

El método de la “caja negra” en la construcción del personaje: Chéjov y “*Los años de peregrinación del chico sin color*” de Haruki Murakami

The “Black Box” Method in Character Construction: Chekhov and Haruki Murakami’s *Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage*

NATALIA ARSENTIEVA, *University of Granada*
arsnat@ugr.es

Received: December 21, 2024.

Accepted: December 28, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.32379>

RESUMEN

El artículo explora los puntos de conexión y transición entre las estrategias narrativas de Antón Chéjov y Haruki Murakami en el género de la novela psicológica sobre el camino vital de un “individuo ordinario”. Junto con la psiconarración ambos autores abordan desafíos emocionales y anomalías psíquicas en el transcurso del tiempo de la vida interior de sus personajes acudiendo a símbolos, sueños y estados mentales irracionales. En la elaboración de una nueva estructura novelesca ambos ponen como fundamento el desarrollo interior dirigido hacia el conocimiento de uno mismo. El artículo examina temas como el poder del eros, la responsabilidad personal y la naturaleza del alma, destacando el concepto de la «caja negra» del subconsciente como un eje compartido en sus representaciones. Sin embargo, mientras Chéjov se mantiene dentro de un enfoque psicoanalítico más realista que no cruza la frontera entre lo real y lo fantástico, Murakami incorpora una dimensión mística para abordar los estados liminales de la conciencia.

El análisis de la trama psicológica en ambos autores se contextualiza dentro de la trama externa, destacando la recurrencia del final abierto en sus narrativas. La representación del paisaje refleja la afinidad entre las visiones filosóficas del mundo de ambos autores.

Palabras clave: Chéjov, Haruki Murakami, innovación narrativa, crisis vital.

ABSTRACT

The article examines the connections and transitions between the narrative innovations of Anton Chekhov and Haruki Murakami within the genre of the psychological novel. Both authors employ symbols, dreams, and irrational mental states, alongside direct psychological analysis, to explore emotional struggles and psychic anomalies during critical moments in life of an ordinary person. In defining a new category of the “road”, both authors establish inner development aimed at self-knowledge as its foundation. Themes such as Eros, personal responsibility, and the nature of the soul are central, with the concept of the “black box” of the subconscious emerging as a shared focal point in their work. However, Chekhov adheres to a realist psychoanalytic approach that remains grounded in the boundaries of reality, whereas Murakami introduces a mystical perspective to examine liminal states of consciousness.

The psychological narratives of both authors are analyzed in the context of their external plots, emphasizing the frequent use of open endings as a defining feature of their storytelling. The depiction of the landscape highlights the shared philosophical worldview of both authors.

Keywords: Anton Chekhov, Haruki Murakami, narrative innovation, life crisis.

Introducción

Tanto en la prosa como en el teatro, Chéjov se distanció de las cuestiones sociopolíticas o filosóficas para representar la vida en sus pequeñas y cotidianas manifestaciones que constituía “el objeto principal de su actividad artística” (Broitman et al., 2009, p. 51). A



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

pesar de un enfoque crítico, Chéjov no abandonó el humanismo en su intención literaria. Para el hombre “insignificante” y promedio, que no persigue grandes metas, Chéjov resalta la importancia de una posición modesta pero estable en la familia y la sociedad, así como de la armonía en las relaciones interpersonales. По словам биографа Чехова Зиновия Самойловича Паперного, душевная близость, понимание друг друга, естественность без театральности- вот чему симпатизирует этот писатель (Паперны 2002). Cualquier desviación de este ideal, como la vulneración del derecho a la vida, la dignidad o la felicidad de un hombre, una mujer o un niño, es presentada por el autor como una transgresión contra las leyes naturales de la vida.

En sus cuentos, Chéjov revela cómo algunos personajes quedan atrapados en las normas sociales, en prejuicios o trivialidades, sin percibir los verdaderos valores de la vida, que residen en la profundidad y la sinceridad de las relaciones humanas. Al plantear cuestiones sobre la responsabilidad y las consecuencias de la indiferencia y la miopía, Chéjov muestra las dificultades de las personas para abrirse a los demás y encontrar un lenguaje común. Sin embargo, evita juzgar a sus personajes, construyendo un retrato de la vida humana impregnado de ambigüedades y matices. Mientras que en sus relatos breves domina la ironía, con figuras grotescas y odiosas, su transición hacia relatos más extensos y novelas cortas marcó un cambio en su método creativo, algo ya señalado por la crítica de su época (Mijailovski, 1902). Estas obras de los finales del siglo XIX destacan por su exploración de la vida mental de personajes “corrientes”, introduciendo importantes innovaciones narrativas.

La originalidad de Chéjov como narrador radica en la síntesis de su conocimiento psicológico y psicopatológico con su intuición artística. Un ejemplo paradigmático es *El pabellón N° 6*, donde la vida de Iván Dmitrich Gromov se transforma en una historia de locura progresiva, evocando un cuadro clínico de trastornos mentales. La obsesión de la persecución le conduce a un trastorno de ansiedad: la angustia mental aumenta, el razonamiento se vuelve agónico, la memoria y el interés por el mundo disminuyen. El héroe se recluye, sumido en la desesperación, y un día, presa del terror, irrumpe en la calle convencido de que el mundo entero lo persigue. El relato traza deliberadamente la anamnesis de su enfermedad psíquica, aportando detalles sobre su carácter, moldeado por el entorno familiar y los acontecimientos que contribuyeron a su locura.

Los personajes más complejos y profundamente desarrollados de la narrativa extensa del autor ruso vienen representados en momentos cruciales de su vida, cuando se encuentran en situaciones de crisis. Siguiendo los pasos de Dostoievski, Chéjov amplía su horizonte artístico, adentrándose en la esfera del subconsciente y mostrando que los procesos ocultos e innominados del alma humana desempeñan un papel decisivo en los cataclismos psicológicos. Como señala A.P. Chudakov, la esencia de estos procesos internos sigue siendo un misterio, y sus manifestaciones sólo pueden comprenderse analizando los resultados que llegan a la esfera de la actividad consciente (1971, p. 238). No obstante, el enfoque psicoanalítico para interpretar la esfera del subconsciente, fundamentado en los avances de la ciencia médica, permite al autor desvelar los mecanismos subyacentes de la actividad mental. Esto se evidencia en el artículo «El estrés de la vida...», que examina situaciones psicotraumáticas en las obras de F. Dostoievski y L. Andréiev, analizadas a la luz de la teoría del estrés de Hans Selye y del concepto de reflejo de Pavlov (Moreno Rodríguez, Arsentieva, 2021). Este enfoque, aplicado a Chéjov, revela nuevas fronteras en la interpretación de la vida psíquica de sus personajes. Bajo la influencia de ideas avanzadas sobre la actividad refleja del

organismo humano, Chéjov retrata los cambios mentales de sus personajes como reacciones a la angustia, que conducen ora a su declive, ora al despertar hacia la vida. Para revelar estos procesos, utiliza la imagen del narrador-observador o la autoconfesión del héroe.

Veamos el mecanismo de estas transformaciones con más detalle en la novela chejoviana *Drama a la caza* (*Драма на охоте*, 1884) para aplicarlo al estudio de la novela *Los años de peregrinación del chico sin color* (色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年, 2013) de Haruki Murakami, el escritor contemporáneo japonés. En sendas obras pertenecientes a la narrativa psicológica con elementos detectivescos la acción se gira en torno al asesinato de una mujer joven en la que están implicados los protagonistas, cuya vida interna se encuentra en el centro de la atención y la acción novelesca. Las obras comparten además el tema del amor, que se presenta como una fuerza primordial e indomable, incapaz de ser controlada por la razón.

