

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82300>

El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*

Heraclia Castellón Alcalá

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Almería, España

heracliacastellon@gmail.com

El análisis de algunos relatos breves de Haruki Murakami, incluidos en el volumen *Hombres sin mujeres*, permite descubrir ciertos rasgos específicos que van desde el propio estilo elocutivo a la construcción metanarrativa, la creación de imágenes sugestivas, así como las múltiples referencias culturales (musicales y cinematográficas) o intertextuales que caracterizan la obra de este autor. Aunque Murakami considera que sus cuentos son un trabajo menor, resultan una muestra significativa de toda su riqueza literaria. Para analizar esto, se parte de las consideraciones del autor ante la dicotomía novela-cuento y se atiende a la cronología y a las ediciones de los cuentos traducidos al español.

Palabras clave: cuentos; Haruki Murakami; narrativa; novela contemporánea.

Cómo citar este artículo (MLA): Castellón Alcalá, Heraclia. "El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 271-305.

Artículo original. Recibido: 26/03/19; aceptado: 11/06/19. Publicado en línea: 01/01/20.



Haruki Murakami's Narrative Universe as Displayed in the Stories of *Men without Women*

The article analyzes some of the short stories included in *Men without Women*, in order to identify certain specific features ranging from the characteristic elocutionary style to the metanarrative construction, the creation of suggestive images, and the multiple cultural (music and film) or intertextual references typical of the author's work. Although Murakami considers his short stories a minor work, they are a significant example of his literary richness. The article starts out from the author's considerations regarding the novel-short story dichotomy and takes into account the chronology and editions of the stories translated into Spanish.

Keywords: narrative; short stories; contemporary novel; Haruki Murakami.

O universo narrativo de Haruki Murakami em alguns contos de *Homens sem mulheres*

A análise de alguns relatos breves de Haruki Murakami, incluídos na obra *Homens sem mulheres*, permite descobrir certos traços que vão do próprio estilo elocutivo à construção metanarrativa, à criação de imagens sugestivas, bem como às múltiplas referências culturais (musicais e cinematográficas) ou intertextuais que caracterizam a obra desse autor. Embora Murakami considere que seus contos sejam um trabalho menor, são uma demonstração significativa de toda sua riqueza literária. Para a análise, parte-se das considerações do autor ante a dicotomia romance-conto e atende-se à cronologia e às edições dos contos traduzidos ao espanhol.

Palavras-chave: contos; Haruki Murakami; narrativa; romance contemporâneo.

Mis cuentos son como sombras delicadas que he puesto
en el mundo, huellas borrosas que han dejado mis pies.

Murakami, *Sauce ciego, mujer dormida*.

EL UNIVERSO NARRATIVO DE HARUKI Murakami, en su identidad propia e inconfundible, está constituido por una serie de elementos habituales que se destacan con facilidad. Entre ellos, como marca esencial constituyente, se podría señalar la ligereza y sencillez elocutiva. Dado que esta es una señal inequívoca de su identidad —entre otras características—, puede ser de especial interés, inicialmente, analizar cómo surgió y en qué forma el autor creó su propia voz. En su obra *De qué hablo cuando hablo de escribir*, Murakami relata cómo afronta su oficio y cuáles sus materiales narrativos, entre estos sus experiencias, aficiones o creencias. El título de este breve ensayo autobiográfico proviene de un libro de cuentos de Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love*, autor admirado por Murakami y a quien ya había parafraseado en su anterior *De qué hablo cuando hablo de correr*, aparecida en 2007 y traducida al español en 2010. Al referirse a sus primeras divagaciones literarias, Murakami cuenta que el resultado de su primera obra no le satisfacía, “no dejaba ningún poso en el corazón” (*De qué hablo* 48), por lo que determinó cambiar el procedimiento de escritura.

Con esa intención de búsqueda, Murakami probó a escribir en inglés una nueva historia y fue precisamente la decisión de narrar en otro idioma, aprendido y no materno como el japonés, lo que lo llevó a encontrar su propia voz literaria, su acento personal:

Mi capacidad para escribir en inglés era, obviamente, limitada. Podía escribir frases cortas con una estructura gramatical más bien simple. Por muchas emociones complejas que albergase, no podía expresarlas tal cual. Me servía de las palabras más sencillas posibles para transmitir contenidos no tan sencillos. (*De qué hablo* 49)

Paradójicamente, el conocimiento más limitado de una lengua extranjera le proporcionó su patrón expresivo, la tonalidad y el ritmo con el que se identifica:

El lenguaje debía ser simple, las ideas estar expresadas de un modo fácil de entender, debía eliminar todo lo superfluo en las descripciones hasta transformar el contenido en algo compacto que cupiera en un recipiente limitado. El resultado era considerablemente tosco, pero avanzar con esas dificultades dio lugar a una especie de ritmo en las frases que constituía un estilo. (*De qué hablo* 49)

Así mismo, la fluidez de su prosa se manifiesta a partir de la experiencia de autotraducción: al pasar su texto al japonés de nuevo, encontró su propio estilo, “un estilo neutro y dinámico que me permitiese moverme con libertad y en el que todo lo superfluo quedase eliminado. No quería escribir en un japonés ‘desvaído’, sino desarrollar un lenguaje propio” (Murakami, *De qué hablo* 51). Esa experiencia puntual coincide con la que rodeó su decisión de dedicarse a escribir. El autor lo relata como una decisión repentina, fulminante, que le sobrevino en un momento concreto, en medio de un partido de béisbol:

El golpe de la pelota contra el bate resonó por todo el estadio y levantó unos cuantos aplausos dispersos a mi alrededor. En ese preciso instante, sin fundamento y sin coherencia alguna con lo que ocurría a mi alrededor, me vino a la cabeza un pensamiento: Eso es. Quizá yo también pueda escribir una novela. Aún recuerdo la sensación. Fue como agarrar con fuerza algo que caía del cielo despacio, dando vueltas. Desconozco la razón de por qué cayó aquello entre mis manos. (46)

En este mismo sentido, Murakami explica en una entrevista cómo concibe su molde expresivo, vehicular, que sintetiza básicamente con las premisas de claridad y metáforas: “Empleo algunas imágenes y combino las piezas, así surge la trama para el lector. [...] Términos claros y buenas metáforas; buena alegoría. Eso es lo que hago. Me expreso cuidadosa y claramente”¹ (Citado en Wray).

Para comprobar la fluidez y ligereza de su prosa podemos revisar algunas líneas iniciales de los cuentos, en las que, en efecto, la redacción se desgrana

1 Traducción propia. El original dice: “I get some images and I connect one piece to another, that’s the story line to the reader. [...] Easy words and good metaphores; good allegory. So that’s what I do. I explain very carefully and clearly”.

fácil y airosamente, y se crea el tono literario con una marcha suave, sin rimbombante trompetería verbal, con construcciones breves y sueltas que van alimentando una secuencia de clara elocución: “Al cerrar los ojos percibí el olor del viento. Un airecillo de mayo con turgencias afrutadas. Ahí estaba la piel, y la pulpa, blanda y jugosa, y las semillas”. (“Sauce ciego, mujer dormida” 9); “Hay un hombre que, desde hace más de diez años, tiene la costumbre, bastante extraña, de encaminar sus pasos hacia el zoológico cada vez que hay un tifón o llueve torrencialmente. Es un amigo mío” (“La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” 34); “Al pie de la angosta escalera nació un largo corredor que se extendía en línea recta hasta el infinito. Era muy largo” (“Somorgujo” 96).

Y con similar sencillez y garbo Murakami cierra los relatos. Véanse las líneas finales de algunos de estos cuentos, sucintas y ligeras, tal vez como modalidad expresiva acorde con los respectivos finales abiertos: “Como uno más de los hombres sin mujeres, lo ruego de corazón. Parece que lo único que puedo hacer es rogar. Por ahora. Quizá” (“Hombres sin mujeres” 267) o “Izumi no estaba en ninguna parte. La música tampoco se oía. Ya debían de haber dejado de tocar” (“Los gatos antropófagos” 118).

En cuanto a su idiosincrasia cultural y literaria, aunque se le ha considerado un autor poco japonés, hay voces muy autorizadas que, por el contrario, consideran que la entidad de su raíz cultural y de su sustrato referencial es indudablemente nipona. Si atendemos a las influencias y motivos que en sus páginas se puedan detectar, es posible señalar motivos narrativos que se encuentran en el imaginario japonés, en su cultura y cosmología. Carlos Rubio reconoce la poderosa tradición de la mitología fantástica japonesa en la obra de Murakami y encuentra que la filiación de su universo de fantasía procede y es fruto de una tradición japonesa muy antigua, “un universo dentro del cual la vida de los japoneses está, todavía hoy, pautaada por actos mágicos” (“Haruki Murakami” 11:51-11:60). A esa raíz mitológica se remonta la aparición del elemento fantástico, la presencia de la irrealidad, la entrada de lo sobrenatural en sus historias, enmarcadas temporalmente en un presente inequívoco, y geográficamente, en lugares reconocibles (Tokio, Kobe, u otros espacios) o, al menos, verosímiles.

