



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 49 - 2

Julio 2023 - Diciembre 2023

***Primera persona del singular de Haruki Murakami.
Relatos crepusculares y rastros autobiográficos***

Heraclia Castellón Alcalá

Castellón Alcalá, H. (2023). *Primera persona del singular de Haruki Murakami. Relatos crepusculares y rastros autobiográficos. Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49(2), e54733. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.54733>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.54733>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

***Primera persona del singular* de Haruki Murakami. Relatos crepusculares y rastros autobiográficos**

Haruki Murakami's *First Person Singular*. Twilight Stories and Autobiographical Traces

Heraclia Castellón Alcalá

Universidad de Granada, Granada, España

heracliacastellon@gmail.com

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

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.54733>

Recepción: 17-11-22

Aprobación: 30-01-23

RESUMEN

El volumen *Primera persona del singular* –aparecido en 2020– acoge ocho relatos breves de Murakami que permiten descubrir temas ya tratados en su repertorio: desconcierto vital, episodios desairados de una juventud infeliz, la irrupción de lo fantástico, la impostura. Comprobar cómo se plasman los temas planteados y el formato textual seleccionado es el objetivo de este trabajo. Además de constatar su vínculo con las obras anteriores, importa al mismo tiempo reconocer qué nuevo aporte ofrece este conjunto cuentístico, por lo que se ha atendido a reseñar los nuevos territorios que se recorren. Destaca señaladamente aquí el tono desde el que se narra, ahora ya el de la edad avanzada. Encontramos así que reflexiona sobre la vecindad de la muerte inexorable, que también presenta códigos de principios morales, todo siempre desde la perspectiva de una primera persona del singular desde la cual Murakami parece darnos a un tiempo pistas personales y otras ficticias, con la apariencia de verdad que le ofrece el género japonés de *Novelas del yo*, al que de algún modo se remite.

Palabras clave: Narrativa; literatura japonesa; cuentos; realismo fantástico; Haruki Murakami.

ABSTRACT

The volume *First person singular* –appeared in 2020– includes eight short stories by Murakami that allow us to discover topics already covered in his repertoire: vital confusion, distasteful episodes of an unhappy youth, the irruption of the fantastic, imposture. Checking how the issues raised are reflected and the selected textual format is the objective of this work. In addition to verifying its link with the previous works, it is important at the same time to recognize what new contribution this short story collection offers, for which reason the new territories that are traversed have been reviewed. The tone from which it is narrated stands out here, now that of old age. We thus find that he reflects on the neighbourhood of inexorable death, as well as he also presents codes of moral principles, all always from the perspective of a first person singular from which Murakami seems to give us both personal and fictitious clues, with the appearance of truth, that the Japanese genre of *I Novels* offers him, to which he says he somehow refers.

Keywords: Narrative; japanese literature; short stories; magical realism; Haruki Murakami.

1. Introducción

Este volumen de Murakami –publicado en japonés en 2020, en español en 2021– constituye un compendio de sus intereses, preocupaciones y marcas de autor en el formato de relato breve, que algunos consideran supera en calidad a las novelas (Rubin, 2015). Es el quinto conjunto de cuentos y relatos breves publicado en español, precedido por *El elefante desaparece* (1993, en español 2016), *Sauce ciego, mujer dormida* (2005, en español 2008), que recoge tanto cuentos de los inicios y otros de los 80 y 90, como también cinco escritos ya en los inicios del siglo XXI; *Después del terremoto* (respectivamente, 2000, 2013) y *Hombres sin mujeres* (2014, 2015).

Dentro de esta serie de publicaciones, las dos primeras compilaciones ofrecen un valioso repertorio del universo murakamiano, que abarca desde estampas del todo próximas a la realidad, con minuciosos detalles descriptivos, hasta la irrupción desatada de lo fantástico. Esa combinación suele operar en casi todas sus novelas, si bien Murakami desvela que son los cuentos su espacio favorito de experimentación creativa (Murakami, 2008, p. 7). Por su parte, *Después del terremoto* surge como consecuencia de los dolorosos estragos causados por el terremoto de Kobe de 1995, y en *Hombres sin mujeres* se ensartan historias de fracaso, muerte e incierta soledad a través de relaciones de pareja.

Con *Primera persona del singular* Murakami ha optado por el tono más personal, si bien advierte que ese protagonismo narrativo no deja de ser sino una estrategia literaria. Las omnipresentes referencias en primera persona que salpican los ocho cuentos van a significar un desafío para su credibilidad; Murakami pone aquí en funcionamiento la distinción entre la voz del narrador de su mismo nombre y la atribución de lo narrado a su persona real, el autor. No obstante, esas dos distintas voces en ocasiones se mezclan y entrecruzan, y como referencia para ese juego enunciativo, Murakami nos remite al precedente literario japonés de “novelas del yo”. Aunque la narración dista de ser la verdad autobiográfica. Esa pluralidad enunciativa en sus obras ha sido señalada certeramente: “Se constata el carácter especular de su discurso, y sus principales elementos: la metaficción, la transtextualidad, la autoconciencia y la manipulación en la obra de ficción de sus propias convenciones” (Sotelo, 2013, p. 29).

A partir de los temas sobre los que los ocho relatos del libro versan se puede meridianamente deducir que es el Murakami de los años provecos el que deambula por los escenarios de los recuerdos de juventud; una vez más, se encuentra la superposición de realidad y fantasía, la extrañeza ante sí mismo, la impostura socialmente aceptada, la pasión vital por la música y por el béisbol; y, como novedad en este programa de ideas, actitudes y afanes, emerge el interés por la creación poética. Pero

resalta a lo largo de las historias un recurrente motivo temático: la cada vez más cercana certeza de la muerte, la constatación de la brevedad de la vida.

2. Relatos crepusculares

Las ocho historias tejen un panorama testimonial desde la perspectiva del narrador-personaje Murakami en edad madura, lo cual contrasta con las ficciones precedentes, donde los protagonistas rondan la treintena. Aquí el narrador rememora episodios, criaturas e inquietudes de su ya lejana juventud, en tono elegíaco con puntuales sonos del *ubi sunt*. El otoño suele ser el marco temporal en que transcurren, trasunto del punto vital en el que el narrador está instalado.

Quizá uno de los pasajes en que la reflexión sobre el *tempus fugit* cobra más hondura y gravedad se encuentra en el primero de los relatos, “Áspera piedra, fría almohada”, donde la voz narradora entona el conocido lamento por la brevedad de la vida, por el vuelo irrefrenable de las horas:

Resulta enigmático que envejezcamos en lo que dura un parpadeo, que todo parezca tan breve y que no haya marcha atrás, que cada momento sea un paso más hacia la decadencia, la ruina y la extinción (o tal vez no haya en ello nada enigmático precisamente). (2021, posición 1224)

O con un tono similar en otro cuento, “Charlie Parker plays *bossa nova*”, que gira en torno a la prodigiosa música del genial instrumentista; reflexiona sobre la dimensión temporal de la música, cuya belleza se construye en el tiempo, lo que la iguala a la muerte. Es decir, habla de la muerte como inserta en la vida, vivir es ir muriendo:

Es como un ser que se arrastra lentamente. No es muy distinta a una bella frase musical que le viene a uno a la cabeza como en una ráfaga, con todas sus notas desplegándose simultáneamente; sin embargo, su propia naturaleza está ligada a un desarrollo temporal, como el que uno requiere si desea cruzar un continente de costa a costa, o quizás a toda una eternidad, aunque su esencia no se adscriba del todo al concepto de tiempo. Si adoptamos el punto de vista de que la muerte se despliega en el tiempo, podría tal vez afirmarse que vamos muriendo poco a poco a medida que vivimos. (2021, posición 4117)