La crisis de la mediana edad en *Drama a la caza* de A. Chéjov

La *Drama a la caza* representó una innovación en la narrativa psicológica, concebida en contraposición a las numerosas novelas policíacas de su tiempo, cuyo único objetivo parecía ser impactar al lector con detalles morbosos:

“Uno lee y se queda estupefacto,- escribió Chéjov en noviembre de 1884, en una crítica sobre la prensa y la literatura contemporáneas. - Nuestros periódicos se dividen en dos bandos: unos asustan al público con artículos avanzados, otros con novelas. Es espantoso que haya cerebros tan terribles de los que puedan surgir ‘Otzeubitsy’, ‘Dramas’ y demás. Asesinatos, canibalismo, pérdidas millonarias, fantasmas... el diablo sabe lo que no hay en estas irritaciones del pensamiento cautivo y achispado <...>. La trama es terrible, los personajes son terribles, la lógica y la sintaxis son terribles, pero lo más terrible es el desconocimiento de la vida”. (III, p. 590)⁷⁹

Esta crítica hacia las tendencias literarias de la época también está presente en el propio texto de *Drama a la caza*: “Nuestro pobre público hace tiempo que se hartó de Gaborio y de Shklarevsky. Ya está harto de todos estos misteriosos asesinatos” (III, p. 592). Subestimada en la crítica durante la vida de Chéjov, en el siglo XX la novela fue reevaluada como una obra realista compleja y contradictoria. La profundidad con la que indagaba en la vida anímica de los personajes despertó el interés de algunos estudiosos, destacando el esfuerzo de Chéjov por explorar las raíces filosóficas, sociales y morales del crimen. Desde el punto de vista formal, la novela, sin embargo, seguía siendo considerada en la crítica soviética un fracaso (Vukolov, 1974) frente a la crítica extranjera que ha reconocido su originalidad (Symons, 1975).

La novela chejoviana como una de las variedades de “novela del proceso de formación del individuo” (Bajtín, 2019, p. 240) que transcurre en el “tiempo autobiográfico” de la vida del protagonista (Bajtín, 2019, p. 241), se construye sobre varias capas temporales que entrelazan pasado y presente. La acción comienza cuando el protagonista, el investigador forense Ivan Kámyshev, entrega al director de un periódico su manuscrito titulado *Drama a la caza*, en el cual describe en primera persona los acontecimientos de su vida ocurridos ocho años antes, entremezclados con recuerdos de su juventud. Dos meses más tarde, el

⁷⁹ A partir de este punto, las citas de Chéjov aparecerán en nuestra traducción dentro del texto, indicadas entre paréntesis con la referencia al volumen y la página según la siguiente edición: Chekhov, A.P. (1975) *Sobraniye sochineniy v 30-tt.*, T.3, Moskva: Nauka.

director del periódico lee el relato y decide publicarlo, extendiendo así la narrativa desde los eventos del pasado hasta el impacto de su divulgación en el presente. Toma esta decisión, porque consigue decodificar un enigma que el autor encierra en la obra. El juego temporal no solo estructura la novela, sino que también profundiza en la psique del héroe, narrador de su historia, revelando los ecos persistentes de sus decisiones pasadas en su vida actual. El protagonista es una figura compleja y contradictoria. El crítico G. Kraisky destaca un rasgo esencial en la construcción del personaje en Chéjov: la autorrevelación a través de los diálogos con un amigo. En el relato *Mi vida*, escrito en el mismo período que *Drama a la caza*, el protagonista manifiesta una actitud ambigua hacia la vida. Según Kraisky: “Puede parecer dictado por un amargo pesimismo; pero en las charlas de Poloznev con un doctor amigo suyo, aparece toda la esperanza propia del espíritu ruso en un porvenir mejor” (Kraisky 1992-1998, p. 232). De manera similar, el protagonista de *Drama a la caza* se representa en constante comunicación con un amigo doctor, quien pone de manifiesto su inteligencia y su preocupación por los problemas sociales. Sin embargo, a medida que avanza la acción dramática, Kámishev se va distanciando de los pensamientos relacionados con la vida rusa y sus desafíos, encerrándose en su mundo interior y dejándose llevar por impulsos irracionales.

La narración en la *Drama a la caza* comienza describiendo los síntomas de una crisis existencial que atraviesa Ivan Kámyshev, en plena mediana edad. Su estado se caracteriza por una profunda insatisfacción con su vida, expresada en su desgarradora declaración: “Todavía no soy viejo, todavía no soy canoso, pero ya no vivo” (III, p. 276). El héroe enfrenta un momento de transición que lo lleva a reflexionar profundamente sobre su existencia, hundiéndose en una vorágine de pensamientos y sentimientos contradictorios. La metáfora de la “primavera profana» alude a la pérdida de sus mejores años en una vida desordenada, ociosa y libertina. A través de la forma confesional del autoanálisis, Chéjov desentraña el mundo interior de Kámyshev en plena crisis, mostrando tanto sus pensamientos conscientes como su subconsciente. Este último refleja un trastorno en la percepción de la realidad, junto con un comportamiento errático marcado por síntomas somáticos como dolores de cabeza persistentes, una constante sensación de somnolencia y sueños.

La decisión de aceptar la invitación de su amigo, el conde Korneev, para alojarse en su finca, está impulsada por un anhelo inconsciente de escapar de la ansiedad que se apodera de su alma. No obstante, al principio, nada más llegar a la finca, todo se le presenta bajo una luz sombría incluso durante la ceremonia del té al atardecer en la finca del conde con su entorno bucólico: “De repente quise abandonar esta atmósfera mugrienta” (III, p. 258). Desplazando hábilmente el foco narrativo hacia un análisis introspectivo del estado emocional del héroe, el autor se centra en la transformación interior que experimenta al encontrarse con Olga, una joven, encantadora por su espontaneidad. Con el paso de tiempo Kámyshev siente una agitación espiritual que deviene en el núcleo del relato: “Mi alma se desgarraba frenéticamente hacia ella...” (III, p. 334). A pesar de su madurez, experimenta una sensación de amor juvenil: “La anhelaba como un muchacho que se hubiera enamorado por primera vez...” (III, p. 332). El amor de Kámyshev por Olga, sustentado en una visión idealizada de ella, le devuelve inicialmente a la vida, brindándole esperanzas de restaurar el idilio de la finca. Sin embargo, este amor pronto degenera en una pasión desbordada y celos corrosivos, combinados con un sentimiento de responsabilidad hacia el destino de la “sin dote”. Su conexión con Olga, llena de pasión y desasosiego, queda encapsulada en una confesión desesperada. Chéjov destaca las funciones mentales vinculadas a las emociones, mostrando cómo el reflejo inicial que

ofrecía alivio mental al héroe se desvanece, dando lugar a la depresión aún más profunda y al retraimiento frente a los conflictos internos.

