quien lo mire no volverá a ser el mismo..., jamás.

(Murakami 2024, pos.1212)

Esa aparición es nuestro propio fantasma, nuestro interior oculto, que inspira horror y no dejamos que aflore. Algo similar se encuentra también en otras historias de Murakami (los cuentos “El espejo” de *Sauce ciego*, *mujer dormida*, y “Primera persona del singular” del volumen del mismo nombre), en las que el personaje se espanta al contemplar -en estos casos, en el espejo- la otra parte de sí mismo, que llega a infundirle horror hacia su propia persona. Curiosamente, en *El espejo* se reseña el hecho de que hay personas que pueden ver a los fantasmas, son

historias donde el mundo de los vivos está en esta orilla y el de los muertos en la opuesta, pero existen unas fuerzas que hacen que, bajo determinadas circunstancias, pueda cruzarse de una orilla a la otra. Son las historias de fantasmas, por ejemplo [...]. Me ha sucedido que, encontrándome con dos amigos en el mismo ascensor, ellos han visto un fantasma y a mí se me ha pasado por alto. Mientras ellos dos veían

a una mujer vestida con un traje chaqueta gris, de pie a mi lado, yo habría jurado que allí, mujer, no había ninguna. Que estábamos los tres solos. No miento. Y ellos no son de los que van tomándole el pelo a los amigos. En fin, ésta es una experiencia muy siniestra, pero no altera el hecho de que yo no haya visto jamás un fantasma. Ni se me ha parecido nunca un espíritu, ni tengo poder paranormal alguno. Vamos, que mi vida debe de ser terriblemente prosaica.

(Murakami, 2008: 53)

En una de las primeras novelas de Murakami, *La caza del carnero salvaje*, publicada en 1982, ya había aparecido como personaje un fantasma, el del Ratón, el amigo cuyo extraño rastro sigue el protagonista hasta las lejanas tierras de Hokkaidō. Cuando por fin se encuentran, el Ratón le revela que se había suicidado poco antes de su llegada:

-Estás muerto, ¿no?

La respuesta del Ratón tardó en llegar. Quizá se tratara de escasos segundos, pero para mí fue una eternidad. Tenía la boca reseca y pastosa.

-Así es -dijo con toda calma el Ratón-. Estoy muerto.

-Me colgué de una viga de la cocina -dijo el Ratón-. El hombre carnero me enterró junto al garaje. El hecho de morir no me resultó demasiado penoso, por si eso te quita un peso de encima. Pero en realidad eso importa poco.

(Murakami 2016: 263-264)

Su condición de fantasma no le impide al Ratón, sin embargo, beber cerveza. Antes de este reencuentro, el Ratón se le había presentado al protagonista con la peregrina apariencia de hombre carnero. Strecher, al explicar la intervención de algunos personajes de fuera del mundo real, los relacionaba con las tradicionales prácticas animistas del sintoísmo: “Their ability to take on any form they resemble trickster spirits with

extraordinary powers and are thus potentially associated with Japan's native animist tradition of Shinto" (Strecher, 2014: 123).

En la última conversación entre los dos amigos de juventud, el difunto Ratón le confiesa que su existencia como fantasma se aproxima a su fin:

-Para mí ya no hay frases tales como "de aquí en adelante". A lo largo de este invierno que empieza me iré apagando, y en paz. No sé si este invierno será largo o corto, pero, de todos modos, un invierno no es más que un invierno. Me ha alegrado verte.

(Murakami, 2016: 268)

No está de más recordar que la creencia en los fantasmas no es algo insólito en la cosmovisión japonesa. La importancia de los fantasmas - *yūrei*- en la sociedad japonesa y en sus tradiciones es bien conocida. Davisson advierte cómo están asentados a lo largo de los siglos en esta cultura:

To most Japanese people, *yūrei* are very, very real. *Yūrei* are a part of the every day, wielding influence over the living, determining the course of events. [...] The Japanese prepare welcome feasts and festivities for the departed spirits who make the long journey home once a year, when the walls between the walls of the living and the dead stretch thin.

(Davisson 2015: 9)

Aporta Davisson ejemplos notables de cómo la creencia en los fantasmas ha repercutido en el devenir del país, como ocurrió cuando Kioto sustituyó a Nara como capital, tras morir en esta ciudad un emperador y ser sucedido por su heredero: para evitar que el difunto sintiera celos de su sucesor, la capital se desplazó a otra ciudad. O igualmente cómo en el santuario sintoísta de Yasukuni se honra a dos millones y medio de *yūrei*, los soldados caídos en la segunda guerra mundial, a quienes se les prometió que serían venerados como *kami* -deidades- si morían en la guerra. Esta figura de los fantasmas cuenta hasta con un género literario específico, el *kaidan*, como refiere Davisson (2010):

Kaidan is a genre that has persisted in Japan for as long as the known history of Japanese literature. The popularity of kaidan, although that has not always the name been associated with the genre, has had its ebbing and flowing over the centuries, but never entirely disappeared, vanishing only for a short time until a new generation rediscovers these classical tales of the weird and mystifying. [...] Many kaidan are not intended to be frightening at all. The stories can just as easily be funny, or strange, or just telling about an odd thing that happened one time.