Según Rubio, otro de los recursos reconocibles en Murakami es un aire sutil “que envuelve toda su ficción, en novelas y en relatos, que permite vivir ese universo mitológico con acentos profundamente japoneses” (Rubio,

El Japón 148). Este *aire sutil* de sus relatos es el que impulsa “uno de los propósitos del mito, que es transmitir verdades existenciales” (148). Son mayoría los cuentos en los que este contenido es claramente constatable. Para Rubio, ese “aire sutil de fragancias míticas” se configura también a través de lo que él denomina “espontaneidad de las causas” (148), es decir, que los personajes de Murakami no parecen responsables de su acontecer. Lo anterior tiene que ver con una noción profundamente oriental, según la cual lo realmente importante es el efecto y no la causa. Señala, pues, que no es casualidad que en japonés, a diferencia de las lenguas occidentales, se omita el sujeto. La identidad japonesa de esta obra, al margen de las referencias a creaciones y productos occidentales, por las fuerzas que mueven a los personajes, queda claramente categorizada: “Los personajes de Murakami beben güisqui, pero están reproduciendo arquetipos mitológicos profundamente japoneses” (Rubio, “Haruki Murakami” 0:49:12-0:50:01). El autor concluye que Murakami, al margen de técnicas narrativas, terminologías o influencias literarias de autores occidentales,

es un autor profundamente oriental, tal vez incluso más que Kenzaburo Oé, y lo son sus personajes también, profundamente japoneses, por mucha hamburguesa que coman, en lugar de tofu, por mucha cerveza y güisqui que beban, en lugar de sake. (Rubio, “Haruki Murakami” 1:12:12- 1:13:07)

Rubio llega a ponderar que Murakami no es menos japonés que Kawabata, el primer escritor japonés galardonado con el Nobel en 1968, que solía vestir kimono. Murakami tiene, en esta interpretación, una deuda sustancial con una tradición secular, la de los mitos, y es fiel a este subconsciente mitológico pese a que él confiese que no lo haya leído. La apreciación de la absoluta entraña japonesa de Murakami es ratificada con rotundidad por Rubio:

Ahí estaba Japón: en cada párrafo y en cada página; estaba en las palabras, los gestos, los valores y los sentimientos de cada personaje; estaba sobre todo en las flores de las soledades y en las raíces de las búsquedas de sus protagonistas. [...] Este país, el país donde Murakami nació, creció y vive seguía ahí [...]. Ahí estaba con más vitalidad e intensidad todavía que si sus novelas trataran de temas típicamente japoneses. (“Haruki Murakami”)

Por su peripecia generacional, Rubio identifica a Murakami como el “escritor del Zenkyoto” (97), un movimiento universitario de protesta en el Japón de los años sesenta, “expresión colectiva de la insatisfacción sentida por una juventud con el modelo de rápido desarrollo económico y ajustes sociales experimentados en aquella época” (87), un movimiento contracultural y de clamor por las libertades individuales que ejerció, según Rubio, profunda influencia espiritual en Murakami (95). En la misma línea, reconociendo su actitud distante y crítica hacia el modelo de país del Japón actual, Aurora Echeverri señala que el escritor no se siente identificado con el modelo social japonés:

Murakami utiliza la escritura como un medio para reflejar su inconformismo a través de sus personajes, los cuales, así como él, tienen una personalidad contracorriente o fuera de lo común y por esta razón, son los únicos poseedores de una visión más amplia y compleja de la situación política y social japonesa. (104)

Desde una perspectiva de análisis diferente, Michael Seats postula que la literatura de Murakami se yergue como un simulacro en el que subyace una multiplicidad crítica hacia el Japón contemporáneo:

El paradigma narrativo de Murakami apunta a la creación de un simulacro de la autoelaboración japonesa contemporánea: una particularidad y singularidad tal vez anhelada, pero aún no totalmente reconocida o reconocible en su relación con el universo de Occidente. Este planteamiento busca, por lo tanto, cuestionar la idea de la globalización desenfrenada de la producción cultural y, en cambio, defiende la semántica de la particularidad cultural en las trayectorias narrativas de Murakami.² (67)

Queda así proclamada la idiosincrasia nipona de Murakami, aunque la mayoría de las citas literarias, la música que acompaña a los personajes o

2 Traducción propia. El original dice: “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. This discussion seeks, therefore, to contest the idea of unbridled globalization of cultural production and instead, argues for the semantics of cultural particularity in Murakami’s narrative trajectories”.

los guiños cinematográficos, deportivos o gastronómicos que emplea sean occidentales. Incluso en el breve relato en el que explica cómo, de manera fulminante, mientras era espectador de un partido, emergió su propósito de dedicarse a escribir, se aprecia la mentalidad oriental, lo que Rubio denomina “espontaneidad de las causas”; las cosas ocurren, no es necesario indagar racionalmente su razón, su agente:

No lo entendí en aquel momento y sigo sin entenderlo ahora. Fuera cual fuese la razón, simplemente sucedió. No sé cómo explicarlo, fue una especie de revelación. En inglés existe la palabra *epiphany*, epifanía. Traducida al japonés adquiere un significado difícil de entender que hace referencia a la aparición repentina de una esencia o a la comprensión intuitiva de determinada verdad. Expresado con mis propias palabras, diría que un buen día se me apareció algo de repente y eso lo cambió todo. Es justo lo que me sucedió aquella tarde. Después de eso, mi vida se transformó por completo. (*De qué hablo* 46)

Cuentos versus novelas

Centrar la observación en los cuentos de Murakami, atender a sus notas textuales, a su haz de coordenadas esenciales, permite explorar lo que él mismo entiende como campo de prácticas, como zona de entrenamiento donde medir las posibilidades de lo que más tarde, a gran escala, puede ser un relato largo, una novela: “Para mí, las novelas largas constituyen una línea de vida; y los relatos o novelas cortas, un campo de entrenamiento donde ejercitar los pasos que me llevan a ellas” (*De qué hablo* 137). Es cierto que dentro del género narrativo, sus preferencias se inclinan por la novela, pues se considera más novelista que cuentista:

En esencia me considero un escritor de novela larga al que también le gusta escribir obras de una extensión breve o media y que cuando se pone a ello, lo hace en cuerpo y alma. Siento el mismo apego y dedicación por todo lo que he escrito, pero entiendo que mi terreno de lucha fundamental es la novela larga. Mis principales características, mi provecho como escritor, me parece que se plasman en ellas de una manera más eficaz y evidente. (*De qué hablo* 136)

El autor admite que hay quienes creen lo contrario, pero a los que no piensa rebatir. Del mismo modo, asocia esa preferencia por la novela a sus características físicas, a estar más dotado para el esfuerzo largo, sostenido: “Para que las cosas se estructuren y se levanten en el espacio tridimensional que les corresponde y en el medio ambiente que les corresponde, necesito una distancia determinada y también un tiempo determinado” (*De qué hablo* 136). En este autoanálisis de su proceso creativo, Murakami confiesa que los relatos cortos le ofrecen tanteos experimentales, pruebas de fórmulas, pero también advierte de lo que carecen, frente a la variada oferta de la novela:

Las novelas cortas, los relatos, son vehículos rápidos y muy eficaces a la hora de tratar detalles y aspectos que se escapan a las largas. Permiten ser audaz, probar fórmulas, frases, argumentos y usar materiales aptos solamente para esas extensiones breves. De algún modo, al escribirlas tengo la sensación de que puedo dar forma a ciertas cosas que habitan en mi corazón, como si atrapase delicadas sombras con una red. (*De qué hablo* 136)

La elaboración de relatos breves le resulta rápida, este tipo de obras, para Murakami, no reclaman un lento proceso constructivo:

No me hace falta dedicarles mucho tiempo para concluirlos y, con la motivación adecuada, soy capaz de dejarlas listas en unos pocos días sin preparación previa. Hay momentos en los que necesito esa forma ligera y flexible más que ninguna otra cosa. (*De qué hablo* 137)

Sobre la dicotomía cuento-novela, Murakami había expuesto cómo se planteaba en cada caso el proyecto de redacción y cómo el cuento era para él notablemente menos exigente y arduo que la tarea de novelar. Así lo formula en el prólogo del volumen *Sauce ciego, mujer dormida*:

No es como la total entrega física y mental que se requiere durante el año o los dos años que tardas en redactar una novela. Entrás en una habitación, terminas tu trabajo y sales. Eso es todo. Para mí, al menos, escribir una novela puede parecer una tarea que nunca acaba y a veces me pregunto si voy a salir vivo del empeño. Así que encuentro que escribir cuentos es un cambio de ritmo necesario. (7)

De ahí que Murakami celebre las ventajas de escribir cuentos, que le permiten una mayor simplicidad en el proceso, le demandan menos tiempo y un esfuerzo menos sostenido: “Uno de los placeres de escribir cuentos es que no se tarda tanto tiempo en terminarlos. Generalmente me lleva alrededor de una semana dar a un cuento una forma presentable” (*Sauce ciego* 7).