El autor retrata la *doble personalidad* de Kámyshev como un síntoma de su discordia mental: “Allí, en lo más profundo de mi alma, se asienta un demonio que me susurra que, si el matrimonio de Olenka con Urbenin es un pecado, entonces yo también soy culpable de este pecado” (III, p. 316)⁸⁰. Este conflicto entre la pasión que se apodera de él y el sentido de responsabilidad ante un ser indefenso y frágil, condenado a contraer el matrimonio de conveniencia define el drama psicológico de Kámyshev lleno de emociones desbordantes. Aunque él siente la necesidad de intervenir en el destino de Olenka, se resigna a la pasividad: “¿Habría podido salvar a esta tonta?” (III, p. 346). La insatisfacción interna del personaje, junto con la superficialidad de la joven que coquetea con tres hombres al mismo tiempo en un intento por asegurarse un lugar más cómodo en la vida, desatan la predisposición de Kámyshev hacia la violencia. Esta reacción, que parece brotar de un impulso instintivo, se manifiesta finalmente en su agresividad hacia Olga. El autor retrata este proceso como un trastorno de la personalidad, marcado por síntomas como una profunda somnolencia y sueños obsesivos y premonitorios. En uno de esos sueños, Olga aparece muerta, su cuerpo helado e inerte. Este estado de confusión y furia culmina en el crimen: en un arranque de locura, Kámyshev asesina a Olga con un puñal⁸¹. El vestido rojo de la joven y el grito del loro: “el marido mató a su mujer”, actúan como detonantes traumáticos. De ese modo Chéjov explora cómo la pasión y la frustración pueden desencadenar actos irreversibles, absteniéndose de juzgar a su protagonista. Kámyshev, en sus descripciones y reflexiones, subraya el dramatismo de sus emociones; no obstante, su autoanálisis a menudo está teñido de vanidad, lo que acentúa el carácter ambiguo de su figura.

El héroe no puede ser considerado simplemente una víctima de sus afectos. A través de su autoinforme-confesión, en términos de Bajtín, se revela un defecto inherente en la naturaleza de su alma: el amor propio. Este rasgo resultó ser un factor determinante en el crimen, motivado por el orgullo herido, una herida infligida por una mujer hermosa, caprichosa e independiente.

Los estudios sobre la narrativa de Chéjov han identificado un elemento rector, ajeno al hombre y trascendente a la vida cotidiana. Este se manifiesta como el “muro opresivo invisible” de *La estepa*, el mar sin “sentido ni piedad” en *Gusev*, o el “tranquilo monstruo verde” de *En un rincón nativo* (Polonski, 2011, p. 192). En *Drama a la caza*, este símbolo del destino cobra forma en el lago nocturno embravecido, descrito como un “monstruo acuático”, y en la oscuridad que envuelve al protagonista. Aunque podría parecer que una fuerza irracional personificada en este lago mutable predeterminaba sus acciones. Sin embargo, esta fuerza misteriosa, en la representación chejoviana, no es objetiva. Es una proyección de la mente enferma de Kámyshev, desgastado por su lucha interna y su falta de fe en la eficacia de la acción personal. Para Chéjov, no existe un destino ciego; la percepción de un poder ineludible es una distorsión subjetiva generada por la tensión psicológica del héroe.

Diez años después, en el relato *El monje negro*, Chéjov desarrolla esta idea mediante el

⁸⁰ Sobre el motivo del desdoblamiento de la personalidad en la narrativa europea, véase Halle, F. (1957-1958). *The Theme of the Double in European Literature*.

⁸¹ Según J. Gilligan, la mayoría de los comportamientos violentos representan un intento de eliminar los sentimientos de humillación. Véase Gilligan, J. (1997). *Violence: Reflections on a National Epidemic*. Vintage Books.

delirio como tema central. Kovrin, un científico frustrado, cae en un estado de megalomanía y ansiedad que culmina en alucinaciones que al principio parecen fuerzas irracionales de naturaleza trascendental que hacen su incursión en la psique humana. El monje negro, inicialmente visto como un ser de otro mundo, un guía filosófico, se torna obsesivo y desaparece tras la recuperación del héroe. Así, Chéjov rechaza la concepción del destino como fuerza objetiva, presentándolo como una ilusión que priva al hombre de su amor por la vida.

En resumen, no cabe duda de que Chéjov, tras Dostoievski, llega a crear una nueva variedad de la novela psicológica corta con elementos de suspense, basada en los conocimientos científicos de su tiempo, dónde el método para retratar a sus héroes en estado de crisis vital destaca por la unidad entre actividad racional y subconsciente. Su enfoque creativo e innovaciones en la psicopatología literaria influyeron profundamente en escritores europeos, como Arthur Schnitzler, quien, inspirado por Chéjov, exploró el destino humano con precisión médica (Necheporuk, 1997, p. 247). En el contexto de la novela psicológica contemporánea, resulta notable cómo numerosos elementos del estilo chejoviano, definidos por una narrativa precisa y detallada, un narrador distanciado y una meticulosa atención a los estados emocionales de los personajes, se reflejan en la narrativa de Haruki Murakami. El presente estudio partiendo de la hipótesis de la tradición narrativa de Antón Chéjov presente en la novela de Haruki Murakami *Los años de peregrinación del chico sin color* analizará las similitudes en sus estrategias narrativas en comparación con la *Drama a la caza*.

La influencia de Chéjov en la narrativa de Murakami ha comenzado a captar la atención de los investigadores, especialmente a raíz del estreno de la película *Drive My Car* (Spachil, 2023), basada en un cuento homónimo de la colección *Hombres sin mujeres* de Haruki Murakami (2014). En el artículo “Donde A.P. Chéjov y Haruki Murakami se encuentran: una lectura pausada del cuento *Drive My Car*” (2023), su autora explora el recurso de la intertextualidad como una posible conexión entre las técnicas narrativas de Chéjov y Murakami.

Por su parte, el artículo reciente de K. A. Luna Pérez y F. G. Pérez Latorre realiza un análisis comparativo entre dos figuras femeninas: Sonia, la heroína chejoviana de *El tío Vania*, y Misaki, protagonista de *Drive My Car* (2021). Este estudio demuestra cómo Murakami adopta elementos narrativos de Chéjov para construir arcos introspectivos que establecen un vínculo entre literatura y cine (2024).

El eje principal de nuestra investigación es evaluar cómo los autores ruso y japonés, en sus respectivas obras *Drama a la caza* y *Los años de peregrinación del chico sin color*, exploran la psique de un «hombre ordinario» enfrentado a decisiones cruciales. El estudio busca determinar hasta qué punto Murakami adapta las técnicas narrativas de Chéjov en género de la novela para representar el inconsciente y reflexionar sobre la responsabilidad personal del protagonista en la construcción de su propio destino.

La crisis de la edad adulta en la novela de Murakami *Los años de peregrinación del chico sin color*

El tema de la representación literaria en la novela de Murakami, al igual que en los héroes chejovianos analizados, se centra en el punto de inflexión en la vida del protagonista, un momento de paso que, en este caso, está ligado a la crisis de la juventud y al proceso de

pubertad y desarrollo de la personalidad. El autor de esta novela corta narra el recorrido vital de Tsukuru Tazaki, quien transita desde su época de estudiante de bachillerato hasta convertirse en empleado de una compañía ferroviaria. El tiempo fluye a través de sus acciones cotidianas, pero el lector, sumido en el presente de Tsukuru, se ve transportado al pasado del protagonista: su primera juventud en los barrios de Nagoya, sus estudios en una universidad técnica de Tokio, mientras que el período en el que trabaja en una oficina de Tokio a los treinta años corresponde al presente.