(Davisson 2010)

Sobre la traducción del término *yūrei*, Carlos Rubio indica que correspondería a lo que en español se denomina como ‘almas en pena’:

Su existencia se basa en una creencia del budismo popular según la cual el alma del ser humano no descansa tras la muerte, sino que deambula por el mundo de los vivos atormentando, en alguno de estos tres casos generales: cuando sufre una muerte violenta, cuando experimenta una carga emocional especialmente intensa en el momento de exhalar el último aliento, cuando sus ritos funerarios prescritos por el budismo no se han realizado de forma adecuada.

(Rubio, 2012: 307)

Rubio igualmente confirma la frecuente aparición de los fantasmas en los relatos japoneses de todas las épocas, desde el relato clásico *La historia de Genji* hasta la filmografía de Akira Kurosawa. No resulta sorprendente, pues, que Murakami recurra a ellos en sus historias que se desplazan hacia espacios prodigiosos del otro mundo.

2.2 Trasfondo espiritual y otros motivos mitológicos

La impronta de algunos elementos de la espiritualidad asociada a la tradición japonesa y a su imaginario aflora de varias formas en la narrativa murakamiana. Un ejemplo que se puede citar es el valor simbólico que el espejo cobra en varias historias, es decir, cómo el contemplarse en el espejo afecta a los protagonistas; en él pueden descubrir algo indeseado sobre ellos mismos, o tal vez otra realidad que los sorprende; el espejo no es, pues, solo pieza del mobiliario. De algún modo, este valor

transformador se puede conectar con la función sagrada que venía teniendo en la religión sintoísta desde los orígenes:

A mirror has a clean light that reflects everything as it is. It symbolizes the stainless mind of the kami, and at the same time is regarded as a sacred symbolic embodiment of the fidelity of the worshipper towards the kami. In mythology the mirror is a mysterious object. In ancient society it was an object of ceremonial and religious significance rather than of daily use.

(Ono, 1962: 51)

Ono, reputado estudioso del sintoísmo, recuerda cómo en los textos antiguos se afirma que el espejo no esconde nada, pues refleja la totalidad, lo bueno y lo malo; es fuente de honestidad porque tiene la virtud de responder según la forma de los objetos, y señala la justicia e imparcialidad de la voluntad divina (ibid.).

En efecto, el personaje murakamiano puede descubrir ante el espejo una parte de su yo que a él mismo le espanta: así se comprueba en los relatos “El espejo” del libro *Sauce ciego, mujer dormida*, y “Primera persona del singular”, del volumen al que precisamente da título este relato. En este último relato, el protagonista acostumbra, cuando ocasionalmente está solo en su domicilio, a vestirse con atuendos más formales de las que usualmente lleva, mirarse al espejo y salir así un rato a la calle. Pero un día su autocontemplación en el espejo le produjo un desconocido e impactante desasosiego:

Me planté ante un espejo de cuerpo entero para, tras ajustarme la corbata y enfundarme la chaqueta, contemplar la imagen que me devolvía reflejada. No me desagradó lo que vi. No percibí, al menos, detalle alguno que mereciera reproche.

Sin embargo, la sensación que experimenté aquella tarde al observarme en el espejo, trajeado y encorbatado, difirió sutil y extrañamente de la percibida en ocasiones anteriores. Había un inquietante y desazonador regusto a culpabilidad y vergüenza en ella. Pero ¿qué estoy diciendo? ¿Culpabilidad? En efecto, quizás fuese eso mismo. Tal vez aquella impresión no distaba demasiado de la punzada que sufre en el ánimo quien, sabedor de su farsa, adorna y decora su

currículum cual tarta de boda, embelleciéndolo y creando para sí una vida de cartón piedra, cosa que no implicaba necesariamente infracción legal alguna si se hacía con el debido cuidado. Pero si a uno aún le quedaba dignidad suficiente, el mero caminar vacilante al filo de la impostura más flagrante se convertía en una inquietante carga de índole moral.

(Murakami, 2021: 80)

El personaje se avergüenza de sí mismo por todo lo ha visto de su interior en el espejo, que en su normal apariencia quedaba escondido. Es entonces el espejo el que destapa su fea identidad y le desmonta la falsedad con la que se cubre en lo cotidiano. El espejo que en las creencias sintoístas todo lo refleja, lo bueno y lo malo. Ante su inopinada sensación de malestar, el protagonista revisa su vida y no encuentra especiales motivos para avergonzarse. Aún inquieto, decide continuar con su costumbre de salir, y de nuevo otro espejo, el del bar donde ha entrado, lo vuelve a perturbar:

Un gran espejo me devolvía generoso el reflejo de mi propia imagen, ojos puestos en los míos, mirándome con fijeza, envolviéndome aún más en la susodicha sensación de completa enajenación, barrunto de haber tomado una ruta equivocada, de que cierto conmutador en la circuitería de mi vida se había abierto o cerrado por error y había dejado pasar la corriente eléctrica por donde no debía. Aquella impresión, lejos de alejarse e ir disolviéndose, se hacía más patente y nítida a medida que continuaba mirándome en el espejo. Cuanto más me miraba, menos reconocía la imagen de aquel hombre que el espejo me mostraba, y, sin embargo, ¿quién podía ser, si no yo, aquel que me observaba, sus ojos fijos en los míos?