Otra característica con la que cuenta el relato corto es su carácter dúctil, es decir que para desarrollarlos casi todo es válido, su elaboración libera y no genera insatisfacción o sentimiento de fracaso: “Otra cosa agradable de escribir cuentos es que puedes crear un argumento a partir de los detalles más nimios..., una idea que brota en tu mente, una palabra, una imagen, cualquier cosa” (*Sauce ciego* 7). Esa libertad o amplitud de márgenes se activa fecundamente en los cuentos de perceptible sesgo surrealista (“La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” o “Somorgujo”, por ejemplo). Por no hablar de que esa liberación de las pautas lo conduce a experimentar algo que Murakami estima sin medida, la música, y en particular, el jazz. El autor establece esa analogía entre improvisar en el jazz y escribir cuentos sin un rumbo fijado: “En la mayoría de los casos es como la improvisación en el jazz, y el argumento me lleva a donde a este le plazca” (6).

En relación precisamente con esa flexible creatividad que Murakami asocia al jazz, se puede recordar a Cortázar, cuyo pulso narrativo se acomodaba a este género musical:

Para Cortázar el jazz simboliza la libertad; la espontaneidad; la negación de cualquier estructura [...]. Así la narración, con sus avances y retrocesos se asemeja a una improvisación jazzística en la que Bix, Armstrong, Bessie, Hawkins y tantos otros nos acompañan en el viaje de la lectura. El jazz es también para Cortázar una puerta de acceso a otra realidad y a otro tiempo y sus intérpretes; los “intercesores”, los que le muestran el camino. (Peyrats)

El mismo Cortázar así lo reconocía:

La música en general, y el jazz, en particular, es para mí una especie de presencia continua, incluso en lo que yo escribo. Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo [...], una especie de latido, de swing, como dicen los hombres del jazz, que, si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo, y volver. (“El jazz de Cortázar”)

Esa especie de despreocupación, o casi desinhibición, hacia los cuentos lleva a Murakami incluso a no inquietarse si no resultan un logro, si no alcanzan el nivel deseado:

Y otra cosa buena es que en el caso de los cuentos no tienes que preocuparte por el fracaso. Si la idea no sale como esperabas, te encoges de hombros y te dices que no todas pueden salir bien. Incluso en el caso de maestros del género como F. Scott Fitzgerald y Raymond Carver —hasta en el caso de Antón Chéjov— no todos los cuentos son obras maestras. Para mí esto es un gran consuelo. (*Sauce ciego* 8)

Sus referentes en el relato breve son los tres citados, aunque en este caso la mención le valga a Murakami como justificación para el supuesto de que algún cuento resultara fallido. No solo en el cuento, sino en toda su obra, son bien conocidas las referencias a estos autores junto con Dickens, Kafka, Hemingway, Manuel Puig, entre otros.

No obstante las ventajas que supone el cuento, al autor le resulta, de algún modo, una fórmula incompleta, en la que no cabe todo lo que su creación puede alcanzar; se queda en una estación anterior sin completar la aventura narrativa: “Sin embargo, y esto es una manera muy personal de entender las cosas, en la novela corta no puedo dejar de sentir una limitación evidente de espacio para plasmar con todas mis fuerzas cuanto quiero” (*De qué hablo* 137).

Por tanto, Murakami adopta una postura abierta en la que compagina ambos géneros, sin renunciar a ninguno de los dos, aunque los cuentos parezcan más personales:

Me considero esencialmente novelista, pero muchas personas me dicen que prefieren mis cuentos a mis novelas. Eso no me preocupa y no intento convencerlas de lo contrario. De hecho, me gusta que me lo digan. Mis cuentos son como sombras delicadas que he puesto en el mundo, huellas borrosas que han dejado mis pies. Recuerdo con exactitud dónde puse cada uno de ellos y cómo me sentí en aquel momento. Los cuentos son como postes que indican el camino para llegar a mi corazón, y me siento feliz, como escritor, de poder compartir estos sentimientos íntimos con mis lectores. (*Sauce ciego* 6)

Murakami acude gustoso a la duplicidad de formas, cuya rotación es reclamada, deseada por su trabajo; de hecho, aventura que cada una de ellas

puede requerir distintas competencias creativas, por proceder de distintos procesos cerebrales:

Desde el comienzo de mi carrera de escritor de obras de ficción en 1979 he alternado con bastante constancia entre escribir novelas y escribir cuentos. Mi pauta ha sido esta: una vez termino una novela, siento el deseo de escribir algunos cuentos; una vez he hecho un grupo de cuentos, entonces me entran ganas de concentrarme en una novela. Nunca escribo cuentos mientras estoy escribiendo una novela, y nunca escribo una novela mientras estoy trabajando en unos cuentos. Bien puede ser que los dos tipos de género hagan funcionar partes distintas del cerebro y se necesite cierto tiempo para pasar de uno a otro. (*Sauce ciego* 6)

Murakami, pues, se mueve por propia elección entre las dos formas narrativas, el relato corto y la novela. Las define en términos de vegetación una (la novela) y otra como fórmula (el cuento), y distingue a la novela como la que requiere mayor empeño y exigencia, y al cuento como el más accesible y cercano, una más sutil y delicada obra de jardinería, frente a la empresa arriesgada y ambiciosa de la novela:

Por decirlo de la forma más sencilla posible, para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente. (*Sauce ciego* 6)

La cronología del corpus de cuentos

La producción cuentística de Murakami traducida al español registra hasta la fecha cuatro volúmenes: el más reciente, *Hombres sin mujeres*, publicado en 2015 en español —un año después de su edición en japonés—,

en traducción de Gabriel Álvarez Martínez. Los tres libros anteriores, en un cierto orden cronológico de escritura, son: *El elefante desaparece*, aparecido en Japón en 1993, traducido por Fernando Cordobés González y Yoko Ojihara, publicado en español en 2016; *Después del terremoto*, editado en japonés en el año 2000, traducido por Lourdes Porta Fuentes al castellano en 2013; y *Sauce ciego, mujer dormida* que se publicó en Japón en 2005 —solo publicación parcial, con el título *Cuentos extraños de Tokio*—, traducido al español también por Lourdes Porta Fuentes en 2008. Un artículo de Mori Naoka permite rastrear el orden y las fechas de las publicaciones originales en Japón, y su ulterior traducción hispana. Según esos datos, *Sauce ciego, mujer dormida* contó allí con otra edición en 2009 (5).

Murakami ha fijado en el tiempo el periodo en el que se inició en la escritura de cuentos, que fecha en la primera mitad de los ochenta, después de sus dos primeras novelas:

En 1973 empecé mi carrera literaria con dos novelas cortas, *Oíd cantar el viento* y *Billar eléctrico*; y fue después, de 1980 a 1981, cuando comencé a escribir cuentos. Los tres primeros fueron *Un barco lento a China*, *La tía pobre* y *La tragedia de la mina de carbón de Nueva York*. (*Sauce ciego* 6)

Ese periodo iniciático le permitió dotarse de su propia horma para el cuento y de su propio ritmo creativo entre novelas y cuentos:

En aquel tiempo, poca idea tenía yo de cómo escribir cuentos, así que me resultó difícil, pero la verdad es que encontré la experiencia realmente memorable. Sentí que las posibilidades de mi mundo ficticio aumentaban en varios niveles [...]. Ese fue mi punto de partida como autor de cuentos y también el momento en el que creé mi sistema de alternar novelas y cuentos. (*Sauce ciego* 6)

En *El elefante desaparece* se reúnen diecisiete cuentos, y entre ellos, uno de los tres primeros que escribió, *Un barco lento a China*. También incluye el cuento que será el germen de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, que inicialmente fue el cuento *El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes*. Murakami mismo aclara cómo, en algún caso, el cuento da el salto y pasa a ser novela, como relatos que siguen en su mente

y terminan convertidos en narraciones largas. Esa metamorfosis se ha dado con distintos cuentos:

Muchas veces he reescrito cuentos y los he incorporado a novelas. “El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes” (incluido en *El elefante desaparece*) se convirtió en el modelo del principio de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. [...] Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. (*Sauce ciego* 10)

Sobre *Después del terremoto* Murakami señala que sus componentes están concebidos como algo unitario, como una unidad claramente definida: “Lo escribí con la esperanza de que los seis cuentos formasen una imagen unificada en la mente del lector, así que tenía más de colección monográfica que de colección de relatos cortos” (*Sauce ciego* 8). Estos seis cuentos, advierte su autor, están de una u otra forma relacionados con el terremoto de 1995 que sufrió Kobe. El autor no llega a considerarlos una “colección” de cuentos.

