

Chiaretta, Luciana

**El pasaje de lo real a lo
sobrenatural en *Crónica del
pájaro que da cuerda al
mundo*, de Haruki Murakami**

**Tesis para la obtención del título de
grado de Licenciada en Letras**

Director: Teobaldi, Daniel

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.



[Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.](#)



UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CÓRDOBA

Universidad Jesuita

LICENCIATURA EN LETRAS

TRABAJO

FINAL

El Pasaje de lo Real a lo Sobrenatural en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, de Haruki Murakami

Luciana Chiaretta

Dirigido por el Dr. Daniel Teobaldi

“...- ¿Me podrías indicar hacia dónde tengo que ir desde aquí?, preguntó Alicia.

- Eso depende de adónde quieras llegar, contestó el Gato.*
- A mí no me importa demasiado adónde, empezó a decir Alicia.*
- En ese caso es igual adónde vayas, interrumpió el gato.*
- ...Siempre que llegue a alguna parte, terminó Alicia, a modo de explicación.*
- ¡Oh!, siempre llegarás a alguna parte, dijo el Gato, si caminas lo bastante...”*

*CARROLL, Lewis (1986): Alicia en el País de las Maravillas,
Ed. Alianza, Madrid. Pág.36*

Índice

PRÓLOGO

INTRODUCCIÓN

Capítulo I

HARUKI MURAKAMI:

La Oscilación de un Escritor entre dos Mundos.....**Pág. 1**

Capítulo II

LÍNEA ARGUMENTAL.....**Pág. 10**

*Pasaje de lo Real a lo Sobrenatural. Análisis.....**Pág. 18**

*Estrategias Narrativas del Pasaje.....**Pág. 20**

Capítulo III

PERSONAJES

Caracterización y Análisis. Cómo Proceden Generando lo Extraño a partir del Cruce Vigilia
– Sueño.**Pág. 23**

Capítulo IV

PROCESO DE SIMBOLIZACIÓN

*Desarrollo de la Teoría del Símbolo a partir de la Hermenéutica de Paul Ricoeur y de la Teoría de Jean Campbell Cooper. Simbología Interna y Simbología Externa.....**Pág. 57**

*Temas y Motivos Simbólicos. Función Semántica. Análisis. Construcción del Pasaje de lo Real a lo Sobrenatural a través de éstos.....**Pág. 60**

Capítulo V

LO MARAVILLOSO EN LA CONCEPCIÓN DE REALIDAD..... **Pág. 100**

Capítulo VI

NOCIÓN DE REALIDAD: ABORDAJE Y ANÁLISIS

*Realidad y Verdad como Sinónimos..... **Pág. 103**

*Las diferentes capas de la realidad.....**Pág. 105**

CONCLUSIÓN.....**Pág. 109**

BIBLIOGRAFÍA.....**Pág. 111**

PRÓLOGO

Mediante la producción de este Trabajo Final busco adentrarme en el universo literario de Haruki Murakami para, a partir de ello, profundizar en el estudio del tránsito permanente entre realidad y sobrenaturalidad que atraviesa a la totalidad de su novela *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*.

Durante todo el desarrollo investigativo me detengo en el empleo y en la aplicación de ciertos procedimientos que responden al análisis minucioso de una serie de elementos, a saber: la influencia de aspectos literarios pertenecientes a Oriente y Occidente; la mediación de lo extraño en la relación entre lo real y lo sobrenatural; las nociones de Pasaje y Pasadizo Textual abordadas como estrategias narrativas; la configuración de un conjunto de simbolismos que actúan como base semántica de lo sucedido con cada personaje, fundamentalmente con el protagonista; la concepción y el peso de lo maravilloso y, por último, la superposición, la convivencia entre las diferentes capas que hacen a la realidad.

El Trabajo está constituido por seis Capítulos cuya semblanza es confeccionada en la Introducción y cuenta, por último, con una Conclusión. A través del mencionado abordaje, pretendo poner de manifiesto la heterogeneidad de realidades propuestas por el autor y demostrar cómo, en el marco de esta multiplicidad, el paso de lo real a lo sobrenatural se vuelve poroso y muchas veces imperceptible.

Durante estos años de producción, la experiencia transitada me brindó la oportunidad de trazar y vivenciar un largo recorrido, un camino de búsquedas en el que me hallé desde diferentes lugares y formas de ser y sentir; primero, de sentir a partir de todo lo experimentado desde el campo de la investigación y de las lecturas que me determinaron; luego, mediante la creatividad y la maravillosa posibilidad de poner en palabras ese universo revelado.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación titulado *El Pasaje de lo Real a lo Sobrenatural en Crónica del Pájaro que da Cuerda la Mundo, de Haruki Murakami*, apunta a analizar el modo en que el escritor japonés construye el paso permanente entre los planos sobre los que se basa la trama de la obra: el plano real y el sobrenatural.

El *Capítulo Primero*, titulado *Haruki Murakami: La Oscilación de un Escritor entre Dos Mundos*, está destinado a introducir al autor reflejando la tensión entre lo fantástico oriental (ligado a la imaginería de Japón) y lo fantástico occidental (determinado por el racionalismo) que se visualizan en él. Además, expone un recorrido por las obras previas a *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* en las que se destacan aspectos y elementos fantásticos característicos de su literatura a través de la configuración de temas y personajes.

El *Capítulo Segundo* se estructura en tres partes: la primera alude al desarrollo de la línea argumental en función de contextualizar la acción destacando las historias que atraviesan a cada personaje y, fundamentalmente, al protagonista; la segunda, se detiene en el análisis del paso de un plano a otro y de cómo éste se encuentra mediado por lo extraño; en última instancia, la tercera aborda y explica las estrategias narrativas de las que se vale Murakami para construir el recorrido entre los planos determinando y definiendo las nociones de Pasaje y de Pasadizo Textual y concibiendo siempre a lo fantástico como vía de acceso a lo simbólico.

El *Capítulo Tercero* presenta la caracterización de los personajes y su respectivo análisis resaltando cómo se genera lo extraño y el desequilibrio entre lo real y lo sobrenatural a partir de su proceder y del cruce vigilia-sueño. Al momento de caracterizarlos, se empieza analizando el significado de sus nombres con el objetivo de exponer cómo, a través de éstos, el escritor japonés confecciona el ensamblaje entre Oriente y Occidente. Durante su desarrollo, comienza a develarse el simbolismo del pozo concibiendo el descenso a él como analogía del descenso al infierno y a las profundidades de la psique; se continúa por abordar el simbolismo más importante, el sueño, interpretándolo como esa otra realidad que reside y cobra vida en el interior del inconsciente. El tercer simbolismo que aquí emerge es el de la

mancha en el rostro cuyo significado alude a la existencia de un otro, a la prefiguración de un doble. Por último, se analiza la noción de obra puesta en abismo exhibiendo cómo, dentro de la obra misma, se encuentra la novela que el lector está leyendo.

El *Capítulo Cuarto* se ocupa de estudiar el modo en que se da el proceso de simbolización y la significación adquirida por cada uno de los símbolos que lo componen. Comienza remitiéndose a la Hermenéutica de Paul Ricoeur para retomar y diferenciar la Teoría del Símbolo de la Teoría de la Metáfora, priorizando la primera de ellas y exponiendo, principalmente, cómo se encuentra constituida la simbología interna y externa de la novela. Remarca y explica el significado que el descenso al pozo adquiere en Oriente y en Occidente para luego detenerse a ahondar en la relación analógica que entabla con diferentes posibilidades. Al interior del análisis de la función semántica que cada tema y cada elemento simbólico de la obra desempeñan, el símbolo del pozo, del sueño, abordado a partir de los estudios de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente, y del pájaro, cobran relevancia por sobre los demás por el peso significativo que ejercen en el pasaje de lo real a lo sobrenatural.

El *Capítulo Quinto* hace referencia al modo en que lo maravilloso determina la concepción de realidad y se hace presente en ella; busca replantear, fundamentalmente, los parámetros que la definen y los límites que la trascienden y la vuelven permeable.

Por último, en el *Capítulo Sexto*, en primera instancia se aborda la noción de lo real como sinónimo de verdad en los distintos planos en los que se hace presente y en fusión constante con lo sobrenatural; en segundo término, se analizan las diferentes capas de la realidad que propone la novela y cómo Murakami las configura a partir de la influencia ejercida por Borges y su concepción de lo múltiple; finalmente, se ahonda en la posibilidad de que lo real pueda integrar el plano de la sobrenaturalidad y convivir con él.

El Marco Teórico en el que se basa todo el proceso de investigación y de análisis alude al concepto de Efecto Extrañamiento, desarrollado por el autor de las teorías y técnicas del Formalismo Ruso, Víctor Sklovski. Él señala que la obra está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. La obra de arte manifiesta los procedimientos mediante los cuales está constituida y reflexiona sobre su confección. Buscando definir los recursos o técnicas utilizadas por los

autores para enfatizar la percepción, Sklovski arribó al concepto de *Extrañamiento* destacando que el estado normal o cotidiano de la conciencia humana hace que las cosas pierdan su imagen primera, la sorpresa, lo inesperado. Los autores, por medio de los recursos utilizados, devuelven su extrañeza al receptor: el arte transforma lo conocido, lo elabora, cambia la extensión de la percepción para que ésta se prolongue. El *Extrañamiento* modifica las respuestas ante el mundo, sometiendo las percepciones habituales a los recursos de la forma literaria. Si el lenguaje habitual sirve para conocer cosas, el lenguaje poético busca verlas como por primera vez. El *Extrañamiento* es una posición en la que el hombre intenta descubrir las fisuras de lo aparental, intenta abrirse paso por zonas intersticiales. Es una disposición abierta y sostenida de una lectura del mundo siempre vivencial y dispuesta a desplazarse, a descentrarse y a descubrirse.

El abordaje del trabajo también focaliza en dos perspectivas. Una de ellas es la *Perspectiva Metodológica*, desarrollada desde la Hermenéutica de Paul Ricoeur. La Hermenéutica permite ahondar en el sentido de la obra y conocer los parámetros empleados por el autor al momento de escribirla. El lenguaje es el ámbito en el que se mueve la Hermenéutica ricoeuriana que incluye tres momentos: la Teoría de la Metáfora, la Teoría del Símbolo y la Teoría del Texto. Ricoeur realiza una diferenciación entre metáfora y símbolo. La primera es objeto de estudio de una sola disciplina, la Retórica, y pertenece íntegramente al ámbito del lenguaje. En el marco de la Semántica Moderna, la metáfora sólo adquiere sentido dentro de una frase en la que se produce una impertinencia semántica que obliga a otorgarle al enunciado una nueva interpretación. No es considerada como un mero elemento estético sino que cumple una función reveladora: dice algo nuevo acerca de la realidad. El símbolo, en tanto, es abordado desde tres perspectivas: la Historia Comparada de las Religiones, el Psicoanálisis y la Poética, así, pone en relación al lenguaje con aspectos de carácter no lingüístico. Ricoeur lo describe como una doble región de sentido, como una región del lenguaje en la que aparecen significaciones complejas en las cuales un segundo sentido a la vez se revela y se oculta mediante un sentido primero, que representa el único camino para alcanzar el anterior. El símbolo surge en la intersección del lenguaje con algo que lo trasciende; no puede nunca llegar a ser enteramente traducido por la palabra, exige una interpretación que se prolonga indefinidamente sin culminar jamás. Aparece dotado de una doble significación y de una doble función: ocultar y revelar. Esto hace que exija una

interpretación siempre renovada constituyéndose en punto de partida de un proceso hermenéutico inagotable, para el cual el concepto aparece como meta o punto de llegada. En la tercera de sus teorías, en la Teoría del Texto, Ricoeur alude a la autonomía del mismo configurada por la temporalidad, la intención del autor, el destinatario original y la atmósfera circundante. Lo que hay que interpretar son las nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo abiertas por él. El carácter de ficción del mundo del texto obliga al lector a tomar un distanciamiento frente a sí mismo, a ponerse en suspenso para apoderarse de lo imaginario. La Hermenéutica de Ricoeur se sustenta en las tres teorías explicadas. La unidad de su pensamiento está constituida por su concepción del símbolo, de la metáfora y del texto dentro de una totalidad de sentido que no se cierra, sino que queda abierta a la innovación creadora implicada en la interpretación siempre renovada.

La otra perspectiva sobre la que focaliza el trabajo de investigación y de análisis es la *Perspectiva Teórica*, desarrollada desde las teorías de David Roas y Tzvetan Todorov en relación a lo fantástico, lo sobrenatural y lo extraño. En *Tras los Límites de lo Real. Una Definición de lo Fantástico* Roas considera que lo fantástico es un problema hermenéutico, un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural. Según sus afirmaciones, la literatura fantástica es el único género que no puede funcionar sin la presencia de elementos sobrenaturales, éstos trasgreden las leyes que organizan el mundo real. Para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. El relato fantástico está basado en la confrontación entre lo real y lo sobrenatural. La presencia de lo imposible conduce a dudar acerca de la propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real y, lo real, como posible irrealidad. Cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico. Roas afirma entonces que la literatura fantástica ofrece una temática tendiente a poner en duda la percepción de la realidad. Por lo tanto, para que la ruptura se produzca, es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho suceso en un ambiente cotidiano. La literatura realista concibe lo verosímil como algo verdadero mientras que para la literatura fantástica es lo imposible lo que deviene verdad; cuando lo

inverosímil y lo real -paralelos, alternativos, opuestos- se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven se vuelve extraña. (cf. Roas, D. 2016:120). En *Introducción a la Literatura Fantástica*, Todorov, por su parte, sostiene que lo fantástico se encuentra determinado por la percepción ambigua que tienen los personajes y el propio lector de los acontecimientos relatados, quienes deben determinar si lo que perciben proviene o no de la realidad. Si deciden que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los sucesos descritos, la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, deciden que deben reconocerse nuevas leyes de la naturaleza gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, ingresamos al género de lo maravilloso. Lo maravilloso corresponde entonces a un fenómeno desconocido, nunca visto aún, por venir: alude a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable se reduce a hechos conocidos, a una experiencia previa, se remite, así, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí mismo, la vacilación que lo caracteriza no puede ubicarse sino en el presente. Lo extraño cumple una sola de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular del miedo; está vinculado solo a los sentimientos de los personajes y no a un acontecimiento sobrenatural que desafía la razón. Lo maravilloso, por el contrario, se caracteriza por la existencia única de hechos sobrenaturales sin implicar la reacción que provocan en los personajes. (cf. Todorov, T.2006:41).

La totalidad del trabajo avanza en una misma dirección que busca adentrarse y analizar el pasaje de lo real a lo sobrenatural a través de lo simbólico y del modo en que se genera lo extraño mediante el accionar de cada personaje y la significación de sus propios sueños.

Capítulo I

Haruki Murakami: La Oscilación de un Escritor entre Dos Mundos.

En la literatura fantástica oriental existe la denominada Magia de lo Cotidiano. En ella, los hechos inverosímiles no generan una ruptura con la realidad existente en ningún momento, contrariamente, son concebidos como sucesos naturales. Este acontecimiento sobrenatural causa extrañamiento en los personajes, quienes buscan rápidamente conocerlo o entenderlo mejor, pero no suele ser un hecho traumático que provoque desestabilización. La cultura japonesa se encuentra influenciada por las religiones taoísta y zen, según las cuales no hay una ruptura tan tajante entre el mundo de la materia y el mundo psíquico, ya que existe una concepción vitalista y animista de la naturaleza en la que se funden materia y espíritu, y el entorno que rodea al individuo es un entorno vivo sujeto a múltiples cambios: no se trata de una realidad estática, describible, sino de una realidad mutable, proteica, en la que cobran especial importancia los sueños, lo fantasmal y lo extraño y en la que la magia, lo fantástico y lo maravilloso residen en lo cotidiano.

En Occidente, el género fantástico surge de un estado avanzado de literatura culta y va a ser definido en base a las relaciones entre realidad y ficción. El Realismo Platónico – Cartesiano es el que posibilita su aparición. Mediante lo fantástico, los románticos intentan ampliar la noción de lo real. David Roas afirma que actualmente se observa una vuelta hacia la fantasía en una Posmodernidad que concibe a la realidad como una construcción artificial de la razón. Lo que en Occidente se entiende como sobrenatural es algo que forma parte de la cultura japonesa desde sus orígenes y, por lo tanto, es interpretado como un fenómeno normalizado.

Durante el siglo XIX, en Occidente, se produce el triunfo de la ciencia que intenta explicar todo mediante la razón pretendiendo concebir a la realidad mediante un parámetro medible, aquello que escapa de sus manos entra en conflictividad. Esa conflictividad se denomina “lo fantástico”. A fines de este mismo siglo y comienzos del XX, la literatura

japonesa sufre un proceso de occidentalización que conlleva la realización de un cambio a través del alejamiento de un mundo de tradiciones y que provoca, también, tensiones entre lo individual y lo social, lo psicológico y lo sociológico, entre el mundo antiguo y el mundo moderno. En la novela japonesa, lo importante no es cómo se desarrolla el conflicto o cómo se soluciona sino cómo el lector siente el ritmo de la narración, por eso parece muy lenta al comienzo y muy apresurada al final. La imagen concluye prevaleciendo sobre la acción; el escritor busca poner atención en las cosas que se transforman, apunta a la apreciación del instante. Esta noción propia de la literatura japonesa se denomina Estado de Contemplación y guarda relación con el carácter espiritual de la existencia. Primero el hombre debe poner atención en lo que lo rodea para luego hacerlo en su propia interioridad; en el marco de esa interioridad cobra especial relevancia la figura del “Yo”, preponderante en la novela oriental en la que se destaca dónde está, dónde no está y dónde parece estar la misma. Se produce la existencia de un Yo Verdadero (se conoce generalmente al final de la obra, en la toma de decisiones), de un Yo Colectivo (se diferencia del Yo Social), de un Yo en el Mundo Paralelo y de un Yo Falso.

Todos estos aspectos característicos de la literatura japonesa son frecuentes en las novelas de Murakami, que se detienen en una descripción detallada de objetos y de situaciones que retardan la lectura y acrecientan la ansiedad con respecto a lo que va a suceder. En muchas de ellas, además, se genera la aparición de un Yo en el Mundo Real y de un Yo en el Mundo Paralelo. En todo momento, el escritor narra en japonés siendo la voz de su cultura. Su prolífera obra se encuentra atravesada por la tensión entre el racionalismo occidental y la imaginería de Japón. Trabaja con elementos que caracterizan a ambos extremos del mundo autoimponiéndose como puente entre los mismos. Sabe entretejer con habilidad su fascinación por Kafka, Manuel Puig, Lewis Carroll y Camus con su propia visión de la realidad. Su fórmula consiste en aplicar un método tomado de la literatura occidental combinado con un contenido absolutamente propio que se acerca a los rasgos y particularidades de la literatura oriental. En el paso de lo real a lo sobrenatural, la fantasía se aproxima más a la cultura japonesa, a una cosmovisión dentro de la cual el hombre es una criatura más entre otros fenómenos y fuerzas invisibles.

Cada texto escrito por Haruki Murakami forma parte de una obra total. Los sucesos de sus novelas reproducen el arquetipo de la cultura japonesa. Las desapariciones y pérdidas que atraviesan sus obras son hechos cuya naturaleza es inexplicable y, lejos de obsesionar o inquietar a los personajes, son concebidos como acontecimientos naturales. En su literatura se establecen relaciones permanentes entre las diferentes historias, muchas de ellas están constituidas por componentes semejantes: pozos simbólicos donde los personajes descienden hasta encontrar una respuesta para sí mismos, gatos portadores de mensajes indescifrables, citas musicales, bares y referencias jazzísticas. Su escritura avanza en espiral a través del tratamiento de puntos similares en los que se va ampliando el eje y la perspectiva de su abordaje. El propio escritor afirma:

En cada libro voy más hacia abajo. Para conocerme mejor, me dirijo hacia el fondo del pozo, metafóricamente. También me gusta romper muros, traspasarlos, ir hacia el otro lado y husmear. Luego vuelvo. Eso es escribir una novela. (Murakami, Haruki -2009 – Entrevista Diario *El País*; España; 4 de abril de 2009).

Para él, la realidad sólo puede conocerse e interpretarse a través de realidades colindantes, paralelas, que cobran especial relevancia en la trama de sus obras en las que, también, se hacen presentes la soledad, el amor, el desamor, el sexo y el deseo, el viaje de la juventud a la madurez, la sensación sistémica de pérdida, la atracción y el miedo hacia la muerte. Muchos de sus personajes están configurados mediante rasgos inverosímiles y surrealistas. No hacen nada para que ocurran las cosas ni parecen ser responsables del acontecer que los afecta directamente. El autor los va descubriendo poco a poco, los va despojando lentamente de ese misterio que los envuelve.

Aunque con el paso de los años la literatura japonesa se termina occidentalizando, los seres fantásticos, los esquemas existentes en el subconsciente de los japoneses no se extinguen, por el contrario, continúan aflorando convirtiéndose en objeto de estudio y análisis de la obra murakamiana. Las novelas en las que estos aspectos cobran mayor magnitud son *La Caza del Carnero Salvaje*, *El Fin del Mundo y un Despiadado País de las Maravillas*, *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* y *Kafka en la Orilla*. A su vez, en estas obras, se visualizan recursos tales como la aparición de animales encantadores, pasadizos imaginarios y sueños que crean una atmósfera sutil que envuelve a toda la ficción y que

forman parte de un universo real – maravilloso a través del cual el autor busca transmitir verdades existenciales. Considerando que este trabajo de investigación apunta a analizar el paso de lo real a lo sobrenatural en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, el presente Capítulo busca además ahondar la fusión entre lo Oriental y lo Occidental existente en la obra de Murakami y profundizar los elementos fantásticos propios de su literatura mediante un recorrido por las novelas en las que éstos irrumpen y que precedieron a la publicación de *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* como el caso de *La Caza del Carnero Salvaje* y *El Fin del Mundo y un Despiadado País de las Maravillas*, y aquellas que se publicaron pocos años después como *Kafka en la Orilla*.

La Caza del Carnero Salvaje se publicó en 1982, es la primera novela larga del autor japonés. Está protagonizada por un joven sin nombre; ¿por qué sin nombre? El propio personaje lo deja claro: “Supongo que porque no me gustan los nombres. Yo soy yo, tú eres tú, nosotros nosotros y ellos ellos. ¿Y para qué más, si con eso basta?” (Murakami, Haruki - 1982 –*La Casa del Carnero Salvaje*; Editorial Anagrama; España; 1982; Página 53).

Tiene treinta años, una empresa de traducción con poco éxito, un divorcio reciente y una nueva novia (también sin nombre) con poco que resaltar, salvo unas orejas extremadamente atractivas. Su vida anodina da un vuelvo tras recibir una carta de su amigo el Rata con una foto de un carnero de ojos azules y una estrella en el lomo dentro de un paisaje montañoso. La publicación de esa foto molestará a una organización secreta que impondrá al protagonista la misión de encontrar ese carnero, so pena de arruinar laboralmente su ya de por sí desprestigiada carrera. Mochila al hombro, y acompañado de la mujer de las orejas, el joven sin nombre viajará al norte de Japón, a la isla de Hokkaido, en busca de un imposible: localizar al dichoso animal y descubrir el porqué de su misterio. La novela tiene ese ritmo pausado propio de Murakami, que cambia de personaje en personaje entre diálogos aparentemente intrascendentes que sin embargo no producen hastío. La esencia de la trama deriva en un viaje a dúo que es más bien una búsqueda personal de dos viajeros recién llegados a la treintena. Ese crecimiento en la calidad de la narración desemboca en un excelso final, donde el lector se nutre de todo lo que el autor desea contar y va descifrando ese mundo de rarezas y fantasías.

El Fin del Mundo y un Despiadado País de las Maravillas data de 1985. El Tokio posmoderno es el escenario de la acción que se desarrolla en la obra, en la que Murakami intenta a veces congraciarse con la cultura popular japonesa más genuina, aunque también resulta evidente la occidentalización que profesan sus personajes. Cine, música, literatura, hábitos alimenticios, vestimenta, mitología, comportamientos, todo rezuma colonización cultural preferentemente norteamericana. En esta novela, el escritor se mira en el espejo del ciberpunk, aquel subgénero de la ciencia ficción que consagró a grandes escritores a comienzos de los ochenta.

En la obra dos historias se desarrollan en forma paralela: la primera historia llamada *El Despiadado País de las Maravillas* transcurre en una ciudad (que probablemente sea Tokio) en la actualidad. El protagonista, llamado El Calculador, es un informático que trabaja en una institución gubernamental - El Sistema – que está enfrentada a otras organizaciones, no menos violentas, en una guerra por el control de la información; a una de esas organizaciones se la conoce bajo el nombre de Los Semióticos y los Tinieblas. El personaje principal es contratado para efectuar un shuffling, especie de decodificación y transcripción de datos, dado que fue implantado en su cerebro para convertir imágenes en cifras. Es víctima de un extravagante científico que experimenta manipulando la conciencia y la mente y vive aislado en la red subterránea de la ciudad en medio de las cloacas donde también habitan Los Tinieblas, tenebrosas criaturas carnívoras de las que se defiende a través de un invento que anula el sonido ya que, al no escucharlo, no se acercan. El Calculador recibe como obsequio por parte del científico un cráneo. Debido a una suerte de sucesos que se desencadenan a partir del shuffling, el protagonista vuelve a internarse en el subsuelo para requerir una explicación de parte del anciano biólogo, quien le cuenta que antes trabajaba para el sistema y fue él quien dirigió el experimento en su cerebro; le explica detalladamente en qué condiciones se encuentra y le advierte que le quedan horas de vida para luego pasar a ser otro. El relato finaliza con El Calculador adentro de un auto, esperando ser congelado antes de que se cumpla el tiempo, hasta que se invente una cura que le permita volver a ser él mismo.

La segunda historia se intercala con la anterior. Se llama *El Fin del Mundo* y sucede en una ciudad amurallada. El narrador y protagonista, el lector de sueños, es sometido a una

laceración en sus ojos por el guardián del pueblo y es enviado a trabajar en la biblioteca para leer los sueños de los cráneos de unos seres que habitan la ciudad, los unicornios; también es separado en ese momento de su sombra y se le comunica que, cuando ésta muera, perderá el corazón. La versión original de la obra está escrita en japonés por lo que el corazón adquiere un significado especial: es un paraguas terminológico que conceptualmente cubre no solo los sentimientos sino también procesos mentales de conocimiento. Si bien el protagonista no recuerda nada acerca de su pasado, tiene a veces algunas imágenes confusas que le hacen evocar sensaciones, como si tuviera un deja vu. La bibliotecaria le acerca el cráneo de un animal y le dice que lo observe: cuando el cráneo despidiera luz y color, él tendrá que descifrar esa luz con las yemas de sus dedos, solo así podrá leer los viejos sueños. Lo más sorprendente es que el lector está convencido de que ha visto el cráneo en algún sitio; tanto los huesos como la cavidad de la frente le provocan una particular sacudida en su corazón, como le ocurrió al ver el rostro de la joven, sin embargo, no consigue saber si es culpa de la memoria o una ilusión originada por la transformación del tiempo y del espacio. Es una sombra la que lo insta a escaparse de ahí. Hacia el final de la novela, el lector de sueños rapta a su sombra moribunda y, antes de escapar de la ciudad, desiste, ya que la contradicción en su interior se hace más fuerte. El personaje ha sufrido una gran transformación al punto de reconocer que todo lo que está allí, la misma ciudad amurallada, es su propia construcción y responsabilidad. Él se queda allí mientras que su sombra se marcha solitaria.