(Murakami, 2021: 80).

Su extrañeza ante esa imagen lo lleva a cuestionarse su vida hasta ese momento, es decir, si en realidad esta ha transcurrido conducida por esa otra persona que hay en él; el espejo es el detonante del cambio en la conciencia de sí mismo, de su identidad:

Lo que prevalece en mí es la impresión de no ser yo quien tira de los hilos y opta por el camino a seguir, sino, más bien, de ser llevado, empujado, arrastrado por *el otro*. Y, en fin, allí estaba; en aquel bar. Aquel yo, en primera persona del singular, para quien habría bastado una sola elección diferente a las tomadas ante cualquiera de las bifurcaciones que me había encontrado a lo largo de mi vida para que, en ese preciso momento, yo me encontrase en cualquier otro lugar, menos en aquella coctelería. Fuera como fuese, seguí mirando al frente, preguntándome *quién sería aquel que me observaba desde el espejo*.

(2021: 80)

Su asombro se acrecienta aún más cuando una mujer para él desconocida lo acusa de algo abominable que cometiera tiempo atrás lo cual, pese a no recordarlo él, lo sume en la zozobra e inquietud. Semejante sensación embarga también al protagonista del cuento “El espejo” de *Sauce ciego, mujer dormida*:

La imagen del espejo no era la mía. De hecho, sí, su aspecto exterior era idéntico al mío. No cabía la menor duda. Pero no acababa de ser y o. Lo supe instintivamente. No. No es exacto. Hablando con precisión, sí era y o. Pero era otro y o. Un yo que jamás debería haber tomado forma. No me lo explico, me entendéis, ¿verdad? Es que ésa es una sensación terriblemente difícil de traducir en palabras. Sin embargo, lo único que comprendí entonces era que él me odiaba con todas sus fuerzas. Con un odio parecido a un poderoso iceberg que flota en un mar oscuro. Con un odio que no podrá ser jamás aliviado por nadie. Me quedé plantado ante el espejo, atónito.

(2008:.56)

En la última parte, la tercera, de *La caza del carnero salvaje*, aparece el espejo de manera significativa en el capítulo 9, cuyo título precisamente es “De lo que se ve en el espejo y de lo que no se ve”. La primera mención surge cuando el protagonista - narrador, solo en una casa abandonada en la montaña, se detiene ante un gran espejo cuya suciedad acumulada limpia cuidadosamente y se contempla en él; advierte la duplicidad que ha constatado entre él y su imagen, como individualidades distintas y

autónomas o, más bien, como si la imagen fuera él, y el reflejo en el espejo su yo auténtico:

La imagen del espejo era aún más nítida de lo deseable. Le faltaba la típica monotonía bidimensional que caracteriza a las imágenes de los espejos. Más que estar yo allí contemplando mi imagen reflejada en el espejo, era cabalmente como si yo fuera esa imagen misma reflejada y ese yo del espejo estuviera contemplando a este yo de la realidad convertido a su vez en imagen reflejada de dos dimensiones. Levanté la mano derecha y me la puse ante la cara, y probé a limpiarme los labios con el dorso de la mano. El yo de dentro del espejo hizo el mismo gesto. Sin embargo, tal vez había sido un gesto propio de ese yo del espejo, que yo a mi vez había repetido. A estas alturas, no podía estar seguro de si aún me quedaba verdadera libertad de elección para limpiarme los labios con el dorso de la mano.

(2016, pos.15135)

En otro pasaje la referencia al espejo está al servicio de otro sentido, también de especial alcance. Es el espejo como testigo del salto entre lo real y lo que hay más allá; el protagonista está teniendo un encuentro con una criatura de naturaleza extraordinaria, el hombre carnero, que parece actuar como emisario del amigo al que busca, el Ratón. Ambos están conversando, bebiendo a lo largo de la charla. Pero el protagonista comprueba atónito que su interlocutor visitante no se refleja en el espejo, que no hay nadie más en la habitación:

Miré el salón interior del espejo, y luego miré el salón real. El hombre carnero seguía sentado en el sofá, contemplando distraídamente la nieve. Miré de nuevo al espejo para asegurarme de que el hombre carnero estaba reflejado en él. Pero el espejo no reflejaba la imagen del hombre carnero. En el salón no había nadie, pues el tresillo estaba vacío. En el mundo interior del espejo, yo estaba solo. Un escalofrío estremeció mi espina dorsal.