Los dos últimos volúmenes son *Sauce ciego, mujer dormida*, que integra veinticuatro relatos, así como *Hombres sin mujeres*, constituido por siete cuentos. El primero de estos dos volúmenes da cabida —además de dos de sus tres primeros cuentos—, a algunos cuentos escritos también en su primera época:

“El espejo”, “Un día perfecto para los canguros”, “Somorgujo”, “El año de los espaguetis” y “Conitos” formaron parte de una colección de relatos breves que escribí de 1981 a 1982. “Conitos”, como pueden ver fácilmente los lectores, revela en forma de fábula mis impresiones del mundo literario cuando me publicaron por primera vez. (*Sauce ciego* 7)

Y tras la publicación de *El elefante desaparece*, en 1993, Murakami escribió algunos cuentos, como “La chica del cumpleaños”, “Los gatos antropófagos”, “El séptimo hombre” y “El hombre de hielo”, entre otros:

Escribí “La chica del cumpleaños” a petición del editor cuando me hallaba trabajando en una antología de historias sobre cumpleaños escritas por otros autores [...]. “El hombre de hielo”, por cierto, se basa en un sueño que tuvo mi esposa, a la vez que “El séptimo hombre” tiene su origen en una idea que

se me ocurrió cuando era aficionado al surfing y estaba contemplando las olas. (*Sauce ciego* 8)

“Los gatos antropófagos” más tarde se incorporaría a la novela *Sputnik, mi amor*, publicada en 1999, traducida al español en 2002:

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

A diferencia de su dedicación en los ochenta, en la última década del siglo pasado Murakami abandonó en algún sentido el cuento, en beneficio de la novela:

Desde comienzos de 1990 hasta comienzos de 2000 escribí muy pocos cuentos. No porque hubiera perdido el interés por ellos, sino porque estuve tan ocupado escribiendo varias novelas que no tenía tiempo. No tenía tiempo para cambiar de género. Es cierto que escribía algún cuento de vez en cuando si no había más remedio, pero nunca me concentré en ellos. En lugar de eso escribía novelas. (*Sauce ciego* 11)

Por ello, *Sauce ciego, mujer dormida* viene a ser el reencuentro con esta forma narrativa, cuando Murakami retoma el interés por el formato corto, cuya factura no le toma más de unos días:

En 2005, sin embargo, por primera vez en mucho tiempo sentí un fuerte deseo de escribir una serie de cuentos. Un poderoso impulso se adueñó de mí, podríamos decir. Así que me senté ante mi escritorio, escribí a razón de un cuento por semana, aproximadamente, y terminé cinco en no mucho más de un mes. Francamente, no podía pensar en nada más que en esos cuentos y los escribí casi sin parar. (*Sauce ciego* 9)

Los cinco cuentos que menciona —“Viajero por azar”, “Hanaley Bay”, “En cualquier lugar donde parezca que esto pueda hallarse”, “La piedra con

forma de riñón que se desplaza” y “El mono de Shinagawa”— se publicaron originalmente en japonés como libro independiente, con el título *Cuentos extraños de Tokio*, y después pasaron a engrosar el volumen *Sauce ciego, mujer dormida*. Advierte que en todos ellos se reconoce su carácter “extraño”, aunque se puedan leer por separado. En el fondo, Murakami asume que esa etiqueta de “extraño” es aplicable a todas sus obras: “Pensándolo bien, sin embargo, todo lo que escribo es, más o menos, un cuento extraño” (*Sauce ciego* 9). Hay algunos cuentos que difieren considerablemente de su versión original en japonés, que han sido relaborados para ser publicados en este libro (“Cangrejo”, “La tía pobre”, “El cuchillo de caza” y “Sauce ciego, mujer dormida”).

Tras este libro, transcurre de nuevo alrededor de otra década para la publicación del, por ahora, más reciente volumen de cuentos, *Hombres sin mujeres*, aparecido en 2014, editado en español en 2015. Cada una de las siete historias que componen el libro es independiente, aun cuando el título deja claro el motivo temático, argumental, al que se avienen. En la edición original japonesa constaba solo de seis relatos, pues el cuento “Samsa enamorado” se había publicado en 2013, como parte de una antología de cuentos de amor de autores estadounidenses traducidos al japonés por Murakami. Los otros seis relatos se recopilaron tras haber sido publicados en diferentes revistas. Murakami ha explicado que lo primero fue el título, tomado de un libro de cuentos de Hemingway, y luego vinieron las historias.

Entre ambos volúmenes, *Sauce ciego, mujer dormida* y *Hombres sin mujeres*, apareció en 2014 en español la publicación de tres relatos con ilustraciones de Kat Menschik y traducción de Lourdes Porta: “Sueño” (2013), “La biblioteca secreta” (2014) y “Asalto a las panaderías” (2015). “Sueño” y “Asalto a las panaderías” se habían incluido en *El elefante desaparece*, con distinta traducción a la de la edición ilustrada, de Fernando Cordobés y Yoko Ogihara (y distinto título para el último, “Nuevo ataque a la panadería”).

Los dos últimos conjuntos de relatos cortos escritos por Murakami son, pues, *Sauce ciego, mujer dormida* y *Hombres sin mujeres*. En el primero hay una mayor variedad de temas y formas, al tiempo que una considerablemente menor extensión de los relatos, si bien es cierto que engloba un mayor número de cuentos y que entre la redacción de ellos ha transcurrido un prolongado intervalo temporal (Castellón Alcalá 548). Si en *Hombres sin mujeres* se espera encontrar en cada cuento una historia de desamor, de desencuentro, de no plenitud en la relación de los protagonistas hombres con

el otro sexo, en *Sauce ciego, mujer dormida* cada cuento se abre a explorar múltiples posibilidades temáticas y constructivas, desde el surrealismo más galopante de “La tragedia de la mina de carbón de Nueva York” o “Somorgujo”, a la crónica desencantada de la evocada juventud en los agitados sesenta de “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo”, pasando necesariamente por las historias con un determinante componente fantástico, como “El espejo” o “La chica del cumpleaños”. Los dos volúmenes tienen un tratamiento similar en la identidad psicológica de algunos personajes que, como se consigna en la presentación de la nota editorial que acompaña la publicación, son “personajes inolvidables, enfrentados al dolor o al amor, o vulnerables y necesitados de afecto” (*Sauce ciego* s.p.). En esta compilación, cada cuento brinda una nueva opción, casi siempre sorprendente, que en muchas ocasiones suele acercarse al mundo de lo invisible. En cambio, en *Hombres sin mujeres* hay una sólida línea maestra que sostiene el conjunto de los siete relatos.

Hombres sin mujeres

Hombres sin mujeres reúne siete relatos sobre historias personales, que coinciden entre sí (salvo, quizá, “Samsa enamorado”, de pura referencia kafkiana), de hombres que rememoran una relación que pudo haber sido y no fue, o que se malogró. En eso también coincide el relato “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo” del volumen *Sauce ciego, mujer dormida*, en el que se pueden reconocer unas fuerzas temáticas y una arquitectura constructiva similares a las que configuran los asuntos y desarrollos de *Hombres sin mujeres*.

En *Hombres sin mujeres* se comprueban las marcas constitutivas de la narrativa de Murakami, su atmósfera particular, la gama de personajes y actitudes reconocibles, y su manera de construir las historias, con el inestimable recurso a sorprendentes imágenes y deslumbrantes metáforas. Es, en cambio, menos patente la aparición del elemento fantástico, que tan poderosamente envuelve la acción en sus novelas, así como en algunos cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida*. Por el contrario, en estos relatos —salvo, nuevamente, “Samsa enamorado”— el factor fantástico no interviene en el curso de las vidas de los personajes, como tampoco ocurría en *Tokio blues*, por lo que estos cuentos están más próximos a esta novela.

Sin embargo, en algunos de estos cuentos se identifica el carácter fantástico, o sobrenatural, en ciertas secuencias particulares en las que se habla de sentimientos. En “Un órgano independiente” se identifica el sentimiento amoroso localizado en un elemento corporal, fisiológico, específico:

Creo que, igual que aquella mujer (probablemente) se había valido del órgano independiente para mentir, el doctor Tokai también se sirvió, salvando las distancias, por supuesto, de un órgano independiente para amar. Fue una acción heterónoma ante la cual su voluntad nada valía. (*Hombres sin mujeres* 136)

En “Kino” el protagonista descubre que estaba en sí mismo, en su interior, la causa de los fenómenos adversos que lo llevaron a abandonar su modo de vida:

En una oscura salita situada en lo más hondo de Kino, una mano cálida se alargaba hacia la suya y se posaba en ella. Con los ojos fuertemente cerrados, Kino sintió el calor de su piel, su tierno grosor. Era algo que había olvidado hacía mucho tiempo. Algo de lo que había estado separado largo tiempo. “Sí, tengo una herida, y muy profunda”, dijo en voz alta. Y las lágrimas brotaron. En aquella silenciosa y oscura habitación. (216)

En “Kino” se da también la aparición de un misterioso personaje benefactor, Kamita, que lo protege y lo orienta, que engloba a la vez rasgos atribuibles a un mafioso yakuza con poderes y saberes extrasensoriales.