Tsukuru es un hombre común, sin grandes pretensiones, que cumple con sus responsabilidades y hace lo que le apasiona. Desde niño, sintió una profunda fascinación por las estaciones de tren, pero no destaca en la sociedad. De esta circunstancia surge el tema central de la obra: la búsqueda de la identidad del héroe. La idea de su propia mediocridad lo persigue desde su juventud, cuando se une a un grupo de chicos de su edad, dos adolescentes y dos chicas, Yuzu y Eri, a quienes él simbólicamente llama “Blanca” y “Negra”, con quienes comparte su tiempo y pensamientos. El tema de la amistad escolar, que se despliega en la novela, desempeña un papel clave en la vida de Tsukuru. Las reflexiones que transmite permiten al lector intuir lo esencial que resulta esta conexión para el protagonista. A pesar de sentirse cómodo entre sus amigos, Tsukuru está marcado por una constante inseguridad que le provoca un miedo subconsciente a perder su lugar dentro del grupo debido a que se considera a sí mismo ordinario, “incolore”, frente a la personalidad más marcada de sus compañeros, cuyos nombres en japonés vienen asociados a los colores “rojo” y “azul”. Tras trasladarse a Tokio para realizar sus estudios universitarios, Tsukuru mantiene el contacto con ellos hasta que, de manera inexplicable, todos cortan cualquier tipo de relación con él. Este giro, tan abrupto y sin explicación, trastorna profundamente a Tsukuru. Aunque tenía por delante un futuro aparentemente seguro y un trabajo que le agradaba, esta ruptura repentina con los que consideraba sus amigos más cercanos lo sume en una crisis emocional profunda, llevándolo al borde de una crisis mental de gran magnitud.

Al igual que Chéjov, Murakami transmite el sufrimiento del hombre común, sumido en el mundo de la máxima tensión emocional, en el que la ansiedad interior se manifiesta a través de un enfoque analítico de la imagen. No se limita a diseccionar el mundo del personaje en términos de emoción e intelecto, sino que también lo descompone en movimientos mentales subconscientes, elusivos e irracionales, que, de alguna forma, se conectan con una entrada al reino de la psicopatología. Este desmembramiento de la composición mental es esencial para desvelar la verdadera naturaleza del ser humano y penetrar en los misterios de su vida psíquica.

En el centro de la acción novelesca, Murakami ofrece una descripción meticulosa de los síntomas de la incipiente depresión de Tsukuru, cuyo sufrimiento se origina en la pérdida de la conexión con sus amigos. La añoranza que siente por ellos no se limita a una nostalgia emocional, sino que se transforma en una manifestación psicósomática, en una versión latente y difusa de la angustia que le consume. La depresión no se presenta de manera evidente o explosiva, sino como un proceso gradual, que se infiltra en su psique a través de la desconexión emocional y el vacío dejado por sus relaciones de amistad perdidas. A esto le sigue un interés decreciente por el mundo exterior y un deseo de recluirse y evitar a la gente encerrado en su habitación, donde su vida “pendía de un hilo, con sólo darse la vuelta en la cama, caería en un abismo” (42)⁸². En un contexto de sobrecarga estresante del sistema nervioso, bajo un

⁸² A partir de este punto, las citas de H. Murakami aparecerán dentro del texto, indicadas entre paréntesis con

estado de oscuridad de la conciencia, Tsukuru comienza a experimentar delirios alucinatorios visuales pendulares, en los que la angustia que le atormenta se materializa en la imagen de pájaros nocturnos que se acercan a su cuerpo, picoteando su carne con ansia, un símbolo vívido de su sufrimiento emocional, convertido en una imagen concreta y aterradora. Este proceso mental, que se despliega de manera cada vez más caótica, culmina en lo que parece una *doble personalidad*, una escisión de su ser para delegar el dolor insoportable hacia su otro yo: "Al sentir aquel dolor lacerante, se separaba de su propio cuerpo... Dieciseis años después, todavía, de vez en cuando, experimentaba esa sensación: se separaba de si mismo. Contemplaba su propio sufrimiento convertido en otro" (43). En su segunda fase el dolor emocional cede el paso a las manifestaciones psicósomáticas: es el agotamiento físico, una fatiga que refleja la incapacidad de su cuerpo para soportar la carga de un sufrimiento interno que no encuentra alivio ni salida. La energía vital de Tsukuru se ve drenada por la incertidumbre existencial y el aislamiento que experimenta, dejando un rastro de debilidad física que acompaña a la crisis psicológica. Al agotamiento físico le sigue un embotamiento de los sentidos que sume a Tsukuru en una indiferencia total hacia el mundo que lo rodea similar al "estado psicológico del nihilismo". Su capacidad de sentir, de reaccionar, se ve mermada hasta el punto de que todo le parece insignificante. Sin embargo, lo único que le impide sucumbir al suicidio es su hábito de orden estricto, una característica que remite al personaje de Bélikov, el «hombre del maletín» de Chéjov. Aunque el personaje de Belikov es cómico en su excesiva rigidez, su comportamiento refleja, en el fondo, un deseo profundo de estabilidad y seguridad, algo que también está presente en Tsukuru, aunque de manera distorsionada. Este impulso de seguir un régimen ordenado, aunque ya vacío de significado, se convierte en la última ancla que lo mantiene aferrado a la vida. Al igual que los héroes de Chéjov que experimentan el *shock* existencial, Tsukuru es golpeado por la idea de que podría estar muerto, pero simplemente sigue existiendo de forma mecánica, atrapado en un caparazón corporal que no tiene más sustancia que la de un capullo desolado. La vida, para él, parece un proceso sin sentido, una mera continuación de una existencia vacía que, aunque física, ya está irremediabilmente muerta por dentro. Al describir su actitud nihilista ante el mundo, Tsukuru no experimenta una sensación de libertad interior; por el contrario, siente que está a merced de una fuerza trascendente externa, algo demoníaco, que lo arrastra hacia el abismo de la nada. Esta fuerza no es algo que él pueda controlar ni comprender, lo que paraliza su voluntad de vivir. Le parece que su vida carece de propósito, y la muerte, lejos de ser un acto liberador, se convierte en un deseo sombrío que lo arrastra al abismo.

Así, la descripción del estado mental del protagonista de Murakami refleja todos los signos de una adaptación fallida que podría conducir a un desenlace fatal. Sin embargo, el autor va más allá de este punto de colapso y pretende trazar un camino para el protagonista, guiándolo hacia la superación del absurdo existencial y el miedo al mundo exterior. El tema de la recuperación, en lugar de ser un simple consuelo, se convierte en un desafío existencial, un proceso complejo y doloroso, pero posible.

Como en la narrativa de Chéjov, en la de Murakami el azar desempeña un papel crucial en el desarrollo de la trama. En el caso de Tsukuru, se manifiesta a través de la aparición de nuevos rostros en su vida, rostros que, aunque parecen surgir por mera coincidencia, tienen el poder de alterar el curso de los acontecimientos y ayudarlo a salir de su crisis existencial.

la referencia a la página según la siguiente edición: Murakami, H. (2014). *Los años de peregrinación del chico sin color*. Trad. del japonés de G. Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets Editores.

La intervención de estas figuras, aunque impredecible, se convierte en un punto de inflexión en la vida del protagonista, mitigando el sufrimiento causado por la pérdida de los lazos de su juventud, aquellos con los que compartió sus años escolares. A medida que Tsukuru se ve envuelto en nuevas relaciones, el vacío que sentía, resultado de su ruptura con sus antiguos amigos, comienza a suavizarse.