(2016, pos.15272)

Obviamente, el hombre carnero es una criatura de lo fantástico, una forma ajena al mundo real que ha revestido esa extraña apariencia. Llama

la atención que sea a través del espejo como el protagonista advierte que el más allá ha acudido a su encuentro:

El espejo actúa como la puerta espaciotemporal entre el mundo físico y el sobrenatural, una divisoria que si el protagonista traspasa, puede llevarlo a un reino peligroso (demencia, muerte, supraconciencia...).

(Rubio, 2012: 302)

Entre la galería fantástica de personajes secundarios aparece de manera recurrente *el hombre sin rostro*, siempre en pasajes en que el protagonista se enfrenta a situaciones conflictivas, a veces a conflictos de su propio interior, a discordancias en su propia conciencia. Así se constata en novelas como *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *Sputnik, mi amor* o *La muerte del comendador*. En la primera de estas novelas, ese personaje aparece, efectivamente, guiando al personaje por procelosos lugares, para desaparecer cuando el recorrido se ha consumado:

-Si tiene algún asunto que atender, termínelo lo antes posible y regrese al lugar de donde viene. Este sitio es peligroso. Usted es un invasor y yo soy su único amigo, recuérdelo bien.

-¿ Quién es usted?

El hombre sin rostro deslizó discretamente la linterna en mi mano como si me pasara algo prohibido.

-Soy un hombre vacío -dijo el hombre. Me miró con su cara sin rostro y esperó a que yo dijera algo. Pero no pude hallar las palabras adecuadas a aquel momento. Poco después, el hombre se alejó de mí, como si desapareciera. Estaba allí y, apenas un instante después, ya había sido tragado por la oscuridad. Dirigí la luz hacia el lugar donde él debería estar. En la oscuridad sólo se veía, vagamente, la pared blanca.

(2001: pos. 25475)

Más fugazmente se reseña su aparición en *Sputnik, mi amor*, donde apenas reviste significado, si bien actúa más como adversario, al operar contra la conciencia de la identidad del personaje: “La vida de mi auténtico yo se encuentra aletargada en alguna parte y una persona sin rostro la ha metido en una bolsa y está a punto de llevársela” (Murakami, 2002: pos.7828).

En *La muerte del comendador*, ya en el prólogo aparece *el hombre sin rostro* para pedirle al protagonista, afamado retratista, que le pinte su retrato, al tiempo que le da un pequeño amuleto protector. En el tercer libro de la novela reaparece como enigmático barquero de un misterioso río, y de nuevo conduce al protagonista a su siguiente destino: “Estoy aquí para cruzarte al otro lado -dijo él-. Mi trabajo consiste en ayudarte a que pases de la nada a la existencia. A partir de ahí, nada es responsabilidad mía” (Murakami, 2019a: pos.4087).

Según Strecher, *el hombre sin rostro* aparece en las visiones de estas historias como guía para el otro lado, ese espacio misterioso en el que el personaje debe aventurarse: “He been read as a mischievous, almost comic keeper/guide to the “other world,” [...] here presented faceless because he must stand in for the unknown inner selves of *all* people. As such, he must be a neutral carácter” (Strecher, 2014: 89).

Un grado mayor de complejidad entre lo real y lo irreal se da cuando los personajes tratan de dilucidar las dudas que les aquejan sobre su propia identidad, cuestión que se convierte en la línea maestra argumental de la última novela publicada, *La ciudad y sus muros inciertos* (2023). Se trata de personajes que deambulan erráticos entre lo real y lo irreal, entre la aparente certeza de lo conocido frente al interrogante de lo que para ellos tiene más arraigo y densidad en su conciencia, esa otra realidad fuera de la física y tangible. La novela citada es la versión ampliada y mejorada de otra anterior, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), a su vez desarrollada a partir de un primer cuento. En la reciente novela el protagonista - narrador, -una vez más innominado-, se debate interiormente entre su existencia en el mundo irreal y su paso por la ciudad amurallada, a la que llegó por su deseo de reencontrar a la chica que amaba, que desapareció repentinamente, y quien en sus conversaciones de jóvenes enamorados le hablaba de esa ciudad, a la que ella anhelaba marchar. Cuando el protagonista accede a la ciudad, debe abandonar su sombra, requisito inexorable para entrar. Esa renuncia por amor significa perder algo propio, intransferible, es una merma de su propia identidad El dilema

para el personaje es si quien está en el mundo real es él o es su sombra; así se lo había dicho la joven, al revelarle que su identidad auténtica estaba en la ciudad imaginada:

-Mi *auténtico* yo vive allí -aseveraste un día-, rodeado por la alta muralla, dentro de la demarcación de la ciudad.

-Entonces, ¿quién es la chica que está a mi lado en este instante? -te pregunté. Asumí que era una cuestión pertinente, en función de lo que acababas de afirmar-. ¿No es la auténtica?