La narración-metanarración

La mayoría de estos siete relatos son historias evocadas desde otro tiempo, el presente del narrador, que —salvo la última, “Hombres sin mujeres”— están narradas en tercera persona o por un narrador testigo, que entra en ellas como personaje secundario. Ese narrador-personaje recibe las confesiones íntimas del protagonista (en “Yesterday” y “Un órgano independiente”, por ejemplo), que se sincera y desahoga con este interlocutor —amigo o conocido—, y es a través de estos coloquios como sabemos sus inquietudes, reacciones, deseos. En “Un órgano independiente”, el narrador actúa explícitamente como tal, se muestra en su acción de contador de historias: se justifica, interpela al lector, o decididamente da su opinión valorando lo

acontecido. Como fuente de la historia, con esa responsabilidad, el narrador se declara, se hace presente, da cuenta acerca de cómo obtuvo información, de sus fuentes —el personaje mismo, sus conocidos—. Sin embargo, este narrador advierte que, como crónica o relación de lo ocurrido, no es un relato cien por ciento fidedigno:

A continuación quisiera describir a grandes rasgos lo que en un principio tuve la oportunidad de conocer de este personaje llamado Tokai. La mayor parte de la información me llegó directamente de sus labios, aunque también procede de algunas anécdotas que me contó alguna de las personas —dignas de confianza— con quien él se rodeaba. Incluiré, además, ciertas elucubraciones personales, del estilo “Esto es lo que debió de ocurrir”, derivadas de palabras y actos muy característicos de él. Elucubraciones a modo de una blanda masilla que rellena los intersticios entre un hecho y otro. Lo que quiero decir, en definitiva, es que no se trata de un retrato elaborado solo mediante datos puramente objetivos. Por eso, como autor, no recomiendo a los precitados lectores que utilicen lo aquí afirmado en calidad de prueba fehaciente en un proceso judicial o de documento acreditativo en una transacción comercial (ignoro por completo de qué clase de transacción podría tratarse). (98)

Este narrador testigo es un simple conocido del protagonista, el doctor Tokai, su compañero de partido de squash. El guiño metanarrativo es patente: este personaje narrador es, precisamente, escritor y, tras morir el protagonista, su secretario le ruega que no lo olvide. Por eso escribe su historia:

Por ese motivo, es decir, para no olvidarme del doctor Tokai, escribo estas líneas. Para mí, el método más eficaz de recordar algo es dejarlo por escrito. A fin de no causar molestias a los protagonistas, he modificado un poco los nombres y los lugares, pero los hechos en sí sucedieron casi tal cual se relatan. Ojalá el joven Gotō lea este texto, esté donde esté. (134)

Esta faceta metanarrativa cobra voz en múltiples pasajes. En ese cuento se encuentra a lo largo del acontecer y se encarga del cántico al sentimiento amoroso, cuyos goces no se celebran precisamente en el caso del protagonista Tokai. Este hombre se ha dejado morir tras una amarga decepción amorosa: el amor enajena, o a veces destruye, pero sin él la vida es un mero pasaje

insustancial. El toque murakamiano aparece al situar el amor en una pieza corporal específica, de donde procede y se desata lo que al amor atañe, un órgano independiente, y esa declaración se da a través del narrador:

Creo que, igual que aquella mujer (probablemente) se había valido del órgano independiente para mentir, el doctor Tokai también se sirvió, salvando las distancias, por supuesto, de un órgano independiente para amar. Fue una acción heterónoma ante la cual su voluntad nada valía. A posteriori, resulta fácil para un tercero censurar con gesto triunfante sus actos o negar con la cabeza en señal de pena. Pero sin la intervención de ese órgano que eleva nuestras vidas, nos empuja hacia el fondo, perturba nuestros corazones, nos muestra hermosos espejismos y a veces nos empuja hacia la muerte, nuestra existencia seguramente sería mucho más anodina. O acabaría convirtiéndose apenas en una sarta de artimañas. (136)

Es destacable la coincidencia de este aspecto metanarrativo de este cuento con “Yesterday”, otro relato de este libro en que un personaje secundario actúa como narrador en primera persona, no mero testigo, ya que tiene alguna intervención significativa. Ese personaje-narrador pondera en una reflexión final la fuerza necesaria del amor como algo vivificante, lo que nutre de sentido el existir frente a la tristeza de la soledad. Es el narrador-personaje Tanimura —el mismo nombre que el narrador-personaje de “Un órgano independiente”— quien entona la apología del sentimiento amoroso, con sus sombras de dolor, como el caso de Tokai, pero también con sus luces. El amor proporciona el rumbo vital:

Sin embargo, si pienso en mí cuando tenía veinte años, lo único que logro recordar es que me sentía tremendamente solo y aislado. No tenía novia que confortase mi cuerpo y mi espíritu, ni amigos con quienes sincerarme. Me pasaba los días sin saber qué hacer, sin una visión de futuro a la que dar forma. Por lo general, me encerraba en mí mismo. A veces incluso me pasaba una semana sin hablar prácticamente con nadie. Esa vida duró un año. Se me hizo muy largo. (*Hombres sin mujeres* 92)

Pero donde la metanarración alcanza su punto más refinado y culminante es en “Sherezade”. Se entrecruzan dos historias, dos tiempos y dos narradores

que, por momentos, se funden en uno. Por un lado, el narrador en tercera persona que, en primera instancia, sostiene el relato y, por otro, la mujer que narra sus propias historias, como piezas de su autobiografía. La atención, el foco del relato, se centra más en el relato secundario incluido que en la peripecia vital del personaje masculino central, Habara, de quien se dan, deliberadamente, pocos datos, de forma tal que queda en penumbra, envuelto en el misterio. Solo se sabe que está confinado en una vivienda, apartado de la vista y del contacto con los demás, salvo por las visitas de una mujer, a quien Habara llama Sherezade, pues desconoce su nombre real. Ella lo visita periódicamente —parece que por encargo— y lo abastece de provisiones (alimentos, prensa, música, películas y también sexo). En cada ocasión, al final de la visita, hacen el amor, como algo establecido, sin especial pasión. Después, mientras están en la cama los dos, cuando ella siempre le cuenta una historia de su propia vida. Sherezade, como su precedente persa, tiene un especial talento para la narración, la dota de los requisitos necesarios, la gradúa sabiamente y la hace fluir al ritmo adecuado para generar la expectación en su oyente:

El caso es que Sherezade era una excelente oradora que sabía captar la atención del otro. Todo lo que contaba se convertía en un relato especial, se tratase de la historia que se tratase. El tono, las pausas, la forma en que hacía avanzar el relato, todo era perfecto. Despertaba el interés del oyente, lo mantenía astutamente en ascuas, le obligaba a pensar, a especular, y luego le daba justo lo que deseaba. Con esa envidiable destreza conseguía que, por un instante, el oyente se olvidase de la realidad que lo rodeaba. (*Hombres sin mujeres* 142)

Esas historias siempre versan sobre su propia vida anterior y, en el relato, se dan dos en estos encuentros en el lecho. La primera, con claras trazas de humor por su extrañeza, sobre una vida anterior de ella como lamprea:

-¿En qué piensa una lamprea?

-Pues piensa en cosas propias de lampreas. Sobre asuntos de lampreas en contextos de lampreas. Pero no puede trasladarse a nuestro lenguaje. Porque son pensamientos que pertenecen a algo que está dentro del agua. (*Hombres sin mujeres* 148)

La otra historia incrustada es la que suscita el mayor interés del relato. Trata sobre su enamoramiento adolescente que la llevaba, en su enajenación, a invadir clandestinamente el hogar del chico al que amaba, quedarse allí durante un rato y apoderarse de alguna prenda del amado como tesoro (un lápiz, una insignia, una camiseta usada). Estas visitas secretas la convierten en una “ladrona del amor”. Sin embargo, como digna sucesora de la original Sherezade, siempre interrumpía el relato en el momento culminante, en el clímax que tan diestramente sabía crear.

Para el destinatario de este relato, Habara, este epílogo del sexo era especialmente estimado y grato. La relación física era más bien mecánica, desapasionada, casi rutinaria, pero lo que venía después colmaba sus apetencias, porque con ello se evadía, al permitirle adentrarse en la magia del relato, de la otra realidad. Aprecia no su persona, sino el que le abra la puerta a otra realidad, a la recreada.

Murakami efectúa la rotación de la instancia narradora de forma enormemente hábil: la historia que Sherezade ha empezado a narrar a Haburu la continúa, desde fuera, el narrador en tercera persona, sin rupturas ni decalajes de tono. Una misma historia es contada por dos narradores: el narrador-personaje y el narrador convencional, en un turno de voces perfectamente ensambladas.

Al final, tras la última secuencia del relato de ella, interrumpida como todas en su punto álgido, por la mente de Haburu cruza la posibilidad de que en algún momento se vea privado de estas visitas y, sobre todo, de la continuidad de los relatos que Sherezade le regalaba. Piensa en la posibilidad de no volverla a ver, a ella o a ninguna otra mujer, pero sobre todo siente que lamentaría perder la ilusión de poder entrar en las historias contadas, de poder ampliar sus días con otras vidas relatadas:

Pero quizá para Habara lo peor, más que renunciar al acto sexual en sí, fuese no poder compartir esos momentos de intimidad con ellas. Al fin y al cabo, perder a una mujer consistía en eso. Perder esos momentos especiales que invalidaban la realidad, aun estando integrados en ella: eso le ofrecían las mujeres. Y Sherezade le proporcionaba eso a raudales, inagotablemente. La idea de que algún día lo perdería lo entristecía, acaso más que nada.
(*Hombres sin mujeres* 171)

De nuevo es el narrador el que sentencia los dones que los hombres reciben de las mujeres. En este caso, el permitirles volar, viajar desde lo real

y presente a lo lejano, las mujeres como constructoras de espacios posibles de ensoñación, tejedoras de sueños. A esa vía salvadora de la monolítica cotidianidad que brindan los relatos, como esa otra dimensión de existencia posible, se refería muy recientemente Murakami en una entrevista para *El País*:

Escribir novelas es perseguir posibilidades. Elegiste algo cuando tenías, digamos, treinta y un años y te trajo hasta aquí. Es lo que eres. Pero si hubieras tomado otra vía, tendrías una distinta. Tirar de esa probabilidad es el juego de la ficción. Veo mi literatura como la persecución de esas vidas diferentes. Todos vivimos en una especie de jaula, la que supone ser solo uno mismo. Como escritor de ficción, puedes salir y ser diferente. Eso es lo que estoy haciendo la mayoría de las veces. (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”)

El último relato del libro, “Hombres sin mujeres”, cuenta con la voz clara del narrador-protagonista en primera persona. Una llamada recibida a una intempestiva hora de la noche hace surgir en él, por el impacto de la noticia que recibe, la avalancha de los recuerdos del pasado. Es el que contiene mayores dosis de introspección, de reflexiones y personales evocaciones sobre una relación amorosa de juventud, mantenida con la mujer cuyo suicidio le es comunicado en medio de la noche. Son las ráfagas de recuerdos, de teorías y elucubraciones sobre sus propios sentimientos, sostenidas a través de la descripción de estados anímicos y sensaciones en términos espaciales, geográficos. Por ejemplo, cuando habla de su desesperación, “más profunda que cualquier mar, guarida de calamares gigantes y dragones marinos” (255), enhebra retazos de recuerdos, divagaciones, interrogantes e hipótesis sobre lo que podía haber sido. Sin embargo, en un juego metanarrativo, el narrador en primera persona confiesa que falsea hechos, tiempos, que se toma libertades con respecto a la verdad, en beneficio de la propia narración:

Siento que ese fue mi primer encuentro con M. En realidad no fue así, pero si lo pienso de esa manera, todo cobra sentido. Yo tenía catorce años y ella también. Para nosotros fue la edad del encuentro perfecto. Así fue como de verdad debimos conocernos. (*Hombres sin mujeres* 255)

Este narrador-protagonista, habitual en muchas novelas de Murakami, se ha relacionado con un género de la literatura japonesa, las “novelas del yo”

(Rascón 06:20-08:13). En estas obras, de principios del siglo xx, el narrador, en un lenguaje no demasiado elaborado, cuenta sobre su vida, sentimientos, problemas sociales. Se ha relacionado la aparición de este género narrativo con la adaptación del naturalismo europeo, acentuando en la identificación autor-personaje y en el tono de sinceridad y testimonio personal, de confesión con valor estético (Hijiya-Kirschneit 3). Precisamente, sobre esta influencia en la ficción de Murakami, Seats puntualiza que la literatura de este autor lo que hace es justo transformar este modelo narrativo: “Subvierte la forma shishōsetsu (‘novela del yo’) comúnmente reconocida como paradigma de la novela moderna” (Seats 26).³

El tiempo

En estos cuentos el elemento tiempo presenta una doble secuencia: se erige el tiempo del relato, de la trama básica, pero esos hechos están narrados desde el presente del narrador, indistintamente de que este sea en tercera o en primera persona. Hay un entrecruzamiento entre el momento anterior, que envuelve otra franja de la vida de los personajes (su juventud, otra etapa anterior en su relación, etc.) y el momento en el que esa historia es relatada. La doble línea del tiempo se puede apreciar claramente en “Drive my car”, “Hombres sin mujeres”, “Yesterday” o “Sherezade”. “Yesterday” capta, desde casi dos décadas después, la juventud del narrador, Tanimura, y de su amigo Kitaru, el protagonista, subrayando particularmente la especial relación de este con su novia, Érica. Por atender a ese periodo vital tan determinante, este cuento recuerda lo que Justo Sotelo ha llamado “novelas nostálgicas”:

Dentro de las novelas de la nostalgia y los recuerdos rotos se podrían incluir *Tokio blues*, *Danse*, *Al sur de la frontera* y *Sputnik, mi amor*, a pesar de que son historias muy distintas. *Tokio blues*, sin ir más lejos, es un drama de relaciones sentimentales entre jóvenes veinteañeros (sus efectos se extienden en el tiempo, hasta llegar a la treintena), y las dificultades que entraña crecer cuando existen cosas en el pasado que lo complican. (Sotelo 129)

3 La traducción es propia. El original dice: “It subverts the shishōsetsu (‘I-novel’) form commonly acknowledged as paradigmatic of the modern novel”.

Tanto para el personaje de Kitaru de “Yesterday” como para el de Watanabe de *Tokio Blues* las vivencias de su juventud marcan su futuro:

Los personajes de Murakami suelen permanecer en el limbo de una perpetua adolescencia. Es como si se negaran a crecer, en su papel de *peterpanes* a los que les asustara vivir la vida de los mayores, algo que de alguna forma también puede verse en el mundo real. Sus personajes quieren mantener su individualidad, pero la realidad lo impide. Por ese motivo existe un enfrentamiento constante entre su conducta inconformista y el sistema económico que los rodea. (Sotelo 134)

Sobre el dato habitual de que, como este caso, los protagonistas de los relatos se encuentren en la treintena, Murakami ha apuntado una posible causa:

No sé por qué elijo esos protagonistas. Tal vez sea ese sesgo personal, esa búsqueda de sentido en medio de la vacilación, lo que me interesa. Es como si a esa edad nos diéramos cuenta de que esa vida es la nuestra. Ese proceso de apropiación me intriga. Uno no es tan joven ya, pero tampoco viejo. Es libre y vulnerable a la vez. (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”)

Esos personajes son seres marcados íntima e inexorablemente por su pasada juventud y sus pérdidas y, aún en la plenitud biológica, arrastran sus secuelas en carencias afectivas y frustraciones.

Las coincidencias entre *Tokio blues* y “Yesterday” se extienden también al motivo que hace que el narrador se retrotraiga a su juventud: una canción de los Beatles. La novela se inicia con la llegada del protagonista narrador en primera persona a Hamburgo, momento en que en el avión ya aterrizado empieza a oírse la canción de los Beatles “Norwegian Wood”, y esa melodía lo estremece:

Por los altavoces del techo empezó a sonar una música ambiental. Era una interpretación ramplona de “Norwegian Wood” de los Beatles. La melodía me conmovió, como siempre. No. En realidad, me turbó; me produjo una emoción mucho más violenta que de costumbre. Para que no me estallara la cabeza, me encorvé, me cubrí la cara con las manos y permanecí inmóvil. (*Tokio blues* 3)

Tras ese arranque desde el efecto de la música en el personaje, *Tokio blues* se va construyendo con esa melodía como fondo: “Desde ese principio, más o menos vulgar, se intuye la presencia de un canto melancólico producto de los seculares problemas de los seres humanos para amar y ser amados” (Sotelo 130). En el caso de *Yesterday*, el inicio, si bien hace referencia a la canción, tiene visos más humorísticos, menos estremecedores:

Que yo sepa, Kitaru es el único ser humano que ha puesto su propia letra, y en japonés (y en dialecto de Kansai), a *Yesterday*, de los Beatles. Cuando se bañaba, solía cantarla en voz alta: ...*es dos días antes de mañana, y el día después de anteayer...* Recuerdo que empezaba más o menos así, pero hace tanto tiempo de todo eso que no estoy totalmente seguro. De todas formas, la letra era un disparate, no tenía pies ni cabeza; de hecho, cualquier parecido con la original era pura coincidencia. (*Hombres sin mujeres* 55)

Este cuento, al igual que “Drive my car”, “Sherezade” y “Hombres sin mujeres”, fluctúa entre el tiempo de la historia y el presente del narrador. En “Drive my car”, en tercera persona, se van superponiendo ambos momentos: en ambos, el mismo protagonista, el actor Kafuku, en el presente se nos muestra en sus conversaciones con una joven conductora profesional, Misaki, a la que contrata para sus diarios desplazamientos al teatro en el que actúa, pero a través de esos diálogos, el narrador nos traslada a una época anterior, cuando Kafuku quiso conocer y tratar al último hombre con quien su mujer había tenido relaciones antes de morir.

Junto a estos relatos con duplicidad temporal, se encuentran otros cuyo desarrollo es el lineal establecido, como ocurre en “Kino”, cuya estructura se ajusta fielmente al módulo planteamiento-nudo-desenlace: Kino decide cambiar su vida, tras su divorcio, y abre un bar (planteamiento); allí acuden clientes habituales, entre los que destacan una chica con la que una noche mantuvo una relación, y un hombre, un tanto misterioso, Kamita, que acude en su ayuda en un enfrentamiento con otros dos clientes problemáticos; todo transcurre razonablemente tranquilo hasta que un día, después de que su exesposa lo visitara, desaparece el gato y aparecen las serpientes; entonces, Kamita le aconseja que cierre el bar y se vaya lejos (nudo). El final se aventura ya hacia el terreno murakamiano de lo no visible, de elementos de la otra realidad, a través de los cuales Kino llega a comprender lo que le

ha ocurrido (desenlace). El mismo esquema convencional por su linealidad se da en “Samsa enamorado”.