Uno de los cambios más significativos en su vida es la relación con Haida, un estudiante de filosofía que lee a Hegel y Platón, cuya amistad lo saca de su estado de letargo mental. Haida, con su perspectiva única y su aguda inteligencia, se convierte en una figura clave que lo conecta con una visión diferente del mundo, rompiendo la apatía y el dolor que lo consumían. Además, el inesperado despertar de un sentimiento amoroso hacia Sara, una mujer dos años mayor que él, introduce en su vida una nueva emoción, un deseo profundo que lo aleja del abismo existencial que casi lo había devorado. Este amor, por lo inesperado y vital que es, con su intensidad creciente y sus celos, le proporciona una fuerza más grande que la apatía que había estado nublando su conciencia. Los nuevos conocidos de Tsukuru, aunque embotaron temporalmente el dolor de su existencia, no lograron erradicarlo. A pesar de las relaciones que va entablando, el vacío de su aislamiento persiste.

Las andanzas del héroe en busca de la verdad y la dimensión reveladora de los sueños

La trama interna, relacionada con el estado de crisis del héroe, se encuentra enmarcada dentro de una historia más amplia: la búsqueda de Tsukuru por encontrar una explicación a la razón que llevó a sus amigos a condenarlo al aislamiento, sin darle la oportunidad de justificarse, lo que finalmente lo condujo a un ataque de nervios. Este aspecto de la narrativa recuerda a *El proceso* de Kafka, pero, a diferencia de Josef K., quien se enfrenta a la imposibilidad de comprender por qué fue condenado y cómo podría justificar su existencia, el protagonista de Murakami logra alcanzar su objetivo. Este alejamiento de la poética del absurdo refleja una adherencia a la tradición chejoviana, que armoniza la crisis interna con una resolución de tipo existencial.

Aunque la narración no sigue una estructura lineal, la trama se centra en el crecimiento personal del protagonista. Haida y Sara lo guían a superar la soledad y la incompreensión, llevándolo hacia una etapa de redención y conexión auténtica. La amistad con Haida en Tokio, simbolizada por la melodía de Liszt, actúa como puente entre su pasado y presente. La figura de Sara, con su amor, impulsa a Tsukuru a confrontar su pasado para seguir con ella. Al regresar a Nagoya, toma un rol activo en su recuperación emocional. Tras localizar a sus amigos, Tsukuru descubre que la razón de su ruptura fue una falsa acusación de violación hecha por Yuzu (Blanca), que sus amigos habían cuestionado debido a su enfermedad mental. Asimismo, recibe la noticia sobre la muerte violenta de la joven. Para enterrarse de los detalles del malestar psíquico y enigmática muerte de Blanca, Tsukuru toma acciones más decididas y viaja a Finlandia, donde Eri, la amiga de Blanca, se ha mudado con su esposo, un finlandés. Al reunirse con ella, Eri le cuenta sobre los cuidados que le prestó a Yuzu durante su enfermedad mental, y cómo su marcha de Nagoya a Hamamatsu estuvo seguida de su trágica muerte por estrangulamiento a manos de un desconocido. Murakami no minimiza el papel de las chicas en la estructura de la narración: no son meros reflejos de los conflictos subconscientes del héroe, sino que desempeñan un papel propio en el desarrollo de

la trama, que gradualmente desplaza la perspectiva del protagonista hacia su círculo social. Yuzu, siendo la más sensible, fue la primera en percibir el peligro que corría la amistad de esta unión ante la inminente llegada de la crisis vital en la que todos fueron involucrados.

La trama externa no agota el contenido de la historia, ya que, al igual que en la narrativa psicológica de Chéjov, se despliega un profundo trasfondo relacionado con el desarrollo de la vida mental interna del protagonista. Este enfoque nos permite adentrarnos más en la esencia de sus experiencias, desentrañando lo que realmente le ocurría y revelando la conexión con el trastorno psicótico de Yuzu. Esta nueva línea argumental se encuentra estrechamente vinculada tanto al análisis racional de los hechos gracias a la conversación de Tsukuru con Eri, como al inconsciente. El protagonista vive, por así decirlo, en dos dimensiones: la realidad consciente y el subconsciente, éste último lleno de oscuras premoniciones, presagios y sueños.

Las andanzas de Tsukuru le revelan algo que no había percibido antes: estuvo enamorado de Yuzu en su juventud, algo de lo que no era consciente, probablemente debido a una pubertad tardía. Desde hace tiempo, Tsukuru sentía que existe un defecto en sí mismo; y aunque su naturaleza le resultaba incomprendible, este defecto se vinculaba con su inmadurez sexual, que interfieren con el desarrollo natural del amor hacia alguna de las chicas y casi le condena a una vida ascética hasta la edad de veintiún años. Además, el falso sentimiento de inferioridad e indecisión que lo marcó durante su crecimiento le impidió establecer una relación con cualquiera de las jóvenes. En un proceso de introspección, Tsukuru se da cuenta de que su traslado de Nagoya a Tokio para realizar los estudios fue, en realidad, una huida subconsciente para evitar tener que elegir entre “Blanca” y “Negra”. La huida de Tsukuru simboliza su temor a crecer y tomar decisiones de importancia vital, delegando este peso en las chicas de su grupo. El natural despertar de *eros*, no obstante, regresa al héroe en forma de sueños y fantasías voluptuosas y obsesivas durante su estancia en Tokio, en los cuales ambas chicas están presentes.

La imagen de un doble - agresor: un sueño erótico hecho realidad

Murakami hace uso activo del motivo del despertar de una pesadilla, un elemento importante de la tradición literaria de autores como Dostoievski, Chéjov, Andréiev y Kafka. Sin embargo, mientras que en Kafka el sueño suele simbolizar el horror existencial, en Murakami, como en Chéjov, se presenta como un choque con el *yo* reprimido. El subconsciente del protagonista en la novela se manifiesta en sueños eróticos, acompañados de una reacción de excitación sexual, que se explican por abstinencia en su primera juventud.

Al reflexionar sobre la acusación de Blanca, Tsukuru se da cuenta de que el señalamiento de violación está vinculado a motivos profundos que solo empieza a comprender a través de sus sueños. Estos sueños no solo son símbolos, sino que están conectados con la realidad, brindándole una salida hacia un plano irracional. En la obra de Murakami, los sueños del protagonista tienen una dimensión mística, donde las imágenes eróticas emergen con tal fuerza que trascienden su mundo, afectando la esfera psicoemocional de otros.

Los sueños de Tsukuru y Yuzu parecen entretenerse como hilos invisibles, conectados a través de una sensibilidad intensificada que trasciende la frontera entre lo real y lo onírico. Tsukuru, atrapado entre el deseo y el temor, no se atreve a expresar su amor por Yuzu en la

vigilia, pero su subconsciente, actuando como un doble desbordado por su deseo reprimido, encuentra un canal de escape en los sueños. Este *doble* se infiltra en el mundo onírico de Yuzu, invadiendo su intimidad y simbolizando una transgresión que desafía los límites de lo humano y lo sobrenatural. La obra explora la idea de la desdoblación del *yo*, una experiencia de ruptura interna que permite al personaje salir de su cuerpo y adoptar formas alteradas que reflejan deseos o instintos ocultos. Tsukuru describe esta sensación como si incubara dentro de sí una criatura monstruosa: “Tal vez esté incubando una criatura deforme que busca desesperadamente el aire exterior” (136). En este contexto, Murakami parece entrelazar la experiencia onírica de sus personajes con el mito medieval de los incubos y súcubos, seres demoníacos capaces de visitar a los humanos en sus sueños con fines eróticos

La invasión del doble de Tsukuru en los sueños de Yuzu adquiere una dimensión violenta debido a la actitud casta de la joven hacia la vida. Su amiga Eri confiesa a Tsukuru que para Yuzu ciertos sueños eran más reales que la propia realidad.