Es una formulación clásica en la historia de la literatura, que tan genialmente consagró en sus *Coplas* Jorge Manrique, o en atormentados sonetos filosóficos Francisco de Quevedo. También le duele a Murakami, como a ellos, la imposibilidad humana de ralentizar el avance del tiempo:

cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando. (*Copla I*, 1979, p.130)

Que la edad anciana sea también vista como antesala de la muerte –mesón de enfermedades, mancilla de lo pasado, en palabras de la vieja Celestina– ha sido consecuencia del cambio operado desde hace unas décadas en la sociedad japonesa, como se recoge en una cita en prensa del escritor Shusako Endo:

En un artículo publicado en el diario Asahi Shimbun, el famoso novelista Shusako Endo comenta: «Cuando yo era pequeño mirábamos a los ancianos que estaban en cama incluso con temor reverencial. En aquel tiempo creíamos en la vida eterna ... Los viejos eran venerados por tener un pie en el otro mundo. Hoy en día son pocos los que creen en la vida después de la muerte. La vejez es considerada como una aflicción en lugar de un honor. Abandonados y desmoralizados, nuestros ancianos temen el crepúsculo de su vida». (Mélich, 1993, párr. 11)

No es extraño, pues, que este tema de tan profunda entidad lo articule Murakami dando entrada a la poesía, en concreto a una forma poética de pura tradición japonesa, las tankas. Se incluyen cuarenta y dos tankas escritas por la chica en torno a la cual gira el relato; esa autoría femenina se acomoda a la tradición de ese género, que según los cánones del país se presta más a la sensibilidad femenina que otro tipo de poemas (Cárdenas, 2018). Prolongada su creación a lo largo de los siglos, la tanka –según el DRAE, su etimología es *tan*, ‘corta’, y *ka*, ‘canción’– combina pentasílabos y heptasílabos (5 7 5 7 7); el tercer verso debe contener algún término clave que se corresponda de algún modo con los aparecidos en los dos primeros versos y en los dos siguientes. Más detalles sobre este género poético y su adaptación a las lenguas occidentales –en este caso, al inglés– nos proporciona Nakamura (2006, párr. 7):

Tanka means “short poem” or “short song”. A tanka consists of 31 Japanese syllables. They are usually divided into syllabic units of 5-7-5-7-7 When tanka poems are translated into English it is almost impossible to reproduce the number of syllables that occur in the Japanese. However, when original tanka are written in English it is possible to use the 5-7-5-7-7 syllable form.

Esta tanka es la que da nombre al cuento de *Primera persona del singular*:

Áspera piedra, / en ti mi sien apoyo, / fría almohada,
y el flujo palpitante / de mi sangre escucho. (2021, posición 173)

El relato “Áspera piedra, fría almohada” se construye en su totalidad desde el recuerdo de la época universitaria, en que se produce el encuentro del narrador con una joven de cuyo nombre no puede acordarse, compañera de trabajo en un restaurante. Ese personaje, la innominada joven de *Áspera piedra, fría almohada*, encaja en un tipo femenino muy habitual en las novelas de este autor: mujer joven, aquejada de vacío existencial, infelicidad, amor no alcanzado... En este caso, además, obsesionada permanentemente por la muerte, como también lo estaba la protagonista del cuento “Paisaje con plancha” del libro *Después del terremoto*. Es este otro ejemplo más en las mujeres de la narrativa murakamiana de suicida, en este caso de posible suicida. En varias de las tankas la muerte es el tema central; de hecho, al narrador le inquieta en el presente la posibilidad de que ella acabara con su vida:

Me inunda a veces la desazón de que haya puesto fin a su vida. No pocos de sus poemas transmitían cierta sed de muerte, cuya culminación parecía consistir en seccionarse la cabeza con un objeto afilado y cortante.

Ya cae la tarde, / reino del desconcierto, / lluvia incesante.

Ya rasga el horizonte, / mira, el hacha sin nombre. (2021, posición 1194)

Aunque las tankas muestran otros varios asuntos, como breves imágenes de la naturaleza o referencias al destino caprichoso que permita reencuentros, las tankas de más acerada carga significativa son las que se refieren a la muerte:

En ti descanso / mi testa polvorienta, / almohada pétrea,

¿Serás tú quien la siegue o / seré yo quien lo haga? (2021, posición 1362)

El Murakami escritor declara que escribió en una ocasión doce tankas, sin haber experimentado antes esa fórmula, y que en ese momento decidió emplearlas como base de un relato (Ayén, 2021). Está claro que respeta las convenciones del género, que las dispone como obras compuestas por una mujer; esa mayor presencia femenina la ha subrayado Toshiko Ellis: “The number of women was most significant among tanka poets” (2010, p. 93); conviene, sin embargo, hacer notar que no todos los estudios sobre las antiguas tankas reconocen el predominio de la autoría femenina (Vieillard-Baron 2013, p. 270). Destaca, además, que Murakami a través de ellas plasme la preocupación por la muerte y la vejez; se incluye la poesía dentro de un relato para que en los versos alcance más intensidad la cuestión que da pie a la ficción, el lamento del mortal ante la caducidad de su existencia. Por otro lado, gracias a la poesía, las experiencias puntuales perviven, son imperecederas y vencen sobre la muerte: “Al menos, las palabras permanecen a nuestro lado si tenemos suerte. Son seres fabulosos que trepan

hasta lo alto de una escarpada cima con la llegada del atardecer” (“Áspera piedra, fría almohada”, 2021, posición 1261).

Hay en “Áspera piedra, fría almohada” un reconocimiento acerca del poder de permanencia, de posteridad, que se le alcanza al ser humano a través de las palabras; somos caducos, perecederos, pero el lenguaje nos rescata de la nada, del olvido y así las palabras recomponen lo que ya ha desaparecido, se ha extinguido en la inexistencia: “Las palabras supervivientes se asoman sigilosas, en actitud tímida y remisa, con tendencia a la polisemia, suficientemente preparadas, no obstante, para ejercer de testigos del mundo con imparcialidad y honestidad” (2021, posición 1289).

El desasosiego por el paso del tiempo aflora también en “With The Beatles”, esta vez, al observarlo en otros, quienes nos muestran los adversos efectos del inmisericorde calendario que devora la lozanía y atractivos; el rigor cruel del paso del tiempo se nos impone también al comprobar cómo ha desaparecido todo rastro de belleza en las personas que antes agradaban por su juvenil presencia, convertidas ya en respetables ancianas:

La perplejidad de cumplir años no reside en el hecho mismo de cumplirlos. Ni siquiera en cruzar esa borrosa línea a partir de la cual, al no haberse dado uno cuenta del paso del tiempo, se le priva del trato de joven para empezar a reverenciársele como respetable anciano. No, no es eso lo que a mí más me desconcierta del irreversible discurrir de los años. Aquello que de verdad me resulta pavoroso es observar cómo envejecen los demás ante mis propios ojos, y comprobar que las lozanas muchachas que antaño revoloteaban a mi alrededor se han convertido en candorosas abuelas que presumen de nietos. Reflexionar sobre ello me produce una profunda y misteriosa melancolía, incomparablemente mayor que pensar en mi propio envejecimiento. (2021, posición 4323)

Cierto es que también en uno de los cuentos, “Antología poética de los *Yakult Swallows*”, proporciona alguna recomendación para intentar en vida obtener lo mejor de lo que el correr de los días pueda ofrecer, buscar gratos registros de lo vivido: “Es responsabilidad de uno dialogar con el paso del tiempo para que este sea benévolo y le otorgue buenos recuerdos que llevarse. Esto es, sin duda, lo más importante” (2021, posición 9323).