Son cuarenta capítulos, veinte para cada narración. Las dos tramas se encuentran intercaladas: a un capítulo de una historia le sigue otro de la otra historia; pero hay momentos en que se perciben en ambos los mismos elementos aunque aparentemente cumplen diferentes funciones. En las dos hay cráneos y aparece la figura mítica del unicornio. La biblioteca es también un ámbito muy relevante en cada trama. Sendos personajes son atraídos y se enamoran de las bibliotecarias, quienes aportan información sustancial para el curso y el desenlace de la acción. Ambos relatos se diferencian en el uso del paso del tiempo: en *El Fin del Mundo* las estaciones pasan muy rápido pero la nieve cae lentamente como en un transcurrir sin movimiento, por el contrario, en el *Despiadado País de las Maravillas* todo es muy rápido y dinámico. Mientras la narración avanza, las dos historias comienzan a ir confluyendo. El *Calculador* de *El Despiadado País de las Maravillas* tiene encriptada en su cerebro una clave de acceso cuyo nombre es causalmente *El Fin del Mundo*. Cuando ese

programa se active El Calculador irá ingresando a la realidad de esa extraña ciudad amurallada guardada en su propio inconsciente. Es dable inferir que los dos protagonistas son uno solo. En la novela cohabitan mitos, animales fantásticos y ciencia ficción. En un momento, el protagonista se pregunta sobre la verosimilitud de lo que ocurre a su alrededor, lo paradójico es que se interroga cuando se encuentra en medio de una ciudad real (Tokio) que cualquiera puede reconocer aunque nunca haya estado allí.

Kafka en la Orilla fue publicada en 2002. La novela está constituida por capítulos alternados en los que se cuentan dos historias que nunca se cruzan y que sin embargo – y éste es uno de los grandes temas del libro – se comunican de manera inconsciente. La historia número uno se encuentra protagonizada por Kafka Tamura y es contada en los capítulos impares. Kafka es un adolescente que, el día de su decimoquinto cumpleaños, decide fugarse de su casa sin otra carga que un morral y sin otra compañía que la voz de un joven llamado Cuervo, especie de alter ego entre filosófico y déspota; el adolescente se ha dado a sí mismo el nombre que lleva, y ese bautizo tiene que ver con la convicción de que Kafka quiere decir “cuervo” en checo, y se entiende de alguna manera que las razones de la huida tienen que ver con la maldición que le ha lanzado su padre, según el cual Kafka repetirá el destino de Edipo, dando muerte a ese mismo padre y manteniendo relaciones con su madre.

La historia número dos es contada en los capítulos pares y protagonizada por Satoru Nakata, un hombre de sesenta años que, durante una excursión infantil a recoger setos, es víctima de un coma colectivo que en la novela permanece inexplicable; al despertar, Nakata es el único de los afectados que ha perdido la capacidad de leer y la inteligencia en general, pero a cambio ha recibido el misterioso don de hablar con los gatos; y cierto día, mientras busca un gato perdido, Nakata se topa con Johnny Walker, personaje cruel que ha abandonado las etiquetas del whisky para dedicarse a matar gatos, comerse sus corazones y coleccionar sus almas. Nakata, que se ha encariñado con los gatos después de tantos años de conversar con ellos, no soporta semejante espectáculo, asesina a Johnny Walker de varias puñaladas en el pecho y se ve obligado a huir de la ciudad. El hombre asesinado por Nakata resulta ser el padre de Kafka Tamura; esa circunstancia se convierte pronto en el motor de ambas huidas y en el vínculo de las dos historias.

En *Kafka en la Orilla* hay muchos elementos propios de la literatura fantástica, como la existencia de mundos paralelos comunicados por puertas que se abren o cierran en función de extraños circunstancias o actos. Todos estos ingredientes se insertan en la novela como si se tratase de elementos factibles y reales al estilo de Kafka, que introducía lo incongruente a la cotidianidad. La obra recoge infinidad de referencias a la cultura occidental, alejándose su autor del mundo de la cultura oriental que le es más propio, probablemente buscando un público más amplio y universal. La referencia más inmediata es el Mito de Edipo, con quien se identifica Kafka Tamura y cuyos pasos trata de evitar. Sófocles habla del destino como una fuerza superior a la voluntad del hombre, Murakami somete al protagonista a una prueba similar pero no acaba de develar la causa de la maldición.

Como ya se mencionó anteriormente, *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* se suma a las novelas citadas por contar con la presencia de elementos de las culturas oriental y occidental y con la presencia de lo fantástico, ella constituye el eje vertebral de este trabajo y es la obra sobre la cual se abordará y analizará el límite difuso entre lo real y lo sobrenatural, entre sueño y realidad. A partir del Capítulo siguiente, se dará inicio al análisis tomando como punto de partida la línea argumental de la novela.

A la hora de comprender las obras de Murakami resulta esencial considerar la naturaleza de la ficción y los rasgos de los mundos ficcionales de la literatura. Es importante advertir los rasgos textuales que permiten interpretar el texto como algo que se sabe que “no” es verdad y sin embargo es verosímil, especialmente cuando se trata de un texto de los encuadrados en la literatura fantástica. La idea de Mundo Posible viene a reforzar la necesidad de una semántica que permita a esos mundos ficcionales la condición de ser posibles aunque no tengan existencia real. En la *Teoría y Estética de la Novela*, Mijail Bajtín afirma que la idea de Mundo Posible adquiere sentido al relacionarse con ideas ajenas. Las obras se convierten en polifonías textuales cuando, además de la suya, resuenan otras voces, otros lenguajes. En la novela, sobre todo, el autor es consciente de que el mundo está saturado de palabras ajenas entre las que tiene que lograr su propia palabra. (cf. Bajtín, M. 1975: 80).

En el contexto de su vasta producción, Haruki Murakami juega con lo verosímil dudando en las escenas más realistas y concibiendo como naturales las más fantásticas. En su narrativa, el Mundo Intermedio no se establece únicamente por la oposición entre el

mundo real y el mundo sobrenatural (y la complicidad entre lo posible y lo imposible), sino por la mayor o menor distancia entre las culturas de Oriente y de Occidente. De este modo se observa el oficio del escritor para emplear canales semióticos o elementos reconocibles que permitan acceder a su propio mundo.

Capítulo II:

LÍNEA ARGUMENTAL

La **primera parte** de *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* comprende de junio a julio de 1984, su protagonista, Tooru Okada, pierde a su gato y recibe una llamada telefónica por parte de una mujer que lo seduce y excita, este suceso cambiará su vida.

Tooru vive en un enigmático callejón que da a una casa abandonada con un pájaro de piedra y un pozo seco. Su mujer había ido allí varias veces, pero él no. Un día debe acercarse para buscar al gato, conoce a May Kasahara, una joven de dieciséis años con la que entablará extensas conversaciones acerca de lo que le sucede.

Luego de producirse la desaparición del gato, irrumpen en escena las extrañas hermanas Kanoo; primero Malta, quien posee poderes adivinatorios y, luego, Creta. El motivo de la aparición de Malta gira en torno a lo sucedido con el gato, ella le advierte al protagonista que Noboru Wataya, hermano de su esposa Kumiko, ha violado a su hermana Creta; Noboru llama a las hermanas Kanoo para preguntarles por el paradero del animal y, a partir de este episodio, se precipitan extraños acontecimientos. Poco después, la propia Creta se presenta en la casa de Tooru, a quien le cuenta su vida y, lo que es más importante, su intento de suicidio debido a que no puede soportar el dolor físico y su trabajo como prostituta.

A lo largo del relato se asegura que en la casa de Tooru y Kumiko existen corrientes subterráneas; Malta Kanoo concibe al agua como un elemento influyente en sus poderes. En esta instancia se produce, también, la aparición de Takutaroo Mamiya, personaje que estuvo durante la guerra en un regimiento de Manchuria como teniente del ejército y había arriesgado su vida, junto al cabo Honda, en una operación militar. Es este sujeto quien le anuncia a Tooru la muerte del señor Honda, adivino que visitaba junto a su esposa. Por otra parte, Kumiko le confiesa a su marido que una vez, de pequeña, vio a Noboru masturbarse mientras olía una remera de su hermana fallecida. Tooru descubre entre las pertenencias de su mujer una colonia cara envuelta en papel de regalo, desconfía y se muestra contrariado.

Ante este encadenamiento de misteriosos sucesos, el protagonista reflexiona acerca de los cambios y de las personas que aparecieron en su vida luego de haber abandonado su trabajo en el bufete de abogados.

Apenas iniciada la **segunda parte**, que comprende de julio a octubre del mismo año, 1984, se produce la desaparición de Kumiko. Reaparece la figura de Creta Kanoo; Tooru sueña con ella, quien lo seduce en el sueño, más adelante se sabrá que ambos mantienen relaciones íntimas en ese mismo plano onírico. El protagonista regresa a la casa abandonada para encontrarse con May Kasahara, quien llama al trabajo de Kumiko preguntando por ésta pero le informan que no se encuentra y que también ha faltado a su trabajo el día anterior.

En el patio donde se encuentra el pájaro de piedra, Tooru descubre un pozo seco y desciende al mismo con el propósito de reflexionar acerca de la realidad. Permanece en él. Recuerda el día en que conoció a Kumiko en el hospital, los comienzos de la relación y el aborto al que se sometió su esposa. Sueña y en su sueño aparece Noboru Wataya brindando un discurso por televisión. También aparece la habitación 208, la misma de la del sueño con Creta Kanoo. Vuelve a oír la voz de la mujer del teléfono. Atraviesa la pared de la habitación, luego despierta. Encuentra la carta que Kumiko le escribió antes de marcharse en la que le confiesa que le ha sido infiel.

Tooru dialoga con su tío. El hombre percibe que en la vida de su sobrino han sucedido hechos extraños, es por esto que le aconseja dilucidar las cosas simples pero Tooru no puede diferenciar lo simple de lo complejo. Igualmente, empieza poniendo en práctica el consejo sugerido. Se instala en la estación de tren y observa por largas horas a la gente. Reconoce así al joven de la guitarra que escuchó tocar junto a Kumiko durante los días en que decidieron realizar el aborto. Existe algo referente al embarazo que Kumiko no había podido expresar y que Tooru lo relaciona a su vez con la partida de la misma. Decide seguir al hombre que ingresa a un edificio de un barrio deshabitado y lo golpea con un bate. Colmado de furia y odio, le pega incansablemente hasta dejarlo tirado, luego, se adueña de su palo.

Tooru tiene la sensación de que las cosas son muy confusas pero que entre ellas existe una especie de vínculo. Desea recuperar a Kumiko; piensa en ella pero también recuerda la noche en que hace el amor con Creta, aunque ese recuerdo es difuso ya que tiene más presente

lo sucedido en el sueño, en el que comprueba que además aparece la mujer del teléfono. El pozo lo une al teniente Mamiya, quien logró sobrevivir en la guerra al permanecer también dentro de un pozo seco, es por esto que el protagonista le escribe una carta para comunicarle su experiencia. El teniente le responde expresándole que los pozos continúan ejerciendo en él una fuerte atracción, que cuando observa un pozo sin agua siente deseos de bajar con la esperanza de que si lo hace tal vez pueda encontrarle un sentido a la vida.

Tiempo después, Tooru se encuentra solo, nadando en la piscina municipal. Tiene una visión (o una revelación): se imagina nadando en el fondo de un enorme pozo. Tiene la sensación de oír una voz a la cual quiere responder pero no puede hacerlo, piensa que tal vez sus palabras no puedan atravesar la atmósfera de aquel mundo. El sol se sitúa por encima del pozo. En el borde derecho del astro aparece una mancha negra que se asemeja a la mancha azul que le ha salido en la cara. Entrecierra los ojos y cree escuchar relinchos entremezclados de varios caballos, cuando los abre, el sol desaparece. Comienza a sentir un aroma a flores, se trata de la misma fragancia de la habitación 208 que se le figura en el sueño. Además, reaparece la voz de la mujer que lo excita telefónicamente. Siente que alguien estuvo compartiendo la oscuridad con él y dejó el perfume a flores, piensa que Kumiko es la mujer que se le aparece; siente que es él el único que puede rescatarla.

La **tercera parte** de la novela transcurre de octubre de 1984 a diciembre de 1985. Se inicia con la correspondencia escrita por la familia de Kumiko en la que se le solicita a Tooru que se divorcie. Él se pregunta si realmente Kumiko desea lo mismo. Piensa, medita, hipotetiza, evalúa la posibilidad de que su esposa tenga un amante tratando de asumir y aceptar la realidad. Él tiene la impresión de que, a medida que pasa el tiempo, se aleja más de sí mismo y llega a restringir el contacto con la gente, con lo que lo circunda. Considerando lo sugerido por su tío, aquello de empezar descifrando las cosas simples, se dirige a una agencia inmobiliaria para averiguar acerca del terreno en el que se encuentra la casa abandonada; se muestra interesado en adquirirlo pero no cuenta con dinero suficiente para hacerlo.

Un mes después, al contemplar su rostro en el espejo, Tooru percibe que ha aumentado la temperatura de la mancha y que, a su vez, ésta va adquiriendo una tonalidad más clara. Siente que ella le está solicitando algo con urgencia. Así, llega a la conclusión de

que debe adueñarse del pozo. Tiene la sensación de que algo se está aproximando. En el centro de la ciudad, conoce a una mujer a la que le manifiesta su necesidad de conseguir una importante suma de dinero, ésta le entrega por escrito una dirección y le sugiere que acuda a la misma. Tooru se dirige hacia el lugar señalado e ingresa a un edificio de oficina de seis pisos en el que es recibido por un joven y en donde entabla contacto con una mujer, quien comienza a acariciarlo, en ese momento, él percibe que la temperatura de su mancha aumenta nuevamente; la mujer apoya la punta de su lengua sobre su cara, Tooru no puede evitar excitarse y concluye eyaculando; siente que lo embarga una extraña sensación de disociación, que no es capaz de discernir qué es lo real. Antes de retirarse, la mujer le entrega un sobre que contiene un fajo de billetes de mil yenes. Luego de varias horas, el protagonista comprende que lo que ha hecho se parece al trabajo de las prostitutas: ha vendido su cuerpo. Al regresar a su casa comprueba que su gato ha aparecido. Días después, se reencuentra en la plaza con la mujer que le había indicado la dirección, quien le confirma que el joven que lo había recibido en el edificio de oficinas es su hijo. Ante la intriga de Tooru, le comunica, además, que su nombre es Nutmeg y el del muchacho es Cinnamon.

Tooru desciende nuevamente al pozo llevando consigo el bate de béisbol. En su interior, la sensación de realidad se debilita poco a poco y, lentamente, comienza a envolverlo la intimidad de aquel sitio. Su aislamiento es total. El pozo es cegado, pero el aire, extrañamente, permanece intacto. El protagonista comprueba que no se ha separado de sí mismo; abre los ojos y vuelve a cerrarlos con el propósito de igualar la presión entre la oscuridad que hay en su interior y la que lo rodea. Al rato, no puede distinguir con exactitud una oscuridad de la otra. La mancha de la mejilla empieza a aumentar ligeramente; se concentra en ella intentando separarse de sí mismo, sintiéndose como una casa deshabitada, como un pozo abandonado. Intenta salir de ahí y subirse a una realidad que marcha a velocidad distinta. Siente que lo que lo separa de aquella habitación que se le figura en sus sueños, es una pared; desea, entonces, poder traspasarla. Al concentrarse conteniendo el aliento, puede observar lo que hay en aquella habitación. A medida que fija pacientemente la mirada, van surgiendo las formas de los objetos que están allí gracias a una luz tenue que se filtra desde algún lugar; irrumpe, así, la figura de una mujer acostada al fondo de la habitación contigua, ésta se lleva un vaso de whisky a los labios e intenta decir algo; la oscuridad del dormitorio es total. Tooru puede percibir el vínculo entre aquella realidad y los detalles al

fondo de la oscuridad. Todo a su alrededor se encuentra en silencio. Siente que la pared que lo separa de ese lugar va a fundirse pero, en el instante en que camina hacia ella, resuenan golpes agudos llamando a la puerta de la habitación. Ve que la mujer contiene la respiración. La invasión de los ruidos hace que el pasillo que acaba de abrirse vuelva a cerrarse del todo. De inmediato se encuentra sentado en el fondo del pozo. En sus oídos aún permanece la resonancia de los golpes que llamaban a la puerta como si atravesaran el mundo. Las imágenes desaparecen. La pared vuelve a ser sólida y lo expulsa hacia el otro lado. Tooru siente que algún día atravesará la separación entre los dos mundos, que se introducirá en la habitación antes de que resuenen los golpes; se pregunta cuánto tiempo necesitará para lograrlo. Finalmente, intenta levantarse del fondo del pozo y salir a la superficie.

El protagonista transcurre largas jornadas junto a Nutmeg y Cinnamon. Retorna al pozo, se queda unos instantes mirando el cielo, siente que Kumiko también está mirando las mismas nubes desde algún lugar. Baja por la escalera hasta el fondo de la excavación, tira de la cuerda y cierra la tapa. Respira profundamente, de a poco, se vuelve a sentir parte de esa oscuridad perfecta, en ella reside el secreto. Siente que la mancha le indica que va acercándose al corazón del asunto. Cierra los ojos, todavía resuena en sus oídos la melodía que Cinnamon escuchaba por la mañana; el silencio comienza a descender; se entremezclan las oscuridades mientras él va separándose de sí mismo. A los pocos días, irrumpe la figura de Ushikawa, un emisario de Noboru Wataya que le propone comunicarse con Kumiko a través de un ordenador. Luego de probar el manejo de otros ordenadores, Tooru se sienta ante la computadora de Cinnamon. Del otro lado se encuentra Kumiko, sentada, como él, ante el monitor. Apenas iniciada la conversación, Tooru le comunica que el gato ha regresado, luego admite que aún no ha sido capaz de resolver ninguno de los enigmas que atraviesan su vida. Le manifiesta que el primero de todos esos enigmas consiste en saber dónde se encuentra ella, qué está haciendo, por qué sigue lejos de él sin querer verlo; intenta conocer cuál es la razón que explica su comportamiento. Sin rodeos, Kumiko le anuncia que todo lo que tenía que decirle ya lo había plasmado en la carta que le envió, pretende que entienda que ya no es la misma mujer que él conoció, que las personas por diversas razones cambian y en algunos casos se transforman y acaban estropeándose, es por eso que no desea verlo ni regresar junto a él, lo ayuda a comprender que ambos están separados y pertenecen a mundos diferentes y que ya no es posible volver atrás; le confiesa que, aunque tenga deseos

de verlo, no puede hacerlo. Del otro lado, Tooru le manifiesta que, más allá de que ella le pide que lo olvide todo, al mismo tiempo, desde algún rincón del mundo, percibe que le está solicitando ayuda. Él siente que es una voz débil, lejana, pero puede oírla con claridad en el silencio de la noche. Le confiesa que no puede dejar de escuchar a la mujer que reclama su apoyo e intenta aproximarse a él. Puede captar perfectamente el silencio de Kumiko a través de la pantalla del monitor sintiendo así que los dos están unidos por el lazo de un silencio que atraviesa la pared que separa ambos mundos; siente que se necesitan, desea llegar al lugar donde ella se encuentra. Por último, le anuncia que desde su partida ha vivido con la sensación constante de haber sido arrojado a la oscuridad más profunda pero que se está aproximando lentamente a la verdad.

Luego de retomar el diálogo con Kumiko, Tooru decide ponerse nuevamente en contacto con la realidad del mundo exterior dedicándose a la lectura de artículos periodísticos alusivos a Noboru Wataya; al leerlos comprende que su cuñado es considerado un nuevo tipo de político inteligente. Intenta olvidar su experiencia personal, liberarse de sus prejuicios pero, aún así, no puede evitar observar en él la presencia de cierta arrogancia mediante la cual se burla de los demás, recuerda su mirada fría e indiferente. En ese mismo instante el protagonista logra dilucidar que a él y a las visitas que acuden a la casa de Cinnamon los une la mancha de su cara. También se encuentra vinculado por la mancha al abuelo de Cinnamon (el padre de Nutmeg) quien se halla unido al Teniente Mamiya mediante la ciudad de Hsin-Ching. A este último y al vidente Honda los vincula una misión especial en la frontera entre Manchuria y Mongolia. Kumiko y él fueron presentados al señor Honda por la familia de Noboru Wataya. En última instancia, él y Mamiya están unidos por un pozo, el del teniente se encuentra en Mongolia, el suyo en el jardín de la mansión. Todo está ligado.

Tooru sospecha que la conversación con Kumiko ha sido interceptada por su cuñado, quien busca saber algo. Días después, descubre en la computadora de Cinnamon el programa denominado *Crónica del pájaro que da cuerda* cuyo contenido encierra el mundo preciso y exacto gobernado por el cerebro y los principios del muchacho; el programa contiene un conjunto de dieciséis relatos narrados por él mismo. Tooru se pregunta por qué lo ha titulado así, para alcanzar una respuesta debe leer todas las historias aunque sólo con la lectura de la octava puede intuir vagamente lo que busca el joven, quien está inmerso en la indagación de

la razón de su propia existencia esperando encontrarla en hechos anteriores a su nacimiento. Cinnamon se sirve de lo que le ha contado su madre repetidamente, hace derivar de allí otro relato para recrear la enigmática figura de su abuelo en una nueva situación, comprende, además, que la realidad puede no ser verdad y la verdad puede no ser real. La historia debe alcanzar el presente mediante “el pájaro –que – da – cuerda” como combinación de palabras claves; esta combinación no es creada por Cinnamon, se trata de un conjunto de términos que su madre ha pronunciado inconscientemente; es probable que Nutmeg no sepa que a Tooru lo llaman así; todo lo acontecido significa que sus historias y la vida del protagonista se encuentran unidas por una coincidencia. El abuelo de Cinnamon (un veterinario sin nombre) y Tooru tienen en común aspectos pocos frecuentes: la mancha azul en la cara, el bate de béisbol y el chirrido del *pájaro que da cuerda*. Todo, siempre, se halla interrelacionado.

Luego de varios meses, reaparece en sus sueños la habitación 208. Tooru siente nuevamente que la mujer que se le figura es Kumiko y que debe rescatarla. Su esposa sabe que Noboru ha mancillado y ha acabado con la vida de la hermana de ambos y también que un oscuro secreto se esconde en la sangre de su familia, aquello es algo de lo que ni ella misma está a salvo por eso vive envuelta en una ansiedad indefinible, latente; tal vez el embarazo estimuló y despertó algo que permanecía en su interior. Noboru Wataya busca en ella una sustituta de su hermana mayor. En ese mismo momento, un sujeto ingresa a la habitación, cierra y traba la puerta y avanza asegurando sus pasos. Tooru toma el bate y le da varios golpes en la cabeza. El hombre cae al suelo. Cuando vuelve en sí, Tooru retorna al fondo del pozo que ya no está seco. La excavación, súbitamente, se halla repleta de agua; la vida del protagonista se ve amenazada. Es Cinnamon quien lo rescata poniéndolo a salvo en su casa. Allí, Nutmeg le comunica que su cuñado ha sufrido un golpe y se encuentra inconsciente por lo que es trasladado a un hospital de Nagasaki; Tooru siente que existe una relación entre lo que ha hecho en el otro mundo y la pérdida de conocimiento de Noboru Wataya, se pregunta qué sucederá con su esposa, si podrá liberarse de su hermano, si éste seguirá embrujándola desde una oscuridad sin conciencia.

Finalmente, la propia Kumiko le confiesa que ha mantenido relaciones con muchos hombres y que no entiende qué la impulsaba a hacerlo; es ella quien se dirige a la clínica, desconecta el respirador y acaba con la vida de Noboru consumando así su deseo de

deshacerse de él para que su vida cobre sentido. Tooru se reencuentra con May Kashara, quien le permite comprender que ha hecho todos los esfuerzos posibles por salvar a su mujer pero que, en ese afán por conseguirlo, se ha quedado vacío, ha salvado a varias personas en su recorrido pero no ha podido salvarse a sí mismo. A pesar de todo, él decide esperar a Kumiko, quien debe pagar la condena por lo sucedido, mientras lo hace, toma distancia de todo y de todos emprendiendo un largo viaje.

Pasaje de lo Real a lo Sobrenatural.

Análisis.

Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo se compone de hechos sobrenaturales que comienzan a dominar la realidad. De acuerdo a la teoría de David Roas, en el proceso de creación y producción de la trama, Murakami se aproxima a ella y a su concepción de lo fantástico que, para que se genere, debe producirse un acontecimiento sobrenatural que trasgreda ese ámbito cotidiano en el que tiene lugar la acción. La irrupción de este suceso posibilita la presencia de diversos planos que estructuran la novela: el plano real, el sobrenatural y el onírico. El pasaje de lo real a lo sobrenatural se encuentra mediado por lo extraño y por un componente fundamental: el sueño de los personajes. En esta mediación, la noción de lo extraño se acerca a lo planteado por Todorov, quien lo define como aquello increíble, singular, insólito, que puede ser explicado por las leyes de la realidad y que provoca en el lector y en los personajes un sentimiento particular.

Esa extrañeza tarda poco en irrumpir en la obra, en la que Murakami introduce de forma temprana un acontecimiento imprevisible que provoca una fractura en esa realidad regida por leyes comprensibles y naturales. Lo extraño se genera entonces en la descripción de un acto cotidiano con minuciosidad extrema consiguiendo impregnarlo de una atmósfera inquietante. Los fenómenos ordinarios de la vida, del pensamiento y de la percepción de los personajes se hallan alterados de un modo enigmático. Ciertos acontecimientos, estados de cosas y acciones reciben la intervención de factores extraordinarios que pertenecen a ese otro plano que delimita el pasaje.

Una vez quebrada la confianza en la solidez de lo habitual, no habrá manera de efectuar su recomposición porque el plano de la realidad se verá atravesado por aquello que lo sobrepasa. Lo real y lo irreal se despliegan, multiplican sus conexiones y dobleces. La continuidad de ambos elementos siempre es mayor de lo que aparenta.

Para Murakami, lo cotidiano se presenta asociado al rito, a una serie de pasos significativos y purificadores, detalles sin aparente importancia que aportan tranquilidad y

sosiego al protagonista, Tooru Okada. Esta ritualización de lo cotidiano es una estrategia a la que acude el personaje para afrontar el desconcierto y la extrañeza que se van apoderando de su vida: “Decidí que lo mejor sería planchar camisas. Siempre lo hago cuando me siento confuso. Es una vieja costumbre. Mi método se compone de un total de doce pasos.” (Murakami, H. 2005: 77)

La novela se enmarca en la categoría de lo fantástico. En ella, los planos de lectura se entrecruzan otorgándole al lector una participación activa, múltiple y variada a través de la cual, al igual que los personajes, también experimenta la presencia de lo extraño y el pasaje de un plano a otro. En el tratamiento de lo sobrenatural, se combinan lo posible y lo imposible hasta alcanzar el acceso a los resortes ocultos de la realidad.

Estrategias Narrativas del Pasaje

Lo fantástico es la vía principal para que lo simbólico irrumpa como una realidad paralela y alternativa, para que los personajes experimenten un pasaje permanente entre el plano real y el sobrenatural construido en base a estrategias narrativas, entre ellas, los pasadizos textuales y la configuración de un tercer plano que se suma a los demás: el plano onírico.

El pasadizo es un componente fundamental de la noción de pasaje que alude a la conexión, a la comunicación existente entre los mundos ficcionales. La concepción de pasaje posee un carácter más general y abarcativo, mientras que la de pasadizo se remite a factores concretos y específicos que influyen y operan en el sentido del texto. En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* un conjunto de elementos de la trama funcionan como pasadizos. El pozo es el elemento más importante, funciona como pasadizo físico y a la vez espiritual:

Voy a pensar en el mundo de la realidad al que pertenece la carne. Para eso he venido. Para reflexionar sobre la realidad. Porque me pareció que para reflexionar sobre la realidad era mejor alejarme lo más posible de ella. El fondo de un pozo, por ejemplo. (Murakami, H. 2005: 244).