Aunque al parecer no hubo un acto físico de violencia, Yuzu queda embarazada, lo que sugiere que el doble de Tsukuru poseía una capacidad sobrenatural similar a la que se atribuye a los *incubos* de concebir hijos con las víctimas de violencia sexual. Este evento desencadena una acusación de violación por parte de Yuzu, fracturando la relación de Tsukuru con el grupo. Sin embargo, la dinámica de los sueños no se detiene ahí. Tsukuru se convierte también en víctima de los deseos inconscientes de Eri, quien, asumiendo el papel de *súcubo*, irrumpe en su subconsciente con un erotismo inquietante. Aunque Tsukuru corta lazos con ambas mujeres en la realidad, sus presencias persisten en el mundo onírico, como sombras ineludibles de su psique.

La intensidad de estas interacciones culmina con la irrupción de Haida en los sueños de Tsukuru. Haida encarna una atracción homosexual reprimida hacia protagonista y se integra en un juego sensual dentro del espacio onírico, cerrando así el círculo de deseo, mito y subconsciente. De este modo, Murakami transforma el sueño en un terreno donde las pulsiones más profundas de sus personajes encuentran expresión, al tiempo que conecta sus vivencias con arquetipos míticos y conflictos existenciales atemporales.

El tema de la culpa y la naturaleza del alma

En el universo narrativo de Murakami, el mundo interior del hombre y su conexión con el subconsciente se vinculan estrechamente con la idea de responsabilidad por los pensamientos, sentimientos y sueños. Este tema encuentra un paralelo en un diálogo de la novela “Judas Iscariote” de Leonid Andreev, autor contemporáneo de Chéjov. En esta obra, el apóstol Tomás, atormentado por visiones perturbadoras que le asaltan en sueños, plantea una pregunta esencial: ¿es responsable una persona de las imágenes y emociones que experimenta mientras duerme? Judas responde con una reflexión enigmática: “¿Quién, aparte de uno mismo, ve sus sueños?” (Andréiev, 2019:31). Esta respuesta sugiere que los sueños, aunque incontrolables, son un reflejo íntimo de la naturaleza del alma. A través de estas experiencias oníricas se manifiestan pensamientos y emociones que, aunque no formen parte de las acciones conscientes, revelan contradicciones internas y conflictos latentes.

Al explorar los sueños eróticos de su protagonista, Murakami subraya que los seres humanos tienden a buscar relaciones de causa y efecto entre su comportamiento y sus

vivencias, incluso cuando estas provienen del subconsciente. En este contexto, la pregunta sobre la responsabilidad en los sueños se convierte en un espejo del conflicto interno de Tsukuro, quien lucha por comprender sus propios deseos, miedos y emociones reprimidos. En la parte final de la novela, este dilema se presenta como un conflicto moral de nuevo orden, donde Tsukuro debe enfrentarse a la complejidad de su alma, aceptando la coexistencia de impulsos contradictorios y su búsqueda de un equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente.

Por un lado, sabiendo que no cometió ninguna violencia física contra Yuzu, puede estar seguro de su inocencia, pero de alguna manera su conciencia lo atormenta por el hecho de que en sus sueños la deseaba con tanta pasión que podría ser perjudicial para la psique de la joven, que, según sus las observaciones amiga, se volvió triste y retraída. Parece que su enfermedad mental le llevó a tener alucinaciones delirantes: a su amiga le parecía que un espíritu maligno se apoderó de Yuzu, que siempre estaba detrás de su espalda, congelando su voluntad con su aliento helado, haciéndola perder la voluntad de vivir. Además, Tsukuri reflexiona sobre la posibilidad de que su *doble* no solo haya cometido violación, sino también el asesinato de Yuzu, ejecutando lo que él mismo, en su inconsciente, deseaba lograr: irrumpir en la casa de ella, enfrentarse a su rechazo y estrangularla. Murakami retrata este acto con crudeza: "Se preguntó, si, aquella lluviosa noche de mayo, algo, una parte de sí mismo, sobre la que no tenía control, se dirigió a Hamamatsu y estranguló aquel fino y bello cuello, esbelto como el de un ave" (299).

A la hora de plantear el problema de la responsabilidad humana por sus hechos, Murakami siguiendo los pasos de Dostoievski y Chéjov, descarta factores sociales como causa principal del malestar moral de sus personajes y atribuye su sufrimiento a la imperfección de su propia naturaleza. Los personajes de la novela, provenientes de familias estables y con vidas aparentemente plenas, encuentran el origen de su desdicha en un egoísmo introspectivo. El drama interno de Tsukuru y su frustración en las relaciones interpersonales se deben a su carácter indeciso y su incapacidad para asumir el crecimiento y la madurez. Aunque inocente desde la lógica común, en su subconsciente, el héroe reconoce su implicación en la tragedia de su amiga, en su enfermedad mental e incluso en su muerte.

Otro descubrimiento al que llega el héroe es la discrepancia entre cómo se percibe a sí mismo y cómo lo ven los demás. Creía que no valía nada para sus amigos, pero fue un temor equivocado.

A modo de conclusión

A fin de cuentas, tanto Chéjov como Murakami exploran en sus obras una variedad de la "novela del proceso de formación del individuo", centrada en la interacción entre la memoria, el presente y las aspiraciones futuras.

Ambos autores utilizan el pasado como un anclaje emocional para sus protagonistas, hombres corrientes y aparentemente incoloros, que enfrentan profundas crisis existenciales. En "*La caza*", la crisis de Kámishev surge del desengaño de un hombre maduro atormentado por el tiempo perdido. Por su parte, en la novela de Murakami, cobra relevancia la categoría del crecimiento, pues Tsukuru experimenta una angustia marcada por el temor a la madurez. En términos de psiconarración, ambos autores sitúan a sus protagonistas en entornos que configuran sus decisiones y conflictos internos. A partir de estas crisis invisibles, los

personajes experimentan una “muerte en vida” que se prolonga en el tiempo, reflejando su lucha interna.

La narrativa de Chéjov y Murakami conecta el pasado, presente y futuro de sus héroes en un continuo temporal dentro del contexto de la eternidad. En ambas obras, la destrucción del idilio desempeña un papel central. Los recuerdos del pasado funcionan como refugio frente a las crisis existenciales, pero son irreversibles. Para Kámishev, el deseo de revivir los días dorados de su juventud choca con la degradación moral de su presente. De manera similar los recuerdos de Tsukuro contrastan con la crisis de la adultez, donde se exige la construcción de una nueva identidad. El héroe reflexiona sobre cómo la felicidad de su infancia fue amenazada por el crecimiento inevitable y el poder del eros. Aunque el pasado parece perdido, sus ecos idílicos persisten en la memoria del protagonista, dándole un punto de apoyo frente a la desesperación.

Los protagonistas de Chéjov y Murakami parecen sufrir una enfermedad psíquica que los empuja al borde de una crisis. Haciendo referencia a los psiquiatras, Kámishev compara su estado de ánimo con el de un soldado herido en Waterloo “que se volvió loco y luego aseguró a todos y a sí mismo que había sido asesinado en Waterloo...” (III, p. 276). Por la misma razón Tsukuro experimenta algo parecido a la muerte: “Tal vez fuera una neurosis, una depresión o alguna otra enfermedad (250).