-No lo es. La que está aquí, a tu lado, es una mera sustituta provisional, un reemplazo, una sombra transitoria.

Reflexioné sobre lo que acababas de decir. ¿Una sombra transitoria?

(Murakami, 2024: 13)

Al retomar la trama de las obras anteriores, Murakami ha declarado que lo que el nuevo texto aporta es precisamente la duda perenne del personaje acerca de cuál es su verdadera identidad, la del mundo real, o su sombra: “The biggest difference this time is that they -- the shadow and the main body -- don't know who is actually whom. The point is that their roles are reversed. So that is a very important finding” (Ykawa y Koyama, 2023) .

En *La ciudad y sus muros inciertos* las posibilidades de la identidad personal van aún más lejos de la escisión entre el personaje y su sombra; en su nueva estancia en la ciudad, el protagonista se encuentra con el singular personaje del adolescente lector empedernido en la biblioteca que él dirigía; este joven, autista, profundamente aislado y sin ningún apego, elige marcharse a la ciudad imaginaria, y allí se fusiona con el protagonista; se hacen uno:

Ya me había acostumbrado y mentalizado, por fin, a mi unificación o fusión con el joven de la sudadera de Yellow Submarine. No notaba ninguna sensación extraña, en absoluto; nuestra vida discurría como una entidad impecable, estrecha y sin fisuras -fusionados ya el uno en

el otro, como agua que se mezcla con agua, había dicho él-. Nada había ya que no me pareciera natural en aquel nuevo estado.

(Murakami, 2024: pos. 8891)

De nuevo se puede encontrar en la tradición cultural japonesa manifestaciones diversas en que este asunto se plantea, de manera diferente a como en Occidente se asume la existencia de la identidad personal, la conciencia de sí mismo. Así lo asevera Rubio: “El asunto de la percepción del yo y también el de la metamorfosis son asumidos desde ángulos muy diversos en la tradición japonesa de lo fantástico. Forman parte de la relación entre el ser y el mundo” (Rubio, 2012: 301).

En el establecimiento de estos valores, fenómenos y actitudes, como en la formulación de algunas premisas trascendentales de la vida, se puede reconocer cierta proyección emanada de las formas que en Japón revisten la espiritualidad y el bagaje de las creencias religiosas. Si repasamos la interpretación elaborada por Strecher sobre la narrativa de Murakami, encontramos que asocia la presencia de lo sobrenatural, “the other world”, a la posibilidad que ofrece al personaje de descubrir su propio interior, su subconsciente; pero incluso con esta funcionalidad narrativa, Strecher manifiesta que subyace en todo ello un sentido místico, que su componente sobrenatural está de algún modo vinculado a un sustrato religioso, o quizás más bien espiritual, con una espiritualidad creciente a lo largo de los años:

Murakami’s fiction, almost from the beginning, can and should be read with an eye toward the political underpinnings of mythology, particularly with regard to religion and its role in satisfying the human need for the inner narrative, that is, an ideology or belief system on which to order our individual lives. We note, for instance, that even as we explore the metaphysical realm as a manifestation of the human psyche, the collective unconscious, [...] we find also an essentially mystical quality to that realm, one that lies within the purview of spiritualism, if not always religion proper. It should come as no surprise that religion -or at least spirituality- has grown considerably more prominent in Murakami’s fiction during the past fifteen years or so.

(Strecher, 2014: 123)

La progresiva atención de Murakami hacia aspectos de cariz espiritual en las tramas es ciertamente perceptible si se atiende a las dos últimas obras publicadas, los relatos de *Primera persona del singular* y la novela *La ciudad y sus muros inciertos*. En esta última se muestran las claves emblemáticas de su literatura desde una nueva tonalidad, que apunta a la reflexión y a indagaciones en torno a lo trascendente (Castellón Alcalá, 2024: 162). En una última conversación entre el protagonista y el joven con quien se ha fusionado, el diálogo gira en torno a lo que sostiene la vida y a su final, en torno a unas posibles creencias:

-Sí cabe pensar que haya algo que nos libre de la mortalidad.

-¿ Por ejemplo?

-La fe.

-¿ La fe en qué?

-La fe en que haya alguien que frene tu caída y te recoja antes de que impactes contra el suelo. Una fe asentada en lo más profundo de tu alma. Sin vaguedades ni condiciones.

Al instante, imaginé a alguien, firmemente colocado bajo la palmera, con los brazos abiertos, atento a mi caída, frenándola, y, en último término, evitándola. ¿Quién era? No le veía la cara.