3. Autobiografía, pseudo-autobiografía y metanarración

La elección del título *Primera persona del singular* induce a esperar encontrar un recuento de escenas vividas y de momentos que hubieran jalonado la peripecia vital de quien en efecto habla de sí mismo, el Murakami narrador-personaje. Pero el Murakami escritor rehúye –en sus declaraciones sobre la redacción de los relatos– confirmar la autenticidad de lo narrado y prefiere dejar al lector en la incertidumbre a este respecto.

El propio título remite al género narrativo de cuño tradicional japonés de “novelas del yo”, pero al tiempo se distancia de este formato, por su intención de romper el compromiso autobiográfico; según Murakami, se trata solo de crear esa impresión, sin más:

There's a long tradition in modern Japanese literature of the autobiographical, so-called *I-novel*, the idea that sincerity lies in honestly and openly writing about your life, making a kind of self-confession. I'm opposed to that idea and wanted to create my own 'first personal singular' writing. (Mayer, 2021, párr. 3)

Esta declaración de intenciones –que el texto se construya como una particular “novela del yo”, según manifiesta Murakami– vendría a conformar una muestra de la teoría del simulacro que sobre la obra de Murakami sustenta un gran conocedor de la misma, Seats. Este crítico subraya que es el simulacro lo que identifica el código estético de autor de Murakami: “Murakami’s narrative paradigm points to the operation of a simulacral rendering of contemporary Japan’s self-elaboration: a particularity and singularity perhaps longed for, but not yet fully bestowed or bestowable in its relation to the universe of the West” (Seats, 2006, p. 67).

Remite Murakami a la tradición nipona de las “novelas del yo” –*shishōsetsu*–, si bien para marcar su distancia de ellas. Este género narrativo ha sido objeto de atención, entre otros por parte de Hijiya-Kirschner, quien ha remarcado el carácter nuclear en ellas del autor como protagonista (1996, p. 2), así como su origen ligado al Naturalismo europeo: “*Shishōsetsu* developed at the beginning of the century from *shizenshugi*, a literary current that took its orientation from European naturalism and declared its dedication to truth and “straightforward description”” (1996, p. 3). Destaca la citada especialista la trascendencia fundamental de este género en la literatura japonesa, que pudiera considerarse incluso como la forma dominante en esa literatura. La premisa es la sinceridad del autor en cuanto a sus estados interiores; ante eso, es secundario el respeto a los hechos reales. Según se explica, estos textos nacen de la necesidad de comunicación del escritor: “Need to communicate through literature, which is apparently so extreme in Japanese society ... Writing helps the author maintain psychological balance. It is an extremely successful means of coming to terms with life” (Hijiya-Kirschner, 1996, p. 270). Esa misma visión suscribe Murakami sobre la fuerza sanadora de la ficción para su creador (Castellón Alcalá, 2022, p. 86); la escritura, la creación literaria libera las amarras personales y reconforta al autor.

Por su parte, otro especialista en esta área, Fowler, señala la circunstancia que para los lectores occidentales debe ser tomada en cuenta sobre las “novelas del yo”: la diversidad de pronombres personales en japonés; en efecto, hay una variada gama de pronombres de primera persona, de acuerdo con la posición social de los interlocutores, la situación... La abundancia de pronombres personales –

para los hablantes varones, no así para las mujeres–, en definitiva, debilita esa sensación de presencia diferenciada y difumina la frontera entre el yo y los otros: “Self-expression in Japanese is forever a contingent activity, dependent on the relationship between speaker and hearer and, by extension, between writer and audience” (Fowler, 1992, p. 6). Carlos Rubio también ha puntualizado en su fundamental monografía cómo la lengua japonesa determina unas formas autorreferenciales para el emisor mucho más matizadas que las de muchas lenguas occidentales:

Cuando un japonés, es decir, un personaje de Murakami, sostiene una conversación siempre se yergue una cuestión crucial: dejar muy claro quién está hablando a quien La situación en japonés es completamente distinta. Y no solo porque en japonés haya un buen número de palabras para el pronombre “yo” (*watakushi*, *watashi*, *boku*, *ore...*) y “tú” dependiendo de a quién se dirige uno, sino por causas más profundas. Entre esas podría destacarse la tendencia psicológica del japonés a ponerse en el lugar del interlocutor para crear, por así decir, una identificación empática de perspectivas. (2012, p. 422)

Se entiende pues, que Murakami se apoye como forma de partida en las “novelas del yo” – *shishōsetsu*–, para, desde ahí, construir unos relatos en los que la voz en primera persona del narrador Murakami no ha de entenderse que corresponde al escritor Haruki Murakami, por más que como tal se automencione en ocasiones; así lo ha manifestado él:

Puede que parezca que esté repleto de elementos autobiográficos, pero ello no significa que uno deba tomárselo como que ha sucedido tal y como está escrito. Partí de la idea de simulación biográfica, es decir, hacer que los engranajes ficticios a los que acudo para tejer las tramas sean percibidos por el lector con un halo de realidad biográfica que, en realidad, no es más que tramoya. (Ayén, 2021, párr. 3)

En realidad, para algunos críticos, el seguimiento que Murakami –y otros narradores japoneses contemporáneos– hacen del precedente de las “novelas del yo” surge como un estadio posterior de dicho formato narrativo; así se ha considerado:

The need to express contemporary culture has initiated the move of Murakami and other contemporary authors away from the *shishōsetsu*, also called the *I-novel*, which has been the most prominent form of Japanese literature since the Japanese adopted European naturalism one hundred years ago. ... Naturalist writing, once adopted by contemporary writers, very quickly turned into the confessional novel form. The narrow confines of the confessional *shishōsetsu* disallowed social or political commitment in fiction. As modern writers move away from this form and embrace postmodern forms of writing, they are opening Japanese literature up to the European practice of including the politics and ideas of the times into their writings on a much larger scope than in previous periods. (Pulvers, 1997, p. 39, como se cita en Garland, 2002, p. 29)

Se puede considerar, entonces, que el formato genérico de las novelas del yo permite a Murakami una apariencia –un simulacro– de acercamiento a lo personal, dado que quien habla en el texto dice ser Haruki Murakami. Es una voz que desvela sus inquietudes, emociones y vaivenes anímicos, como en las novelas del yo, en lo que Fowler denomina la “retórica de la sinceridad”; la elección de este marco estructural, tan arraigado en la literatura japonesa, le permite construir esa impresión de autenticidad, que no deja de ser un procedimiento narrativo, no una manifestación autobiográfica. A partir de ahí, estos relatos emprenden un rumbo libre, en el que caben escenas, asuntos y puntos de vista que los apartan de las convenciones del *shishōsetsu*.

Pero, aun partiendo de la dualidad diferenciada de roles o identidades, narrador/escritor, la presencia personal de autor subyace en momentos diversos de las tramas y esas voces se solapan en puntuales ocasiones. Así lo confiesa el propio Murakami, por ejemplo, al justificar la elección de la ciudad de sus primeros recuerdos, Kobe, como ubicación de *Flor y nata*; explica que el paisaje que ve el personaje se mezcla con el suyo propio (Treisman, 2019). O también en el relato “With *The Beatles*”, en que recuerda a dos chicas de su juventud; una de ellas, con la que ni siquiera llega a hablar, será una imagen esencial para él, marca su arquetipo:

For the narrator, the first girl, the one he passes in the hallway at school, is a kind of symbol. In this case, a symbol of yearning ... To tell the truth, I have almost exactly the same memory myself. When I was in high school, I passed a girl in the hallway, a girl whose name I didn't know ... That scene was etched in my mind and became a symbol, for me, of adolescence. Sometimes scraps of memory like that can be the trigger that brings a story into being. (Treisman, 2020, párr. 2)

Es en el cuento “With *The Beatles*” donde el Murakami narrador traza una semblanza autobiográfica acerca de su personal relación con las mujeres, se describe y reconoce que siempre ha contado con la aceptación y la compañía femenina:

Para evitarle al lector malentendidos futuros, he de aclarar antes de seguir adelante que ni puede considerárseme guapo, en absoluto, ni mis habilidades atléticas tienen nada de elogiable, así como tampoco destaco por mis resultados académicos. Me cuesta afinar cuando canto, y ando notablemente escaso de elocuencia y zalamería cuando hablo. Nunca he gozado de atenciones ni popularidad entre mis compañeras de clase, ni a lo largo de los años de instituto ni en la universidad, y si hay algo que puedo afirmar con contundencia y rotundidad (aunque no con singular orgullo) en esta anodina vida mía, es precisamente eso: mi falta de éxito con las mujeres. Avisado ya el lector y situado en el debido contexto, permítame ahora que le diga que siempre he gozado, sin embargo, de la compañía de mujeres que, de un modo u otro, y por una razón u otra, se han acercado a mí con curiosidad e interés. (2021, posición 4931).