El cierre de las historias a veces queda abierto, indeterminado. Así ocurre, por ejemplo, en “Sherezade” y “Hombres sin mujeres”. En la primera, el protagonista, Habara, augura posibles desventuras venideras en su vida, y con esa interrogante acaba el relato, no sin antes añadir una curiosa ráfaga humorística, derivada del propio relato:

O también era posible que le arrebatasen todas sus libertades y, en consecuencia, fuese apartado, ya no sólo de Sherezade, sino de todas las mujeres. Era muy probable. [...] Habara cerró los ojos y dejó de pensar en Sherezade. Entonces se concentró en las lampreas. Las lampreas, que no tienen mandíbula y se mecen adheridas a una piedra, ocultas entre las algas. Se había convertido en una de ellas y esperaba a que apareciera una trucha. Pero por más que aguardaba, no pasaba ni una. Una gorda, una delgada, una cualquiera. Y al final el sol se puso y una oscura sombra lo envolvió todo. (*Hombres sin mujeres* 172)

Acerca de la indefinición en el destino de los personajes, de no dar por hecho una opción posible frente a otras, algún especialista ha apuntado que puede deberse a que Murakami concede la prioridad al recorrido de los personajes, al itinerario que sus vidas trazan, no tanto al punto de llegada:

La mayoría de las novelas de Murakami quedan sin cerrar, sin un final claro. Es como si lo fundamental hubiera sido el viaje, tanto físico como mental de los personajes y, por supuesto, de los lectores. Se parte de un estado inicial y se llega a otro final, después de que hayan ocurrido sucesos diversos (con lógica o inexplicables), cambios en los personajes principales y secundarios, etcétera. Las transformaciones dejan la obra abierta. (Sotelo 117)

Esta galería de relatos supone, en definitiva, un tema en el que Murakami siempre se ha adentrado como es el amor, la forma en el que el sentimiento amoroso afecta las vidas de hombres y mujeres. El autor, al ser interpelado recientemente sobre esta cuestión, sobre las relaciones hombres-mujeres, lo puntualizaba así: “No me interesan los vínculos familiares, pero sí explorar todo lo que pasa entre un hombre y una mujer. Es una relación especial;

quizá la más importante” (“Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista’”). Son mayoritariamente historias que atienden a la relación frustrada de un hombre con una mujer. Entre la galería de personajes femeninos se encuentran los tipos de mujeres frustradas (“Yesterday”), mujeres maltratadas (“Kino”), mujeres adúlteras (“Un órgano independiente”, “Sherezade”, “Kino”) mujeres poco femeninas (“Drive my car”, “Samsa enamorado”), mujeres suicidas (“Hombres sin mujeres”). Según Sotelo, “sus mujeres son tiernas, sensibles, melancólicas, apasionadas, solitarias, tan desorientadas en la sociedad contemporánea como pueden estarlo los hombres, pero con mayor complejidad” (Sotelo 25).

Intertextualidad: literatura, música, cine

Las huellas intertextuales en el libro *Hombres sin mujeres* son parte de su propia identidad, una continua presencia que se ensambla en la trama. Es sabido que, para Murakami, en ocasiones los relatos empiezan a partir de un título: lo primero que se construye es el título y desde ahí toma cuerpo el resto de los elementos, la trama, los personajes, etc. Así lo ratificaba acerca de este libro en una entrevista para *The New Yorker* con motivo de la publicación en este medio del relato “Sherezade”:

Lo que deseo expresar en estos relatos es, en una palabra, aislamiento, y *Hombres sin mujeres* supone un claro ejemplo de ello. Primero me enganchó el título (por supuesto, la compilación de cuentos de Hemingway con el mismo título tuvo que ver), y después vinieron los relatos. Cada cuento ha surgido de las vibraciones provocadas por el título. ¿Por qué *Hombres sin mujeres*? No lo sé. De alguna forma ese título se enraizó en mi mente, como una semilla que el viento esparce y crece en el campo.⁴ (Murakami, “This week”)

4 Traducción propia. El original dice: “What I wish to convey in this collection is, in a word, isolation, and what it means emotionally. *Men Without Women* is a concrete example of that. The title grabbed me first (of course, Hemingway’s short-story collection of the same title figured in), and the stories followed. Each story came from the vibrations produced by the title. Why *Men Without Women*? I don’t know. Somehow or other, that title put down roots in my mind, in the same way that a wind-blown seed settles and grows in some field”.

El título elegido, *Hombres sin mujeres*, lo toma Murakami de Hemingway, de una colección de relatos cortos publicada por el novelista norteamericano en 1927, que reunía cuentos sobre la infidelidad, la muerte, el divorcio. El título corresponde al relato ubicado en el último lugar en este libro. Este título señala el elemento que une a todos los relatos: la soledad, las pérdidas y rupturas, el dolor por lo que no se tiene, etc. Además de “Hombres sin mujeres”, hay cuatro más cuyos títulos proceden de obras literarias o musicales: “Drive my car”, “Yesterday”, “Sherezade” y “Samsa enamorado”. “Sherezade” se enmarca en la milenaria tradición de las colecciones de cuentos anónimas que han pervivido a través de los siglos por el gusto del género humano de escuchar relatos, de recibir historias figuradas. A ello se refería Murakami en la citada entrevista al hablar de este cuento, a las tácticas narrativas de suspender el hilo del relato para generar y excitar el interés —o la incertidumbre— del público receptor:

-La mujer, a quien Habara ha denominado Scheherazade, le cuenta historias después de haber tenido relaciones sexuales. Ella siempre rompe sus historias en un punto crucial, dejándolo colgado hasta su próxima visita. En cierto modo, nos haces lo mismo: terminas esta historia sin permitirnos escuchar el resto de su historia. ¿Por qué frustrar al lector de esta manera?

-Esta es una de las técnicas más básicas de narración, transmitida durante milenios. De hecho, puedo imaginar que, durante decenas de miles de años, grupos de personas se acurrucaron alrededor de incendios en cuevas oscuras escuchando con entusiasmo a los narradores de historias que utilizaron exactamente este enfoque. Por supuesto, a mí me encanta escuchar esas historias.⁵ (Murakami, “This week”)

A través de una historia ubicada en el tiempo actual cobra vida el mito eterno de la mujer contadora de historias necesarias para su propia

5 Traducción propia. El original dice: “*The woman —whom Habara has nicknamed Scheherazade— tells him stories after they have sex. She always breaks off her stories at a crucial point, leaving him hanging until her next visit. In a way, you do the same thing to us: you end this story without allowing us to hear the rest of her tale. Why frustrate the reader in this way?*” -This is one of the most basic techniques of storytelling, handed down over the millennia. In fact, I can imagine that, for tens of thousands of years, groups of people huddled around fires in dark caves raptly listening to storytellers who used exactly this approach. Of course, I love hearing such stories myself”.

supervivencia. Aunque en eso el personaje se diferencia de la lejana narradora persa:

Cada vez que mantenía relaciones sexuales con Habara, ella le contaba una extraña y apasionante historia. Como la Sherezade de Las mil y una noches. A diferencia de lo que ocurría en el cuento, por supuesto, Habara no tenía ni la más mínima intención de cortarle el cuello al amanecer. (*Hombres sin mujeres* 141)

El penúltimo cuento del libro, “Samsa enamorado”, tiene obvias resonancias literarias. Empieza parafraseando la novela de Kafka: “Cuando despertó, descubrió que se había metamorfoseado en Gregor Samsa. Estaba boca arriba en la cama, observando el techo de la habitación” (*Hombres sin mujeres* 219). La proximidad buscada al inicio de *La metamorfosis* es absoluta: “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón” (Kafka 11). Así planteada, la narración refleja especularmente la asunción obligada del personaje de su nueva condición, en este caso de insecto a humano, su extrañeza ante su anatomía, sus torpezas en el uso de sus miembros, sus dificultades al desplazarse. Como en el original, en este relato paródico el personaje va tomando conciencia de su nuevo estado y se va adaptando al medio, la casa familiar, ahora vacía. Esta casa también está situada en una Praga alterada, sobre la que se cierne la oscura sombra del conflicto y la calamidad (¿invasión, ataque?). Una vez asentada la atmósfera metaliteraria, el curso del relato mantiene la filiación de cuño kafkiano: a la casa acude una chica cerrajera, que ha sido previamente requerida y que despierta intensa y fulminante atracción en el neófito Samsa por sus peculiares movimientos, de contorsiones animalescas. Si para el Gregor de Kafka la visita del apoderado resulta odiosa, para el Samsa murakamiano la aparición de la chica, por el contrario, inaugura en él una cálida y placentera sensación que le hace desear estar con ella, esperar su regreso. Este, paradójicamente, es el único relato del libro que tiene un final, se podría decir, amable, optimista.

Los otros dos cuentos antes citados, “Drive my car” y “Yesterday” son, por su título, deudores de dos canciones de los Beatles. En el primero la cita musical no va mucho más allá del título, por el hecho de que el protagonista

se ve obligado a contratar a alguien que conduzca su coche. El protagonista, Kafuku, es actor y la chica contratada como conductora ha de llevarlo cada día para su función teatral de *Tío Vania*. El protagonista va cada día al teatro repasando su personaje con un casete grabado. Al final de la historia, ella, que la ha oído repetidas veces en el trayecto en coche, cita frases de la obra:

-Yo tampoco me considero fea. Lo que pasa es que me falta atractivo. Como a Sonia.