(Murakami, 2024: 8942)

Pero también en la compilación *Primera persona del singular* se aborda la concepción de la existencia desde unos postulados espirituales en el relato “Flor y nata” . Es una historia extraña, de sucesos desconcertantes, de los que se hace derivar a modo de código de conducta un rosario de principios básicos morales, que en realidad brotan de uno mismo, del propio interior, en una concepción que se acerca al budismo (Castellón Alcalá, 2023: 19). Así concluye el joven y desconcertado protagonista del relato tras su conversación con un curioso anciano desconocido, con esta formulación filosófica de pautas con las que guiar su andadura vital:

Tras sucesivas tentativas, he concluido que ese extraño círculo en cuyo interior habitan muchos centros, y cuya extensión no está acotada por línea curva perimetral alguna, se halla en nuestra conciencia, en nuestro propio interior. Es el círculo que nos permite amar con el corazón, sentir profunda compasión, abrazar utopías, encontrar la fe (o algo cercano a ella). En dichos casos, aceptamos la paradoja del círculo con naturalidad, por formar parte de nosotros mismos. En fin, no se trata más que de mi propia y personal hipótesis, pero me parece pertinente. Tienes una cabeza para meditar en cosas complicadas, para hacer comprensible lo incomprensible. Esa es la flor y nata de la vida. Todo lo demás es fútil y banal.

(Murakami, 2021: pos. 2976)

Ese paradigma conductual se halla próximo a la filosofía en que se basa el zen, según lo proclamado por un maestro zen japonés muy reconocido, Taisen Deshimaru:

Jihi es la compasión. El amor tiene muchos grados, muchas formas. El amor universal es el más profundo. Si sentimos piedad por alguien, no se trata solamente de comprender su sufrimiento material, afectivo, o su angustia. Debemos llegar a ser como él, debemos tener el mismo espíritu que él. ¿Cómo ayudar, cómo curar, cómo aliviar? No debemos ver las cosas desde nuestro punto de vista subjetivo, sino que debemos convertirnos en el otro. La verdadera compasión es auténtica simpatía. Debemos olvidarnos de nosotros mismos y convertirnos en el otro. Pero la compasión debe ir siempre acompañada de la sabiduría. La sabiduría debe estar en unidad con la compasión. En China y en el Japón hay muchos escritos sobre este tema. El mundo entero lo proclama, de hecho, pero en el budismo ha llegado a ser una fuerza poderosa.

(Deshimaru, 1992: 20)

Descubrir los ecos de la espiritualidad ligada a la cultura japonesa que la narrativa de Murakami acoge no resulta una tarea difícil. Puede darse, por ejemplo, en lo que equivaldría a las manifestaciones externas de sus ritos. Así se ha reseñado en un fragmento enmarcado hacia el desenlace de

La caza del carnero salvaje. En efecto, el final de esta novela se produce cuando por fin el protagonista mantiene la segunda y última conversación con su amigo fallecido, el Ratón. Previamente el día anterior el protagonista, a la espera de que su amigo aparezca, pasa el tiempo limpiando a conciencia la casa aislada en la montaña en la que lo aguarda. Para Rubin, reconocido traductor al inglés de varias obras de Murakami, esas actividades tienen un significado de índole casi litúrgica, como la práctica ritual que se hace en los santuarios sintoístas para recibir la presencia de las deidades: “Much as the sacred space of a Shintō shrine would be ritually purified in preparation for the appearance of a god” (Rubin 2002: 101). En tanto se afana en las concienzudas tareas de limpieza, escucha repetidamente el mismo disco: “Puse el tocadiscos en funcionamiento, con el dispositivo de repetición automática, y escuché las «Navidades blancas» de Bing Crosby veintiséis veces” (Murakami, 2016: 252). También eso lo interpreta Rubin con significado religioso, “a mantra of purification”:

He proceeds with an almost poetically described ritual of cleansing that is physically demanding [...]: dusting, vacuuming, moping and waxing the floors, scrubbing the tub and toilet, polishing the furniture, washing the windows and shutters, and finally -the most important task of all- polishing the mirror, the central object of Shintō ritual.

(Rubin, 2002: 102)

En significativas ocasiones, en momentos de peligro o incertidumbre, los personajes recurren a la plegaria para afrontar el conflicto o lo desconocido que les aguarda. Así se puede ver hacia el final de *La muerte del comendador*, cuando el personaje implora protección para una joven en situación de cierta inseguridad: “De vez en cuando me preguntaba qué habría sido de la figurita del pingüino. [...] Solo podía rezar para que, estuviese donde estuviese, quizá moviéndose entre la nada y la existencia, protegiera a Marie” (Murakami, 2019^a: pos. 6053).

Con ese mismo tono de preces para la protección de otra joven se cierra también *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. El narrador protagonista ruega en silencio por ella: “Rezo para que exista algo que te proteja siempre” (Murakami, 2001: pos. 26432).

En *La muerte del comendador* es donde de manera más explícita se despliega la referencia a las prácticas religiosas budistas. El protagonista habla con Menshiki, personaje un tanto misterioso, al que le relata que ha encontrado la entrada a lo que parece ser un antiguo reducto escondido para el retiro budista, y es Menshiki quien da una detallada explicación de esa práctica:

-Yo no sé mucho de budismo y desconozco los detalles -le dije-, pero los monjes que decidían practicar la «concentración meditativa», se metían en un ataúd y decidían morir por voluntad propia, ¿no es eso?