Proliferan en general las interpelaciones al lector, para atestiguar la veracidad de lo narrado, o la falta de ella, en su caso: “¿Me cree usted, fiel lector? Puede creerme. No me he inventado nada” (“Charlie Parker plays *bossa nova*”, 2021, posición 4310). O para justificar la omisión de ciertos detalles, que el tiempo y el olvido han difuminado; o bien imagina las reacciones que el lector puede experimentar ante lo que se cuenta: “El lector se preguntará por los extensos páramos de oscuridad que hube de atravesar para acabar atrapando tan lejana y pálida estrella, cuando había otras muchas que brillaban con mayor intensidad” (“Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”, 2021, posición 8038). En “Áspera piedra, fría almohada”, por ejemplo, de nuevo es el narrador hablando al lector para advertirle de alguna información importante que no se le va a dar: “Pese a ser la protagonista de la historia que me dispongo a narrar a continuación, no hay mucho que pueda contarles de aquella mujer de quien incluso he olvidado su rostro y su nombre” (2021, posición 91). Igualmente, al inicio de “Carnaval”, relato que se abre con un tono descarnado, de una dureza que hoy resulta contraria a lo políticamente correcto; consciente de esa molesta aspereza expresiva, el narrador hace una llamada al lector para que acepte el uso de un lenguaje duro, carente de eufemismos al enfatizar los rasgos de la apariencia física de un personaje femenino de una forma que pudiera molestar a quien lee:

Era la mujer más fea que he visto en mi vida... Evidentemente, yo podría dar mayores muestras de caballerosidad y referirme a ella con el eufemismo de la menos guapa que he visto en mi vida, en vez de la más fea. Ello sería tal vez de mayor agrado para usted, atento lector, y, sobre todo, para usted, paciente lectora. Pero permítaseme evitar el engaño que las palabras encierran y usar la expresión que mejor se adecúa a aquella mujer (2021, posición 9448).

Al crear el tono general de memorias personales, son muchas las ocasiones en que remite a episodios de la lejana juventud, como en *Flor y nata*, en que, para dar visos de veracidad a lo acontecido, refiere que nunca lo reveló, salvo a un amigo.

Sin duda, un rasgo personal real innegable es trasladar a la obra la pasión por los gustos propios, las aficiones del individuo Murakami. Aquí, música y béisbol son el eje temático central en algunos relatos (“Charlie Parker plays *bossa nova*”, “Carnaval”, “Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”), además de las múltiples, casi omnipresentes, referencias a composiciones musicales en todos los textos. En “Charlie Parker plays *bossa nova*” –donde el título fue lo primero, la inspiración para la historia, como en tantas otras ocasiones para Murakami– se entrelazan el gusto por el jazz y la leve apertura hacia lo fantástico, a través del culto rendido al mítico saxofonista Charlie Parker. El desarrollo del relato se articula desde la continuada intertextualidad, con remisiones a un supuesto texto previo del narrador, un artículo juvenil con el mismo título en una revista musical universitaria. Según la trama del cuento, ese artículo se fraguó a partir de una absoluta falsedad, en concreto, la

redacción de una reseña crítica de una supuesta grabación musical de Parker inexistente, imposible biográfica y cronológicamente. El artículo juvenil sugiere engañosamente que el artista no murió tras su retirada, y desgana con certera solvencia y pericia un arrebatado comentario laudatorio de las piezas que supuestamente integran el disco, los intérpretes, etc. El revuelo que el artículo provocó fue, pues, lógico. Tras esta superchería de juventud, años después sueña con el músico, y, aún en sueños, su música obra en él un efecto cautivador incommensurable, esa música posee tal poder extraordinario que lo transforma:

Era una música que llegaba hasta lo más profundo del alma y tocaba su mismísimo centro, hasta el punto de hacerme sentir que algo había cambiado después de escucharla, que no podría volver a ser el mismo que era antes (y estoy convencido de que un tipo de música así existe realmente en el mundo). (2021, posición 4055)

Por supuesto, son los gustos personales de Haruki Murakami los que claramente se asoman aquí; no hay duda de cómo le apasiona el jazz, mientras que el pop, incluso los *Beatles*, le provocan más bien indiferencia, no pasan de ser para él solo un “mero telón de fondo superficial y caduco”, como se menciona en “With *The Beatles*” (2021, posición), de una época, su juventud; parecida falta de entusiasmo hacia ese estilo musical manifiesta el autor al ser entrevistado:

The narrator admits that he was never very enthusiastic about the Beatles. Their music was just the wallpaper surrounding his youth, and he didn't go out of his way to listen to it. Did you share that feeling with your character?

I was pretty snobby when I was a teen-ager, and I was crazy about jazz and classical music. It's true that the Beatles were basically musical wallpaper. I heard their songs a lot on the radio but always kind of half listened. And I didn't buy their records. (Treisman, 2020, párrs. 10-11)

También cabría validar como material autobiográfico en el mismo relato las líneas que incluye como suave arremetida contra la crítica literaria establecida, cuyos dictados parece rechazar o, cuando menos, no compartir: “En el ámbito literario en concreto, me parecen dudosas y altamente cuestionables las virtudes del consenso común (alcanzado por la crítica, por ejemplo) a la hora de interpretar a un autor” (“With *The Beatles*”, 2021, posición 6118).

Por otro lado, cómo no considerar suscritas por el autor las matizadas opiniones que se vierten en el cuento “Carnaval” sobre la obra para piano de los grandes compositores de música clásica, que ponderan y desglosan los méritos o peculiaridades de los genios en su recepción por quien escucha sus piezas:

Estábamos también de acuerdo en no aunar la música para piano de Chopin a los primeros puestos de nuestra lista particular Tampoco podíamos negar el encanto y la belleza indiscutibles de las sonatas para piano de Mozart, pero, para expresarlo llanamente y en pocas palabras, estábamos saturados de ellas. En cuanto a Bach, los preludios y fugas de sus dos libros de *El clave bien temperado* tenían una calidad indiscutible, pero a ambos nos resultaba difícil encontrarnos en la disposición de ánimo adecuada para su disfrute (Bach le exige a uno que se vuelque y concentre por completo en la música, sin medias tintas que valgan). Beethoven estaba muy bien, por supuesto, pero afectaba en ocasiones de excesiva y ceñuda severidad, y nos parecía que ya no tenía nada nuevo que descubriremos y ofrecernos. En cuanto a las piezas para piano de Brahms, si bien merecían indefectiblemente toda nuestra admiración cada vez que las escuchábamos, eso solo era posible cuando sucedía de manera ocasional y esporádica. En caso contrario, empalagaban y llegaban a resultar tediosas. Con respecto a las exóticas sonoridades de Debussy y Ravel, estábamos de acuerdo en que solo en momentos y situaciones muy específicos, y pocas veces al alcance de la mano, conseguía uno adentrarse en profundidad en ellas. Finalmente, las únicas obras para piano que pasaron el tupido tamiz de nuestra crítica fueron un puñado de sonatas de Schubert y el conjunto de la obra pianística de Schumann. (2021, posición 10191)