Chéjov y Murakami comparten el motivo de la metamorfosis, el restablecimiento y el arrepentimiento momentáneo del personaje, enmarcados en el cronotopo del umbral. Según Bajtín, este cronotopo simboliza “un instante que parece como si no tuviera una duración y saliera del curso normal del tiempo biográfico” (2019: 435). Este momento crucial separa el espacio cerrado y habitual del héroe, donde enfrenta su crisis, del nuevo espacio abierto y prometedor que simboliza la posibilidad de transformación.

La esperanza de renovación se relaciona con otra variedad del cronotopo: el del camino y el “cronotopo del encuentro”. Este juega un papel crucial en la vida de los protagonistas cuando conocen a personas que pueden contribuir a su transformación interna. En “*La caza*”, Kámishev llena el vacío existencial gracias a las relaciones con un amigo, el médico rural y con una joven y simpática mujer Nadenka (Esperanza). No obstante, es el encuentro con Olga, una joven de distinta jerarquía social, descrita como una auténtica ninfa selvática o *rusalka*, que aparece de manera inesperada en plena naturaleza, fuera del entorno habitual del héroe, promete cambiar su vida.

El héroe de Murakami percibe su ruptura con el pasado como la cima de una montaña que marca el valle de su vida, pero este muro invisible se rompe debido a la aparición en el cronotopo del umbral de dos personas. Tsukuro encuentra a Haida en una piscina y a Sara en la calle, ambos en contextos alejados de su rutina.

El resultado de este encuentro, sin embargo, es distinto. En Chéjov la *ninfa*, aunque bella por fuera, resulta un ser amoral que no lleva a Kámishev hacia la redención, sino hacia una caída aún más profunda y un desenlace trágico que incluye el homicidio. En cambio, en Murakami nuevos encuentros catalizan la salida de Tsukuro de las “tinieblas del alma”, empujándolo a la acción y a la incorporación en el *socium*.

Chéjov y Murakami logran captar la atención del lector mediante narrativas magistralmente construidas que encuentran su conexión con la tradición retórica clásica. Esta tradición, heredera de la Oratoria, fomenta la creación de una “autobiografía del

acusado”, en la que este se ve impulsado a justificar su conducta. Como señala J. L. Calvo Martínez (2014), la intención de resaltar el carácter, el *ethos*, del acusado o del defendido se realiza mediante la descripción de su trayectoria vital, positiva o negativa según lo exijan las circunstancias. En este sentido, Chéjov y Murakami abordan la representación de las motivaciones de los personajes con subconsciente reprensible desde enfoques distintos pero complementarios: Chéjov recurre al formato del autoinforme-confesión, explorando la subjetividad de su personaje a través de su propio relato. Por su parte, Murakami presenta la vida de su personaje mediante una voz dispersa en la narración, integrando sus pensamientos y experiencias en una perspectiva más objetiva. Ambas aproximaciones, la autobiográfica más subjetiva de Chéjov y la biográfica más objetiva de Murakami, no solo dan forma a sus historias, sino que también reflejan las ideas de los autores sobre el comportamiento moral individual, un atributo esencial del género biográfico.

Además, sin recurrir a explicaciones explícitas de la psique humana mediante psiconarraciones directas, ambos comparten un enfoque introspectivo para explorar las emociones y el desarrollo de sus personajes, convirtiendo el inconsciente en materia literaria. Traducen el contenido de esa “caja negra” mediante elementos oníricos, aunque con perspectivas divergentes: Chéjov opta por mantenerse dentro de los límites de lo real, evitando el misticismo, mientras que Murakami trasciende la realidad, adentrándose en lo sobrenatural. Sin embargo, su fantasía no se separa del mundo actual, tangible y material. Según él mismo afirma, a diferencia del “realismo mágico” latinoamericano, “los elementos mágicos en su obra provienen de la psique o del inconsciente” (Hagimoto, 2023, p. 154). En ningún caso los autores representan una fuerza fatal que domina al ser humano: en su obra prevalece el concepto de libre albedrío; las alucinaciones son productos de la imaginación enfermiza como síntomas de trastornos mentales de los personajes en plena crisis. A la hora de situar al protagonista en el acontecer inconcluso del presente evitan resoluciones definitivas, dejando el final abierto, lo que sugiere la posibilidad de un renacimiento personal para sus héroes, o una nueva etapa por explorar.

Durante muchos años el joven permanece en estado de muerte temporal hasta que debido a sus andanzas resuelve el enigma del pasado y conoce a la mujer amada, con quien, tal vez, su destino podría entrelazarse de manera definitiva. Murakami deja el final abierto a la interpretación con la esperanza de que al héroe le espera un nuevo amanecer. El viaje del héroe se describe como una travesía por terrenos accidentados, donde cada etapa representa una transición.

Las imágenes de sendos protagonistas tienen una dimensión filosófica y existencial. Es importante señalar que el lector se entera de los motivos internos que condicionan el malestar personal de los héroes a través de sus reflexiones. Estas reflexiones están separadas del desenlace de sus historias por una cierta distancia temporal, lo que añade una capa de profundidad y melancolía a la narrativa de ambos autores. Tanto en las conversaciones con el amigo médico, como en el diálogo con el lector de su novela que trae a la editorial, Kámishev revela su actitud hacia la vida. Asimismo, en diálogo intelectual con Haida, Tsukuro intenta comprender su lugar en el mundo. La búsqueda de una “ley mundial general”, por parte de un “hombre ordinario” hermana al autor japonés con la literatura rusa.

La comparación de las dos obras estaría incompleta sin prestar atención al fondo paisajístico, que no es una simple decoración, sino que tiene un profundo significado

filosófico. El leitmotiv de *La caza* es la imagen de la tormenta, que se ve seguida por escenas de una naturaleza apacible en una imagen idílica atemporal.

Ese mundo se evocaba en el aire sereno y fragante, colmado de ternura y del canto melodioso de los ruiseñores, en el sosiego de un jardín dormido bajo la luz suave y acariciadora de la luna que recién ascendía. El lago, tras su letargo diurno, despertó con un leve murmullo que alcanzó delicadamente el oído humano, como un susurro de vida renacida. Es un momento ideal... para adentrarse en el lago, dejando que los remos tracen su curso sobre la superficie tranquil. (p. 275)

En contraste con las nubes de pasiones humanas, que se transforman en la tormenta de una tragedia, la imagen de un lago tranquilo evoca una sensación de paz y contemplación de la belleza del Ser. Símbolos similares, según Andréi Bely, el poeta contemporáneo de Chéjov, reflejan su visión del mundo, iluminada por su ideal de la “Calma de la Eternidad”, que de manera involuntaria impregna las imágenes desesperanzadas del vaivén de vanidades recreadas en sus obras:

Llegará el momento en que la crítica valorará más profundamente la verdadera naturaleza del pesimismo de Chéjov. Al leer sus obras delicadas y ligeras, siempre musicales, transparentes y tristes, los lectores serán transportados a ese rincón del corazón donde ya no existe ni pena ni alegría, sino solo una Calma Eterna. (Andréi Bely, 1902, p. 7)

De manera similar, en la novela de Murakami, al bullicio de Tokio, esa inmensa ciudad cosmopolita, se contrapone la imagen de un lago rural finlandés, donde el protagonista se encuentra con una amiga de la infancia:

Entre los troncos de los abedules se veía el lago. En un pequeño embarcadero había amarrada una barca de color mostaza. Era un sencillo bote de pesca. Circundada por una arboleda, se alzaba una preciosa cabaña de madera con una chimenea rectangular de ladrillo. (III, p. 234)

Es una imagen de la tranquilidad y el sosiego rural, afin al ideal de Murakami, que se remonta a la filosofía oriental, simbolizando la continuidad y la eternidad del ser en contraste con el curso frenético de la vida humana, mientras que la barca en ambas descripciones y su movimiento refuerzan esta idea.