Antes de descender a él, existe otra conexión entre los dos mundos ficcionales: el callejón, que une las viviendas de la zona residencial en la que vive Tooru y lo conduce hacia la casa abandonada en cuyo patio se hallan el pozo seco y el pájaro de piedra. Al descender hasta el fondo de la excavación, el protagonista busca tomar distancia de la realidad intentando así descifrar y comprender los extraños sucesos que han cobrado protagonismo en su vida.

Desde la Translingüística, considerando la teoría de Mijail Bajtín, se puede concebir al Cronotopo como una categoría para explicar y entender el manejo del tiempo y del espacio en la trama construida por Murakami. La palabra *Cronotopo* proviene de los términos griegos *kronos* (tiempo) y *topos* (lugar) y se refiere a las relaciones existentes entre tiempo y espacio en las creaciones literarias. En *Las Formas del Tiempo y del*

Cronotopo en la Novela. Ensayos de Poética Histórica, Bajtín afirma que en la idea de Cronotopo el tiempo cobra vida para apoderarse del espacio y manifestarse. Remarca que ambas son entidades independientes de la conciencia y que existen por sí solas. Son inherentes a la materialidad del mundo y no a los sujetos. Define a los *motivos cronotópicos* como lugares y tipos concretos con los que la novela representa el mundo que cuenta (cf. Bajtín, M. 1989: 30). Es a través del pozo que la noción de Cronotopo se hace latente en el texto:

El fondo del pozo se parece mucho al fondo de los grandes abismos marinos. Allí todo permanece inmutable, conserva su forma original. No es que nada cambie, depende del día. Es el cielo del atardecer. Mirándolo, pienso en el mundo a esa hora del atardecer del mes de octubre. Allí debe de haber una vida con gente. (Murakami, H. 2005: 438).

Descendiendo a la excavación Tooru busca averiguar lo que ocurre con su existencia; se trata de un pasadizo que lo conecta con *otro mundo*, con un segundo plano dominado por lo sobrenatural y que lo conduce, también, a comunicarse con sus semejantes, a emprender un viaje subterráneo e interior que necesita de otro tiempo y de otro espacio:

A veces pienso que no podré volver jamás a ese mundo [...] La sensación de realidad se debilita poco a poco y, en su lugar, empieza a envolverme la intimidad del pozo. El dolor que hay en mi pecho va extinguiéndose como se extinguen las ondas en la superficie del agua. Ese lugar me acoge. (Murakami, H. 2005: 438).

En el interior del pozo, lo espacial se halla atravesado por una nueva noción de tiempo que difiere de la noción de tiempo del mundo real, es allí donde la funcionalidad del Cronotopo se hace presente; en esa oscuridad que rodea al protagonista, el tiempo y el espacio cobran una significancia especial que lo conducen a sentirse alejado de lo que vive y experimenta diariamente.

En muchos pasajes, el autor trabaja con el plano onírico a través del cual inserta otro elemento que actúa como pasadizo: la pared de la habitación:

Puedo saber que la pared que me separa de ese lugar va a fundirse blandamente, poco a poco. Contengo la respiración. Ha llegado el momento. Pero, en el mismo instante en el que doy un paso hacia la pared, resuenan unos golpes agudos a la puerta. (Murakami, H. 2005: 441)

En el interior de la perforación, Tooru sueña con la habitación de un hotel en cuyo interior se encuentra recostada sobre la cama una hermosa mujer sosteniendo un vaso de whisky, su identidad nunca puede ser revelada por el protagonista aunque, mediante un conjunto de indicios, se presupone que puede tratarse de Creta Kanoo, de la misteriosa mujer de las llamadas telefónicas o de Kumiko. La pared es la que separa ese *otro lado* de *ese otro mundo* que se halla dentro de la habitación:

Es la invasión de los ruidos lo que hace que el pasillo que acaba por fin de abrirse ante mí vuelva a cerrarse del todo. Y, en ese instante, todas las imágenes desaparecen. La pared vuelve a ser sólida y me expulsa hacia este lado. (Murakami, H. 2005: 441).

Lo fantástico en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* reside en el hecho de que la cotidianidad más detallada se combina con lo incomprensible formando parte de una historia atravesada por un conjunto de acertijos que no necesariamente tienen que resolverse. Cumple su tradicional función de conceder a los personajes y al lector un escape imaginístico de una realidad inaprensible.

Semánticamente, Murakami estructura su obra mediante tramas paralelas, mediante historias que se desarrollan en forma simultánea; muchas escenas se encuentran conectadas y unificadas a través de la funcionalidad de los pasadizos textuales que permiten, finalmente, la concreción del pasaje de un plano a otro y que configuran, a su vez, una narración de fractura de la realidad donde irrumpe lo fantástico.

Capítulo III:

PERSONAJES

Caracterización y Análisis:

Cómo proceden generando lo extraño a partir del cruce

vigilia – sueño.

En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, mediante la elección del nombre de los personajes, el autor busca realizar el ensamblaje entre Oriente y Occidente que identifica a su obra. También piensa, define y modela a cada uno en función de que, a través de su caracterización, de su proceder y del entrecruzamiento vigilia – sueño irrumpa el extrañamiento que envuelve a la totalidad de la acción. De este modo, canaliza el desequilibrio entre lo real y lo sobrenatural enfatizando la importancia y la incidencia del sueño del protagonista, Tooru Okada, y del sueño de muchas de las figuras que lo acompañan.

En otro orden, el simbolismo del pozo, del sueño mismo y de la mancha en el rostro resultan determinantes no solo en la vida del personaje principal y en todo lo que acontece en ella sino, fundamentalmente, en los diferentes planos de los que se compone la novela. Por último, Murakami aborda la estrategia de la obra en abismo: dentro de la obra se encuentra la historia que el lector está leyendo.

En la tradición japonesa, el poder mágico del nombre se relaciona con el espíritu vital de las palabras, con el hecho de que ese espíritu concreto es la fuerza de los dioses, cuya vida sagrada está profundamente imbuida de esta cualidad. Japón es un país en el que hay que tener especial cuidado al pronunciar una palabra, sobre todo, al revelar el nombre

de una persona a un extraño ya que es concebido como un asunto de extrema sensibilidad, especialmente en relación a la figura femenina: antiguamente, preguntar el nombre de una mujer equivalía a pedir su mano.

El origen del nombre del protagonista, Tooru, proviene de la cultura japonesa y significa “persistente”, también se le otorga los significados de “claro” y “transparente”. Es un hombre de treinta años que ha decidido dejar de trabajar en un bufete de abogados. Vive junto a Kumiko, su esposa, quien trabaja en una empresa de publicidad, y junto a su gato. El inicio de la novela se genera a partir de dos desapariciones que transforman su vida hasta sumirlo en una gran soledad. Su existencia comienza a modificarse en el momento en que se produce el alejamiento de su gato y el de su esposa, hecho que lo afecta y que lo conduce a plantearse un sinnúmero de preguntas para las que debe encontrar respuestas que le permitan entender lo que ocurre a su alrededor. Toda la obra se centra en la búsqueda que el protagonista realiza de Kumiko. Él se pregunta si la existencia es una simple proyección, intenta distinguir lo real de lo irreal:

Pero el mundo que me rodeaba, cuanto más se reducía, cuanto más se inmovilizaba, más parecía liberarse de acontecimientos extraños, de personas extrañas que irrumpían en él. Como si hubieran estado desde siempre ocultos aguardando pacientes a que yo aflorara el paso.
(Murakami, H. 2005: 137).

Tooru desea ser feliz disfrutando de las pequeñas cosas pero comprende que eso es imposible; repentinamente, su vida se halla sumida en una serie de sucesos extraños. Él aprende a medida que todo le acontece, intenta siempre adaptarse a las circunstancias hasta que entiende que debe implicarse en ellas si desea recuperar a su esposa. El poder de su mente influye en su percepción de la realidad. Es el único personaje que a través de sus pensamientos puede intuir la presencia de otro plano. Su accionar oscila permanentemente entre dos mundos: el real y el sobrenatural. Ese tránsito de un universo a otro se encuentra atravesado por tres hechos fundamentales: su descenso al pozo, el traspaso de la pared del pozo con el sueño de la habitación del hotel donde hace el amor con Creta Kanoo y donde se enfrenta a Noboru Wataya y la irrupción de la mancha en su rostro.

En el Capítulo anterior, se concibió y analizó al pozo como pasadizo textual que permite la comunicación entre los diferentes planos. En el presente Capítulo y en el que le

continúa se lo abordará considerando su carácter simbólico y metafísico. El pozo se presenta en la trama como un submundo húmedo y oscuro, como contenedor de toda la realidad y del universo; al descender a él Tooru se encuentra ligado a la tierra, elemento enigmático y omnipresente, fuente de vida y de sustento; sólo se contacta con el exterior a través de la boca de la excavación que le permite ver el cielo. Su cuerpo sufre transformaciones perdiendo peso y densidad: *“Se me hacía extraño saber que mi cuerpo estaba en ese lugar y no ser capaz de verlo. Inmóvil en la oscuridad, cada vez me parecía más evidente el hecho real de encontrarme allí”* (Murakami, H. 2005: 325).

Para Murakami, la oscuridad es el lugar donde reina la mente inconsciente. Esto hace eco en las palabras de Carl Gustav Jung: *“Cuando decimos “psique” aludimos a la oscuridad más densa que es posible imaginar”*. (Jung, C.2013:296).

De acuerdo con esta afirmación del psicólogo suizo, la mente inconsciente está definida por la oscuridad que requiere. Los contenidos de sus profundidades son inteligibles y no tienen cabida en la conciencia ni en el mundo físico de la luz. Según estas concepciones, el escritor japonés establece una analogía entre el descenso al pozo y el descenso al infierno. El protagonista necesita apearse en la oscuridad más profunda y solitaria para arribar a la hondura de su propia interioridad y así poder hallarse tomando conciencia de sus carencias más agudas. Busca defenderse de las agresiones del mundo y contemplar con mayor nitidez lo que lo rodea: *“El hombre que era yo, a fin de cuentas, había sido hecho en alguna otra parte. Y luego volvía a irse a otra parte. Yo no soy más que un simple camino por donde pasa el hombre que soy”*. (Murakami, H.2005: 274).

Mediante esta analogía pozo / infierno el autor construye otro simbolismo concibiendo al pozo como puerta de acceso a la psique, a la conciencia misma del personaje principal que lo conduce al autoconocimiento. Etimológicamente, la palabra “psique” es de origen griego, “psyché”, y significa “alma humana”. Tooru intenta alcanzar los confines de su alma, busca descubrir el significado de lo que le sucede y de lo que le ha sucedido. El hallazgo de la excavación y el descenso a ella le permiten transitar un proceso de transformación y reflexionar; lo que vivencia allí se puede explicar en términos de muerte-renacimiento: solo la muerte del viejo “yo” posibilita el nacimiento de un nuevo ser. Todo lo que le acontece no puede pensarse en la realidad, la estadía en esa profundidad representa

la búsqueda de la verdad. El primer aspecto que lo inquieta es la incapacidad de imponer un significado, una interpretación definitiva a los interrogantes que desea resolver. Como elementos constituyentes de esa incertidumbre y de esa ambigüedad, la razón y la lógica se vuelven ineficaces en un mundo incomprensible.

Hechos inverosímiles van irrumpiendo en su camino hasta alcanzar el grado en que sus sueños se apoderan de la realidad. El traspaso de la pared del pozo, el sueño en la habitación del hotel en el que hace el amor con Creta Kanoo y en el que enfrenta a Noboru Wataya son una vía para construir el pasaje de lo real a lo onírico y a lo sobrenatural. El sueño del protagonista y el sueño de los demás personajes componen el simbolismo del que se vale Murakami para establecer la relación conciencia/ realidad / sueño/ fantasía.

Simbólicamente, el sueño es la expresión de la actividad mental que vive en el hombre, quien piensa, siente, experimenta y especula al margen de su actividad diurna y en todos los grados lo conduce del plano más biológico al más espiritual. En su libro *Lo Inconsciente*, Jung concibe al sueño como la vía que permite ingresar a la profundidad del inconsciente, como fuente para revisar otras formas de realidad. Los sueños sirven para compensar las partes de la psique que no están suficientemente desarrolladas en la vida de la vigilia. En el interior del plano onírico aplica dos enfoques de análisis: uno objetivo, según el cual cada persona al soñar se refiere a la persona en sí, por ejemplo, la madre es la madre, y uno subjetivo que apunta a que cada persona en el sueño representa un aspecto del soñador, este enfoque es mucho más difícil de aceptar por quien sueña. Igualmente, el soñador reconoce que los personajes del sueño pueden representar un aspecto no conocido.

El psicólogo suizo también sostiene que, al igual que la psique, los sueños tienen un lado diurno, que es experimentado como vida inconsciente y es el lado que se descifra como una fantasía onírica (cf. Jung, C. 2016: 221). Esta fantasía onírica a la que hace mención Jung es la que comienza a dominar la existencia de Tooru, quien en muchas ocasiones no puede determinar con precisión las vivencias que forman parte del plano real, del onírico y del sobrenatural. Desde el fondo del pozo, él puede intervenir en sus sueños y en el sueño de los demás, también en sus historias y realidades. Se trata de un espacio de alguna forma compartido, en tanto que los personajes pueden comunicarse entre sí conectándose en algún lugar profundo de la superficie. En ese mundo incorpóreo, la barrera

que separa el ser consciente del inconsciente es permeable y rara vez firme, pues lo físico-visible y lo metafísico-invisible son estructuras simbióticas ya que ninguna es capaz de existir por completo de manera independiente y ninguna logra el dominio total sobre la otra, o al menos no todo el tiempo. En la narrativa de Murakami, los sueños afectan la vigilia y el mundo subterráneo tiene repercusión en la superficie al estar vinculados; lo real se encuentra trastocado por un sinfín de elementos extraños y mágicos.

En los sueños de Tooru se genera la irrupción de dos figuras que resultan influyentes en su vida: Creta Kanoo y Noboru Wataya, su cuñado. Creta proviene del griego “kriti” y es un nombre de origen bíblico. Se toma a partir del nombre de la Isla de Creta, la más grande de Grecia y la quinta en tamaño del Mar Mediterráneo. Se trata de un personaje que, a lo largo de la trama, sufre numerosas transformaciones. *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* es una novela que celebra la transformación, la fluidez y la proliferación. Varios personajes sufren, por lo menos, una metamorfosis, determinada por la asunción de que la forma es un elemento influyente de la identidad y hasta del ser.

Cuando Creta empieza a contarle su historia a Tooru, inicia con el relato de su intento de suicidio: “*Y en el atardecer del día de mi vigésimo cumpleaños, decidí quitarme la vida*”. (Murakami, H.2005: 98).

Antes de continuar, hace referencia a la manera en que había sido su existencia para querer quitarse la vida a tan temprana edad. La razón de su intento de suicidio tiene que ver con el padecimiento de un dolor físico cotidiano, incesante e insoportable:

Fue ese sufrimiento, ese dolor, el que me indujo a morir – dijo Creta Kanoo-. Pero el dolor del que hablo no es moral, tampoco metafórico. Es un dolor puramente físico. Un dolor simple, cotidiano, tangible y, por tanto, un dolor más intenso. (Murakami, H.2005: 102).

Después, agrega lo que habría significado morir:

Si hubiese muerto tal como había planeado, aquella habría sido para mí la solución definitiva. Muerta, habría perdido la conciencia para siempre y, por consiguiente, jamás habría vuelto a sentir dolor. (Murakami, H.2005: 107).

Esa búsqueda de quitarse la vida constituye el origen de su primera metamorfosis. La manera en que entiende a la muerte no plantea trascendencia ni integración alguna. Así,

el hecho de morir es concebido a partir de una doble significación: por un lado, como la pérdida total de lo material, es decir, del cuerpo. El exceso de sensibilidad que identifica a Creta la conduce a un nuevo estado, entendido como una forma metonímica y parcial de asociar la muerte a la noción de dolor. Sin embargo, después del accidente y de haber terminado en el hospital, el dolor que había caracterizado los primeros años de su existencia desaparece por completo:

Desde el accidente y mi ingreso en el hospital, apenas había sentido dolor. Habían ocurrido muchas cosas que habían ocupado toda mi atención y ni me había dado cuenta, pero el dolor había desaparecido por completo. (Murakami, H.2005: 108).

Para pagar la deuda que contrajo con sus padres después de destruir el auto con el que buscaba matarse, se convierte en prostituta. Ella insiste en que el acto sexual ya no le produce dolor, como antes, pero tampoco siente placer: “*Estaba envuelta en una insensibilidad tan profunda que no vislumbraba el fondo.*” (Murakami, H.2005: 109).

Con el tiempo, el dinero deja de importarle y lo único que parece impulsarla es esa curiosidad ante la carencia de sensaciones:

Era como si viviera sólo para confirmar mi insensibilidad. No sólo no había dolor, tampoco había ningún tipo de sensibilidad [...] Sentía en el cuerpo una especie de ligereza extrema. Tenía la sensación de que mi alma había tomado prestado un cuerpo ajeno. (Murakami, H.2005: 109).

Sin la presencia del dolor, parece perder una parte muy importante de lo que define su identidad. Se siente disociada, distante e introduce el concepto de alma; a través de él se refiere a una suerte de esencia relacionada consigo misma:

Una nueva vida sin dolor: eso era lo que había soñado durante tanto tiempo. Y ahora que mi sueño se había hecho realidad, no lograba encontrar mi propio espacio en esa nueva vida. Existía una clara fractura entre ambas. Eso me perturbaba. Sentía que, como ser humano, estaba desligada del mundo. (Murakami, H.2005: 313).

Esta insensibilidad del cuerpo no abarca a las emociones de una forma total. Se siente desarraigada del mundo, pero al menos conserva su capacidad de llorar ante la idea de no haber logrado morir. Vive en una especie de letargo que le quita el impulso para suicidarse; la ausencia de ganas de vivir no le bastan para consumir su propio

aniquilamiento. Experimenta una muerte en vida en la que no hay emociones más allá de la frustración por no haber podido matarse.

La próxima metamorfosis de Creta ocurre cuando, en el ejercicio de su oficio como prostituta, se topa con Noboru Wataya y la somete a un acto en el que la mancilla completamente. El encuentro entre ambos marca una diferencia porque él logra que el cuerpo de la joven por fin responda a los estímulos sensoriales, recuperando de golpe la sensación de dolor exacerbado que había perdido en el accidente y experimentando el placer, inédito en su discurso: *“Apenas tardé en recordarlo. Era el dolor sordo y eterno que me aquejaba siempre antes de mi tentativa de suicidio. Y, como si fuese una potente palanca de hierro, ese dolor saltó a la tapa de la conciencia.”* (Murakami, H.2005: 315).

Luego, verbaliza el orgasmo que siente como un anticlímax después del que queda con la conciencia disminuida y con una baja temperatura corporal, como si estuviera falleciendo: *“Y alcancé el clímax sexual. Pero más que alcanzar un clímax tuve la sensación de despeñarme por un alto precipicio.”* (Murakami, H.2005: 315).

Noboru extrae de ella algo de textura gelatinosa y forma imprecisa que puede remitir a la sensación que Tooru experimenta al cruzar la pared del pozo; quizás se trate de la conciencia misma. A la vez que se reencuentra con el dolor de su primera vida, se enfrenta a la sensación e intuición de que él la está vaciando. Elige la imagen y la práctica de una autopsia para representar dicha percepción:

Es un símil extraño, pero era como si un difunto presenciara su propia autopsia. ¿Me comprende? Lo que sentiría mirando con sus propios ojos desde algún lugar cómo despedazan su cuerpo y van extrayendo uno a uno sus órganos. (Murakami, H.2005: 315).

Creta identifica otras cosas amorfas que se le escapan como su ser; de alguna forma sabe que al extraviarlas ella también se perderá. Al finalizar este episodio y al quedar desprovista de su memoria y de su conciencia, que se vinculan con su noción de identidad, se convierte en otra persona:

La metamorfosis que se había operado en mí era correcta [...] Todo lo que había en mi interior se había derramado y perdido para siempre. Yo era un ser nuevo, pero, a la vez, estaba vacío. Tuve que llenar, poco a poco,

ese vacío. Tuve que construir, paso a paso, con mis propias manos, mi yo o aquello que conformaba mi yo. (Murakami, H.2005: 322).

De a poco, encuentra la calma y a un “yo provisional” mientras espera a su “yo original y definitivo”. La violación de la que había sido víctima en manos de Noboru Wataya desaparece y ella queda envuelta en una membrana que la anestesia en casi todo sentido. Noboru es un personaje que funciona como un agente catalizador en la relación con los demás. En este caso, conduce a Creta Kanoo a su tercera vida, donde obtiene lo mínimo: un recipiente vacío, su propio cuerpo, que ahora puede colmar. Ella refiere que deja pasar muchos egos transitorios a través suyo, como si fuera un canal, lo cual también puede funcionar como una metáfora del ser desde la perspectiva posmoderna. Se da cuenta de que no ha sido nunca nada, más que una prostituta, oficio que se caracteriza por su mutabilidad, artificialidad y por basarse en las fantasías y deseos de otros.

Aunque se siente vacía, desea llenarse, adquirir un nuevo nombre (en todas sus transformaciones tuvo un nombre provisional) e irse a otro país, arraigarse a una tierra, a la Isla de Creta, y vivir una existencia más estable y mundana. A partir de ese deseo, conoce a Tooru, con quien se vincula mediante el plano real y, fundamentalmente, mediante el plano onírico. En la realidad, irrumpe en su vida para solicitarle que la acompañe en el viaje que anhela emprender, además, mantiene relaciones con él:

Vaya o no vaya usted conmigo a la Isla de Creta, dejando esa cuestión aparte, quiero que me haga el amor una vez, una única vez como a una prostituta. Me gustaría que comprara mi cuerpo aquí, esta noche. Y tras esta última vez, dejar para siempre de ser prostituta del cuerpo, prostituta de la mente, y dejar incluso el nombre de Creta. (Murakami, H.2005: 323).

En el plano onírico, Creta protagoniza el sueño de Tooru en el que ambos hacen el amor en la habitación de un hotel. Su presencia determina el tránsito del personaje principal por los distintos planos y la influencia del poder de lo erótico:

Sentí cómo la lengua de la mujer se introducía en mi boca [...] el denso olor de los pétalos de flor se adhirió a las paredes de mis pulmones. En el fondo de la cintura notaba el sordo deseo de eyacular. Pero cerré los ojos con fuerza y me contuve. Poco después, sentí un intenso calor en la mejilla derecha, una sensación extraña. No era dolor. Solo la percepción que allí había calor. Ni siquiera pude discernir si procedía del exterior o se generaba dentro de mí. Pero pronto todo desapareció. La lengua, el olor a pétalos, el deseo de eyacular, el calor en la mejilla. Y atravesé la pared.

Cuando abrí los ojos, estaba en el otro lado, en el fondo de un pozo profundo. (Murakami, H.2005: 260).

Se trata de un personaje que confunde al protagonista y lo conduce a entremezclar aspectos y elementos de lo que vivencia en cada uno de los planos:

Aquella noche me acosté con Creta Kano. La despojé de la ropa de Kumiko e hice el amor con ella, dulcemente. Me pareció una prolongación de mi sueño. Como si calcáramos en la realidad lo que habíamos hecho en él. Su cuerpo era real, estaba vivo [...] Pero cada vez que me decía a mí mismo que aquello era real, la realidad parecía serlo cada vez menos. La realidad iba disociándose poco a poco de la realidad, alejándose. Pero, con todo, sucedió de verdad. (Murakami, H.2005: 583).

Como se mencionó anteriormente, Noboru Wataya es el otro personaje con el que Tooru sueña. Su nombre es de origen japonés y significa “subida”, “ascenso”. Es un economista que escribe libros científicos, aparece en televisión y se postula como candidato al partido conservador. Simboliza el dominio de la imagen y su enorme capacidad de manipulación; representa y ejerce el poder en todos sus sentidos, incidiendo nocivamente en las vidas de Kumiko y de Creta, en esta última a través de la violación. En la vida de Tooru incide al distanciarlo de su esposa: “*Noboru tenía una conciencia clara del tipo que era [...] Quizá por eso me exasperaba tanto. Era un hombre esencialmente ruin, un egoísta vacío.*” (Murakami, H.2005: 644).

La primera vez que se alude a él es cuando el protagonista emprende la búsqueda de su gato, el cual comparte el nombre con su cuñado porque se asemejan en el modo de andar y en la mirada somnolienta. Desde un primer momento piensa en el animal y lo invoca: “*Noboru Wataya: ¿dónde estás? ¿Es que el “Pájaro que da cuerda” no te ha dado cuerda?*” (Murakami, H.2005: 33).

Es a partir de la imaginería animal que Murakami establece una conexión entre Tooru Okada y Noboru Wataya: al primero lo relaciona con la imagen del pájaro; al segundo, con la del gato. Uno es depredador del otro. Cuando Tooru lo conoce a Noboru lo percibe como un hombre frío y distante que enseguida le desagrada: “*Tenía la sensación de que un cuerpo extraño que olía a podrido se me iba metiendo hasta el fondo del estómago.*” (Murakami, H.2005: 89).

Intuye que la figura de aquel hombre está cubierta por otra cosa que no es su rostro real. Empieza a asociarlo con la muerte y a conceptualizarlo, en primera instancia, como un fantasma y luego como un cuerpo en descomposición cuyo hedor lo invade. Cuando Noboru se encuentra frente a una cámara parece un ente abstracto; personalmente, las sensaciones que provoca en el protagonista son muy concretas. El autor lo retrata como un ser desconfiado e incapaz de entablar lazos afectivos, rasgo que explica su solitario trabajo de investigación en la Facultad de Economía de la Universidad de Tokio, institución que Murakami suele asociar con elites caracterizadas por su frivolidad y por su ambición voraz y acrílica.

La publicación de su libro lo convierte a Noboru en el intelectual del momento. Más adelante se transforma en una figura mediática comentando temas políticos y participando de debates. Una parte de su personalidad se desenvuelve sin problemas en ese ámbito. Joven, inteligente y famoso, se registra como un personaje imponente, que se destaca mucho más en la pantalla que en la vida misma. Para el exterior refleja una imagen elegante, discreta y serena; sus explicaciones se caracterizan por ser precisas y con una lógica sencilla y eficaz. Sin embargo, Tooru considera que su discurso oral y escrito carece de coherencia al no estar basado en convicciones profundas. Al no tener nada que defender, ni una interioridad como tal, emplea una retórica diferente para cada contrincante: *“Era exactamente como boxear con un fantasma. Por mucho que pegaras, sólo dabas puñetazos en el aire. La razón es que no había nada sólido que golpear”*. (Murakami, H.2005: 87).

Se trata de un personaje siniestro que se encuentra implicado en el suicidio de su propia hermana, con quien tenía una suerte de obsesión ligada al sexo y a la perversión de sus deseos reprimidos. Este hecho determina para siempre a Kumiko, cuya vida se halla ensombrecida y amenazada por su presencia nociva. A esto se le suma la violación que le practica a Creta Kanoo: su hermana Malta se lo confiesa a Tooru afirmándole que ambas, más que denunciarlo, desean conocer la causa de lo sucedido. Aborto en sí mismo, durante toda la trama, Noboru se muestra como un ser invulnerable e indiferente a casi todo, menos a su ambición de poder y de control sobre las personas, ya sea mediante su influencia mediática o mediante el sexo. Parte de la novela puede leerse como la manera en que Tooru pasa a ser un contrincante digno de su cuñado; el odio que le profesa y con el que busca

negarlo y abolirlo termina afirmándolo de manera implícita: *“Casi se podría pensar que Noboru Wataya está agazapado en todas las esquinas del mundo, esperándome. De acuerdo. Lo reconozco. Tal vez odie a Noboru Wataya.”* (Murakami, H.2005: 91).