Kafuku la miró un tanto sorprendido.

-¿Así que has leído *El tío Vania*?

-A fuerza de escuchar todos los días fragmentos de la pieza sin orden ni concierto, me entraron ganas de saber de qué iba la historia. Yo también tengo curiosidad, ¿sabe? —dijo Misaki—. “¡Oh, qué horror! No lo soporto. ¿Por qué he nacido tan poco agradada? Me repugna”. Es una obra triste, ¿verdad?

-Es una historia llena de desesperanza. “¡Oh, estoy desbordado! ¡Dime algo! Tengo ya cuarenta y siete años. Suponiendo que viviese hasta los sesenta, tendría que vivir otros trece años. ¡Es demasiado! ¿Cómo diablos pasaré esos trece años? ¿Qué haré para llenar los días?” En aquella época la gente por lo general vivía hasta los sesenta. El tío Vania seguro que se alegraría de no haber nacido en nuestro tiempo. (*Hombres sin mujeres* 47)

Para el trayecto de vuelta, al protagonista sí le apetece escuchar música en el coche, y sus gustos van de los clásicos al rock americano:

De regreso solía escuchar cuartetos de cuerda de Beethoven. Le gustaban, básicamente, porque de esa música nunca se hartaba y además resultaba propicia para reflexionar o bien para no pensar en nada mientras la escuchaba. Cuando le apeteecía algo más ligero, ponía viejo rock estadounidense. Los Beach Boys, The Rascals, los Creedence, The Temptations. Música que había estado de moda cuando él era joven. Misaki nunca manifestaba su opinión sobre la música que Kafuku escogía. (*Hombres sin mujeres* 22)

En “Yesterday” la canción —“hermosa y melancólica melodía” (55)— es el punto de arranque del relato homónimo, al señalar el personaje narrador que su amigo Kitaru ostenta la singularidad de haber puesto su propia letra, absurda, a la canción compuesta por Paul McCartney, de cuya grabación se dan

detalles. Es a través de la canción como la historia del amigo es presentada. Desde su categoría de cuento, este texto engrosaría lo que Sotelo llama las novelas de la nostalgia, en las que la trama avanza a partir de los recuerdos de los amores rotos, las amistades perdidas, las canciones imposibles de olvidar (57). En este relato también se habla de cine, de Woody Allen, y de literatura, Soseki y Salinger.

Es bien conocido que los gustos musicales de Murakami giran, en gran medida, en torno al jazz y también al rock y al pop. Sobre su tendencia a la música y otros productos culturales de origen americano, así ha hablado: “Fui adolescente en los sesenta. La cultura estadounidense era excitante, salvaje: en esa década pasó de todo; jazz, rock, literatura, pop. Absorbí eso y le estoy agradecido” (Murakami, “Haruki Murakami”). La música que no entra en sus preferencias es la “música de ascensor”, “inocua” que, sin embargo, recuerda el protagonista de *Hombres sin mujeres* al conocer el suicidio de su amor juvenil, por ser la música que ella, M, elegía de fondo cuando hacían el amor:

Al escucharla me siento como si estuviese en un amplio espacio vacío. Es amplio de verdad, no hay divisiones. Ni techo ni paredes. Y en él no hace falta que piense en nada, ni que diga o haga nada. Simplemente basta con estar ahí. No tengo más que cerrar los ojos y dejarme llevar por el bello sonido de las cuerdas. (*Hombres sin mujeres* 265)

Entra a raudales, indudablemente, la cultura occidental en los mundos de ficción de Murakami, pero también se encuentra otro tipo de productos no artísticos —bebidas, coches, deportes— de origen no japonés. En “Sherezade”, por ejemplo, se describe la habitación de un adolescente, en la que hay un cartel del Fútbol Club Barcelona. La ambientación en sus ficciones es rica en sensaciones concretas:

Me gustan las cosas físicas. Si escribo sobre alguien que bebe una cerveza, espero que los lectores quieran una. Busco imprimirle a mi literatura esa dimensión porque confío en la reacción corporal como algo auténtico, inmanejable, y si aparece, creo que la historia está funcionando. Si alguien en el libro enferma, me gustaría que el lector viviera sus síntomas. Ese es el propósito del relato. (Murakami, “Haruki Murakami”)

El que las narraciones estén salpicadas de referencias es reconocido en los análisis sobre el escritor:

Murakami relaciona continuamente la cultura popular y la alta cultura, en una mezcla calculada entre el racionalismo occidental y la imaginería de Japón, con alusiones a la filosofía y al melodrama, e incluso a la narración convencional y el road-movie. Es un escritor que juega por igual con lo literario y lo icónico, lo onírico y lo real, los códigos y las estructuras genéricas. (Sotelo 32)

Forman parte, pues, del estilo de Murakami las referencias culturales, en particular musicales, cinematográficas y literarias. Conocemos a través de ellas las características de un entorno contemporáneo, reconocible y, al igual que las imágenes (metáforas, símiles), gracias a estas nos adentramos en el mundo interior de los personajes.

Conclusiones

En el artículo se partió de las claves características de la ficción de Murakami y se constató su funcionamiento en algunos de sus cuentos. Adicionalmente, se consideró la diferenciación entre novelas y cuentos, a partir de lo que Murakami expresa. Se dio cuenta de los tres libros de cuentos, en relación con su creación y su cronología. Con respecto al libro *Hombres sin mujeres*, el análisis permitió observar una considerable menor intervención del habitual elemento fantástico, así como un cuidado especial en la técnica narrativa-metanarrativa (“Sherezade”, “Yesterday”). También se analizaron los elementos intertextuales, específicamente los literarios, base sustancial de algunos cuentos (“Samsa enamorado”, “Sherezade”).

Obras citadas

Castellón Alcalá, Heraclia. “Lo real y lo fantástico en los cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* de Murakami”. *Sincronía*, vol. 23, núm. 76, 2019, págs. 545-562.

Echeverri Zambrano, Aurora. “De qué hablo cuando hablo de Murakami”. *Mundo Asia Pacífico*, vol. 4, núm. 6, 2015, págs. 100-114.

- “El jazz de Cortázar”. *YouTube*. Subido por Fundación Juan March, 20 marzo 1977. Web 11 de enero del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=oucSCYWYc3U>
- Hijiya-Kirschner, Ermela. *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Cambridge, Harvard University, 1996.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*. Traducido por Eustaqui Barjau Riu, Barcelona, Vicens Vives, 2014.
- Murakami, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Traducido por Fernando Cordobés González y Yoko Ogihara, Barcelona, Tusquets, 2017.
- . “Haruki Murakami: ‘El trabajo de un novelista es soñar despierto’”. Entrevista de Raquel Garzón. *El País Semanal*. Web. 1 de febrero del 2019.
- . *Hombres sin mujeres*. Traducido por Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona Tusquets, 2015.
- . *Sauce ciego, mujer dormida*. Traducido por Lourdes Porta Fuentes, Barcelona, Tusquets, 2008.
- . “This week in fiction: Haruki Murakami”. Entrevista de Deborah Treisman. *The New Yorker*, 6 de octubre del 2014.
- . *Tokio blues*. Traducido por Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets, 2008.
- Naoka, Mori. “Murakami Haruki y España”. *Kokoro*, núm. 16, 2014, págs. 2-12.
- Peyrats, Pilar. *Jazzuela*. 2016. Web 20 de noviembre del 2018.
- Rascón, Cristina. “Cómo leer a Haruki Murakami y otros japoneses”. *YouTube*. Subido por Biblioteca Vasconcelos, 2016. Web 5 de enero del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=azwgp2bnx4g>
- Rubio, Carlos. *El Japón de Murakami*. Madrid, Aguilar, 2012.
- . “Haruki Murakami: mitos y seres fantásticos”. *YouTube*. Subido por Fundación MAPFRE, 2012. Web 11 de octubre del 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=eGVYIuqhJR8>.
- Seats, Michael. *The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham, Lexington Books, 2006
- Sotelo, Justo. *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- . *Los mundos de Murakami*. Madrid, Izana, 2013.
- Wray, John. “Haruki Murakami. The Art of Fiction n° 182”. *The Paris Review*, núm. 170, 2004. Web 12 de febrero del 2019.

Sobre la autora

Catedrática de Lengua y Literatura, licenciada en Filología Hispánica y en Traducción e Interpretación. Doctora por la Universidad de Granada. Tutora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Cartagena y Almería). Sus líneas de investigación filológica abarcan el análisis de distintos géneros y fenómenos discursivos (textos administrativos, argumentación, monólogos cómicos, coplas, entre otros) y estudios literarios sobre distintos temas y autores. Ha desarrollado investigaciones y publicaciones sobre literatura barroca, novela realista (Juan Valera) y la obra de Haruki Murakami. Miembro del Grupo de Investigación ILSE de la Universidad de Almería. Entre sus publicaciones en estudios literarios, se encuentra la coedición de cuatro entregas de las *Actas de las Jornadas del Siglo de Oro de Almería*; la edición de la novela *Pepita Jiménez* de Juan Varela; un artículo sobre Murakami (*Sincronía* julio 2019); y la coautoría del libro de texto *Lengua y literatura de 1º de bachiller* de la editorial Edelvives.