A su entender, la obra para piano más destacable sería “Carnaval”, de Schumann, de la que por supuesto ensalza su calidad con encomiásticas comparaciones:

Chispeante y caleidoscópica belleza multicolor, elevada en salto brioso sobre las rígidas estrecheces del intelecto humano, desafiando su lógica y superando con creces filigranas como las de las *Variaciones Goldberg* de Bach, o cabriolas como las de *El clave bien temperado*, y cerniéndose por encima del portentoso brillo de las últimas sonatas de Beethoven y del heroico, a la par que delicado, encanto de su *Concierto para piano y orquesta n.º3*. (2021, posición 10385)

Además, en lo que el narrador llama *pequeña acotación*, proporciona una autorizada información, de registro absolutamente ensayístico, acerca de lo que la obra de Schumann ha aportado a la historia de la música, evaluando su recepción y remarcando cómo su impulso creativo abrió nuevos caminos y estilos. Cabe preguntarse si la inclusión de esta documentada explicación no obedece más a los personales intereses del melómano escritor Murakami que a una supuesta funcionalidad de este excursus en el relato, cuyo ritmo se detiene con dicho inciso de crítica musical. Es decir, incluir toda esa documentada información musicológica dentro de la trama del relato quizás se deba más a los gustos y criterios musicales del propio Murakami que a una lógica interna de la construcción del cuento.

Quizá, dentro de esta compilación, el relato en que más alcance goza el material autobiográfico es en la “Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”, donde el escritor se entrega sin rebozo a las escenas deportivas y a los sentimientos acusados de su otra pasión junto a la música, el béisbol.

Introduce el texto como si se encontrara en plena alocución ante un auditorio, para ponderar su intenso vínculo con el béisbol, con las mismas palabras que el escritor pudiera emplear en la vida real:

A continuación, trataré sobre mi afición al béisbol, pero permítaseme de momento, y antes de nada, aclarar que mi gusto por dicho deporte va más allá de la ramplona inercia conductual que suele adquirirse durante la infancia y no tiene nada que ver con ella. Mi afición se constituye, más bien, a través de un hábito de naturaleza profunda. (“Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”, 2021, posición 7885)

Va trazando unas coordenadas biográficas que bien podrían trasladarse del narrador al autor, acerca de sus datos de su infancia, juventud, el inicio de su afición, sus primeras novelas (*Escucha la canción del viento*, *La caza del carnero salvaje*), la distante relación con su padre, etc. De nuevo Murakami manifiesta en declaraciones su proximidad identitaria, tanta que convertiría al texto más en documental que en ficción: “What I wrote about in that particular story is what happened to me, pretty much as is. I suppose you could call it less a short story than a kind of essay” (Mayer, 2021, párr. 5).

Así el narrador advierte que el texto tiene carácter de autobiografía: “Necesitaré algo de tiempo para contar la historia. Pero no veo inconveniente en hacerlo. Servirá, a la vez, de breve esbozo autobiográfico” (“Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”, 2021, posición 8050).

La sensación que le provocan los partidos y todo lo que los rodea es tan vibrante e intensa que le empuja a componer poemitas, por supuesto mucho más ligeros y superficiales que los del primer cuento, “Áspera piedra, fría almohada”, y refiere que los publicó a sus expensas: “Eché mano de la expresión *Antología poética* para proceder a su publicación allá por 1982” (2021, posición 8525). Y aquí el Murakami escritor de nuevo juega al equívoco, al declarar que esos poemas fueron escritos para el relato, que no existían previamente:

But the part about publishing a book called *The Yakult Swallows Poetry Collection* is pure invention. I never wrote those kinds of poems. I just made them all up later on. So since the story contains that one fabricated element, at least, it does retain the form of a fictional work. But that said, do you think my explanation here is actually true? (Mayer, 2021, párr. 6)

Sin embargo, sí hubo una curiosa compilación con el título *Yakult Swallows* de brevísimos poemillas, algunos con los mismos motivos del relato. La publicó en 1981, incluida en el volumen *Yume de Aimashou* –título que se ha traducido al inglés como *Let’s meet in a dream*–, que escribió junto a Itoi Shigesato, y estaba compuesto de textos con carácter un tanto extraño –cuentos, diálogos, poemitas–. Al reeditarlos en 1986, Murakami escribe en el prólogo: “*Let’s Meet in a Dream* is neither a short story collection nor a book of essays, nor is it a miscellaneous mix of assorted manuscripts. In

short, I guess it's a book of enigmas"; en esta edición ya había suprimido los versillos sobre los Yakult (Yomuka Word Press, 2010, párr. 5).

Los poemas del relato hacen uso del humor para, entre otras cosas, proclamar las continuas derrotas que el equipo cosecha:

Y la duda vuelve a presentármese cruel:

¿por qué entrego mi apoyo

a semejante equipo?

Misterio inaprensible este,

de escala universal. ("Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio", 2021, posición 8500)

Precisamente, de su entrega incondicional a un equipo que difícilmente consigue un triunfo extrae una enseñanza esencial para la vida: es mejor aprender a sobrellevar los contratiempos que acostumbrarse a las victorias. Las derrotas permiten afianzarnos más, nos fortalecen; así formula su visión que desprende estoica sabiduría:

Conviene saber perder, porque la derrota está más presente que la victoria en nuestras vidas. La sabiduría consiste en aprender a aceptar la derrota con la mayor dignidad posible. Nada tiene que ver con la victoria. A menudo, me vuelvo hacia los asientos atestados de seguidores de los Giants y, dirigiéndome a ellos, les grito para mis adentros: «¡Nosotros partimos de una ventaja de la que vosotros no os podéis hacer ni una remota idea!». ("Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio", 2021, posición 8344)

Sin duda es este el relato en que Murakami muestra más su propia vida; al recordar la fría relación con su padre, resuena lo que el escritor ha revelado acerca de la falta de entendimiento con él, motivada por su desinterés académico, lo que decepcionó a su progenitor, de brillante trayectoria académica:

But I couldn't live up to my father's expectations. I never could will myself to study the way he wanted me to. I found most classes at school mind-numbing, the school system overly uniform and repressive. This led my father to feel a chronic dismay, and me to feel a chronic distress (and a certain amount of unconscious anger). When I debuted as a novelist, at thirty, my father was really pleased, but by that time our relationship had grown distant and cool. (Murakami, 2019, párr. 46)

Ese desapego mutuo hizo, según confiesa, que pasaran más de veinte años sin verse; solo se reconciliaron poco antes de la muerte del padre. El mismo desencuentro en la relación paterno-filial es descrito en el relato: "Para ser honesto, mi padre y yo nunca mantuvimos una relación estrecha, y ... lo cierto es que llegó a deteriorarse hasta el punto de que apenas nos hablamos durante los últimos veinte

años de su vida” (“Antología poética de los *Yakult Swallows* de Tokio”, 2021, posición 8656). Considera, sin embargo, en el relato, que quizá su enorme afición por el béisbol pudiera proceder de algún momento especial gozoso que vivieron juntos en su infancia en un estadio. Recordemos, incluso, que fue cuando asistía a un partido cuando tomó de repente la decisión de escribir una novela.

Esta superposición de ficción y realidad concordaría con lo que se entiende como autoficción, según la explicación de Julia Musitano (2016, párr. 2):

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica.