Es él quien le comunica que Kumiko tiene un amante. Además, le afirma que lo ha abandonado y le sugiere el divorcio, señalándole su mediocridad como persona y como pareja. Se trata de un personaje que cataliza las acciones del propio protagonista haciéndole abandonar su actitud neutral al alejarlo de su esposa. Tooru sabe que Noboru tiene mucho de lo que él carece: capacidad de liderazgo, poder de seducción y falta de escrúpulos morales. Siente que su voracidad arrasa destruyendo todo lo que forma parte de su mundo. En relación a esto, le explica a Malta Kanoo los efectos que aquel sujeto provoca en él:

Cada vez que veo a ese hombre me siento terriblemente vacío. Siento que todo, absolutamente todo, es insustancial. Todo lo que mis ojos ven parece hueco. No puedo expresarle con exactitud por qué. Y, a causa de ello, a veces hago y digo cosas que no son propias de mí. Y luego me siento fatal. Nada me alegraría más que no volver a verlo. (Murakami, H.2005: 216).

Al igual que Creta Kanoo, Tooru concluye relacionando a su cuñado con un profundo sentimiento de desazón y desnudez que se vincula a la idea de aniquilación. Se trata de un manipulador inerte que posee la capacidad de vaciar a sus víctimas. Metonímicamente, en el interior de su discurso, Creta hace alusión a este rasgo de su personalidad al hablar de la impotencia sexual descubierta en él. Se lo puede interpretar como una figura que simboliza al villano típico de la narrativa moderna, sin compasión ni empatía, cuyas acciones sólo parecen direccionarse hacia una violencia inacabada; se muestra incapacitado para la introspección, para sentir curiosidad por los demás personajes o establecer un diálogo genuino con ellos; solamente parece estar interesado en su propia visión de la realidad y de la gente.

Ya hacia el final de la obra, Tooru intuye que detrás de la huida de Kumiko se esconde la sombra de Noboru, a quien le exige que le devuelva a su esposa. Ante su negativa, lo amenaza de una manera poco común: *“Pero no podrás escapar de tus sueños.”* (Murakami, H.2005: 563).

Su muerte se produce de dos modos en dos momentos diferentes: en el plano real mediante la intervención de Kumiko quien, en el marco de su internación por una

hemorragia cerebral, le desconecta el respirador; en el plano onírico, es Tooru quien interviene y se reconoce como su agresor al golpearlo con el bate en la habitación del hotel donde también hace el amor con Creta:

¿Quién demonios ha golpeado con el bate a Noboru Wataya? Por la descripción, el criminal era idéntico a mí. El chaquetón azul marino, el gorro de lana también azul marino, las gafas oscuras. La mancha en la cara. También coincidían la estatura y la edad. Y el bate de béisbol [...] Tenía la sensación de que, en una oscuridad profunda, eso podía darse como “posibilidad lógica”. Tal vez, en la superficie, hubiese golpeado realmente a Noboru causándole una gravísima fractura. Y tal vez ni siquiera me había dado cuenta. (Murakami, H.2005: 49).

Una vez más, el protagonista ingresa al ámbito metafísico mediante el pozo de la casa y el hotel que se encuentra al otro lado de sus muros. Allí, puede enfrentarse y vencer a su enemigo. Retornando nuevamente a Jung, al igual que cualquier otra expresión de lo inconsciente, los sueños poseen una finalidad y una función al interior de la psique. Esa finalidad permite acceder al significado simbólico y profundo de las experiencias vitales propias de cada persona, simbolizando y entablando un puente con las necesidades de la conciencia. (cf. Jung, C: 2016: 235). En el plano de su sueño, Tooru concluye consumando un deseo que no puede concretar en el plano real: golpear y deshacerse de la presencia nociva de su cuñado. Su vivencia onírica se encuentra ligada a una parte de su inconsciente que no puede develar en la realidad. Así, la vida de lo no expresado sale a su encuentro. Murakami le otorga especial importancia a la experiencia de la vigilia y a la experiencia onírica que determinan a este personaje, a lo transitado por él en el plano más cotidiano y en los planos alterados de su conciencia; esto hace que su existencia se vea sujeta a transformaciones ligadas a la conexión de “esta” realidad con “otra” realidad misteriosa y muchas veces indescifrable; plantea, a su vez, la relación con lo real y con todo aquello que lo trasciende, el nexo simbólico entre la vigilia y el sueño de Tooru que, a través de los viajes a su inconsciente, parece abandonar su cuerpo y retornar a él después de visitar las inquietantes estancias de la habitación del hotel al que se desplaza en una suerte de desdoblamiento: *“Ya soy otra vez el “yo” que hay dentro de mi cuerpo y vuelvo a estar sentado dentro del profundo pozo. Apoyado en la pared, las manos sujetan el bate con fuerza”*. (Murakami, H.2005: 587).

El bate acompaña a Tooru en el pozo, desaparece cuando él accede a las instalaciones del hotel, donde le sirve como herramienta contra Noboru Wataya, representa la unión entre su conciencia y la profundidad de la excavación.

Así como el pozo y el sueño adquieren un carácter metafórico, la mancha que cubre parte de su rostro también lo hace. Según el Diccionario de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot, simbólicamente las manchas son decoloraciones e imperfecciones que se adscriben a representaciones de lo anormal. Su funcionalidad está determinada por dos clases de sucesos: aquellos que vendrán a futuro, que son manifestados pero no asimilados por Tooru ya que siempre ha sido una persona escéptica, y aquellos influenciados por la irrupción de la mácula en su cara, hecho que se convierte en el punto de partida para que comience a creer en la existencia de otro plano y a aceptar todo lo que le pasa como parte de esa atmósfera paralela. La mancha comunica al mundo real con el mundo sobrenatural; su aparición implica una disociación de la realidad por parte del protagonista, quien siente que ella le está anunciando la aproximación de algo. No logra precisar su origen, solo se limita a pensar que puede pertenecer a otro universo remitiéndose al traspaso de la pared del pozo.

La única posible causa que se me ocurría de la aparición de la mancha era haber atravesado la pared del pozo, arrastrado por la mujer del teléfono, aquel amanecer, en aquella fantasía parecida a la de un sueño, cuando, para huir de aquel alguien peligroso que había abierto la puerta y entrado en la habitación, ella me había cogido de la mano y conducido al interior de la pared. Mientras la traspasaba, había notado una clara sensación de calor en la mejilla. Pero la relación causa-efecto entre el hecho de traspasar la pared y la aparición de la mancha era, por supuesto, algo inexplicable para mí. (Murakami, H.2005:299).

Los demás personajes que conforman la obra cuentan con rasgos sobrenaturales, se trata de criaturas cuyo accionar y cuya forma de ser parece formar parte de ese “otro mundo” al que Tooru muchas veces tiene acceso; Murakami los configura, define y caracteriza en función de reflejar lo extraño. Como se mencionó y desarrolló anteriormente, algunos de ellos, además, participan de la relación vigilia – sueño que hace posible el desequilibrio entre realidad y sobrenaturalidad.

En *El Mito del Héroe. Morfología y Semántica de la Figura Heroica*, Hugo Francisco Bauzá afirma que a través del mito se advierte la presencia de universos

paralelos, espacios laterales o paraísos utópicos en los que la figura del héroe se encuentra atravesada por el dolor, la duda y la perplejidad existencial; se trata de un personaje sumamente humanizado que conmueve por su sensibilidad, representando una purificación y un profundo cambio de sentimientos, asemejándose a los demás y despertando un impulso heroico que lo vuelve particular. (cf. Bauzá, H. F: 2007: 135)

En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* cada personaje actúa como un héroe que posee matices y comportamientos que se asimilan y responden a la caracterización del héroe mítico; cada uno emprende un recorrido en el que debe descifrar y enfrentarse a interrogantes ligados a una realidad alternativa que se presenta como posibilidad; en ese tránsito deben, también, reencontrarse consigo mismos. Las relaciones que se van entablando inciden siempre en la vida del protagonista y en el pasaje entre los distintos planos. A continuación, estos personajes serán abordados y analizados a partir del modelo de héroe que propone y concibe Bauzá, quien piensa simbólica e imaginariamente una lectura del mundo interpretando el comportamiento humano y específicamente su semántica mítica, que comprende la condición trágico – poética y utópica de la existencia como modos fundamentales de la experiencia vital del hombre.

Kumiko, entre todos los personajes que atraviesan la vida de Tooru, es el más importante. Su nombre es de origen japonés y significa “niña de eterna belleza”. Se presenta como una figura relevante y fundamental en el desarrollo y en el desenlace de los hechos; su desaparición es el gran enigma planteado por Murakami que tiene como consecuencia la irrupción en la trama de una serie de elementos y de personalidades extrañas que intervienen en la búsqueda realizada por el personaje principal. Su historia se encuentra atravesada por un conjunto de connotaciones que simbolizan el poder y el erotismo expresados a través de: el suicidio de su hermana (influenciado por la conducta obsesiva que Noboru manifiesta hacia ella), el aborto al que se somete al tiempo de casarse con Tooru y su posterior infidelidad cuando lo abandona. Las relaciones sexuales que mantiene con otros hombres determinan su comportamiento.

Como ya debes haber comprendido, me he estado viendo con un hombre. He tenido relaciones sexuales con él durante los últimos tres meses [...] Eso no guardaba relación alguna con el amor. Lo único que yo quería era tener relaciones sexuales con él, sentirlo dentro de mí. Por primera vez

en mi vida deseaba a un hombre hasta el punto de faltarme el aliento.
(Murakami, H.2005: 286)

Estos hechos inciden en su vida y en muchas ocasiones no consigue diferenciar la realidad de todo aquello que no forma parte de ella y la sobrepasa. Experimenta una disociación, sufre un desfasaje.

Pero la verdad es que yo, a veces, dejo de entender las cosas. Lo que es real y lo que no lo es [...] Hay una especie de desfase entre lo que creo que es real y la auténtica realidad. Tengo la impresión de que dentro de mí, en alguna parte, hay una pequeña cosa oculta. Como un ladrón que ha entrado a una casa y se ha escondido en el armario. Y solo de vez en cuando altera el orden y mi lógica. Como un imán que altera el funcionamiento de una máquina. (Murakami, H.2005: 675)

Kumiko se halla en un mundo paralelo al de Tooru, pero no lo ve. Durante el transcurso de la novela, él intenta descifrar el aborto practicado por ella, busca dilucidar si éste tiene incidencia en su decisión de alejarse; entiende que hay algo más que la conduce a comportarse de ese modo.

El aborto había tenido una gran relevancia para los dos. Pero antes yo no había sabido calibrar su importancia. Me había centrado en el hecho del aborto en sí mismo. Pero quizá la clave estuviera en otro lugar [...] Yo había sido abandonado, solo, en las tinieblas. Lo único que sabía era que, mientras no descubriera aquel secreto, Kumiko no volvería a mi lado. (Murakami, H.2005:675).

Intuye que sobreviene el principio de algo vinculado a un mundo desconocido que sólo pertenece a ella y que conceptualiza como una habitación oscura.

Me lo imaginaba como una habitación enorme y oscura. Yo estaba en la habitación con un pequeño encendedor en la mano. Lo que alcanzaba a ver a la luz del mechero era apenas una pequeña parte de la habitación. ¿Lograría alguna vez ver el resto? ¿O envejecería y moriría sin llegar a conocerla bien? Si fuera así, ¿en qué narices consistía mi vida matrimonial? ¿En qué consistía mi vida, viviendo y durmiendo con una extraña? (Murakami, H.2005: 41)

La interpretación que realiza es relevante. En un mundo posmoderno de fragmentación y cambio interminable, su pregunta subyacente apunta a indagarse acerca de si hay un ser fijo, estable y esencial que encontrar y conocer. También es importante la elección del verbo “imaginar” para referirse al mundo interior de Kumiko, sobre todo

porque entender a otra persona mediante un proceso de reflexión profundo e interior, requiere imaginación. El uso de este verbo también puede revelar algún matiz adicional acerca de la naturaleza de las problemáticas experiencias de Tooru al otro lado del pozo, donde ingresa a la habitación del hotel y tiene conversaciones ambiguas con alguien que parece ser y no ser su esposa. En relación a esto, irrumpen nuevos interrogantes que lo atraviesan: ¿Qué tanto el mundo metafísico puede tomar la forma de su imaginación? ¿Puede tratarse de un universo que está simultáneamente fuera y dentro de él?

Kumiko deja intactos tras de sí objetos inertes que funcionan como fantasmas olfativos, visuales y táctiles cuyo poder es marcar su ausencia. Éste es un punto de inflexión para el protagonista y la novela. El mundo de Tooru queda deshecho en varios sentidos. Su visión de la armonía familiar queda destruida. “*Me siento perdido, verdaderamente perdido y con un mal presentimiento. Pero no tengo ni idea de lo que debo hacer.*” (Murakami, H.2005: 191).

En todo momento, Tooru hace énfasis en la inasibilidad en la que se basa el vínculo con su esposa. Dentro del pozo, sus recuerdos giran alrededor del momento en que ambos se conocen, se casan y su mujer se embaraza y aborta. Cuando tienen relaciones sexuales por primera vez, ella parece convertirse en alguien más; irrumpe, así, el concepto de duplicidad.

Me asaltó la extraña idea de que el cuerpo que tenía entre los brazos era diferente al cuerpo de la mujer que unos minutos antes había estado tendida a mi lado hablando íntimamente conmigo. En algún momento, sin que me diera cuenta, había sido sustituido por otro cuerpo. (Murakami, H.2005: 242).

La sensación que tiene Tooru de enfrentarse a un cuerpo diferente, que sustituye a Kumiko, hace eco del momento en que él se encuentra con las mujeres espectrales de la habitación del hotel. La identidad de éstas es fluida, transitoria, incierta y múltiple. También es posible que perciba a su esposa desde su propia multiplicidad o que ella sea tan heterogénea como él. Al otro lado del pozo, en esa misma habitación, halla a la mujer de las llamadas telefónicas a quien identifica con Kumiko. Ella le ordena que no encienda la luz, petición que, además de perpetuar el halo de misterio alrededor de su apariencia e identidad, plantea el primer eco intertextual con el Mito de Orfeo y Eurídice. Como en el

mito griego, Tooru no puede mirar a su esposa en la oscuridad del mundo subterráneo. Comienza por preguntarle a la mujer quién es, pregunta que ella asocia con su nombre. *“Tú quieres saber mi nombre. Pero, sintiéndolo mucho, no te lo voy a decir. Yo te conozco muy bien. Pero no me reconozco a mí misma.”* (Murakami, H.2005: 259)

Dos preguntas se originan a partir de esta situación. ¿Cuál puede ser la relevancia de conocer el nombre de esta mujer? ¿Por qué ella dice no conocerse a sí misma? La primera hipótesis posible es el hecho de que Kumiko y la mujer de las llamadas telefónicas sea la polaridad sexualmente explícita de Kumiko y de que encierre su lado oculto, desconocido e inconsciente. Todo sujeto está constituido y legitimado por un nombre. *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* funda algunos de sus cuestionamientos sobre la identidad del nombre de la mujer. Así, se ponen de manifiesto su ambigüedad y su principio de incertidumbre.

El hijo que Tooru y Kumiko conciben también parece tener una naturaleza extraña y poderosa o, al menos, eso especula el protagonista. El personaje femenino es el que acaba con la vida del hijo y, al darle muerte, se problematiza su status como dadora de existencia. La cultura japonesa concibe y conceptualiza al feto como un ser mágico y anómalo. En las antiguas creencias, un embrión – vivo o muerto – es un ser muy poderoso, impredecible y potencialmente peligroso que al retener su vitalidad primordial y, al no estar sujeto al control de las normas de la sociedad, puede constituir una amenaza para los vivos. Tooru aventura una hipótesis para explicar esta acción, aunque reconoce que carece de fundamento. Él supone que el embarazo estimuló y despertó algo que permanecía latente en el interior de su mujer. También cree que ese “algo” inespecífico está vinculado a Noboru Wataya quien, aparentemente, intentó arrancarle a Kumiko de su lado cuando esa “tendencia” empezó a manifestarse en ella. Vincula la anormalidad del hijo con una tendencia en la sangre de la familia de su esposa. *“Esto no es más que una suposición mía, pero debe de haber una especie de tendencia hereditaria en la sangre de la familia Wataya. No sé de qué tendencia se trata. Pero es una tendencia”*. (Murakami, H.2005: 650).

Tooru está decidido a llenar todos los vacíos cognitivos que hay en el vínculo con su esposa.

Aquí se esconde algo que desconozco. Y quiero sacarlo a la luz como sea. Y, si es posible, recuperar a Kumiko, arrastrarla de nuevo a mi mundo con mis propias manos. Si no lo hago, continuaré perdido para siempre. (Murakami, H.2005: 366).

Como sucede en otras obras del autor, la persona buscada por el protagonista es alguien que se encuentra fuera de su alcance. Esto pone en primer plano la fragilidad y transitoriedad de los vínculos interpersonales. Tooru realiza un viaje, un recorrido, traza una trayectoria para salvarse y para salvar a su mujer. Regresando a la analogía descenso al pozo/descenso al infierno, esa búsqueda que él emprende en la profundidad de la excavación se asemeja a la de Orfeo, quien desciende hasta el mundo de los muertos en pos de recuperar a Eurídice. Así, se produce una segunda intertextualidad con el mito órfico. Tooru intenta rescatar a Kumiko de la sombra de Noboru y “arrastrarla” a su mundo. En la cultura japonesa el verbo “arrastrar” se denomina “hikimodosu” y significa traer de vuelta, devolver y restaurar.

“¿Qué pasará con Kumiko? Mientras Noboru Wataya siga vivo, ¿podrá liberarse de él? ¿Seguirá embrujándola desde una oscuridad sin conciencia?” (Murakami, H.2005: 675)

Kumiko es una mujer que reúne ciertas particularidades. Es elusiva y fantasmal, un otro absorto e inalcanzable. Nunca pierde su exterioridad con respecto a Tooru, cuya presencia es problemática. Ushikawa, personaje enviado por Noboru Wataya para que actúe como intermediario en la pareja, cuyo nombre significa “toro de agua” y puede vincularse a la idea de río y a la separación radical del protagonista y su esposa, sugiere la naturaleza enigmática de Kumiko.

Hablaba con ella por teléfono cuando tenía algún asunto. Pero la señora Kumiko me parecía tremendamente callada. No sé por qué, lo cierto es que me daba la sensación de que estaba encerrada en un cuarto, inmóvil en un rincón. No he tenido el honor de verle la cara. (Murakami, H.2005: 599).

Kumiko se encuentra inmóvil, silenciosa y en un rincón. Su actitud puede relacionarse con la manera en la que los personajes femeninos se han representado en el Japón de la posguerra. Según Susan Napier, en la literatura fantástica de la posguerra, el deseo principal de los personajes femeninos era recluirse, mientras que, los personajes masculinos, buscaban algo, como una mujer ausente o un vientre materno. (Napier, S. 1996:80). Este tipo de literatura ha sido el vehículo preferido para ilustrar las complejidades

más profundas entre hombres y mujeres. En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* el motivo por el que Kumiko no quiere salir de su reclusión ni tener contacto con la gente y el mundo exterior, no se revela, sólo se sugiere y permanece como una omisión misteriosa ante lo que se puede especular. La clave, según Tooru, es precisamente descubrir aquel secreto, de manera que la resolución de este aspecto de la novela depende de la creencia de que hay un significado velado en la historia, un texto que se puede descubrir. Sin embargo, la ambigüedad y multiplicidad de narrativas dificulta alcanzar una interpretación única y estable. Al menos en esta novela, parece que nada se puede saber con exactitud ni tampoco controlar. La interpretación del lector, al igual que la de Tooru, corre el riesgo de ser falsa o ficticia al no haber un intento de revelación definitiva que tenga correspondencia con una versión “verdadera” de los eventos. Por el contrario, la obra se presenta a sí misma como abierta.

En el marco de este sentido de incertidumbre, Ushikawa le advierte a Tooru que Kumiko quizás ya no sea la misma mujer de antes. *“Y siento decírselo, pero si usted, señor Okada, consigue hallar a su esposa y recuperarla, en tal caso la situación a la que tendrá que enfrentarse quizás lo termine superando.”* (Murakami, H.2005: 601).

Como ensayo de respuesta a tantos interrogantes, Tooru recibe una carta de su esposa en la que le confiesa que su hermano la había mancillado psíquica y mentalmente, hecho que repercute en ella para siempre.

Para ser exacta, no es que nos mancillara a mí y a mi hermana físicamente. Lo que él hizo fue aún peor [...] Antes ya me había mancillado a mí misma de forma irreparable. (Murakami, H.2005: 675).

Kumiko alude al poder y a la influencia de Noboru sobre su esencia y sobre la concepción que ella realiza de su propia identidad.

No debía ser mi verdadero “yo”. Es la única explicación que se me ocurre. ¿Pero es cierto en realidad? ¿Puede terminar la historia de una forma tan simple? ¿Cuál es entonces mi verdadero “yo”? ¿Hay algún fundamento legítimo para pensar que quien está escribiendo ahora esta carta sea “mi verdadero yo”? Nunca había podido estar segura de mi “yo” ni tampoco puedo estarlo ahora. (Murakami, H.2005: 676).

La misma pregunta que formula Tooru durante toda la obra, ahora se la plantea Kumiko: ¿Quién es ella? ¿Cómo saber cuál es su “verdadero yo”? ¿Cómo estar segura de que su “yo falso” es en realidad falso? Ella pone énfasis en la incertidumbre que siempre ha tenido identidad cambiante. Aquí se vuelve a problematizar este concepto, aspecto que en la novela se enfatiza al presentar a un protagonista escindido, al igual que su objeto amoroso. Surgen, a partir de esto, otros interrogantes: ¿Será posible conocer a alguien más cuando el ser se desintegra en una pluralidad de realidades subjetivas de las que se conoce relativamente poco? ¿Cómo o desde dónde puede amar este personaje sin ser o con un ser falso, tentativo y transitorio?

En la obra, Murakami plantea el tema de la identidad a partir de una pregunta cuya ambigüedad e indeterminación se explora pero no se resuelve de manera última y concluyente. Adentrarse en el laberinto de la identidad personal es indagar en los reflejos de una infinitud de espejos en los que el “yo” es un fantasma plural, mutable, difuso y carente de sustancialidad.

En relación a Tooru, su identidad no parece ir mucho más allá del apego que siente por su esposa, éste parece dotarlo de una ilusión de aferramiento al mundo. Quizás el verdadero ser y la identidad de ambos personajes quedan para siempre diferidos. Tal vez los fantasmas que habitan el mundo metafísico encarnen su verdadero ser, un ser surgido después de que los dos han conocido su final como seres que habitan únicamente el mundo de la superficie.

Soñaba contigo a menudo. Eran unos sueños llenos de coherencia, muy vívidos. Tú siempre me buscabas desesperadamente. Nos hallábamos en una especie de laberinto y ya estabas muy cerca de mí [...] Pensaba que si me encontrabas y me estrechabas entre tus brazos, todas mis pesadillas acabarían y todo volvería a ser como antes. Pero no podía gritar. En la oscuridad, tú no me veías, pasabas de largo y te ibas. Siempre sucedía lo mismo [...] Pensaba que, algún día, tal vez lograras encontrarme. Me abrazarías fuerte, lavarías mis manchas y me salvarías para siempre. Quizás rompieras el hechizo y sellaras la salida para que mi verdadero “yo” no volviera a irse a ninguna parte [...] Allí aún podía preservar un tenue eco de mi propia voz. (Murakami, H.2005: 675).

Este pasaje refleja una nueva reminiscencia al mito órfico. Kumiko asevera que encontrarse con Tooru significaría la salvación y la redención. También señala que su

esposo podría sellar la salida para que su verdadero “yo”, que ella misma no sabe cuál es, no se escape. Sin embargo, primero es necesario borrar a su hermano; ésa es la condición para que su vida cobre sentido. La muerte de Noboru simboliza su liberación. Ella lo desconecta, acaba con su vida para volver a ser, para volver a vivir, para acabar con el desfasaje que siente y que la condiciona.

Existe otro conjunto de personajes de menor relevancia que Kumiko pero de un destacado peso significativo en la vida del protagonista. Entre ellos, el Teniente Mamiya, May Kashara, Nutmeg y Cinnamon, también oscilando en los diferentes planos, fundamentalmente el onírico, lo conducen a enfrentar y continuar resolviendo enigmas que, una vez más, le permiten replantearse la esencia misma de su existir.

Cuando Tooru toma conocimiento de la existencia del pozo, en un principio desciende a él a causa de una conversación que mantiene con el Teniente Mamiya, quien le lleva noticias sobre la muerte del Señor Honda, el vidente amigo de la familia de Kumiko. Él le cuenta que, durante su estadía militar en Asia continental, unos militares mongolos lo arrojan a un pozo donde tiene una experiencia mística que lo transforma hasta convertirlo en un caparazón vacío. Como su experiencia es sensorial y primigenia, la que empieza a establecer los múltiples significados del pozo, es preciso comenzar analizando su vivencia en la desolación de la estepa mongola.

Mamiya, integrante de la Armada Imperial Japonesa, milagrosamente sobrevive al encuentro de Japón con la Unión Soviética en la Batalla de Nomonhan, en 1939, durante la Segunda Guerra Mundial. Esta representación que se hace en la novela de un momento histórico está repleta de elementos mágicos, empezando por el hecho de que uno de los integrantes de esta célula militar, el Señor Honda, es vidente. El Teniente comparte con Tooru el momento en que es destinado al Cuerpo Topográfico Militar y recorre la región de Hulunbuir, en Mongolia. En los pasajes de su estepa, comienza a alcanzar un estado de conciencia diferente al cotidiano:

A veces, cuando avanzas en silencio por paisajes tan desolados, pierdes la cohesión como ser humano y te sobreviene la alucinación de que te vas disgregando progresivamente. Mi conciencia se iba dilatando junto con el

paisaje y acababa por ser tan difusa que no podía mantenerme aferrado a mi cuerpo. (Murakami, H.2005:149)

La estepa mongola se vuelve un ámbito metafísico. Es en este momento de la narración cuando Mamiya parece alcanzar un estado parecido al que logra con la práctica cotidiana de la meditación: se olvida de sí mismo paulatinamente, como si dejara de concebirse como un ser separado al fusionarse con el entorno. Se centra más en la percepción del espacio que en él. Aunque percibe que en el interior del pozo pierde la cohesión, no experimenta miedo, sino una suerte de sobrecogimiento que lo conduce a vivenciar una experiencia trascendente.

En un instante, el horizonte se convierte en una débil línea que flota en la oscuridad y, después, la línea sube más y más [...] Contemplando el alba, sentí cómo mi vida se despojaba poco a poco, diluyéndose en la nada. En ella no tenían cabida trivialidades como las vicisitudes de los seres humanos [...] Atónito, me quedé mirando el amanecer e incluso me olvidé de hacer guardia. (Murakami, H.2005: 157)

Mediante esta cita se alude a una especie de agente, de fuerza superior y sagrada, enfatizando la disolución del ego y de la conciencia. A partir de lo que manifiesta el personaje, se refleja un sentido de verdad independiente de lo propiamente humano y estrechamente vinculado a la naturaleza y sus ciclos. Fundamentalmente, se introduce el concepto de ‘nada’ y de ‘vacío’: tal vez es necesario desintegrarse por completo para fundirse con el todo. Mamiya es consciente de su vacío existencial y no se defiende ante él, no lo evade. Sin embargo, este estado de gracia no se prolonga durante mucho tiempo.