En el contexto de las dos novelas semejantes imágenes aluden a la necesidad del ser humano de disfrutar de la belleza eterna que emana del entorno natural para disolver gradualmente el doloroso apego al *ego* que puede conducir a la violencia y al dolor. Este pensamiento se transmite asimismo a través de las reflexiones de los protagonistas. El principio ideal no solo pertenece al pasado irrecuperable, sino que también se manifiesta en el presente.

Sumergiendo a Kámyshev en la atmósfera vibrante de la naturaleza primaveral por el camino a la iglesia el día de la fiesta patronal, Chéjov lo guía hacia una reflexión profunda sobre los valores esenciales de la vida. Le encanta el frescor del bosque matutino: “La felicidad misma parecía flotar sobre el suelo y, reflejada en las gotas de rocío de diamante, atraía el alma de los transeúntes” (III: 294). El cronotopo de la fiesta popular impregna al héroe que se dirige a la iglesia de un profundo sentimiento de unidad con la gente, que, a pie o en carrmatos, converge en un movimiento unísono hacia un objetivo común: participar en la acción religiosa: “¡Cuántos rostros alegres y festivos, ¡cuántos tipos! ¡Cuánto encanto y

movimiento en esta masa, mezclándose con los vivos colores de los vestidos, inundados por la luz del sol de la mañana!"(p. 296).

La imagen del despertar de la naturaleza junto con el espíritu colectivo que une a las personas de diferente posición social se erige como un símbolo de plenitud y perfección, revelando una imagen de la eternidad en la que los límites del tiempo se desvanecen. En esta contemplación, la majestuosidad y vastedad del mundo que rodea al héroe contrastan con las limitaciones de la existencia humana. Sus pensamientos se convierten en un reproche a la sociedad, que, desde su perspectiva, desperdicia la oportunidad de vivir en armonía con el mundo. Semejante cronotopo idílico encontramos en la novela de Murakami. Es el momento atemporal, cuando el héroe, enamorado desde su infancia de las estaciones ferrocarriles, en la estación de Tokio se siente feliz a la hora de fundirse con la multitud de gente que sube y baja de los trenes en un infinito movimiento lleno de sentido:

A Tsukuro le asombró que en este mundo existiera de verdad semejante número ingente de personas. Y también existiese otro número ingente de vagones de tren verdes. Parecía un milagro que tal número de personas fueran transportadas de manera sistemática, con total normalidad, en tal número de vagones. Y que todas y cada una de esas personas procedieran de algún lugar y tuvieran un lugar adónde ir. (p. 137)

En resumen, la narrativa de Murakami puede entenderse como una extensión y recontextualización de las técnicas narrativas de Chéjov en el género de la novela, adaptadas a los desafíos emocionales y culturales de la modernidad. El estudio realizado destaca la idea de Bajtín de que el proceso de formación de la novela aún no ha concluido, avanzando hacia una exploración cada vez más profunda del mundo del personaje. Este se representa como una nueva y compleja totalidad, vista desde las perspectivas filosóficas del autor.

REFERENCES

- Andreev, L.N. (2012). *Polnoe sobranie sočineni i pisem v 23 tt.*T.5., Moskva: Nauka.
- Belyy, A. (1904). Chekhov. *Vesi*, 8, 1-8.
- Chekhov, A.P.(1975). *Sobraniye sočineni v 30 -tt.* T.3. Moskva: Nauka.
- Bajtín, M. M. (2019). *La novela como género literario* (Trad. de Carlos Ginés Orta). En Luis Beltrán Almería (Ed.). San José (Costa Rica): Editorial Universidad Nacional; Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Bodin, J. (1587). *De la démonomanie des sorciers*. París: Chez Jacques du Puys.
- Broitman, S.N, Magomedova, D.M., Prijodko, I.S., Tamarchenko, N.D. (2009). Zhanr i zhanrovaya sistema v russkoy literature kontsa XIX-nachala XX veka. *Poetika russkoy literatury kontsa XIX- nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchiye problemy. Proza.* (pp. 5-77). M.: IMLI RAN.
- Calvo Martínez, J.L.(2014). *Literatura al amanecer. Estudios de literatura griega: Origen, esplendor y decadencia de los géneros literarios*. Granada: Univ. de Granada.
- Murakami, H. (2014). *Los años de peregrinación del chico sin color*. Trad. del japonés de G. Álvarez Martínez. Barcelona: Tusquets Editores.
- Chudakov, A.P. (1971). *Poetika Chekhova*. M: Nauka.
- Gilligan, J. (2003). Shame, Guilt, and Violence. *Social Research*, 70(4), 1149-1180.
- Hagimoto, K. (2003). Interview with Haruki Murakami: On Latin American Literature and

- Cultural Roots. Hagimoto, K. Transmodernity. Spring Issue, 151-159.
- Hallé, T. (1957-1958). Le phénomène du double chez Dostoïevsky et chez Maupassant. *Etudes Slaves et Est-Européennes*, 2, 238-241.
- Kraiskey, G. (1992-1998). Mi vida. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Milán: Bompiani.
- Luna Pérez, K. A., & Pérez Latorre, F. G. (2024). Influencia de Chéjov en la obra de Murakami. *Tesla Revista Científica*, 4(1), 412.
- Mikhaylovskiy, N.K. (1902). O povestnykh i rasskazakh gg. Gor'kogo i Chekhova. *Rus. bogatstvo*, 2, otd. II, 162-179.
- Moreno Rodrigues, R.M., Arsent'yeva, N. (2021). «Stress zhizni» v proizvedeniyakh F.M.Dostoyevskogo i L.N. Andreyeva v svete neyrofiziologicheskikh issledovaniy. F.M. Dostoyevskiy v literaturnykh i arkhivnykh istochnikakh kontsa XIX — pervoy trety XX v. (pp. 269-293). M.: IMLI RAN.
- Polonskiy V.V. (2011). Mezhdru traditsiyey i modernizmom. Russkaya literatura rubezha vekov: istoriya, poetika, kontekst. M.: IMLI RAN.
- Necheporuk Y. I. (1997). Chekhov i avstriyskaya literatura. *Chekhov i mirovaya literatura*. (ss. 227-266). Moskva: Nauka.
- Papernyy, Z. S. (2002). *Tayna siya... lyubov' u Chekhova*. Moskva: B.S.G.Press.
- Spachil O. (2023). Gde vstrechayutsya A. P. Chekhov i Kharuki Murakami: medlennoye prochteniyе rasskaza Drive my car. *Vestnik RUDN, ser. Literaturovedeniye*, 3, 498-508.
- Vukolov, L. I. (1974). Chekhov i gazetnyy roman («Drama na okhote»). *V tvorcheskoy laboratorii Chekhova*. Nauka, 19, 208-217.
- Symons, J. (1975) *Bloody Murder*. L.