Se ha destacado que el empleo de la primera persona y los apuntes metanarrativos acerca de la propia mecánica de la construcción del relato son algo propio en las narraciones de Murakami, y lo segundo se aprecia particularmente en sus cuentos:

La voz narrativa desde la que la historia se va tejiendo –a menudo la del narrador en primera persona– se puede en ocasiones detener en detallar la propia génesis del relato, con afán metanarrativo, y avanza fluyendo grácilmente, recurriendo por momentos al humor, y siempre a una sugerente galaxia metafórica, asociativa. (Castellón Alcalá, 2022, p. 80)

Entre las numerosas autorreferencias metanarrativas que aquí se recogen, en el relato “Charlie Parker plays *bossa nova*” el Murakami narrador-personaje elogia satisfecho un texto suyo previo, y, orgulloso de su fraude textual, valora complacido la calidad de su estafa textual: “No es que quiera echarme flores, pero creo sinceramente que me las ingeníé para componer un relato sólido, coherente y verosímil hasta en sus más nimios detalles” (2021, posición 3152). No obstante, no reconoce ya adulto su artimaña juvenil, lo considera una “broma irresponsable de un jovencuelo con aires de escritor” (2021, posición 3525). Y sigue marcando el tiempo del relato a través de la imagen de cerrar y abrir el telón, como señal de cambio de escena, aquí mejor de cambio de época: “Bajemos el telón y volvamos a subirlo unos cuantos años más tarde” (2021, posición 3514). De ese mismo recurso –trasponer el relato a un espacio teatral en que el propio narrador se muestra en el escenario– se ha valido en otras ocasiones, señaladamente en el cuento “Viajero por azar” de *Sauce ciego, mujer*

dormida, que presenta marcadas coincidencias con “Charlie Parker plays *bossa nova*”, pues en ambos se ocupa de hechos insólitos que le acaecen:

Yo –Murakami– soy el autor de estos relatos. Las historias están, en su mayor parte, escritas en tercera persona, pero el narrador debe, en primer lugar, presentarse a sí mismo. De pie ante el telón, como en una antigua obra de teatro, va a pronunciar unas palabras introductorias, hacer una reverencia y retirarse. Intentaré ser breve. (Murakami, 2008, posición 26297)

O también en “El último césped de la tarde”, de *El elefante desaparece*, donde juega igualmente con la dicotomía realidad/ficción, y se plantea la incógnita de si lo narrado procede de lo almacenado en la memoria, o si, por definición, la realidad es movediza y, por tanto, poco susceptible de ser aprehendida. Es claro, sin duda, que Murakami gusta de crear esa incógnita acerca de si hay algo de su propia vida –o cierta parte de ella– en su obra; pese a declarar que la voz de los relatos es la de un narrador-personaje, no la suya propia, también deja abierta a veces esa posibilidad, y así lo admite: “This is one of the challenges the writer presents to the reader, how to detect the line separating fact from invention” (Mayer, 2021, párr. 7).

Ciertamente, el que la voz de los relatos sea la de un narrador que se presenta como Haruki Murakami no significa que sea esta persona quien se refleja en lo narrado; el narrador no ha de entenderse como autobiográfico; en las obras de ficción, el narrador es también un personaje creado para la historia. Así lo advierte Roas:

Uno de los géneros más cultivados en la actualidad: la novela autoficcional, que se caracteriza por la inclusión en el relato de numerosos elementos reales pertenecientes a la biografía del autor (empezando por su propio nombre, idéntico al del narrador y protagonista junto a otros datos completamente inventados); de modo que el texto induce al lector a realizar un pacto de referencialidad, pero también, y de forma simultánea, un pacto de ficción. (2009, p. 114)

Establecida esa identidad como creada al efecto para el relato, sin embargo, se ha de reconocer que no son pocos, como se ha visto en los textos reseñados, los rastros que el escritor Murakami ha dejado tras de sí en esta compilación. Se podría decir que el libro *Primera persona del singular* es, dentro de sus volúmenes de cuentos, el que muestra mayor tono personal biográfico. En ese equilibrio, en la dualidad entre lo testimonial y la ficción se mueven este tipo de obras:

Realidad o ficción, enunciación o no, la autobiografía navega en aguas turbias que permiten cismas reflexivos en torno a las diásporas del sujeto autor. Si pretendemos estudiarla como Historia o por el contrario como ficción,

olvidamos la esencia misma del género: su reconocimiento como texto fronterizo, como historia y también como ficción. (Silva Carreras, 2016, p. 156)

4. Algunos rasgos de la narrativa de Murakami

Para caracterizar la ficción de Murakami se suele recurrir, por ejemplo, a la consideración de que se puede hablar de realismo fantástico; o también a la creación de un universo propio en el que se mueven unos personajes aquejados de desconcierto y de cierto desapego social. El primer criterio, la marca de realismo fantástico, se le atribuye por la fusión de realidad y fantasía que en sus historias se produce. Algunos relatos de este volumen lo atestiguan de modo claro. Los estudios críticos del mundo anglosajón hablan de realismo mágico, como lo hace Garland:

He combines the Western influences with post-colonial magic realism with the basic tenet of creating a literary space in which the marvellous can coexist with the real to create a more internationalized form of realism. Murakami's alternate realities, ghosts and hybrid characters illustrate his willingness to mix elements to incorporate into his narrative style. (2002, p. 35)

Con respecto a sus personajes, son también reconocibles los tipos humanos que asumen el protagonismo de las ficciones; se ha señalado que sus criaturas de ficción se hallan atenazadas por la nostalgia de

lo que pudo haber sido y se malogró; el vacío vital, la consciencia de la privación de algo que les impide conciliar un acuerdo consigo mismo, el desencuentro con su identidad, todo ese cúmulo de desasosiegos los va empujando por la pendiente de una existencia que rechazan, o que los paraliza y aliena. (Castellón Alcalá, 2020, p. 264)

La galería de personajes habituales en las historias murakamianas la forman jóvenes próximos a la treintena, o incluso menores (*Kafka en la orilla*, *Tokio Blues*). En varios de estos relatos (“Áspera piedra, fría almohada”; “Flor y nata” y “With *The Beatles*”) también, ya que se construyen desde la lejanía del recuerdo de la juventud de esa voz en primera persona. Los años de juventud de Murakami fueron una etapa convulsa, de frenética búsqueda compartida de la que más tarde él parece concluir que fracasó, pues no los condujo a lo que como sociedad anhelaban. Esa sensación de frustración late en la conciencia de los jóvenes protagonistas de Murakami, y en estos relatos también se testimonian los años de juventud como tiempos de confusión y desconsuelo, como señala en “With *The Beatles*” para referirse incidentalmente a un suicidio, uno de los dos recogidos en esta trama: “En la segunda mitad de la década de los sesenta, se diagnosticaban casos de personas que se quitaban la vida consumidas por su propia ideología, exhaustas en su estancamiento intelectual” (2021, posición 5084).