Mientras se desempeña como geógrafo en la Armada de Kwantung, en el norte de Manchuria, haciendo un trabajo de reconocimiento, una patrulla fronteriza del ejército mongol, guiada por un oficial soviético, atrapa al grupo que lo acompaña. Matan al líder de la misión secreta, Yamamoto, desollándolo, y obligan a Mamiya a presenciar su ejecución. Luego, le dan a elegir entre recibir un disparo y tener una muerte rápida, o saltar a un pozo profundo y seco en el desierto de Gobi y, de sobrevivir, experimentar una muerte lenta. Decide saltar perdiendo, en esa oscuridad profunda, la facultad de discernir la realidad, teniendo, además, la impresión de que sus sentidos lo engañan. Unas horas más tarde, un rayo de luz se filtra en la excavación. Es en ese momento cuando inicia el relato de una nueva experiencia trascendente.

Bañado por aquel resplandor me olvidé incluso del pánico, del sufrimiento y de la desesperación. Atónito, me sentí sumergido en esa luz deslumbrante [...] Por cuestión de ángulo, los rayos de sol no podían penetrar en línea recta hasta el fondo del profundo agujero más que unos pocos segundos al día. (Murakami, H.2005: 176).

En las palabras del teniente, la presencia de la luz alude a lo sagrado, que lo conduce a una experiencia superlativa posibilitándole olvidar brevemente su dolor físico y psíquico. La luz abrumadora lo abraza y él se funde con ella. Trata de comprender el significado de su resplandor, acercarse a él mediante lo racional, oscilando entre el deseo de comunión y de entender lo que está sucediendo.

Bañado por aquel fulgor, empecé a verter lágrimas. En el estado de gracia de aquella luz mágica, poco me importaba morir. No, incluso deseaba morir. Sentí que todo lo que había en el fondo del pozo, ahí y en ese momento, se convertía en una única cosa, en una sensación abrumadora de comunión. Sí, el verdadero sentido de la vida se encontraba en aquella luz. (Murakami, H.2005: 177).

Al comienzo, Mamiya describe que, al ver la luz nuevamente, sufre una suerte de conmoción y rompe en llanto. Esta reacción puede relacionarse con diversas experiencias: el sobrecogimiento ante un gran misterio, el sentido de pequeñez frente a él, la cualidad de exaltación ante lo sublime, la impotencia y el impulso de rendirse y de arrodillarse. Empieza a conceptualizarse esa vivencia como un estado de gracia donde poco le importa morir y, de hecho, lo desea, como si la unión mística total sólo fuera posible mediante la muerte. A menudo, este tipo de experiencias implican una pequeña muerte y un renacimiento en varios sentidos, también implican una transformación profunda, un cambio en los paradigmas de quien la experimenta. Olvidarse de sí mismo es para él ser iluminado por todas las cosas, siente que en esa experiencia subyace el sentido de la vida. Encuentra un fundamento que le permite dejar de buscar. En el momento en que su ser se diluye en la luz, concluye el problema del sinsentido y de la carencia que identifican al ego. Sin embargo, antes de alcanzar la iluminación, la luz se apaga y las sensaciones negativas recrudecen. En ese instante, comienza a expresarse con metáforas de vacío.

Pero, obviamente, la luz se apagó pronto. Cuando me di cuenta, estaba tan abandonado como antes en el fondo de aquel pozo miserable [...] Yo era una cáscara

reseca, una muda de reptil [...] ¿Me entiende usted? Yo había perdido la gracia divina. (Murakami, H.2005: 178)

Luego de vivenciar este trance, siente que una parte esencial de sí ha muerto, que su existencia verdadera termina en el pozo. Desde que sale de allí, se encuentra inmerso en la insensibilidad y en la abulia, lo que le impide establecer vínculos afectivos y tener motivaciones. Cuando regresa a Japón, toma conocimiento de que todos los integrantes de su familia, que vivían en Hiroshima, habían muerto y que su prometida se había casado con otro hombre. Cree que aunque ha desempeñado todas las funciones que indica la sociedad, no se siente realmente vivo. Al cerrar los ojos, en sus sueños, aparece la figura de Yamamoto, aún con vida, siendo desollado, como un Prometeo condenado a morir infinitamente una y otra vez. También sueña con su propio fin. *“Y he soñado infinitas veces que me iba descomponiendo vivo en el fondo del pozo”*. (Murakami, H.2005: 182).

Experimenta algo similar al filósofo chino Chuang Tzu y su famoso sueño en el que no sabe si él es un hombre que sueña que es una mariposa o si es una mariposa que sueña que es un hombre.

“A veces me he preguntado si la verdadera realidad no será aquella y si no es mi vida la que es un sueño”. (Murakami, H.2005: 182).

Se concibe como un ser inerte que retiene sus funciones vitales. Recurrentemente, sueña con la muerte ajena y con la propia. Tiempo después a todo lo sucedido, comparte con Tooru la reinterpretación de lo que vivió en el pozo.

En esas circunstancias específicas, creo que mi mente había llegado a un estado de concentración tan exacerbada que, cuando brilló aquella luz, fui capaz de descender directamente hasta el núcleo de mi propia conciencia. (Murakami, H.2005: 219).

Los estados de conciencia exacerbados son propios de Mamiya y también son una característica de las experiencias trascendentes. Colin Wilson señala que las facultades perceptivas fuera de lo común surgen después de traumas o de conmociones profundas. . (cf. Wilson, C 2011: 138). El Teniente transita por una situación límite debido a su cercanía con la muerte. Es en ese estado donde alcanza una gran concentración que trasciende lo normal, experimentando una percepción más amplia a nivel visual, auditivo y sensorial.

Pero allí se veía algo. Algo se perfiló en el interior de esa ceguera momentánea [...] Dentro de la luz, ese algo intentaba emerger, negro como la sombra de un eclipse solar. Pero yo no pude distinguir con claridad su forma. (Murakami, H.2005: 219).

Un ser vivo, una sombra de luz, intenta ofrecerle una gracia divina, pero finalmente él no puede recibirla por motivos que no resultan claros; tal vez porque esa aparición es transitoria, y va y viene sin que sea posible controlar su presencia. Probablemente Mamiya no logre aprehenderla en los términos que desea para definirla. Ante este fenómeno que atraviesa al personaje, se pueden analizar dos posibilidades: una alude a que esta ‘iluminación’ es irrefutable desde una perspectiva lógica, es inexplicable y señala los límites de la razón al no poder apropiarse de ella mediante el pensamiento exclusivamente intelectual. Otra posibilidad es que su fracaso se deba a una restricción de su conciencia, a que el Teniente no se encuentre preparado espiritualmente para esa revelación y solo se limite a presenciar aquello que jamás podrá alcanzar y recuerda con amargura.

Porque cuando se extinguieron la revelación y la gracia divina, se extinguió también mi vida. Todo lo que vivía dentro de mí, y que tenía por tanto algún valor, murió. No quedó nada. Todo ardió dentro de aquella luz violenta y quedó reducido a cenizas. O, tal vez, al calor que emitía esa revelación, aquella gracia, se apoderó del núcleo de mi existencia. (Murakami, H.2005: 371).

La muerte física se convierte para él en una salvación que lo librará de su ego y de su desesperanza. Antes de que llegue, describe a la vida como un purgatorio crepuscular donde los días transcurren en soledad y sin esperanza.

“En este mundo del crepúsculo, la persona ya nunca podrá esperar nada. Lo único que poseerá serán los restos efímeros de lo que pudo haber sido”. (Murakami, H.2005: 221).

Su condena probablemente consista en no haber logrado identificarse con la luz ni concebirse como parte de ella más allá de unos segundos. Tampoco consigue darle a su experiencia un significado trascendente y, a pesar de haber transitado esta vivencia, se conceptualiza y concibe como un ser separado de ella y del todo, abandonándose a una desesperanza sin posibilidad de redención. Tal vez, a nivel psíquico, aún no puede abandonar definitivamente el desierto y el pozo donde su vida, en más de un sentido, termina luego de atravesar un suceso con lo sagrado repleto de ambigüedades. Ahora solo le resta contemplar con estupor la manera en que día a día su cuerpo sin ser va muriendo,

no sin antes haber sembrado en Tooru la imagen del pozo y la connotación que éste adquiere en el marco de la trama. Por todo ello, semánticamente, el Teniente Mamiya se presenta como la duplicación del personaje principal, como la concreción simbólica de su doble atravesada por la trascendencia de una vivencia metafísica y espiritual en el fondo de la perforación.

Continuando con los personajes que intervienen en la vida del protagonista, May Kashara es la única que conoce en detalle la interioridad de Tooru. No lo llama por su nombre, lo bautiza ‘Señor Pájaro que da Cuerda’. En los intersticios de la historia, irrumpe como una joven de dieciséis años que refleja, por un lado, un interés exacerbado por explorar los límites de la vida y, por otro, un pensamiento recurrente en sus acciones, en su discurso y en su imaginario en el que la muerte cobra una fuerza especial.

Oye, Señor Pájaro que da Cuerda, mientras tú estabas en el fondo del pozo, yo estuve casi todo el tiempo aquí tumbada, tomando sol. Desde aquí miraba el jardín de la casa abandonada y pensaba en ti, en el fondo del pozo. Que estabas allí. Que dentro de aquel pozo oscuro tenías hambre, que te ibas acercando, paso a paso, a la muerte. (Murakami, H.2005: 345).

En el patio de la vivienda en la que se halla el pozo, encierra a Tooru en el interior de la excavación sin posibilidades de que escape deseando acercarlo al umbral de la muerte. Es en este momento cuando se originan en ella sentimientos de una empatía ambivalente: quizás no se puede estar más cerca de alguien que cuando se lo aproxima deliberadamente a morir.

No tenía ninguna intención de dejarte morir. De verdad. Pero pretendía ir más allá. Hasta el límite. Hasta que estuvieras exhausto y aterrado a más no poder. Hasta que no pudieras aguantar más. Creía que eso era lo mejor para ti y para mí. (Murakami, H.2005: 345).

Ante la aparente tensión sexual – en otros momentos de la novela May afirma ser Kumiko de alguna manera no precisa – y la imposibilidad de una relación erótica entre ella y Tooru, es probable que la joven elija ese tipo de acciones para aproximarse a él.

Parecía que ibas en serio pero, a la vez, que solo pretendías asustarme. Cuando se habla desde lo alto a alguien que está en el fondo de un pozo, la voz resuena de manera muy extraña y no se puede captar bien el tono [...] La realidad se compone de diferentes capas. Tú, en aquella realidad, tal vez quisieras matarme de verdad. Pero, en esta realidad, no

pretendías hacerlo. La cuestión es qué realidad escoges tú y qué realidad escojo yo. (Murakami, H.2005: 343).

En la realidad que eligen, ambos optan por la posibilidad de que el protagonista viva para, entre muchas otras cosas, preguntarle a May por qué piensa tanto en la muerte, a lo que ella responde:

Oye Señor Pájaro que da Cuerda, quizás solo sean cuestiones mías, pero creo que cada uno de nosotros nace con una cosa diferente en el centro de su existencia, y esta cosa, cada una de estas cosas distintas, se convierten en una especie de fuente de calor que mueve desde el interior a cada uno de los seres humanos. (Murakami, H.2005: 347).

Este pasaje se destaca por su ambigüedad, por lo que resulta difícil saber o aventurarse a interpretar qué es esa cosa en el centro de cada persona que emana calor. Tal vez pueda tratarse del centro de la conciencia, conciencia gelatinosa que remite a la sensación experimentada por Tooru al cruzar la pared del pozo. En japonés, a esa cosa se la menciona con una frase: sono gusha gusha shita mono, que refiere a algo aplastado a lo que May se quiere acercar, arrastrar y aplastar aún más.

Yo también tengo esa cosa, claro, pero de vez en cuando se me escapa de las manos. Se dilata y se reduce a su antojo dentro de mí haciéndome temblar. Yo querría comunicar esta sensación a los demás, pero nadie lo comprende [...] Por eso, a veces, me impaciento muchísimo y acabo haciendo cosas sin ton ni son; como encerrarte a ti dentro del pozo o, cuando iba en moto, taparle los ojos al chico que conducía hasta terminar matándolo. Por supuesto, no tenía intención de hacerlo. Solo quería llegar hasta el límite. (Murakami, H.2005: 348).

Esta revelación deja en claro que su obsesión con la muerte es anterior al accidente en moto protagonizado por su amigo. Para llegar a ella, conduce a alguien más al límite de la vida solo que, esta vez, la realidad que elige acaba con la existencia del joven y May se queda vacía. Es como si quisiera atrapar a la muerte ¿o a la vida? al aproximarse peligrosamente a ella mediante una experiencia extrema.

En la última de las muchas cartas que le envía a Tooru, le cuenta que un día se desnuda en su cuarto y permite que el claro de luna que penetra por la ventana envuelva e ilumine cada parte de su cuerpo. Imagina qué pasaría si alguien la viera y dice: “A lo mejor aquel chico de la moto me espiaba desde alguna parte. Pero no me importa. Él ya está

muerto y, si se conforma con eso, dejaré que mire con mucho gusto”. (Murakami, H.2005: 668).

Es muy sugerente que May fantasee con la posibilidad de que su amigo fallecido pueda mirarla y disfrutar la experiencia desde otro plano. Este sentimiento insiste en la permeabilidad del mundo de los vivos con el de los muertos y el contacto perenne entre ambos en la tradición japonesa. Al final, los muertos y lo muerto no desaparecen, por el contrario, en muchos sentidos su presencia define la vida.

Aunque no siempre es de ayuda, la joven empieza y termina el viaje del protagonista junto a él. Sus pensamientos recurrentes acerca de la muerte se enmarcan en una situación de stasis, es decir, en un estado o condición donde no hay acción ni progreso a nivel dramático. En el interior de la trama, esta condición está fuertemente vinculada al momento que transita el personaje principal y, fundamentalmente, a la noción de mortalidad: en cuanto la vida cotidiana disminuye o detiene su ritmo, la muerte surge como una presencia ineludible.

Finalmente, los últimos personajes que irrumpen y atraviesan la existencia de Tooru son Akasaka Nutmeg y su hijo Cinamonn. Nutmeg es un personaje benefactor, es ella quien narra la historia titulada *Asalto al parque zoológico (o una matanza torpe)*. El momento histórico al que este pasaje se refiere es al militarismo japonés, concretamente a la época en la que éste tenía una gran influencia y prestigio en las altas esferas de la política del país. El Ejército de Kantokuen era el más prestigioso y numeroso del Ejército Imperial Japonés. Había invadido varias provincias del noreste de China como fue el caso de Manchuria; todo lo había llevado a cabo sin el consentimiento del gobierno nipón. En 1932, impuso el Estado Títere de Manchukuo, detrás del cual comenzaron a gobernar los militares japoneses.

Hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, la Unión Soviética le declaró la guerra a Japón, que se rindió luego del lanzamiento de las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Cientos de militares se suicidaron y fue necesario enviar príncipes imperiales a Manchukuo y a otros lugares colonizados para que se rindieran y regresaran, retorno que Nutmeg rememora en términos de muerte.

En el puerto reinaba un profundo y misterioso silencio y no había ido nadie a recibirlos. Tampoco se veía a nadie en torno a los cañones antiaéreos [...] era como si todas las cosas del mundo estuvieran cubiertas de una profunda insensibilidad. Los pasajeros del barco tuvieron la sensación de adentrarse por error en el mundo de los muertos. (Murakami, H.2005: 455).

Este regreso al puerto de Nagasaki es conceptualizado como si fuera el desolado inframundo. Unos días antes, habían caído las bombas atómicas y mucha gente y el entorno morían envenenados por la radiación, lo cual explica la tristeza que envolvía a la atmósfera de aquella vivencia. Tiempo después, Nutmeg relata una experiencia de manera muy vívida. Al no haber presenciado los hechos, cree haberlos soñado o algo que se asemeje a ello. Al igual que una narradora omnisciente, tiene acceso a la conciencia de muchos de los personajes que forman parte de ella, así como a su pasado y a su futuro. Todo lo que narra pertenece a un plano diferente al real que se va confundiendo con él a medida que avanza el relato.

Y en aquel mismo instante, ella ya estaba viendo cómo unos soldados japoneses recorrían un enorme parque zoológico e iban matando, una a una, todas aquellas fieras que hubieran podido matar a los hombres. A una orden del oficial al mando del pelotón, las balas de fusil calibre 38 de infantería perforaban la suave piel de los tigres y les reventaban las vísceras. (Murakami, H.2005: 445).

Con todo detalle, describe que los soldados llevaron a cabo esta tarea en silencio; también, que lo hacían a sabiendas de que morirían allí, luchando contra el Ejército Soviético. Además, advierte que en ese momento, inevitablemente, pensaban en la muerte y rezaban por un final lo más indoloro posible. Antes, al arribar al zoológico, un teniente y varios suboficiales se habían encontrado con el padre de Nutmeg, el veterinario del lugar, que tenía una mancha de nacimiento igual a la que a Tooru le había aparecido en su rostro. La comida escaseaba. El veneno con el que había que matar a los animales no llegaba y, en la confusión que reinaba, a nadie le importaba decirle al teniente qué hacer con ellos, de manera que éste decidió matarlos a disparos.

Con aquel ruido, los tigres se pusieron enseguida en pie y miraron airadamente a los soldados. También el teniente sacó su pistola automática. Carraspeó ligeramente para tranquilizarse. Intentó pensar que no era nada [...] Las detonaciones se extendieron por todo el recinto del parque zoológico desierto [...] Los animales enmudecieron, incluso las cigarras dejaron de chirriar. Cuando se extendió el eco de las detonaciones no se oía nada en los

alrededores. Los tigres, por un instante, dieron un salto en el aire como si un gigante invisible los hubiera golpeado con un garrote y cayeron al suelo con estrépito. (Murakami, H.2005: 449).

Cuando los soldados dispararon por primera vez, el impacto auditivo se asemejó a una onda expansiva transformada en desolación, en silencio, y, posteriormente, en una sensación táctil que se incrustó en el pecho de los presentes. La narración de Nutmeg refleja cómo los oficiales ingresaron en un estado de conciencia particular que solo se vio interrumpido en el momento en que debían dispararles a los animales. Acto seguido, el teniente ordenó a un soldado que entrara en la jaula de los tigres y comprobara si estaban muertos.

El soldado jamás había estado en un parque zoológico, ni siquiera de niño; era la primera vez que veía tigres de verdad. Por eso no tuvo la sensación de que fueron ellos quienes habían matado a los felinos. Una sola idea llenaba su pensamiento, la de que lo habían llevado a un lugar que le era ajeno y que lo habían obligado, por azar, a hacer algo que nada tenía que ver con él. (Murakami, H.2005: 451).

Este momento de la narración, se focaliza en las sensaciones experimentadas por este joven soldado a quien el destino o la guerra hicieron a que matara al animal que nunca antes había visto. Su grado de conciencia comenzó a disociarse al pensar que lo que acababa de hacer y la muerte no tenía nada que ver con él. Sin embargo, el olor del cadáver lo regresó al tiempo real.

El suelo de cemento estaba impregnado por ese intenso olor a orina propio de los grandes felinos. Un hedor que se mezclaba con el olor tibio de la sangre. El soldado sintió de repente que el fusil que sostenía en las manos era pesado y frío. Hubiese querido tirarlo al suelo, agacharse y vomitar todo lo que tenía en el estómago. (Murakami, H.2005: 450).

A través de la figura de este personaje, lo sensorial se convierte en eje de la vivencia relatada por Nutmeg, cuyas palabras reflejan al tigre muerto, el olor a sangre y orina, el peso del fusil entre las manos y el canto de las cigarras, que se reincorporaban a la vida tras recuperarse del sobresalto: “*Por fin empezaron las cigarras a chirriar de nuevo, una tras otra, como si fueran recuperándose del susto*”. (MURAKAMI, H.2005: 450).

Es durante esta instancia que el soldado, conocedor de todas las aves de la región, percibió la presencia de un extraño pájaro que no logró identificar.

Al poco rato, se escuchó la voz de un pájaro entre el ruido de las cigarras. El pájaro chirrió de un modo extraño, como si le diera cuerda a algo, ric – ric [...] Conocía bien a los pájaros de Manchuria. Y le extrañó no conocer ninguno que chirriara de aquel modo. ¿Sería tal vez el canto de un pájaro exótico encerrado en una de las jaulas? Pero a él le parecía que el chirrido venía de lo alto de unos árboles que había muy cerca de allí. (Murakami, H.2005: 450).

Se trataba de un pájaro audible pero no visible, de un sonido sin imagen que parecía haber llegado en calidad de testigo para presenciar la matanza de los animales y que, más adelante en la novela, aparece nuevamente en la continuación de la historia de Nutmeg escrita por su hijo Cinamonn y titulada *Crónica del pájaro que da cuerda*. En ella, el pájaro presenció la ejecución de unos cadetes chinos desertores a quienes el mismo grupo de soldados japoneses había matado con bayonetas. A su líder, le habían quitado la vida con un bate de béisbol. La agonía de este último fue más prolongada de lo esperado, al igual que la de los tigres; y el joven soldado fue el único que pareció escuchar el chirrido del extraño pájaro. Él tenía una visión de la manera en la que iban a morir todos los integrantes del grupo y el veterinario. La única muerte que no pudo visualizar fue la propia, por lo que solo se quedó escuchando el hipnótico chillido del ave.

‘Nutmeg’ y ‘Cinamonn’ son nombres de origen inglés: el primero significa ‘nuez’ y el segundo ‘canela’. Son personajes en los que Tooru busca refugiarse, junto a ellos comparte largas jornadas y profundas conversaciones atravesadas por sus vivencias más íntimas y por la extrañeza que envuelve su existencia. Las historias de ambos se conectan a la suya a través de la mancha en la cara que también tenía el padre de ella, de la presencia del pájaro y la del bate. Nutmeg ignora esta concatenación de coincidencias, como tampoco sabe que a Tooru lo llaman ‘Pájaro que da Cuerda’.

“Ella aún no sabía que a mí me llamaban Pájaro-que-da-Cuerda. Lo que significa que sus historias y yo estamos unidos por una coincidencia.” (Murakami, H.2005: 347).

Por su parte, Cinamonn, es introvertido y reservado, por momentos se comporta de manera extraña y parece refugiarse en un universo propio y enigmático. La única persona que parece tener acceso a los intersticios de su mente y a los resortes más íntimos de su vida es su madre. Es un personaje que se halla en un punto intermedio entre el mundo real y el sobrenatural. Existe la posibilidad de que conecte y concrete el pasaje de un mundo a

otro mediante los dieciséis relatos de *Crónica del Pájaro*, su programa de computadora que simboliza el mundo preciso y exacto gobernado por su cerebro.

Cinamonn se había servido de la historia que le había contado su madre repentinamente, había hecho derivar de allí otro relato para, de este modo, recrear la enigmática figura de su abuelo en una situación nueva. Y había adoptado el estilo básico de la historia relatada por Nutmeg: la realidad puede no ser verdad y la verdad puede no ser real [...] Y esa historia debe llegar cronológicamente (o en otro orden) hasta el presente utilizando el pájaro-que-da-cuerda como palabra clave. Pero la palabra pájaro-que-da-cuerda no era una creación de Cinamonn. Era la palabra que Nutmeg había mencionado inconscientemente. (Murakami, H.2005: 347).

En *El arte narrativo y la magia* Jorge Luis Borges postula que la literatura fantástica se vale de la ficción no para tomar distancia de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de ella. Este tipo de literatura está destinada más a ofrecer metáforas de lo real que a evadirse a un territorio gratuito. Como parte del Campo de la Narrativa, separa dos zonas: la que imita la causalidad del mundo real y la que sigue la causalidad de la magia, entendiendo a esta última como “la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”. En el marco de estas concepciones, define al universo de lo mágico como aquel regido por leyes naturales y otras imaginarias. Reduce, además, a cuatro los procedimientos más importantes de la literatura fantástica: la obra de arte dentro de la obra misma, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. La obra dentro de la obra misma, obra en abismo, postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan. Para Borges, la literatura, libre de todo lazo con el mundo, explora las posibilidades de la ficción en sí, de crear universos y experiencias impensables en el contexto de lo real. (cf. Borges, J. L 2015). Esta estrategia es dimensionada por Murakami, quien se vale de ella para aplicarla en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* mediante el personaje de Cinamonn. A partir de esto, se puede hipotetizar que es él quien escribe la historia que se cuenta en la novela.

El desarrollo del presente Capítulo estuvo destinado a exhibir y a demostrar cómo el accionar y el sueño de Tooru y de muchas de las figuras que lo acompañan y determinan su recorrido, junto con sus respectivas historias y las particularidades que los destacan, hacen que irrumpa lo extraño y que se genere, al mismo tiempo, el desequilibrio entre los planos que componen la trama. Para Murakami, la relación vigilia-sueño- realidad es

siempre bidireccional. Al igual que lo soñado puede simbolizar lo real, esto también es un símbolo de lo soñado. En un pasaje de su novela *La Caza del Carnero Salvaje*, el autor japonés visualiza esta noción:

Hay sueños simbólicos, y hay una realidad simbólica simbolizada por tales sueños. O bien, hay una realidad simbólica, y hay sueños simbolizados por tal realidad. El símbolo es lo que podría denominarse el alcalde honorario del universo de las lombrices [...] Así es el universo de las lombrices. Para escapar de él, no hay más camino que tener otro sueño simbólico. (Murakami, H: 2016: 91).

Los sueños no son un producto pasivo del inconsciente, por el contrario, lo trascienden, volviéndose reflejo de lo que habita en él y permanece oculto a la luz de la superficie. Muchas de las acciones y determinaciones que Tooru no logra encausar y resolver en el mundo de la vigilia, puede dilucidar y descifrar con mayor claridad en el plano profundo de su conciencia, a la cual accede a través del descenso al pozo, del traspaso de sus paredes y de los sueños que experimenta a partir de ello.

En la base significativa de la obra, el autor construye la analogía descenso al pozo/ descenso al infierno buscando demostrar cómo, descender a él, simboliza emprender el exilio hacia las profundidades de la conciencia, atravesando la oscuridad que la envuelve y convirtiendo esa travesía en una epifanía desde lo más hondo de la psique y sus abismos. De este modo, confecciona una simbología precisa y exacta en la que cada elemento connota la complejidad semántica de su universo literario. En este Capítulo, se comenzó a abordar y a analizar la connotación del pozo, del sueño y de la mancha en el rostro de Tooru, tres de los simbolismos más determinantes. En el Capítulo siguiente, se profundiza en el estudio de su funcionalidad y en la de los demás elementos simbólicos que constituyen la novela.

Capítulo IV:

PROCESO DE SIMBOLIZACIÓN

Desarrollo de la Teoría del Símbolo a partir de la Hermenéutica de Paul Ricoeur y de la Teoría de Jean Campbell Cooper.

Simbología Externa e Interna de la Obra.

En la Introducción del presente Trabajo se exponen dos perspectivas –la Metodológica y la Teórica – mediante las cuales se aplica el estudio y el análisis del pasaje de lo real a lo sobrenatural que atraviesa a la novela. Una de ellas, la Perspectiva Metodológica, concebida a partir de la Hermenéutica de Paul Ricoeur, será profundizada en este Capítulo con el fin de explicar la simbología construida por el autor.