-Exacto. Originariamente, el término «concentración meditativa» se refiere a alcanzar el nirvana, a descubrir la verdad absoluta. Pero para distinguir una cosa de otra, también existe la «concentración meditativa en vida», en estos casos se acondicionaba una especie de cámara bajo tierra, se colocaba una caña de bambú a modo de respiradero y, antes de enterrarse allí, los monjes se sometían a una dieta ascética durante una temporada para preparar el cuerpo con el fin de que no se descompusiera después de morir y se pudiera momificar.

[...] -¿Y para qué hacían eso?

-Para convertirse en budas. Para alcanzar el nirvana sin sacrificar el cuerpo. De ese modo creían llegar a un estado en el que superaban el ciclo de la vida y de la muerte, y al hacerlo contribuían a la salvación de otros seres vivos, les facilitaban el camino al nirvana. Las momias desenterradas se instalaban en los templos, la gente les rezaba y así creían salvarse.

(Murakami, 2018: pos.11222)

Por sus raíces familiares paternas, Murakami ha estado próximo al budismo: su abuelo, monje, fue responsable de un monasterio budista, y su padre se formó también en el budismo. Él mismo ha dado información sobre la cercanía parental con esta religión; recuerda la oración diaria de su padre cada mañana ante el *butsudan*, pequeño altar doméstico para albergar una figura de Buda:

Every morning, before breakfast, he would sit for a long time in front of the butsudan shrine in our home, intently reciting Buddhist sutras, with his eyes closed. It wasn't a regular Buddhist shrine, exactly, but a small cylindrical glass case with a beautifully carved bodhisattva statue inside. [...] At any rate, this was obviously an important ritual for him, one that marked the start of each day. As far as I know, he never failed to perform what he called his "duty," and no one was allowed to interfere with it. There was an intense focus about the whole act. Simply labelling it "a daily habit" doesn't do it justice.

(Murakami, 2019b)

Y también da cuenta de la condición monástica de su abuelo, que llegó a ser nombrado superior responsable de un templo, ascenso social considerable para alguien de familia de agricultores: "After apprenticeships at various temples he was appointed head priest of the Anyoji Temple, in Kyoto. This temple has four or five hundred families in its parish, so it was quite a promotion for him" (Murakami, 2019b).

Rubin ha reproducido unas declaraciones previas del escritor en que, de un modo aproximado, abona su aceptación de una creencia espiritual genérica. Rubin recoge una entrevista para un medio japonés que Murakami hizo en 1985, tras la aparición de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. No se declara creyente, pero sí se abre a considerar la existencia de una energía humana equiparable, inmaterial: "I don't believe in the existence of God, of course, but I think I do believe in something like that kind of power in the human system" (Kawamoto, 1985 cit. en Rubin, 2002: 129).

De tenor parecido es la confesión de Murakami -de nuevo recogida por Rubin- sobre la muerte y la percepción de lo posterior a ella, ya que en su vivencia personal no se desaparece del todo tras la muerte, así lo siente él:

After telling a British interviewer about Japan's version of Orpheus descending to Hades to find Eurydice (the story of Izanagi and Izanami), he claimed it was his "favourite myth", before adding, with regard to certain deceased friends: "I feel the dead people around me

sometimes. It's not a ghost story. Just a kind of feeling, or, a kind of responsibility. I have to live for them”.

(BBC, 2001, cit. en Rubin, 2002, p.229)

Esa percepción personal de Murakami no está alejada de las concepciones budistas. Recurriendo de nuevo a los principios del budismo zen, el maestro zen Deshimaru advertía de lo que es perdurable y no acaba al morir: “El karma se realiza primero en el subconsciente, aparece como un sueño. En cuanto al karma de la conciencia, es realmente difícil detenerlo. De hecho, es eterno, continúa después de la muerte” (Deshimaru, 1992: 30).

El recorrido a través de las páginas de Murakami nos vendría a ratificar las aseveraciones de Carlos Rubio acerca de la filiación netamente japonesa de la cosmovisión y de las ideas y convicciones que mueven a sus personajes centrales. Rubio así destaca la base que sustenta el despliegue de lo fantástico:

La extraña perfección del mimetismo cultural que adopta, sin darse cuenta, el creador de historias por fantásticas que sean, la íntima relación que establecen, como pez y agua, el escritor y el medio del que proviene y en donde vive, la identidad espiritual de la casa -Japón- y de su morador -Murakami-. [...] Ahí estaba Japón: en cada párrafo y en cada página; estaba en las palabras, los gestos, los valores y los sentimientos de cada personaje; estaba, sobre todo, en las flores de las soledades y en las raíces de las búsquedas de sus protagonistas; estaba hasta en no sé qué aire que quedaba tras sus desapariciones.