Acerca de las dificultades y sufrimientos que la juventud comporta, de su desorientación e incertidumbres trata el segundo de los relatos del libro, “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: “Amar con el corazón, sentir profunda compasión, abrazar utopías, encontrar la fe (o algo cercano a ella)” (2021, posición 2968). Esa cercanía al budismo se comprueba al consultar las enseñanzas de uno de los maestros zen japoneses más reconocidos, Taisen Deshimaru, quien ratifica el valor esencial del amor y la compasión en el budismo:

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, p. 20)

Un misterioso anciano da esos consejos al aturdido protagonista, le recomienda que medite “para hacer comprensible lo incomprensible. Esa es la flor y nata de la vida”, la cual “habita en el interior de nuestros corazones” (2021, posición 3009). Murakami considera que este es un relato de iniciación, para proporcionar pautas cuando se carece de toda orientación:

Este relato trata de subrayar que el desconocimiento que uno tiene de sí mismo como individuo, en su temprana juventud, no debe suponer un obstáculo para tirar hacia delante por la vida. No nos queda otro remedio que avanzar pese a nuestra ignorancia de lo que somos, y el relato muestra esta necesidad en la figura de un joven perplejo ante sí mismo. (Ayén, 2021, párr. 11)

Es una de las pocas ocasiones explícitas en las páginas murakamianas en que se predica la bondad de asumir unas creencias espirituales, en que se encuentra algo a modo de pauta de enseñanza para la vida, como guía de conducta basada en la espiritualidad, aunque, según advierte el escritor, no ha de identificarse con ninguna religión establecida: “I think it corresponds to a kind of faith. This doesn’t have to be a particular religion, though” (Treisman, 2019, párr. 10). No es casualidad que en su familia paterna contara con monjes budistas: su abuelo rigió un monasterio budista en Kyoto, y su padre llegó a cursar estudios budistas. El narrador adulto rememora ese extraño episodio juvenil, para hallar en su interior el profundo sentimiento que le ayuda a sustentar su existencia:

Así pues, cuando me sucede algo, me acuerdo del círculo y pienso, por un lado, en todo aquello inevitable, fútil y banal que acontece con descaro y azarosamente en nuestra vida, y, por otro lado, en la *crème de la crème* que habita en el interior de nuestros corazones. (“Flor y nata”, 2021, posición 2982)

Hay, por otra parte, en muchas historias murakamianas otro tipo de personaje reseñable: los antagonistas de los jóvenes que las protagonizan. En “Carnaval” aparece el tipo de personaje malvado que, sobre todo en las novelas, genera el daño de otros seres inocentes. La mujer protagonista de esta historia encarna una figura singular; pese a la fealdad de los rasgos de su rostro con que el narrador la describe –o quizás por eso precisamente–, ejerce sobre él una enorme atracción. Sus encuentros se centran siempre en sus comunes intereses musicales, y a lo largo de sus conversaciones aflora el tema de la “máscara”, de lo que cada uno puede ocultar en su interior:

Todos nosotros, absolutamente todos, llevamos puesta una careta, porque, en mayor o menor medida, la necesitamos para vivir. Quedaríamos expuestos a la intemperie de este mundo despiadado si no nos ocultásemos, en parte al menos, bajo el escudo protector de una máscara. Hay ángeles bajo máscaras demoniacas y hay demonios bajo máscaras angelicales, y resulta imposible distinguirlos (2021, posición 10820)

Fatalmente, el narrador descubre para su espanto que la exquisita melómana con quien compartía su adoración por el *Carnaval* de Schumann esconde una taimada estafadora de incautos pensionistas a los que desvalija con fraudulentas inversiones. Es la maldad oculta bajo la cobertura del rostro, en este caso, de un peculiar rostro; ese tema lo ha tratado el autor en otros relatos (“El espejo”), como también en el que da nombre a esta compilación, “Primera persona del singular”. En este último cuento, aborda igualmente la doble identidad, es decir, *el otro*, esa persona desconocida que llevamos dentro y que, a veces, esporádicamente, apenas atisbamos. Sotelo da cuenta de la atracción de Murakami por este mecanismo de doble identidad: “El tema del doble tiene un papel primordial en la semántica de los mundos posibles en su literatura, al convertirse en una alegoría de las dualidades entre realidad y ficción, verdad y apariencia, original y copia” (Sotelo, 2013, p. 315).

En el cuento “Primera persona del singular” el narrador siente una marcada incomodidad hacia sí mismo cuando, por pura diversión, casi clandestinamente, cambia su indumentaria habitual y viste un elegante traje de marca; así se le empieza a abrir una fractura en su propia conciencia, cierta sensación de miedo e incomodidad, que poco después se verá aumentada cuando una desconocida en un bar lo increpa por algo vergonzoso que él no recuerda haber hecho. Se asusta de lo que se esconde en su interior, algo que percibe como temible, ominoso, de lo que él mismo no es consciente: “¿Por qué, entonces, se había apoderado de mí tan nefasta sensación de culpa o, como mínimo, de cierto

grado de transgresión moral?” (2021, posición 14226). Cuando observa su imagen en el espejo, experimenta la sensación de haber usurpado una identidad, de una cierta duplicidad personal que lo perturba:

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*. (“Primera persona del singular”, 2021, posición 14466)

Desde el inicial y aparentemente intrascendente cambio indumentario Murakami asciende a otras esferas temáticas más complejas. Y así entronca con la tradición del imaginario japonés, que tan admirablemente ha analizado Carlos Rubio:

El tema del doble es muy viejo en la mitología japonesa, pero presenta un tratamiento tan moderno que a Murakami le pudo seducir la feliz adaptación que hizo F. Scott Fitzgerald en su cuento «Un viaje al extranjero». El asunto de la percepción del yo y también 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. (2012, p. 289)

El tema del doble, como se ve en el cuento “Primera persona del singular”, es una forma propia de Murakami de tratamiento de lo fantástico. Un elemento del todo identificable en la narrativa de nuestro autor es, precisamente, la aparición de lo fantástico. La apertura de las historias hacia el componente fantástico ha sido objeto de interpretación crítica, señalada por Strecher, para quien este elemento está al servicio de la búsqueda de la identidad propia: “Magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person” (1999, p. 269).

Pero cabe matizar cómo se produce la entrada de lo fantástico en las tramas, dado que se aprecian distintos grados. El grado inicial sería cuando en el entorno físico reconocible en todos sus aspectos parece producirse una tenue irrupción de lo extraño, lo imposible o anómalo, como ocurre en “Charlie Parker plays *bossa nova*”. Tras reseñar una grabación musical inexistente sobre la cual pergeña un artículo, el narrador Murakami descubre para su propio asombro en una tienda de discos el mismo disco que él inventó, tal y como él fraudulentamente había descrito. Así, su invención se hace realidad y lo fantástico transforma lo real por medio de la aparición del portento.

El grado extremo en que el componente fantástico articula la ficción en este libro se da, obviamente, en el cuento “Confesiones de un mono de Shinagawa”, secuela inconfundible del anterior “El mono de Shinagawa”, publicado en *Sauce ciego, mujer dormida*. El narrador encuentra al simio en un decrepito balneario y este le relata su sorprendente vida, cuyo rasgo más sobresaliente –aparte,

claro está, de su asimilación de la conducta humana, lenguaje incluido—, es su anómala actuación con respecto a algunas mujeres. Murakami ha declarado que el personaje del mono le rondaba en la cabeza desde su aparición en el primer cuento, como si aguardase en su profundo mundo interior su regreso para saber de él de nuevo (Treisman, 2020). Esta particular criatura no es el único animal antropomórfico en los cuentos de Murakami, como ilustran los cuervos glotones en “Conitos”, el apenas entrevisto jefe en el surrealista “Somorgujo”, la rana en “Rana salva a Tokio” y, por supuesto, el hombre carnero, los gatos y los cuervos en diversas novelas.