En el marco de su Teoría del Símbolo, Ricoeur conecta el nacimiento de la Hermenéutica con el punto de convergencia de dos instancias del discurso: la imaginación simbólica y el pensamiento racional. Como elemento sustancial de la primera, el símbolo irrumpe a través de su doble función: ocultar y revelar. En él, un segundo sentido se oculta y se revela mediante uno primero por lo que, muchas veces, exige una interpretación que se prolonga indefinidamente. El símbolo surge de la intersección del lenguaje con aquello que lo trasciende, no puede nunca llegar a ser totalmente traducido por la palabra; constituyendo la funcionalidad del Círculo Hermenéutico, sus múltiples significaciones se desplazan en un movimiento constante en el que, comprenderlo y creer en lo que connota, se vuelve fundamental para develar parte de lo que representa.

El símbolo da una ‘verdad’ que no es impuesta y cuyo sentido inagotable requiere ser escuchado por una Hermenéutica de la recolección de sentido. El símbolo refiere a un mundo en el que el lenguaje deja entrever, sin que jamás libere al intérprete totalmente del misterio. (cf. Ricoeur, P, 2008,79).

Ricoeur alude a la relación lenguaje/símbolo/experiencia humana reconociendo en la concepción de lo simbólico dos niveles: el Lingüístico y el No Lingüístico. Es el Nivel Lingüístico el que hace posible una semántica del discurso simbólico, esto es, una teoría que da cuenta de su estructura en términos de significación derivando, de este aspecto, la definición de símbolo como doble sentido.

Los símbolos requieren de un contexto que facilite una suerte de explosión controlada de la carga significativa que conllevan. Su vida posee una organización en la que se puede establecer una graduación. Para alcanzar la interpretación del texto, primero es necesario abordar la complejidad del símbolo, acercarse a él mediante la confección de un proceso interpretativo que apunte a desentrañar su misterio. El paso del plano simbólico al plano textual, se encuentra mediado y articulado por la Metáfora, concebida no como mero adorno del lenguaje sino como revelación permanente de lo real. Ricoeur no pretende reducir el símbolo a su presencia, sino abordarlo a través de ella.

Por su parte, en sus aproximaciones teóricas al nivel simbólico, Jean Campbell Cooper detecta en él la posibilidad de proporcionar un punto de partida para un viaje de exploración en diversas direcciones, una búsqueda de la mente y el espíritu, de profundidades interiores, de lo inmanente y lo trascendente. De acuerdo a su concepción, el símbolo sobrepasa lo individual para alcanzar lo universal, comunicando realidades que de otro modo se verían oscurecidas por las limitaciones del lenguaje; es la llave que posibilita acceder a un ámbito que lo supera a sí mismo y al hombre que lo emplea. Él siempre ha de revelar una parte esencial del tema que se intenta comprender, conteniendo el vasto ámbito de posibilidades en expansión y volviendo posible la percepción de las relaciones entre formas y aspectos diversos y captando e integrando abstracciones para insertarlas en su contexto efectivo. Considerando sus postulados, para Cooper el símbolo es inclusivo y expansivo, puede poseer tanto un significado esotérico como exotérico. El simbolismo, entonces, tiene que ver con las fuerzas contrarias que operan en el mundo dual de la manifestación, con sus características contradictorias pero a la vez compensadoras, complementarias. Mircea Eliade aprecia en la recuperación del simbolismo la oportunidad de rescatar al hombre moderno de su provincialismo cultural y, sobre todo, de su relativismo histórico y existencial.

Teniendo en cuenta estas acepciones, Murakami construye la significación de toda la novela a partir de dos clases de Simbologías: una Externa y otra Interna. La Simbología Externa está constituida por elementos simbólicos que representan cosas de la vida real como el pozo, el sueño y el agua; mientras que la Simbología Interna por aquellos simbolismos que representan cosas de la novela como el pájaro (el real y el de piedra), la casa abandonada, el gato, la mancha en el rostro, la pared del pozo y el bate. A continuación, éstos serán analizados a partir de la función semántica que desempeñan.

Temas y Motivos Simbólicos.

Función Semántica.

Análisis.

El mundo creado por Murakami se espeja sobre una visión fractal de las cosas que se van transformando, se bifurcan: pasan de ser reales a ser una alucinación semántica. Para el escritor japonés, la realidad es heterogénea porque, esencialmente, es simbólica; su sentido se extrema de acuerdo al significado de lo sucedido. En su universo literario, la relación entre el texto y lo real se materializa a través de la escritura. Enmarcado en este plano, el símbolo crea una dimensión abierta, una poética del distanciamiento que determina la separación del sujeto con lo real y, en consecuencia, la construcción de una realidad simbólica distante a su propia lógica; una realidad cuya una de sus partes se vuelve subterránea y difícil de reconocer. En todo momento, el autor busca decir desde la literatura cómo funciona la interpretación del mundo; lo que se mira se fragmenta en lo espejado, el espejo está allí sin someter al lector. La realidad, entonces, no termina siendo nombrada sino descripta a partir de lo fantástico que funciona como sistema de identidad.

La atmósfera que envuelve a *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* exhibe tres variables: la primera, es el carácter de duplicidad como reflejo de un espacio real/no real que se sustituye; la segunda, el carácter de mundos paralelos dispuestos en la estructura de la obra y, la tercera, la descripción de un método realista para dibujar los escenarios. En este contexto, hay un elemento que resulta determinante para desentrañar y comprender lo que se oculta debajo de la superficialidad del texto: el inconsciente. Todo lo que proviene de él adquiere la arquitectura del lenguaje simbólico, dentro del cual el escritor concibe y entiende al sueño como modo de vivir la realidad que le permite su conexión con el lector. La psique, la conciencia de los personajes, es el lugar donde se produce todo el proceso de simbolización, ella aparenta su racionalidad en un mundo que sólo se organiza mediante lo inverosímil.

La estructura de la novela se organiza y se presenta a partir de la separación en Capítulos que contienen a las diferentes historias. Éstas transitan la trama por separado, sin

embargo, “algo” las está uniendo en el plano estético del discurso narrativo haciendo, a su vez, que el carácter de lo simultáneo las atraviese y las conecte mediante la intervención de cada personaje. Sobre la base de este recurso, Murakami construye una técnica literaria que le es propia y característica: la creación de mundos paralelos en los que la visión de lo real queda definida por medio de la apreciación simbólica de las cosas y de los motivos que forman parte de la Simbología Interna y Externa de la obra, desempeñando una función semántica específica y excluyente.

El primer motivo simbólico que comienza a incidir en la vida de Tooru es la presencia de su gato, animal que se alimenta de vibraciones negativas y las transmuta, abriendo puertas energéticas para desechar la energía baja; se trata de un ser iluminado y de suma independencia que no necesita aprender de las personas. Su ronroneo posee una frecuencia curativa capaz de traspasar dimensiones y detectar enfermedades, sanando así el campo electromagnético y sellando rupturas del aura.

Su desaparición se une a la de Kumiko y se convierte en el motor que reactiva todas las búsquedas posteriores:

El gato. Al oírlo me di cuenta de que no me había acordado de él en toda la mañana[...] Fui a la cocina, bebí agua y luego salí al cobertizo y miré su plato: las sardinas secas estaban tal como yo las había dejado la noche anterior y no faltaba ni una. Era evidente que no había vuelto. (Murakami, H: 2005: 16)

El animal simboliza el vínculo de la pareja al haber aparecido una semana antes de su unión en matrimonio. El misterio que rodea a su figura confluye con el misterio que rodea a la totalidad de la novela. Murakami hace que marque los ritmos y las pautas de la trama. Su ausencia significa el advenimiento de una serie de extraños sucesos y personas que transforman la vida del protagonista y que lo impulsan a salir no sólo en su hallazgo, sino también a comenzar una indagación de sí mismo: “*Señor Okada – dijo Malta Kanoo - , creo que está a punto de entrar a un período en el que le ocurrirán muchas cosas. La desaparición del gato probablemente no sea más que el principio*”. (Murakami, H: 2005: 54)

Su importancia en la obra se agiganta aún más al simbolizar el tránsito de lo real a lo sobrenatural, determinando el pasaje de un plano a otro y una visible semejanza con

Lewis Carroll quien, al igual que el escritor japonés, con anterioridad también lo incorpora a la atmósfera surreal de *Alicia en el País de las Maravillas* concibiéndolo como simbolismo que representa la transición entre realidad y fantasía, como el personaje que conduce a la protagonista hacia ese contexto inverosímil:

-¿Qué clase de gente vive aquí? – preguntó Alicia-

-En esta dirección – dijo el Gato,- vive un Sombrero y en esta dirección –e hizo un gesto con la pata- vive una Liebre de Marzo. Visita al que quieras, los dos están locos.

-Pero es que a mí no me gusta tratar a gente loca - protestó Alicia-.

-Oh, eso no lo puedes evitar- repuso el Gato-.Aquí todos estamos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca.

-¿Cómo sabes que yo estoy loca? – indagó Alicia-.

Tienes que estarlo – afirmó el Gato-, o no habrías venido aquí.
(Carrol, L.1986:36).

La falta del gato empieza a inquietar a Tooru, quien se lanza en su búsqueda en espacios fronterizos al transitar el largo callejón sin salida que lo conduce hacia otro de los motivos simbólicos que componen la Simbología Interna de la obra: la casa abandonada en cuyo jardín descubre, al mismo tiempo, la estatua del pájaro de piedra:

La casa abandonada se encontraba un poco más allá de la perrera. Comprendí al primer golpe de vista que estaba deshabitada. Y que no llevaba vacía precisamente dos o tres meses [...] En el pequeño jardín se erguía una estatua de un pájaro de piedra con las alas extendidas. La estatua se apoyaba sobre un pedestal que de alto alcanzaba el pecho de una persona [...] El pájaro aparecía con las alas desplegadas como si, de un momento a otro, fuera a levantar el vuelo en aquel jardín inhóspito. (Murakami, H: 2005: 22 y 23)

Próximamente se abordará la figura del pájaro como uno de los simbolismos más relevantes. En tanto, la casa se vuelve uno de los sitios más importantes en los que transcurre parte de la acción; se trata de un espacio significativo e ideológicamente orientado, cargado de connotaciones que el autor le atribuye gradualmente. Las descripciones que la ilustran se muestran organizadas a partir de la perspectiva de Tooru, la de su tío, la de Malta Kanoo y la de May Kashara. Es precisamente esta última quien, a partir de su visión, realiza una personificación de la misma:

Hasta entonces, yo nunca había visto una casa abandonada y aún no sé qué aspecto debe tener una casa abandonada normal. Pero suponía que una casa abandonada debía de dar, seguro, una sensación de ‘abatimiento’, como un perro abandonado o un pellejo vacío. Pero la casa de los Miyawaki era distinta. Tenía una expresión de indiferencia. (Murakami, H: 2005: 589)

En esta cita May describe a la casa como a una persona. Para determinar con exactitud lo que ésta transmite, se vale de la expresión “pellejo vacío”, noción que Murakami emplea a lo largo de sus obras buscando ilustrar el sentir de sus personajes humanos o, más bien, la falta de sentimiento o hasta de ser. Las imágenes de vacío abundan en la novela funcionando como eco de la semblanza de la vivienda deshabitada. Al ser un lugar aislado y desolado, ella parece fijar vívidamente la idea de muerte, concepto que se destaca particularmente desde todas las perspectivas que la caracterizan, ya sea al invocar los suicidios ocurridos en su interior o al configurarla como un sitio indiferente, estático, desértico y en ruinas:

La casa de dos plantas se erguía, con las persianas cerradas, con un aire en verdad melancólico. Parecía un barco mercante que hubiera embarrancado en el acantilado tras ser arrojado allí por las olas una noche lejana de tormenta. De no ser porque la hierba del jardín había crecido desde la vez anterior, si alguien me hubiera dicho que el tiempo se había detenido en aquel lugar, me lo habría creído. (Murakami, H: 2005: 69)

Por esto, se convierte en un espacio donde, por alguna razón que permanece sin explicación, la gente muere o se transforma:

-Se ve que allí pasan cosas raras- sentenció mi tío-.

-¿Te refieres a que hay fantasmas?-indagué-.

-Tanto como fantasmas, no lo sé, pero no he oído nada bueno de aquel lugar. (Murakami, H: 2005: 69)

Como se mencionó anteriormente, el pájaro es un símbolo determinante en la trama. Para comenzar a analizarlo, es preciso destacar que aparecen dos clases de pájaros: la estatua del pájaro de piedra que se halla en el interior del jardín de la casa abandonada y el pájaro que da cuerda, pájaro real cuyo canto une a cada una de las historias. Ambos encierran un significado simbólico que tiene relación con el sentido de la novela y con la

vida y el comportamiento de Tooru. Antes de profundizar en dicha relación, es preciso primero ahondar en el simbolismo del pájaro y posteriormente en el de la piedra.

En su estudio aplicado a los símbolos, J. C. Cooper concibe al pájaro como representación de la libertad, de la trascendencia, del alma y del espíritu, de la manifestación divina; como ascenso al cielo; destaca su habilidad para comunicarse con los dioses e ingresar en un estado de conciencia superior; él es pensamiento e imaginación. Por su parte, Juan Eduardo Cirlot afirma que todo ser alado es un símbolo de espiritualización, concepción que remite a la analogía pájaro-alma realizada por la tradición hindú; la idea de alma como pájaro alude a la sublimación, a la dotación de un poder ascendente.

En relación a la piedra, Cooper remite su significado a las nociones de fiabilidad, inmortalidad, durabilidad y estabilidad. Representa la vida estática, lo imperecedero, lo eterno, la cohesión, la indestructibilidad de la Realidad Suprema. Según sus afirmaciones, las piedras acompañan a los árboles; están asociadas a ellos cuando se hallan en el altar donde representan lo durable y lo sagrado, mientras que los árboles simbolizan lo cambiante y lo expansivo. En cuanto a Cirlot, concibe a la piedra como representación de la dureza y de la duración del ser.

Previamente a abordar la relación entre estos dos simbolismos y el sentido de la obra, es preciso destacar que los títulos de las tres partes en las que se divide *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, se refieren y relacionan con aves en el marco de la música clásica. En la literatura murakaniana, la música se instala como algo pseudometafísico que apunta a sustancias, a esencias que insinúan prerrogativas, advertencias, mandatos, como un elemento para llenar el vacío de lenguajes y expresiones. Forma parte de cierta fenomenología afectiva que acompaña el devenir de la narración y de los propios personajes. el autor la emplea como un agenciamiento de lo exótico, de la recodificación de la realidad y de experiencias amorosas, como una forma de sensibilización. El título de la primera parte, *La Gazza Ladra*, corresponde a una ópera en dos actos compuesta por el músico italiano Gioachino Rossini en 1817. Su traducción al español es “*La Urraca Ladrona*”. La urraca es un pájaro inconfundible. Sus partes negras revelan un brillo metálico y azul, que depende del ángulo de la luz y del desgaste del plumaje. Las urracas

son aves que simbolizan la valentía y el coraje; se asocian a etapas de cambio y transformación. En el simbolismo chino, que desde hace años ha influenciado al japonés, su trino es heraldo de buenas noticias, regocijo y dicha conyugal. Al comienzo de la novela, la ópera suena mientras Tooru la escucha al cocinar unos espaguetis:

Cuando sonó el teléfono, estaba en la cocina con una olla de espaguetis al fuego. Iba sonando la obertura de La Gazza Ladra, de Rossini, al compás de la radio, una emisión de FM. Una música idónea para cocer la pasta. (Murakami, H: 2005: 13)

La Gazza mantiene una estrecha relación con el comienzo de la obra, que se inicia en un momento de cotidianidad, estabilidad y contento marital en la vida del protagonista, alude a la forma en que este lazo afectivo se va perdiendo y convirtiéndose en algo irrecuperable. En el progreso de la trama y ya inmerso en la serie de sucesos extraños que irrumpen en su existencia, Tooru vuelve a referirse a ella:

Silbaba la obertura de La Gazza Ladra, de Rossini, igual que la otra vez. No es una melodía fácil de silbar, pero él lo hacía con mucha soltura. Avancé hacia el lugar de donde provenía el silbido. El silbido sonaba cada vez más fuerte, más nítido. Al parecer, venía hacia mí [...] El camarero que la silbaba pasó frente mío caminando rápido [...] ‘Todo está igual’, pensé. Como si hubiese retrocedido el tiempo. (Murakami, H: 2005: 381)

El título que da nombre a la Segunda Parte, El Pájaro Profeta, alude a la pieza musical número siete de Escenas del Bosque, de Robert Schumann, un conjunto de nueve piezas. Tooru la escucha luego de leer la carta en la que Kumiko le confiesa su infidelidad y las razones de su alejamiento:

Cuando hubo terminado la Serenata de Cuerda de Tchaikovsky, empezó una pequeña pieza me sonaba a Schumann. La melodía me resultaba familiar, pero no logré recordar el título. Al acabar, la locutora anunció que se trataba de El Pájaro Profeta [...] Schumann explicaba la locura, describía una escena fantástica donde un maravilloso pájaro vive en el bosque prediciendo el futuro. (Murakami, H: 2005: 291).

La última de las tres partes se titula El Cazador de Pájaros. Su nombre puede remitirse a dos óperas: por un lado, al protagonista de La Flauta Mágica, de Mozart. Se trata de un personaje benévolo y desesperado por encontrar el amor junto a una compañera con quien desea formar una familia; representa al hombre común, humilde y bueno,

cualidades que también se le pueden atribuir a Tooru. Durante una conversación con Nutmeg, ésta hace referencia a dicha pieza musical:

Lo que dices, ¿no te recuerda a La Flauta Mágica, de Mozart? Armado con una flauta mágica y unas campanillas mágicas, el príncipe rescata a la princesa cautiva en un castillo lejano. Me encanta esa ópera. ¿La has visto alguna vez? Negué con la cabeza. No la había visto. (Murakami, H: 2005: 420).

Por otro lado, el título también puede relacionarse con la obra Kogon, el Cazador de Pájaros en el Inframundo, que narra el encuentro de un cazador de pájaros con el dios de la muerte y la manera en la que escapa de él; este hecho de la ópera se presenta como semejante al momento en el que Tooru, al igual que el Cazador, escapa salvándose de morir ahogado en el pozo anegado de agua.

Retomando la relación entre las dos clases de pájaros y el sentido de la novela, se abordará, a continuación, el simbolismo del pájaro que da cuerda, cuya verdadera función semántica al interior de la obra es doble: por una parte, consiste en darle cuerda al mundo y posibilitar su existencia; por otra, se basa en darle cuerda a las historias de los personajes y unir las distintas instancias de la trama. A través de su figura, Murakami le muestra al lector cómo el movimiento del mundo reside en las alas de un pájaro místico que tiene como misión hacer que la historia fluya. Entre todos los personajes, es Tooru quien en un primer momento plantea una interpretación acerca de él:

Es un pájaro de verdad. No sé cómo es. Jamás lo he visto. Sólo lo he oído. El pájaro que da cuerda se posa en un árbol de por aquí y, poco a poco, va dándole cuerda al mundo, mientras tanto, hace ric-ric. Si él no le diera cuerda, el mundo no funcionaría. (Murakami, H: 2005: 327)

Desde la visión del autor, el pájaro que da cuerda es un animal que puede viajar y desplegarse entre el mundo de los vivos y el de los muertos, la conciencia y la inconciencia, que es capaz de desplazarse por diferentes niveles de existencia y realidad. Actúa como un símbolo en el que se inscriben diferentes estratos de significados superiores. Su presencia alude a diversos momentos en los que se asocian la memoria, la continuidad, la transformación y la muerte en la novela. En relación a esta última, su trino sólo es audible por ciertas personas especiales a quienes les espera un destino irreversible; tal es el caso del joven soldado que forma parte del relato desarrollado por Nutmeg, abordado y

profundizado en el Capítulo Tercero, alusivo a la matanza de los animales del zoológico. Cabe recordar que es él quien puede escuchar su canto y presagiar la forma en la que morirán los demás. Su propia muerte se convierte entonces en el destino inevitable que lo alcanza y que no es capaz de anticipar. Como elemento sustancial de este episodio de la Tercera Parte, el pájaro presencia todo lo acontecido: la muerte del soldado, la de muchos otros soldados que completan la historia y la de cada uno de los animales. En relación a esto, se puede afirmar que parece asumir un papel de deidad, siendo testigo de la vida de los hombres y controlando, a su vez, la suerte final de los mismos. Además, es también un eco de la visión de los muertos. En la cultura oriental, éstos son concebidos como aves migratorias que, desde la costa oeste de Japón, se encaminan al horizonte donde se fusionan el mar con el cielo. En el caso concreto de Tooru, su existencia comienza a verse subordinada a una serie de cambios luego de que escucha, por primera vez, el canto del ave. La movilización interna y los interrogantes que empiezan a atravesarlo, conducen al personaje a tomar el nombre de “Señor Pájaro que da Cuerda” cada vez que inicia sus aventuras en el interior del pozo. En un momento de la trama, ante el riesgo de que el pájaro haya desaparecido, es él mismo quien siente la responsabilidad de asumir su función para que el mundo continúe funcionando:

Me imaginé convertido en el pájaro que da cuerda [...] Si era cierto que el pájaro había desaparecido, alguien tenía que asumir sus funciones. En el fondo de mi garganta intenté reproducir su grito. No lo conseguí [...] Quizás sólo el Pájaro que da Cuerda pudiera emitir el grito del Pájaro que da Cuerda. Y sólo el Pájaro que da Cuerda podía darle cuerda al mundo como es debido. (Murakami, H: 2005: 269)

En alusión al pájaro de piedra, como se mencionó con anterioridad, es descubierto por Tooru en el patio de la casa abandonada. Su figura se constituye en un simbolismo de su propio mundo interior. El protagonista inicia la narración como un sujeto creador del buen sentido que domina la sociedad, seguidor de la armonía de la repetición constante. Durante esta instancia de la trama, su existencia se reduce a una mera significación de un estado de cosas, mientras se encuentra a sí mismo intentando entender qué es lo que empieza a pasar con ella. Su manera de comprender el mundo es limitada y no le permite avanzar en la búsqueda de Kumiko. Hay una tensión en el Pájaro de Piedra que lo conduce a funcionar como símbolo de stasis, es decir, de impasse, del estancamiento que sufre la

vida de Tooru quien, en todo momento lucha por desentrañar lo que le ocurre pero, en ese intento por lograrlo, se halla siempre en un estado de indefinición permanente. Los eventos posteriores a la desaparición de su esposa carecen de una dirección clara que le posibilite avanzar, por lo que no termina siendo capaz de ingresar en esa nueva lógica que lo atraviesa, en ese devenir que fluye inesperadamente ante su atónita mirada. Es en el protagonista entonces donde se observa el mismo estatisismo que tiene el pájaro en el interior del jardín. Murakami se vale de él para plasmar esta noción de quietud buscando, siempre, proyectarla en cada acción y decisión, en cada comportamiento del personaje principal. Para esto, trabaja minuciosamente el recurso de la Personificación: el Pájaro de Piedra concluye desempeñándose como una suerte de interlocutor frente a Tooru, quien lo anima a pensar que “sabe” que no tiene posibilidad de volar.

Justo en el centro de aquel mar de hierba, estaba el Pájaro de Piedra, en una postura idéntica a la anterior, con las alas desplegadas, a punto de emprender el vuelo. Pero obviamente no había ninguna posibilidad de que volara, esto lo sabía yo y también lo sabía el pájaro. Inmovilizado en aquel lugar, sólo le cabía esperar que lo llevaran a algún otro sitio o que lo derribaran, el pájaro no tenía ninguna otra posibilidad de abandonar el jardín. (Murakami, H: 2005: 23)

En el patio de la casa abandonada Tooru también descubre el pozo, simbolismo que, entre todos los demás, se presenta, junto con el simbolismo del sueño, como un motivo vertebral que atraviesa la totalidad del sentido de la novela. En el presente Capítulo, es abordado recuperando las nociones alusivas a él que fueron planteadas previamente en el Capítulo Tercero y, fundamentalmente, analizándolo en profundidad a partir de los estudios de Joseph Campbell aplicados a La Aventura del Héroe y los Mitos que la determinan.

Antes de comenzar a ahondar en su función simbólica al interior de la trama, es importante remitirse, primero, a las connotaciones semánticas que adquiere.

De acuerdo a las investigaciones de J. C Cooper, el pozo representa el principio femenino, el útero de la Gran Madre y la psique. Por estar en contacto con el mundo subterráneo, contiene aguas mágicas que pueden sanar y satisfacer los deseos. Según su abordaje simbólico, existen diferentes tipos de pozos: el pozo cerrado representa la virginidad; el alimentado por un arroyo, la unión de lo masculino y lo femenino. De acuerdo a las distintas culturas y religiones, también se le atribuyen numerosos sentidos. En el

marco de la Mitología Celta, los pozos sagrados se presentan como vía de acceso al más allá conteniendo propiedades mágicas y aguas curativas. En el Simbolismo Hebreo, el pozo de agua fresca denota la Torá, término que etimológicamente significa “mostrar”, “indicar” y que actúa como denominación de la Biblia Hebrea. Para el Cristianismo, en tanto, representa la salvación y la purificación mostrándose como manantial o fuente al pie del árbol de la vida. A su vez, es el que da origen a las aguas vivas y a los cuatro ríos del Paraíso. Sacar agua de él es un acto que se concibe como parte de un proceso purificador. En ese “extraer desde lo hondo” lo que asciende es “puro contenido numinoso”. Mirar hacia su fondo es igual que contemplar el agua de un lago; representa el acto místico contemplativo.

Para empezar a develar su sentido y su funcionalidad como parte de la novela, es importante destacar que Murakami lo considera como el elemento simbólico a partir del cual construye el triple pasaje que atraviesa al protagonista. Cuando Tooru desciende a sus profundidades, comienza a producirse, primero, su paso del mundo real al sobrenatural (o metafísico); al traspasar sus paredes ingresa a la habitación del hotel donde sueña con Creta Kanoo, este hecho es el que determina el paso hacia el tercero de los planos: el plano onírico. Como ya se planteó y comenzó a desarrollarse en el Capítulo anterior, cabe recordar que es mediante el sueño que el personaje accede a las puertas de su propia conciencia. Ese tránsito está determinado por la analogía pozo – psique. La psique es el lugar donde se produce todo el proceso de simbolización de la obra, en dicho proceso, el sueño, que también es otro de los simbolismos que se abordará en el presente Capítulo, es el elemento que posibilita no sólo el ingreso a la hondura del inconsciente sino también el desequilibrio entre lo real y lo sobrenatural, el origen de lo extraño. Semánticamente actúa siempre fusionándose junto al simbolismo del pozo. Al tener acceso a ese ámbito subterráneo, Tooru oscila constantemente entre una incertidumbre que lo atraviesa y que en todo momento se replica: la incertidumbre entre lo que es y lo que no es. Su cuerpo y su ser comienzan a escindirse gradualmente. Se siente diluido en una especie de inexistencia en la que su conciencia se revela como una nada inmanente y traslúcida, como un vacío consciente de sí mismo.

En un instante, mi conciencia estalló, se redujo al tamaño de la fina arena, se diluyó en la oscuridad y fue abatida por ella. Mis funciones vitales

se interrumpieron como si hubiesen cortado la corriente. Me sumergí en la nada más absoluta. (Murakami, H: 2005: 263).

La analogía pozo – psique forma parte de una analogía aún mayor que la contiene y que explica el sentido de todo lo que le acontece al personaje principal. Se trata de la analogía descenso al pozo – descenso al infierno; ésta es abordada y analizada a partir del paralelismo establecido entre el protagonista de *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* y el personaje de *La Estructura Mítica de la Aventura del Héroe*, de Joseph Campbell. Ambos, emprenden el recorrido de un viaje metafísico delimitado por un conjunto de seres y elementos que potencian y resignifican su finalidad. Previamente al abordaje y al desarrollo de dicho paralelismo, se vuelve necesario, primero, conocer y comprender los aspectos más relevantes de la obra producida por el mitólogo estadounidense.