(Rubio, 2012: 4-5)

Parece, en suma, que en las tramas narrativas de Murakami se ha filtrado una visión del mundo que corresponde a las máximas espirituales y a concepciones ligadas a las tradiciones religiosas y al legado de los valores ideológicos de Japón.

3 CONCLUSIONES

El recuento de criaturas extraordinarias -fantasmas, espíritus, trasgos del más allá- y de principios espirituales y nociones vinculadas al budismo zen o al sintoísmo resaltan en la creación fantástica de Murakami. Se interpretan respectivamente bien como nuevas manifestaciones de géneros literarios muy arraigados en Japón, como los *kaidan*, bien como afloramientos de unas nociones y valores instalados en la conciencia colectiva que vienen formulados a partir de una base de creencias espirituales y religiosas muy afianzada en el país nipón a lo largo del tiempo y aún vigente. Resulta así que la nota más diferenciadora de la narrativa de Murakami surge del sustrato espiritual que conforma la idiosincrasia japonesa como tradición cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- BBC (2001): “The Man who Stank of Butter”. *Radio 3*. 45 minutos, 1 abril. Productor Matt Thompson. Cit. en Rubin, 2002, p. 229.
- CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia (2023): “Primera persona del singular de Haruki Murakami. Relatos crepusculares y rastros autobiográficos”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 49, Núm. 2, e54733. 0000 <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.54>
- CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia (2024): “Brumas existenciales y transtextualidad en *La ciudad y sus muros inciertos* de Murakami”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 56, 145-163. <http://doi.org/10.18172/cif.6425>
- DAVISSON, Zack (2010): “What are Kaidan?”. *Hyakumonogatari Kaidankai* <https://hyakumonogatari.com/what-are-kaidan/>
- DAVISSON, Zack (2015). *Yūrei: The Japanese Ghost*. Seattle: Chin Music Press.
- DESHIMARU, Taisen (1992): *Preguntas a un maestro zen*. Trad. Dokushō Villaba. Kairos
- FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS (2023): *Haruki Murakami Premio Princesa de Asturias de las Letras 2023*. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2023-haruki-murakami/?texto=acta>

- GARCÍA GOMILA, Carme (2015): “Haruki Murakami y el koân inmenso”. *Temas de Psicoanálisis*. Enero, nº 9, pp. 1-7.
- JaPAN NATIONAL TOURISM ORGANIZATION (2021): “Sintoísmo. El camino de los kami”. *Japan Travel blog*, 23 de Marzo. <https://www.japan.travel/es/es/blog/sintoismo-el-camino-de-los-kami-todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-la-religion-autoctona-de-japon/>
- KAWAMOTO, Saburō (1985): “Monogatari’ no tame no bōken”, *Bungakukai*, pp 34-86, cit. Rubin (2002, p.143)
- MURAKAMI, Haruki (2001): *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Trad. Junichi Matsuura, Lourdes Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets. Ed. digital.
- MURAKAMI, Haruki (2002): *Sputnik, mi amor*. Trad. Junichi Matsuura, Lourdes Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets. Ed. digital.
- MURAKAMI, Haruki (2008): *Sauce ciego, mujer dormida*. Trad. Lourdes Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, Haruki (2016): *La caza del carnero salvaje*. Trad. Gabriel Álvarez Martínez. Tusquets. Ed. digital.
- MURAKAMI, Haruki (2018-2019a): *La muerte del comendador*. Trad. Yoko Ogihara, Fernando Cordobés. Barcelona: Tusquets. Ed. digital.
- MURAKAMI, Haruki (2019): “Abandoning a Cat. Memories of my father”. *New Yorker. Personal History*. 7 octubre. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/10/07/abandoning-a-cat>
- MURAKAMI, Haruki (2021): *Primera persona del singular*. Trad. J.F. González Sánchez. Barcelona: Tusquets. Ed. digital.
- MURAKAMI, Haruki (2024): *La ciudad y sus muros inciertos*. Trad. J.F. González Sánchez. Barcelona: Tusquets.
- ONO, Sokyō (1962): *Shinto. The kami way*. Singapur: Tuttle.
- RUBIN, Jay (2002): *Haruki Murakami and the music of words*. London: The Harvill Press.
- RUBIO, Carlos (2012): *El Japón de Murakami*. Madrid: Aguilar.
- SOTELO, Justo (2013): *Los mundos de Murakami*. Madrid: Izana Editores.
- STRECHER, Mathew C. (2014): *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- SUGIMOTO, Yoshio. (2010): *An introduction to Japanese society*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

- TREISMAN, Deborah (2019): “The Underground Worlds of Haruki Murakami” *The New Yorker Interview*, February 10. <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-underground-worlds-of-haruki-murakami>
- YUKAWA, Y. y T. KOYAMA (2023): “Novelist Haruki Murakami speaks of fully pursuing motifs in latest novel”. *Kyodo News*, 15 noviembre <https://english.kyodonews.net/news/2023/11/910c6404f958-novelist-murakami-speaks-of-fully-pursuing-motifs-in-latest-novel.html>