Resulta chocante que el canto a la fuerza vital del amor lo haga precisamente este personaje, el mono humanizado, que reivindica en un encendido panegírico el sentimiento amoroso como la auténtica energía que alimenta nuestra existencia, el motor de la vida:

El amor es el combustible que necesitamos para seguir viviendo. Existe la posibilidad de que se agote y también de que no dé sus frutos. Pero nadie podrá arrebatar nos el recuerdo de haber amado o de haber estado enamorados alguna vez en la vida, incluso en el caso de que dicho amor acabe disolviéndose y desapareciendo. Eso es lo importante, ¿se da cuenta? El amor es nuestra fuente de energía vital más valiosa, la fuente de calor de nuestro ser. (“Confesiones del mono de Shinagawa”, 2021, posición 13125)

En esta reaparición del mono, el simio actúa a su vez como otro narrador en primera persona, y es él quien le va relatando en diálogo al narrador Murakami su propia historia, en un doble plano narrativo: el narrador, en el curso de su relato, se topa con este personaje que, cual humano, le desvela cómo ha sido su vida. El animal proporciona datos autobiográficos que completan la imagen del personaje ya conocido en el anterior cuento “El mono de Shinagawa”. Ahora sabemos a qué obedece su singular pulsión cleptómana, ya que se remite a hechos y episodios ocurridos en el primer relato y esclarece los motivos de su conducta. Pero no solo se presenta el pasado del mono; la historia avanza hacia el presente del narrador, con algún nuevo episodio del simio. Resuena en esta historia cierto eco lejano de la figura del mono de *Informe para una Academia* de Kafka. El mono es, junto con la mujer protagonista de “Carnaval”, el personaje de construcción más completa del libro; son los dos que gozan de una más amplia semblanza.

Para entender que la obra de Murakami sea definida como forma propia del realismo fantástico conviene retomar cómo se entiende esta rúbrica. Roas, por ejemplo, explica que “la convivencia conflictiva de *lo posible* y *lo imposible* define a lo fantástico, y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce” (2009, p. 94). Desde esa perspectiva, en las obras fantásticas “los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real” (Roas, 2009, p. 94). Así se cumple en los relatos fantásticos de Murakami, donde el marco narrativo se acomoda de pleno a un

entorno real, enteramente reconocible, en el que un fenómeno fuera de lo normal subvierte el estado de cosas establecido. La realidad se descabala y lo prodigioso entra en juego.

5. Conclusiones

En los ocho cuentos de este volumen se constatan las fórmulas prototípicas del autor, como pueden ser la construcción del relato con la apariencia de episodio autobiográfico –según opera en muchos de sus cuentos previos–, el elemento fantástico imbricado en las tramas o la juventud como piedra angular en las vidas de los personajes. El título del libro deja bien patente que la perspectiva del narrador es lo que se privilegia, con la inclusión –también habitual en los cuentos– de comentarios e incisos metanarrativos. Llama aquí la atención el lamento contenido por las inexorables certezas de la ancianidad y la muerte, preocupaciones ahora presentes como materia literaria.

En cuanto a la perspectiva narrativa, Murakami despliega en esta obra una estrategia intencionada para crear la sensación de mostrar la vida personal, sin hacerlo realmente: son ficciones. Para ello, confiesa partir de la tradición japonesa de “novelas del yo”, para transformar libremente el género. Sin embargo, sí se perciben algunos retazos reales trasladados a las historias. Desde luego, las conocidas pasiones del escritor –la música clásica, el jazz, el béisbol– centran varios de los relatos.

Dentro de la particular dedicación del autor al género del cuento, esta aportación continúa y confirma las formas y temas conocidos de su trayectoria, al tiempo que deja oír una nueva tonalidad: la de reconocerse en una etapa bien avanzada de la vida.

Bibliografía

- Ayén, X. (2021, 19 de diciembre). Haruki Murakami: No es aceptable limitar la libertad individual por un supuesto beneficio social. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211219/7938904/murakami-no-aceptable-limitar-libertad-individual-supuesto-beneficio-social.html>
- Cárdenas, A. (2018). Poesía japonesa más allá del haiku: el chōka y el tanka. *Poémame. Revista abierta de poesía*. <https://revista.poemame.com/2018/04/24/poesia-japonesa-mas-alla-del-haiku-el-choka-y-el-tanka/>
- Castellón Alcalá, H. (2020). Líneas temáticas en los cuentos de Murakami. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 257-275. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.012>

- Castellón Alcalá, H. (2022). Sobre el ideario narrativo y el realismo fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras. *Argos. Revista electrónica semestral de estudios y creación literaria*, 9(24), 79-102. <https://doi.org/10.32870/argos.v9.n24.7b22>
- Deshimaru, T. (1992). *Preguntas a un maestro zen*. (Dokushô Villaba, Trad.). Kairos.
- Ellis, T. (2010). Woman and the body in modern Japanese poetry. *Lectora*, 16, 93-105.
- Fowler, E. (1992). *The rhetoric of confession: Shishōsetsu in twentieth-century Japanese fiction*. University of California Press.
- Garland, D. L. (2002). *The Magical and the Mundane: Individualism, Corporate Identity, and Postmodern Pastiche in the Detective Novels of Haruki Murakami*. [Tesis de Maestría, Universidad de Central Florida]. Retrospective Theses and Dissertations. <https://stars.library.ucf.edu/rtd/1519>
- Hijiya-Kirschner, I. (1996). *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Harvard University.
- Manrique, J. (1979). *Poesía*. (M. Smerdou Altolaguirre, Ed.). (2ª edición).
- Mayer, P. (2021, 6 de abril). Haruki Murakami: 'I've Had All Sorts Of Strange Experiences In My Life'. *NPR: National Public Radio. Author Interviews*. <https://text.npr.org/984447978>
- Mélich, A. (1993, 24 de febrero). Las dos caras de la vejez en Japón. *ACEPRENSA*. <https://www.aceprensa.com/sociedad/las-dos-caras-de-la-vejez-en-jap-n/>
- Murakami, H. (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*. (L. Porta Fuentes, Trad.). Tusquets.
- Murakami, H. (2016). *El elefante desaparece*. (F. Cordobés González y Y. Ogihara, Trad.). Tusquets.
- Murakami, H. (2019, 30 de setiembre). Abandoning a Cat. Memories of my father. Haruki Murakami Remembers His Father. *The New Yorker*. www.newyorker.com/magazine/2019/10/07/abandoning-a-cat
- Murakami, H. (2021). *Primera persona del singular*. (J. F. González Sánchez, Trad.). Tusquets.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta literaria*, (52). <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Nakamura, H. (2006). *Japanese Women in Tanka Poetry: From the 4th to the 13th century*. Transcripción. <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/japanese-women-tanka-poetry-4th-13th-century>
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En T. López Pellisa y F. A. Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*

(pp. 94-120). Asociación Cultural Xatafi. Universidad Carlos III de Madrid.
<http://hdl.handle.net/10016/8584>

Rubin, J. [Japan Society]. (2015). *The Magical Art of Translation: From Haruki Murakami to Japan's Latest Storytellers* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U4qtvGTaRto>

Rubio, C. (2012). *El Japón de Murakami*. Aguilar.

Seats, M. (2006). *The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lexington Books.

Silva Carreras, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas y perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 40(2), 149-158.

Sotelo, J. (2013). *Los mundos de Murakami*. Izana.

Strecher, M. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263-298.

Treisman, D. (2019, 21 de enero). Haruki Murakami on Asking the Right Questions. *New Yorker*. <https://www.newyorker.com/books/this-week-in-fiction/haruki-murakami-01-28-19>

Treisman, D. (2020, 10 de febrero). Haruki Murakami on How Memory Can Trigger a Story. *New Yorker*. www.newyorker.com/books/this-week-in-fiction/haruki-murakami-02-17-20

Vieillard-Baron, M. (2013). Male? Female? Gender confusion in classical poetry (*waka*). *Cipango. French Journal of Japanese Studies*, 2. <https://doi.org/10.4000/cjs.270>

Yomuka Word Press. (2010). *Haruki Murakami and Shigesato Itoi: Let's Meet in a Dream (Yume de Aimashou)*. <https://yomuka.wordpress.com/2010/01/20/lets-meet-in-a-dream/>