Las ideas fundamentales acerca de este postulado fueron expuestas primeramente por Campbell en su revelador estudio titulado *El Héroe de las Mil caras*, Tesis que sirve como base para aproximarse a dicha estructura y comprenderla. El camino de la aventura mitológica es una fórmula representada en los ritos de iniciación, constituidos por tres momentos: la separación, la iniciación misma y el retorno. A su vez, son tres las instancias que atraviesan el camino y comienzan a incidir en él: el existir, el abandono y otra vez el retorno. La primera de ellas alude al existir en una determinada forma de vida, al estar en una clase de mundo; la segunda, a tomar distancia, a alejarse de ese universo habitado por alguna causa no precisa; es en este momento cuando irrumpe lo que Campbell denomina Fuente de Poder y cuando el personaje se encuentra con situaciones desconocidas que debe empezar a afrontar. Por último, la tercera, se basa en el regreso al modo de vivir del cual se había alejado o en su rechazo definitivo, lo que implica una aceptación de la fórmula implícita en la segunda instancia o que la experiencia adquirida en ésta le facilite un conocimiento liberador. Gradualmente, avanza por decisión propia hacia el umbral de la aventura. Detrás de él, continúa progresando mediante una serie de fuerzas poco familiares y extrañamente íntimas al mismo tiempo, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente. A éstas Campbell las concibe como pruebas que el héroe mitológico debe superar; en tanto, a aquellos que le otorgan una ayuda mágica los llama auxiliares. Junto a esta serie de elementos y circunstancias, la aventura emprendida lo conduce a una clase de

mundo que se hace evidente en su desenlace, cuya interpretación se basa en concederle importancia al significado que los Mitemas le aportan y a la clase de universo en el que aparecen. En relación a esto, se vuelve necesario, inicialmente, recuperar el sentido, la esencia que caracteriza al Mitema para poder comprenderlo.

Según Levi – Strauss, el Mitema es un acontecimiento que forma parte del relato mítico destacando y poniendo de manifiesto de manera sencilla las relaciones entre sucesos y personajes. Posee capacidad de desplazamiento de una etapa a otra asumiendo funciones diferentes de acuerdo a la instancia en la cual se encuentre.

El recorrido experimentado por el personaje heroico está constituido por tres etapas en las que los Mitemas operan semánticamente. En la etapa número uno, el primer Mitema que se presenta frente al sujeto es el Mitema del Llamado. En El héroe de las Mil Caras Campbell afirma que es él quien ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. El personaje puede obedecer a su propia voluntad para llevar a cabo su experiencia o puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno. La aventura, a veces, puede comenzar como un mero accidente. En otras ocasiones puede producirse por situaciones límites alusivas a la enfermedad, la orfandad, la experiencia de muerte, el descubrimiento de la inautenticidad vital o la falsedad de los valores en los que ha vivido. El héroe comienza entonces por cuestionar su existencia y la autenticidad de la misma, lo que provoca que el llamado emerja por una necesidad interior. En este contexto en el que desarrolla su recorrido, también existen personajes “despertadores”, es decir, aquellos que originan el llamado; el segundo de los Mitemas es el llamado Maestro o Despertador, que tiene como misión llevar a cabo el llamado provocando en el personaje la conciencia de que deberá abandonar la forma de vida que ha llevado o hacer evidente lo insatisfactorio de la misma.

El tercero de los Mitemas es el Mitema del Viaje, que despierta o inquieta al sujeto con respecto a su existencia, poniéndolo en contacto con otras manifestaciones humanas que lo conducen a cuestionarla. El cuarto de los Mitemas de esta primera etapa se basa en el Cruce del Umbral. Simbólicamente aparece una situación u objeto que representa el momento del abandono. Campbell denomina a dicha situación como “el primer cruce del umbral”. Juan Eduardo Cirlot concibe al umbral como unión y separación de dos mundos,

lo determina como transición y trascendencia. Puede hablarse, así, de un umbral entre la vigilia y el ensueño, de la forma de un estado intermedio entre ambos.

Dejando atrás esta instancia, el héroe continúa avanzando por un camino –interior y exterior- e ingresa a una segunda etapa de su aventura alusiva a la iniciación en sí, a la adquisición, donde el Mitema del Viaje se repite e irrumpe como el primero de otros que lo acompañan, dotado ahora de una significación más amplia y profunda que la poseída en la etapa anterior. Considerando este nuevo enfoque, Cirlot afirma:

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [...] Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. Viajar es una imagen de la aspiración – dice Jung – del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. (Cirlot, J. E: 2003 (1958):421).

De acuerdo a lo concebido por el propio inconógrafo español, el verdadero viaje no es nunca entendido como huida o sometimiento sino como evolución; su carácter simbólico se sostiene en la representación de una búsqueda que se proyecta desde el mundo profano (o del inconsciente) a la luz. Para ahondar en su funcionalidad semántica, se vuelve necesario establecer una diferencia entre el Mitema y el Motivo que lo componen. No todo viaje involucra siempre la existencia del Mitema. Para que el Motivo adquiera el valor de Mitema requiere que se constituya en parte de ese proceso. El Mitema del Viaje tiene tendencia a convertirse en estructurante de la aventura, por lo tanto cuenta con la posibilidad de incorporar otros Mitemas secundarios.

El segundo de los Mitemas que irrumpe, es el Mitema del Encuentro; aquí la noción de “encuentro” está ligada a la aparición de vicisitudes que atraviesan positiva y negativamente el trayecto, también a la intervención de personajes que actúan bajo el mismo tenor haciendo que el héroe se valga de instrumentos (reales o psíquicos) para enfrentarlos. La presencia del Maestro o Guía Espiritual se presenta también como alternativa al momento de guiar al sujeto hacia la superación de esta instancia. La Experiencia de la Noche emerge como el tercero de los Mitemas. En los ritos de iniciación puede corresponder al aislamiento del personaje en algún lugar solitario y oscuro en el que vivencia una serie de acontecimientos mayormente aterradores. Contemplando dicha

situación, se puede afirmar que casi no existe protagonista que no haya tenido su noche significativa en la que crea haber alcanzado el fondo de su existencia. El valor de esta experiencia trasciende la idea de terror fijándose fuertemente en la figura del héroe, quien se ve empujado a experimentar una transformación de su conducta.

El Cuarto Mitema es la Caída o el descenso a los Infiernos; en él, la aventura de la noche puede asumir su misma forma o puede asumir la forma del ingreso a un mundo laberíntico. Además, se relaciona con lo que Campbell denomina el “vientre de la ballena” concibiéndolo a partir de su carácter maléfico y peligroso y destacando como su rasgo esencial la permanencia del protagonista en el interior del vientre, de la oscuridad, su marginación de la vida y su salida del mismo. Desde una interpretación puramente mítica, se puede pensar que su origen se encuentra en la antigua noción referida a que el sol, durante la noche, atraviesa los abismos inferiores experimentando la muerte seguida de su posterior resurrección. En alusión a esto, Jung afirma:

Todo lo viviente surge del agua, como el sol, y en ella vuelve a sumergirse el atardecer. Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el viaje nocturno por el mal. Esas aguas oscuras de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo en el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol, vuelve a parirlo desde sus entrañas. (Jung; Carl:2009: 231) (1938)

¿Qué es lo que el psicólogo y ensayista suizo insinúa a partir de sus palabras? En primer término, la noción de que descender a los infiernos implica siempre la idea de morir – renacer. El sumergirse en las entrañas oscuras no es sino una manifestación del anhelo de volver a nacer, deseo que se vuelve característico de los ritos de iniciación en segundo lugar, Jung deja entrever que, enmarcada en el plano psicológico, la acción de descender a las profundidades es una metáfora de la inmersión en el subconsciente.

Sólo el conocimiento de sí mismo, ese descenso al propio infierno, le presenta y abre al héroe el camino de la divinización, la toma de conciencia de todas sus posibilidades como ser en la esfera de lo cósmico y lo psicológico; por medio de la experiencia de la muerte (personal o ajena, real o simbólica) descubre también la trivialidad de su existencia y, a través de ella, emerge la búsqueda de una nueva vida.

El quinto y último Mitema de esta segunda etapa se denomina Huida y Persecución; en el ámbito de la novela moderna adquiere las características de viaje nocturno en el que el sujeto heroico es perseguido por enemigos, por fuerzas extrañas o fantasmagóricas que transforman su peregrinaje. En el transcurso de dicho transitar, emergen personajes que lo acompañan y ayudan en su periplo. Finalmente, frente a su angustia existencial, el amor irrumpe como fuerza salvadora, en algunas situaciones lo hace definitivamente y, en otras, en forma parcial o momentánea.

La tercera etapa se encuentra determinada por tres factores: la vida, el triunfo y el fracaso del iniciado. En ella, el héroe muchas veces se debate entre dos alternativas: asentarse en una forma de vivir relativamente definitiva, regresando al mundo del cual había salido y trayendo el mensaje o la sabiduría adquirida consigo (aquí la verdadera transformación es experimentada en su interior) o descubrir y permanecer en una nueva forma de existencia, sin regreso, porque se siente a gusto con la misma. El denominador común no parece ser la satisfacción o realización personal sino el conformarse y aceptar la realidad. Durante esta instancia, cada Mitema se condiciona por la visión del mundo o el sistema de valores dominante. La aventura simboliza el descubrimiento de sí mismo y lo conduce, además, a la obtención de una verdad con la que ha de convivir. El primero de los Mitemas que aquí se hace presente es el del Regreso: Campbell sostiene que el héroe debe retornar con su trofeo transmutador de vida. el segundo Mitema se denomina La Huida Mágica ya que puede caracterizarse por una serie de obstáculos y evasiones. A los fines de comprender su connotación, es importante diferenciar su significado del de Persecución: en la Persecución, el sujeto escapa de peligros provenientes del proceso de iniciación, cada adversidad a la que se enfrenta forma parte del aprendizaje; en tanto, en la Huida, es perseguido una vez que ha alcanzado la posesión del secreto o la sabiduría, lo que lo conduce a intentar alejarse del reino mientras otros personajes buscan impedirlo. El tercero de los Mitemas es el de La Negativa al Regreso; en el Esquema de Campbell el retorno no se muestra como idea básica o principal finalidad, el objetivo, más bien, se encuentra direccionado hacia el hecho de que el propio héroe asuma la responsabilidad de divulgar el aprendizaje y el enriquecimiento cosechados. El Cuarto Mitema es el Cruce del Umbral de Regreso; en el inicio de la aventura, el umbral connota la vida que el personaje abandona y el comienzo de una nueva, durante esta instancia, ya hacia el final de su

recorrido, simboliza la vida de los dioses o la existencia descubierta que ha de dejar. Finalmente, el quinto y último Mitema es el de la Posesión de los dos Mundos. Desde su perspectiva, Campbell sostiene:

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descriptos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día y la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para insertarse en la oscuridad; allí realiza su aventura o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros, y su regreso es descripto como un regreso de esa zona alejada. (Campbell, J: 1949: 200).

Con frecuencia, la novela moderna presenta personajes que poseen los dos mundos aunque no lo hacen en el plano real sino en el psicológico: la experiencia de la aventura les ha otorgado un conocimiento del universo que les permite comprender la realidad; dicha comprensión es consecuencia del saber obtenido en ese otro plano más abstracto, más profundo e íntimamente personal.

Como se mencionó anteriormente, la analogía descenso al pozo – descenso al infierno es abordada a partir del paralelismo entre el recorrido emprendido por el protagonista de la novela y el realizado por el héroe de Campbell, tomando siempre como referencia y como base significativa de dicha relación la presencia y la funcionalidad semántica de los Mitemas recientemente desarrollados. Considerando el primero de ellos, el Mitema del Llamado, en *Crónica del Pájaro que da cuerda al Mundo* éste se encuentra representado a través de la partida de Kumiko, hecho disruptivo que despierta al personaje principal de la abulia en la cual se halla sumido y lo conduce lenta pero progresivamente, no sólo a abandonar su trabajo en el bufete de abogados, sino a aventurarse en una travesía personal a fin de dilucidar qué ha sucedido con su esposa. Al igual que el héroe de Campbell, Tooru debe tomar distancia de su cotidianidad para lanzarse al mundo, para dejar atrás lo que hasta entonces había sido su existencia y poder así otorgarle un nuevo significado a su ahora azarosa y aleatoria vida. Este suceso concebido como símbolo del Llamado que también da origen al conflicto de la trama, determina el momento en que se rompe con la armonía que envuelve a la historia y, fundamentalmente, al protagonista quien, mediante el tránsito por un camino plagado de aprendizajes, busca comprender el sentido propio y el estado de cosas que comienzan a rodearlo, sabiéndose obligado, además,

a fracturar su pensamiento, su visión rígida de lo real y a empezar a desenvolverse como un hombre dispuesto a afrontar vicisitudes y a alcanzar su libertad.

En relación a esto, su itinerario representa el Mitema del Viaje que se hace visible, se materializa y se vuelve posible a través de otro Mitema, el Cruce del Umbral, simbolizado por Murakami a través del descenso al pozo. Tooru representa al héroe que emprende su aventura en el instante exacto en el que decide bajar a la excavación buscando alejarse de su antigua forma de vivir y buscando ingresar, principalmente, a una nueva. El tránsito por este proceso se halla atravesado por un profundo significado metafísico ligado a su interioridad:

Era un pozo profundo. Me dio la impresión de que pasó mucho tiempo antes de que chocara contra el suelo [...] Recuerdo que pensé muchas cosas mientras caía a través de las tinieblas. Luego mi cuerpo golpeó contra el suelo seco y por el impacto perdí el conocimiento durante unos instantes. Me dio la sensación de que todo el aire contenido en mi cuerpo estallaba. Mi cuerpo chocó pesadamente contra el fondo del pozo como si fuese un saco de arena. (Murakami, H: 2005: 174).

Teniendo siempre como referencia el paralelismo con el camino trazado por el héroe de Campbell, durante esta instancia Tooru comienza a entrecruzarse con una serie de extraños personajes, algunos pertenecientes al plano real, otros, al sobrenatural y, otros, al onírico; éstos inciden positiva o negativamente en él y en su propósito. En dicho entrecruzamiento, se refleja el Mitema del Encuentro. De todas las figuras con las cuales comienza a interactuar, una de las más influyentes es la del Teniente Mamiya que, además de funcionar semánticamente como un desdoblamiento suyo, actúa, de acuerdo a lo abordado por Campbell en *La Aventura del Héroe*, como una suerte de Maestro o Guía Espiritual.

Avanzando paralelamente a lo expuesto por el mitólogo estadounidense en su mencionada obra, en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* la Experiencia de la Noche y la consecuente Caída o Descenso a los Infiernos son dos Mitemas que se encuentran representados mediante la permanencia de Tooru en el fondo de la excavación, ámbito subterráneo en cuya oscuridad el protagonista, además de ingresar y adentrarse en las profundidades de su psique, también empieza a experimentar una suerte de muerte

simbólica, arraigada a un potente proceso de transformación que responde al acto metafórico de morir – renacer:

Me siento en el suelo. Cierro los ojos. Agudizo el oído para escuchar los latidos de mi corazón. A su manera, el acto de cerrar los ojos tiene sentido en cualquier oscuridad. Respiro hondo, acostumbro mi cuerpo a ese espacio cilíndrico y profundo. El pozo es perfectamente cegado, pero el aire, de forma extraña, ha permanecido intacto. Huele a moho. Es el mismo olor de la primera vez que bajé al fondo de la excavación. (Murakami, H: 2005: 439).

El frío con el que se representa a las profundidades del mundo subterráneo preserva, muchas veces, lo que allí se encuentra previniendo su deterioro; se trata de un sitio donde no existe tiempo que delimite la existencia de los vivos ni el proceso por el cual se acercan a la muerte, simbolizada aquí como un continuum o un todo indiferenciado. En la raíz misma de ese morir – renacer, reside la importancia y la connotación semántica de la analogía desdencso al pozo – descenso al infierno, analogía a partir de la cual comienza a realizarse el presente análisis a fin de develar parte del sentido de la novela determinado, fuertemente, no sólo por la búsqueda que Tooru emprende de Kumiko sino, sobre todo, por la búsqueda que realiza de sí mismo. De a poco, él empieza a acercarse a su muerte simbólica tomando conciencia, a su vez, de que, para transitar el pasaje de un mundo a otro, debe primero transformarse radicalmente. La noción de transformación adquiere, en la obra, la misma significación que Campbell le otorga en la suya, conllevando la idea de aprendizaje; no se trata de una vivencia más, se trata de una experiencia que le deja al protagonista un enriquecimiento espiritual que modifica su existencia para siempre.

Retornando a la funcionalidad semántica de los Mitemas, en el camino trazado por Tooru se origina el Cruce del Segundo Umbral simbolizado, en este caso, por el traspaso de la pared del pozo que se vuelve posible gracias al sueño que él tiene con la habitación del hotel donde se encuentra Certa Kanoo, lugar que se presenta, al igual que la excavación, como otro ámbito metafísico en el que el personaje, además de efectuar el pasaje al plano onírico, comienza a evidenciar un nivel superior de pensamiento que lo conduce hacia las puertas de su psique y hacia la raíz misma de su inconsciente. Murakami recurre a la imagen del hotel para dar cuenta de un espacio que no le pertenece a nadie, en el que siempre se es un extraño y se está de paso por un tiempo indeterminado:

Y, casi en el mismo instante en el que la luz del pasillo irrumpió en la oscura habitación, nosotros nos deslizamos dentro de la pared. Era fría y viscosa como una gelatina enorme. Yo mantuve la boca cerrada para que nada me entrara dentro. Estaba atravesando la pared. Atravesaba la pared para desplazarme de un lugar a otro. Y me parecía la cosa más natural del mundo. (Murakami, H: 2005: 259-260).

Al interior de esta habitación, como ya se abordó y analizó en el Capítulo Tercero, además de Creta también irrumpe la figura de Noboru, mediante la cual se representa al Mito de la Huida y Persecución. A medida que Tooru avanza en el peregrinaje por su sueño, la imagen monstruosa de su cuñado parece agigantarse cada vez más acechándolo y ensombreciendo no sólo su vida sino también la de Kumiko. Frente a esta amenaza latente, el amor por su esposa es la única fuerza que puede rescatarlo y salvarlo.

Durante todo su recorrido, el protagonista transita por diferentes planos a través de su descenso a la excavación, acción sustancial que se vuelve eje estructurante de su trayectoria. El Mitema del Regreso está representado así por la enseñanza que la oscilación entre dichos mundos le transfiere. Al retornar de su periplo, de esa búsqueda existencial que emprende desde el inicio de la trama, Tooru no concluye siendo el mismo: su existencia ha sido atravesada y determinada por la esencia misma de la aventura.

Hasta aquí, se ha analizado al simbolismo del pozo a través de la analogía entre su descenso a él por parte del protagonista y el descenso al infierno; dicho análisis fue abordado y desarrollado a partir del paralelismo establecido con el héroe configurado por Campbell en el marco de su aventura y de los Mitemas que operan en la misma. Próximamente, el carácter semántico del pozo será estudiado y profundizado a partir de la relación que guarda con la imagen del laberinto y con todo lo que ésta connota.

En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, el laberinto se halla simbolizado metonímicamente a partir, también, de la analogía descenso al pozo – descenso a las puertas de la psique y de la analogía mayor que contiene a ésta última, la determinada por la conexión entre el descenso al pozo y el descenso al infierno. Al ingresar al fondo de la excavación, Tooru emprende una búsqueda interior, una indagación espiritual mediante el acceso a su conciencia. En el tránsito por este camino de exploración, su mente pasa a convertirse en una suerte de laberinto en el cual concluye confundido y extraviado en sus

pensamientos. Esta representación se relaciona con la del pintor cubano Yoan Capote, quien concibe al laberinto asemejándolo al diseño y a la imagen del cerebro; también se relaciona con la concepción realizada por Borges al pensarlo y comprenderlo éste desde dos enfoques: por un lado, como temor, porque, en él, el hombre se halla perdido, sumido en la incertidumbre; por otro, como esperanza, porque siempre cuenta con un centro al cual retornar.

En un grado de simbolización más profundo, además de funcionar semánticamente como metáfora de la confusión y del caos que atraviesan la conciencia del protagonista, también se configura como representación de su inconsciente, en cuya raíz comienza a actuar el sueño desestabilizando el equilibrio entre el plano real, el sobrenatural y el onírico propio, haciendo, también, que el personaje mismo concluya por desorientarse en la oscilación por dichos planos sin poder determinar ni dilucidar así qué es lo que acontece en cada uno.

En esa búsqueda que decide emprender, gradualmente, Tooru se va asumiendo como sujeto laberíntico, como sujeto en cuyo interior todo, aún, permanece irresuelto. En el marco de una de las comunicaciones que entabla con la misteriosa mujer de las llamadas telefónicas, ésta le presenta una escena en la que se vislumbran rasgos de su propia existencia:

Tú doblas una esquina y te lo encuentras: un mundo que no habías visto jamás. Ya te he dicho que tienes un ángulo muerto, ¿no? Esto aún no lo conoces. Mira a tu alrededor. Dime: ¿Qué hay? ¿Qué eres? (Murakami, H: 2005: 141).

Considerando la connotación de esta cita y regresando nuevamente al paralelismo establecido entre el héroe de Campbell y el héroe murakaniano, es importante resaltar que este último no hace otra cosa que experimentar, en su recorrido, la pérdida, la desorientación y el temor, tres de las propiedades que atraviesan y destacan al laberinto como simbolismo. Tooru primero vivencia el abandono, el distanciamiento de su antigua vida, la pérdida misma de mucho de lo que siempre había formado parte de su plano existencial; luego, al comenzar el camino de su aventura, en múltiples pasajes, la desorientación se adueña de sí y lo paraliza, poniendo en duda lo que creía comprender; por último, frente al carácter de extrañeza que abraza a su nueva realidad, experimenta el

temor, una inquietud latente que, en repetidas oportunidades, lo desestabiliza emocionalmente haciéndole sentir que el fin perseguido a través de su viaje metafísico pierde fuerza y sentido.

Despojado de una significación unívoca, la analogía pozo – laberinto se presenta como experiencia, siendo configurada e interpretada así en relación a lo físico, al cuerpo mismo, pero, fundamentalmente, en alusión constante al plano psíquico, mental. El laberinto iguala a los hombres determinándolos y formando parte de un ciclo aún mayor y más potente que termina por enfundarlos: el ciclo vida – muerte – vida. Murakami confecciona un campo semántico específico ligado a él y al pozo en el que el mundo de lo laberíntico del que forma parte el protagonista se despliega para transformarse, finalmente, en el mundo de sus singularidades: siempre existe algo que debe registrar y buscar subsanar regresando la mirada a lo más íntimo que lo constituye. Se trata de una vivencia en la que su pasado, su presente y su futuro se encuentran sumidos en una incertidumbre constante, que sólo puede contrarrestar a partir de la interpelación que realiza sobre sí y sobre el universo simbólico en el cual se halla inserto.

Cuando Tooru sitúa su cuerpo en el interior de la excavación, comienza a tomar conocimiento del volumen del espacio en relación a lo que lo rodea. Su conciencia primero y su inconsciente después se convierten en la marca de ese laberinto, en su tamaño, su materialidad y su forma; se transforman en una estructura, en un diseño mental que opera como reflejo, como metáfora de su propia inestabilidad, conduciéndolo, así, a una suerte de deriva y de encrucijada, a un lugar que se exhibe como inquietante en el que todo lo que trasciende a lo real, siempre, parece bifurcarse. Frente a la sobrenaturalidad que envuelve a su existencia, su percepción, su mirada, también se vuelven laberínticas posicionándose sobre las pulsiones plasmadas en las cosas. Durante todo su trayecto, Tooru aprende a mirar genealógicamente, a potenciar y desplegar nuevas formas de interpretación en función de pensar y de dotar de sentido a un mundo que también se convierte en laberinto. Esa realidad caótica lo desafía constantemente, le exige realizar una ruptura determinante de su estructura mental y del sistema de creencias en el que se había sustentado hasta entonces; lo conduce a extender sus hilos, a crear sus propios mecanismos de orientación en pos de

comprender y develar qué es lo que significa cada acontecimiento y cada personaje que irrumpen ante sí.

En todo momento, la connotación del simbolismo del pozo se encuentra vertebrada y explicada a través de la imagen del laberinto, cuya representación se halla ligada al significado que el descenso a él adquiere en la cultura occidental donde, desde siempre, fue naturalizado, adoptado como ritual, como parte de la vida misma alcanzando, así, un carácter fuertemente revelador. Mediante la construcción del pasaje del plano real al sobrenatural transitado por el protagonista y tomando al pozo como elemento simbólico sustancial, Murakami busca contraponer esta concepción a la realizada por la cultura occidental, en la que descender a las profundidades de la excavación es interpretado como algo condenatorio, atravesado por una suerte de prejuicio que expone y avergüenza al hombre ante la sociedad. Distanciándose de este pensamiento, el autor lo exhibe como esa posibilidad ante la cual el sujeto adquiere las herramientas necesarias para conocerse, para descifrarse y descifrar al mundo.

Como ya se mencionó en otros pasajes del presente Trabajo de Investigación, el símbolo del pozo funciona semánticamente en conexión constante con otro elemento cuyo sentido y funcionalidad se vuelve determinante: el simbolismo del sueño. Ambos, en todo momento, se retroalimentan a partir del entrecruzamiento de los planos que componen a la obra generando su carácter de extrañeza. En *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, al interior del plano real, Murakami construye un mundo social que encuentra a Tooru en su antiguo trabajo; es el mundo del bullicio, de los espacios urbanos, de las aglomeraciones al que no termina de adaptarse y se le vuelve cada vez más ajeno hasta convertirse en una amenaza, sobre todo, para su integridad mental. Conjuntamente con el desconcierto experimentado por el alejamiento de Kumiko, Tokyo opera como una fuerza centrífuga que lo empuja, poco a poco, hasta despedirlo de ese plano. En el marco de acción de cada una de las historias que funcionan como puentes entre las diferentes realidades, el pozo y el sueño actúan como portales hacia una experiencia reveladora. En este contexto, mediante el peregrinaje por su aventura, el protagonista busca la conexión entre los diferentes planos a través de sus pensamientos. Tooru sabe que lo real se presenta y organiza difuminadamente en relación a su intersubjetividad, por eso, para reconocerlo y

descifrarlo, necesita indagar en los espacios recónditos de su imaginación; lo hará al acceder al plano sobrenatural a partir de su descenso al pozo y, luego, al ingresar al plano onírico mediante el traspaso de la pared de la excavación, donde descubre que los sueños emergen y ocurren paralelamente a lo acontecido en la vida misma, actuando como único nexo de la realidad de lo narrado.

Con anterioridad, en el Capítulo III, se comenzó abordando al sueño a través del tránsito de su función operativa desde un plano biológico hacia uno más espiritual, en el que cobra especial relevancia la expresión de la mente. Desde este marco, se buscó exhibir y destacar, fundamentalmente, la experiencia del protagonista y de otros personajes en relación a él y de cómo la misma se vuelve eje vertebrador del pasaje de lo real a lo sobrenatural; para ello, se hizo alusión a algunos puntos del estudio que el psicoanalista suizo Carl Gustav Jung realiza en su obra *Lo Inconsciente*. Desde el presente Capítulo, se busca ampliar y profundizar dichos puntos de su teoría con el fin de demostrar la influencia ejercida por ésta en Murakami y en su modo de pensar y de configurar la connotación del sueño, abordándolo y analizándolo ahora a partir de su significación simbólica. Previamente a analizar la presencia de Jung en el escritor japonés, se vuelve necesario recuperar y desarrollar los ejes más importantes de su estudio.

En *Símbolos de Transformación*, Jung concibe al símbolo como una expresión indeterminada, ambigua y relativa a algo de difícil definición, cuyo reconocimiento termina siendo incompleto; en relación a ello, interpreta al sueño como una interpretación simbólica del estado actual de la psique mostrando sus contenidos bajo una forma personificada o representacional que refleja patrones mentales, es decir, directrices, concepciones, juicios y tendencias. Sostiene, entonces, que en el acto de soñar se encuentra la clave para comprender la facultad del hombre para crear símbolos. De acuerdo a sus afirmaciones, las imágenes oníricas se presentan como símbolos que expresan el inconsciente, por esto, los sueños deben ser analizados desde el motivo y el contexto de cada individuo ya que ningún símbolo onírico puede escindirse de quien se halla soñándolo. Para él, el sueño debe ser estudiado en sus propias asociaciones, mayormente se encuentra determinado por un carácter más individual. Considerando estas acepciones, se adentra en la operatividad de los sueños al interior del inconsciente diferenciando al Inconsciente Personal del Colectivo.

Para comprender sus respectivas funcionalidades, primero se deben contemplar las bases teóricas de la Psicología Analítica a partir de las cual Jung idea y confecciona un Modelo de la Psique propio, constituido, en primera instancia, por la conciencia y por el Yo, en una segunda por el Inconsciente Personal y en una tercera instancia por el Inconsciente Colectivo. (cf. Jung, C. G. 2012: 124).

Para la Psicología Analítica, el Yo surge desde las primeras fases del desarrollo a partir del Arquetipo de Sí Mismo; es el verdadero centro de la conciencia y de toda la personalidad, por ello, posee un importante sentido de identidad que le posibilita al sujeto tomar conciencia de existir; más allá de esto, no es el ente regulador de la psique sino, apenas, un complejo más. Por su parte, el Inconsciente Personal es el resultado de la interacción entre el Inconsciente Colectivo y la sociedad; es mucho más amplio que freudiano ya que no contiene sólo lo reprimido sino también lo que no se piensa, lo olvidado, lo subliminal y lo presentido. Sus unidades funcionales son los Complejos, interpretados de un modo diferente a como los concibe Freud. En contraste con él, Jung afirma que no son algo patológico sino que representan partes esenciales de la mente ya que están presentes en todas las personas, tanto las sanas como las enfermas; además, sostiene que poseen autonomía porque, muchas veces, actúan de manera independiente del Yo, como si tuvieran una personalidad propia. En este marco de significación irrumpen los sueños sin esconder ni disfrazar nada; la dificultad para comprenderlos reside en la incapacidad para descifrar el lenguaje simbólico que utilizan; así, son concebidos como un útil producto del inconsciente para cuya interpretación se emplean dos perspectivas: la primera, atravesada por un Enfoque Finalista, atiende no sólo la causa y el por u'que del sueño sino también su propósito y su para qué; en tanto, la segunda, tiene en cuenta el Principio Compensatorio de la Psique. A éstas se les suma una Perspectiva Auxiliar, determinada por una imaginación activa que se presenta como latente del trabajo de los sueños. Consiste en llevar a cabo un diálogo que combina lo racional y lo irracional.

El inconsciente se vuelve una suerte de piedra angular de la Teoría Junguiana exhibiéndose conectado, siempre, a todo lo que existe. En él cada sueño se convierte en la representación de algo. En el marco del Principio Compensatorio de la Psique, en algunos casos, los Sueños Compensatorios le muestran, al Yo, aspectos no reconocidos de su

personalidad; en otros, señalan la necesidad de modificar el curso de la acción; también están determinados por una cualidad propositiva y por una función de retroalimentación entregando información correcta para que la conciencia pueda enmendar su rumbo. Por su parte, los Complementarios, son también correctores de la actitud cosnciente pero en una medida menor que los Compensatorios; proporcionan la información que falta sin que ésta sea el polo opuesto de los puntos de vista del Yo. En tanto, los Sueños Prospectivos anticipan situaciones futuras, lo que no implican que sean sueños adivinatorios sino que el inconsciente pone en escena sucesos que se pueden anticipar dada la situación de quien los sueña. En este marco, el incosciente actúa inteligentemente siendo poseedor de una sabiduría profunda que se encuentra ausente en el plano de la conciencia. Según Jung, algunos de estos sueños expresan de manera simbólica y metafórica la solución a problemas que el sujeto enfrenta en su vida diurna. En otro orden, desde su plano funcional, los Paralelos son sueños cuyo significado coincide o apoya la existencia de la vigilia; pueden originarse cuando la persona transita el camino correcto pero duda de sí; es en este contexto cuando el inconsciente le envía el mensaje de que está actuando correctamente para que disipe sus inseguridades. Jung concluye parte de su estudio aludiendo a los Sueños Arquetípicos, aquellos provenientes del Incosciente Colectivo; éstos irrumpen como poseedores de un mayor impacto subjetivo y como altamente simbólicos y vívidos, pudiendo generar cambios impactantes en quienes los transitan. A su vez, al reconocer la existencia del Incosciente Colectivo, afirma que en él pueden producirse elementos que no derivan de la experiencia del soñador, formas mentales cuya presencia no se explica mediante aspectos ligados al plano personal sino que poseen símbolos heredados de la mente, imágenes que no pueden interpretarse desde la memoria particular.

La significación de la teoría Junguiana se hace presente en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo* desde el comienzo al final de la novela, cuyo protagonista sueña necesitando relatar el contenido de lo soñado para poder dilucidarlo. En este contexto, sus sueños forman parte de un viaje interior, de un ahondamiento en su inconsciente, elemento sustancial de la obra que, al igual que Jung, Murakami concibe y configura como el lugar en el cual se germina la operatividad de cada sueño de Tooru y su poder simbolizador, como realidad en la que el personaje convive permanentemente con la creación de mundos, materias e identidades que se desplazan en la interioridad del relato. Este desplazamiento

hace que la configuración de lo real se modifique ya que lo subjetivo, ahora, se transforma en algo tangible mientras que, la objetividad de lo pensado, comienza a traspasar los límites de lo posible.

Muchos rasgos alusivos al Principio Compensatorio de la Psique se reflejan en la connotación semántica de los sueños de Tooru ligados, principalmente, a las figuras de Creta Kanoo y de Noboru Wataya. A partir de la experiencia que atraviesa con cada uno, su sueño opera desempeñando una función determinada y tomando una forma diferente. Los sueños que proyecta sobre la figura de Creta adquieren, en la mayoría de las situaciones, una connotación sexual que desnuda aspectos intrínsecos a su inconsciente, a lo que éste no puede manifestar del todo; también, simboliza aquello que confunde y entremezcla al no poder enmarcarlo en un plano concreto, haciendo así que sus pensamientos oscilen una y otra vez entre el plano onírico, el real y el sobrenatural:

Si no contemplaba cada hecho con detenimiento, siguiendo un orden estricto, no podía discernir hasta dónde llegaba la realidad y dónde empezaba la fantasía. El muro que dividía ambos territorios empezaba a fundirse. En mi memoria, al menos, lo real y lo irreal coexistían con una consistencia y una nitidez casi idénticas. Había tenido relaciones con Creta Kanoo y, a la vez, no las había tenido. (Murakami, H: 2005: 305)

Por su parte, los sueños que proyecta sobre Noboru, atienden más a la sensación de rechazo y de repulsión que experimenta sobre él, a la imposibilidad de deshacerse de su figura para siempre. Los rasgos que lo diferencian de su cuñado lo enfrentan, a la vez, a lo monstruoso y temible de la personalidad del mismo. En cada sueño que ambos protagonizan se refleja aquello que Tooru no puede terminar de resolver con respecto a la nocividad de su presencia. Bajo los parámetros de lo real, en el mundo de la vigilia, el protagonista no adquiere la valía definitiva para quitarle la vida a Noboru por lo que, termina llevándolo a cabo y consumándolo, en el mundo de sus sueños: “*Me acuciaba el dolor, parecido a una herida profunda que me había infligido Noboru Wataya. Yo alcanzaba un paso y lo empujaba*”. (Murakami, H: 2005: 255).

Al igual que Jung y determinado por su influencia, Murakami configura y presenta al sueño como medio para alcanzar el desprendimiento de la realidad e ingresar a un estado de mayor hondura que le permite al personaje principal traspasar los umbrales de su mente,

esa funcionaria del sistema de la vigilia, mostrándose, así, más próximo al discurso mental y a los deseos que hallan cumplimiento en el plano onírico; también, al orden que le imponen cada uno de sus sueños a su vida diaria y a sus impulsos. En el transcurso de la trama, cada sueño que experimenta le posibilita permanecer bajo la forma de lo inconsciente, conduciéndolo, en todo momento, a profundizar en la extrañeza que ante sus ojos se revela.

Además del influjo de la Teoría Junguiana, en la construcción del simbolismo del sueño, el autor japonés también se muestra influenciado por el modo de concebirlo que poseían las antiguas civilizaciones. En Egipto, éste era entendido como una vía hacia el conocimiento del destino humano por su capacidad premonitoria; en Grecia, planteaba un debate acerca de su interpretación abordado y profundizado en la obra *Tratados Aristotélicos sobre el Ensueño*; en India, se presentaba como un elemento útil para la comprensión de la teoría del alma; por su parte, en China, se lo reconocía con un alto valor de presagio. La simbología de la cultura oriental funciona como base significativa para estudiar y para comprender gran parte de la obra murakaniana. En Oriente, los sueños son concebidos como fuente para revisar otras formas de realidad. El antropólogo francés Levy Bruhl centra su interés en entender cómo funcionan en la mentalidad primitiva de las culturas occidentales afirmando que éstos, para ellas, son representaciones que obedecen al orden del mundo sobrenatural, a su vez, los conciben como la totalidad, como la unión entre mundos visibles e invisibles, como un viaje hacia el interior del alma. Bruhl sostiene, además, que son un acontecimiento real mediante el cual los individuos saben diferenciar la experiencia onírica de la de la vigilia.

En el marco del presente análisis de *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, pensar e interpretar al sueño como fuente de otra realidad es también aproximarlos a los estudios efectuados por Octavio Paz, quien sostiene que la Razón Crítica termina por cerrarles las puertas a otras formas de conocer, de concebir e interpretar la realidad misma. El ensayista mexicano visualiza otros modos de otorgarle una explicación válida reconociendo a la Otredad como punto de partida. Ésta, desde la Modernidad, explica que el mundo no es unilineal como se presenta, ni que el tiempo es uno exclusivamente. A partir de sus acepciones, se origina una apertura hacia la aceptación de otras formas de

concebir el universo y hacia las certezas que existieron hasta el momento. El hombre se aferra a la creencia de un plano propio sintiendo que es el único existente, entendiéndolo como unívoco, unidireccional y preteniendo integrar en él la significación de lo real. Paz aboga, así, por la potencia de una idea que conduzca a asumir la presencia de otras realidades, comprendidas siempre a partir de su multiplicidad y diversidad significativas.

Para concluir con el abordaje del simbolismo del sueño, resulta importante detenerse a analizar cómo en la obra de Murakami el paso de lo real a lo simbólico funciona del mismo modo que en la obra de Borges: a través de lo onírico. Para el escritor argentino, los sueños son inmersiones que abren paso, acceso, a la pluralidad de mundos interiores que combinan, al mismo tiempo, la percepción sensorial y emotiva de quien los vivencia. Además, según su concepción, se presentan como productores y productos estéticos que pueden intensificar el goce o el terror distinguiéndose por un enlazamiento de contener una hipótesis y un diagnóstico sobre el futuro. Esta correlación entre el pasado y el futuro mismo remite a la función creativa del arte, a su capacidad de modificar modelos o visiones de lo real. Las posibilidades de nuevos mundos que surgen a partir de aquí, se exhiben como espacios que inducen al lector a develar una nueva realidad, una nueva forma de descifrarla que busca devolver el asombro que lo cotidiano ya no ofrece. Parte de la arquitectura funcional de los sueños es explicada por Borges en su obra *Siete Noches*:

En un libro de psicología que aprecio mucho, The Mind Of Man, de Gustav Spiller, se afirmaba que los sueños corresponden al plano más bajo de la actividad mental –yo tengo para mí que es un error- y se hablaba de las incoherencias, de lo inconexo de las fábulas de los sueños. Quiero recordar a Groussac y su admirable estudio Entre Sueños donde afirma que es asombroso el hecho de que cada mañana nos despertemos cuerdos- o relativamente cuerdos- después de haber pasado por una zona de sombras, por esos laberintos de sueños. (cf. Borges, J.L. 1958: 44).

Sumada a la analogía pozo-laberinto ya abordada anteriormente, esta cita también permite pensar el acto de soñar en forma laberíntica, es decir, determinado por la ambigüedad y la confusión que imperan en la mente consciente e inconsciente. En el universo borgeano, el plano onírico concluye revelando el otro que el hombre es, su mismo doble acechando en los pliegues más profundos de su propia oscuridad.

Borges crea un universo personal en el que la realidad no es más que el sueño; su idealismo metafísico encuentra sus raíces en un sentimiento de perplejidad ante la irrealidad de la vida y la contundencia del mundo supuestamente fantástico. En todo momento, exalta la idea de individuo identificándose con Schopenhauer, con su concepción de que la esencia que atraviesa al acto de vivir es de naturaleza onírica. Finalmente, propone a los sueños como posible origen y generación de los hombres y de los acontecimientos, como desestabilización radical del equilibrio entre lo real y lo sobrenatural. En *Crónica del Pájaro que da Cuerda a Mundo*, dicha desestabilización genera la extrañeza que envuelve a los personajes, haciendo que el relato se convierta en el discurso mediador de lo soñado y que cada sueño se transforme en el frágil medio entre una realidad y otra. Bajo ciertas circunstancias, en la vida de Tooru se presenta un estado onírico a través del cual él siente la necesidad de descender al pozo para pensar ese nivel de lo real; su existencia se ve sujeta a un juego de estructuras en las que el sueño recrea el sentido de su universo, en las que lo real y lo simbólico se unen para construir el registro de lo fantástico y consolidarlo.

En el marco de análisis del registro de lo simbólico, el agua se presenta como otro de los simbolismos que, sumado a los demás que se han abordado hasta el momento, también incide en forma determinante en la vida de Tooru y en el curso de la trama. Al interior de sus estudios, Cooper la descifra a partir de una serie de perspectivas que apuntan a concebirla como el origen y el final de todas las cosas del universo, como lo indiferenciado, lo no manifiesto y como la forma primera de la materia. Según sus postulados, cumple siempre la función de lavar, abolir, disolver, purificar, y regenerar, actuando también asociada al movimiento circulatorio de la sangre, a la savia de la vida en oposición a la sequedad y a la condición estática de la mente.

Por su parte, para Juan Eduardo Cirlot, las aguas simbolizan la unión universal de las virtualidades que se hallan en la precedencia de toda creación; la inmersión en ellas significa el retorno a lo preformal arraigado a una pluralidad de sentidos antitéticos: el sentido de muerte y de disolución pero también el de renacimiento y nueva circulación.

Universalmente, representa la infinidad de lo posible; respondiendo a esta concepción, cada cultura le otorga una connotación simbólica. En la Tradición Bíblica, se exhibe como manantial que se encuentra al pie del Árbol de la Vida; allí el agua se convierte

en un gran símbolo cósmico que absorbe la noción de temporalidad y regula la existencia. Aludiendo a este don de su poder transmutador, Heráclito sostiene que ningún hombre cruza dos veces el mismo río porque ni él ni las aguas que lo componen son siempre los mismos. En la raíz de su afirmación, el filósofo jónico refuerza la noción de que, el efecto primordial del agua, es el de transformar todo lo que toca. Por su parte, al interior de la Mitología Griega, su simbolización se encuentra atravesada por una serie de personajes y de elementos que determinan su significación, tal es el caso de Tetis y Océano, dioses representantes de ríos, estanques, fuentes y manantiales, concebidos como divinidades protectoras a las que es necesario acogerse para conseguir su benevolencia. También se vuelve importante la figura de Poseidón, dios del mar al que los viajeros se encomiendan cada vez que emprenden una travesía. En este contexto cobran protagonismo, además, los Cinco Ríos Infernales que componen el Hades y la significación que el agua adquiere en cada uno de ellos. El Aqueronte es el río del dolor, existe tanto en el Inframundo como en el Mundo de los Vivos; por sus aguas, un barquero llamado Caronte transporta las almas hacia las puertas del Hades para que continúen su camino al juicio y sean evaluadas por sus acciones terrenales; Platón afirma que este río puede purificarlas sólo si éstas se encuentran libres de injusticias y de ofensas. El Estigia se presenta como río del odio pero también como aquel en cuyas aguas se halla el poder de la invulnerabilidad. El Leteo es el río del olvido; las almas que beben de él lo hacen con el fin de olvidar sus vidas pasadas y prepararse para una posible reencarnación; considerando dicha significación, se puede establecer una relación dialógica entre su simbolización y lo connotado por la analogía desde censo al pozo – descenso al infierno, en cuyo interior, como ya se expuso y desarrolló anteriormente, también se encuentra implícita la analogía entre el recorrido realizado por el héroe murakaniano y el emprendido por el héroe configurado por Joseph Campbell; ambos, desde sus respectivos contextos, buscan abandonar su antigua existencia dejando todo lo transitado en ella en el olvido para embarcarse, así, en un viaje iniciático que los conduce a experimentar una suerte de renacimiento. Por su parte, cubierto de llamas permanentes, el Flegetonte es el río del fuego; su significado cobra especial importancia en el marco de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, donde está compuesto por sangre y se ubica en el séptimo círculo del infierno, sitio en el que se atormenta a los ladrones, asesinos y otros culpables de ejercer violencia. Afluente del Aqueronte, por último, se encuentra el

Cocito, río de los lamentos; según la Mitología, aquellas almas que no pueden pagarle el viaje al barquero, deben permanecer en sus orillas y vagar allí sin rumbo determinado. Sumada a estas concepciones, y en oposición a lo que simbolizan las aguas del Leteo, la Fuente Órfica brinda el agua de la memoria y el conocimiento, que permite continuar transitando una vida renacida en beatitud. Concluyendo con este primer abordaje de la simbología general del agua, el Psicoanálisis también presenta su mirada con respecto a ella estableciendo una relación entre los mares, ríos y lagos con el inconsciente y con el plano emocional. Aproximándose a dicho enfoque, Jung concibe al manantial como imagen arquetípica del alma, como origen de la vida interior y de la energía espiritual. En el marco significativo de estas culturas, el agua se carga de magia, añadiendo nuevos objetos a los que se hallan cotidianamente en el campo de visión más próximo y haciendo, a su vez, que la mirada sobre ellos se vuelva más completa a partir del momento en que deja de estar regida solamente por la lógica y pasa a estar determinada por el propio azar. Como parte de esta visión más abierta y versátil, el agua puede interpretarse, además, como símbolo del viaje, del transcurso de la vida, como simbolización de lo oculto que procede de la oposición entre superficie y profundidad.

Hasta aquí, se ha realizado una introducción a su connotación simbólica contemplando concepciones universales y relevantes que remarcan su potencia significativa. A partir de ahora, desde un plano interpretativo más agudo, se comenzará a analizar la operatividad semántica que ejerce como simbolismo en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*. Para ello, se tomarán como base las modalidades bajo las cuales Murakami la configura y construye su representación. A lo largo de la novela se encuentran, por un lado, las Corrientes de Agua Subterránea, también el Agua Obstuida y el Agua Cenagosa. En todo momento, la significación que el agua va adquiriendo se figura estrechamente ligada al pozo, ese mismo pozo que durante todo el desarrollo de la trama se muestra vacío, seco y profundo, súbitamente, hacia la última parte de la historia, se ve repleto de ella. A partir de ese momento, la excavación pasa a convertirse en una gran piscina. A continuación, todas estas variantes bajo las cuales el agua opera serán abordadas y analizadas con minuciosidad, al igual que cada personaje ligado a su sentido.

Uno de los primeros personajes que atraviesan la vida de Tooru y que se presentan ligados al simbolismo del agua es el personaje de Malta Kanoo a quien, como ya se mencionó en Capítulos anteriores, el protagonista contrata junto a su hermana Creta para emprender la búsqueda de su gato. Reconocida como la seductora de la mente, el poder que Malta ejerce sobre la conciencia de los demás guarda íntima conexión con las corrientes de agua subterránea, cuyos elementos, según sus afirmaciones, rigen la existencia del hombre. En relación a este fenómeno que Murakami busca plasmar al interior de su simbolismo, en su ensayo *El Agua y los Sueños* el filósofo francés Gastón Bachelard (cf. Bachelard, G, 1978, 120-140) alude a las corrientes de agua a partir de un enfoque psicológico y de su imaginación material. Teniendo en cuenta sus estudios y la funcionalidad al interior de *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*, se puede empezar a reconocer y a concebir al agua como un tipo de intimidad, como una suerte de destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser; como una materialidad que renace de sí, un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, como un elemento vegetante. Ella es interpretada a partir de las cosas y de una triple sintaxis: la sintaxis de la vida, de la muerte y del agua misma. Acoge, además, las imágenes de pureza siendo poseedora de un carácter femenino y material y siendo concebida, también, como un elemento fundamental para el inconsciente. En relación a esta serie de connotaciones, Malta Kanoo percibe a las corrientes de agua subterránea como elementos altamente milagrosos cuyo poder espiritual desafía lo mundano y trasciende lo real.

Primero fue a Hawai y allí vivió dos años en la isla de Kauai. Había leído en alguna parte que en la costa norte de Kauai había un lugar donde manaba un agua milagrosa. Ya entonces Malta sentía un interés muy profundo por el agua. Creía que sus elementos regían en gran medida la existencia de los seres humanos [...] El agua de aquel lugar tuvo una gran influencia sobre sus poderes espirituales. (Murakami, H:2005: 99)

El Señor Honda, el adivino al que acude la familia Wataya, es otro de los personajes que a lo largo de la trama se muestra ligado a la simbolización de las corrientes de agua subterránea y a su operatividad, focalizada principalmente en el destino de los protagonistas, Tooru y Kumiko, ante quienes revela sus poderes afirmando:

No se debe oponer resistencia a la corriente: hay que ir hacia arriba cuando hay que ir hacia arriba y hacia abajo cuando hay que ir hacia abajo. Cuando

debas ir hacia arriba, busca la torre más alta y sube hasta la cúspide. Cuando debas ir hacia abajo, busca el pozo más profundo y desciende hasta el fondo. Cuando no haya corriente, quédate inmóvil. Si te opones a la corriente, todo se seca. Si todo se seca, el mundo se ve envuelto en tinieblas. (Murakami, H: 2005: 52).

No oponerse a las corrientes de agua significa adecuarse a ellas, asumir su propio movimiento, la fluidez de su energía. La cita anteriormente detallada, que refleja la revelación realizada por el Señor Honda, evidencia claramente este componente.

El simbolismo del agua se presenta, también, bajo la forma de agua obstruida. Al igual que ocurre con el Simbolismo del Pájaro de Piedra cuya estaticidad representa el estado de quietud, de inacción, que padece Tooru, en este marco, la obstrucción actúa como analogía de la propia obstrucción que transita su existencia, la cual repentinamente se ve irrumpida por una serie de hechos extraños que debe descifrar. Simbólicamente, las aguas estancadas, inmóviles, pueden ser concebidas e interpretadas a partir de su función melancolizante, de su conversión en elementos sufrientes operando como evocación del acto de morir; en dicha evocación, el agua se figura como sombría, durmiente, insonsable y silenciosa; bajo todas estas modalidades representa, a su vez, lecciones materiales para lograr una meditación sobre la muerte misma. Como elemento constituido de su esencia, la imaginación material busca que el agua participe en la muerte, necesita de ella para que ésta conserve su sentido de viaje en una perspectiva infinita, lo que la remite al plano de la Mitología Griega y a la configuración que en ella se realiza del viaje de las almas transportadas en la barca de Caronte y dirigidas hacia las puertas del Inframundo. Como una suerte de paralelismo con esta noción, irrumpe la experiencia límite ligada a la muerte vivenciada por Tooru al interior del pozo colmado de agua. En ella, piensa en May Kasahara y la imagina aproximándose a él, levantando la tapa que cubre a la excavación de una manera real, nítida. Allí mismo mantiene una conversación con la joven quien le revela que, intentando salvar a Kumiko, se ha quedado vacío. Aún en el marco de esta vivencia, tiene la certeza de que morirá ahogado aunque, paradójicamente, transita esa sensación inmerso en un potente estado de calma:

El agua que me circundaba era tibia y pesada [...] El agua me sostenía y yo flotaba sin esfuerzo. A mi alrededor todo estaba sumido en las tinieblas y, justo sobre mi cabeza, se veía un círculo de cielo bellamente recortado. Era extraño, pero no sentía ningún miedo. Extendía con calma

piernas y brazos dentro del agua y respiraba hondo una y otra vez. Una sensación de calor se difundía por todo mi cuerpo desde mi interior y yo me sentía ligero como si me sostuvieran desde abajo. Me sentía abrazado, contenido, protegido. (Murakami, H: 2005: 52)

En palabras de Tooru, el agua se visualiza en un estado de tranquilidad presentándose como transmisora de seguridad y protección. Al ilustrar y reflejar su operatividad, nuevamente Murakami se muestra influenciado por la Teoría de Jung para quien el árbol y el agua misma se figuran como símbolos materiales. El agua tempera los demás elementos, destruye la sequedad, vence íntimamente a la tierra y, en ese vencimiento, encuentra una fuerza elemental determinada por la imaginación material, cuya esencia se encuentra atravesada por dos planos: el plano onírico y el del inconsciente. Sólo ella puede acunar, siendo éste un rasgo más de su carácter femenino; lleva, adormece, devuelve al hombre a su raíz materna. En la experiencia vivenciada por Tooru, se vuelve relevante detenerse a analizar cuál es su funcionalidad y la del sueño, ya que ambos se convierten en elementos simbólicos esenciales. Considerando esto, dicha experiencia pasa a ser entonces, una vez más, producto del sueño, de la disociación del inconsciente del protagonista, sitio donde se origina todo el proceso de simbolización que envuelve a la obra y que hace posible la oscilación entre sus planos.

En la relación misma con el simbolismo del pozo, se halla la unión del agua con la tierra, ambos atravesados por un carácter femenino; sin embargo, cuando uno de estos dos elementos se masculiniza comienza a dominar al otro. Con su fuerza avasallante que todo lo colma, es el agua la que impone su dominio, la que subordina a la tierra; en la obra, esta imposición se refleja a través de la transformación del pozo en piscina. En dicha conversión, el pozo concluye volviéndose un espacio de penumbra atravesado no sólo por aguas estancadas sino también cenagosas. Al nadar en ellas, Tooru ingresa a un ámbito metafísico que lo conduce a florecer hacia una conciencia más profunda de sí mismo. En esta atmósfera de contemplación, en este regresar la mirada sobre sí, se produce una dislocación de todo aquello que atraviesa a su inconsciente y, fundamentalmente, de las unidades de tiempo y espacio que, como ya se expuso en el Capítulo Segundo al abordar las estrategias del pasaje de lo real a lo sobrenatural, funcionan de acuerdo a lo expuesto por Mijail Bajtín en su teoría, en la que sostiene que sendas unidades son entidades independientes de la conciencia y, por lo tanto, poseedoras de una existencia autónoma. En

este marco de significación, resulta imprescindible comprender la connotación que adquieren las aguas cenagosas, para esto, para develar su sentido, es preciso primero entender la noción de pureza. La imaginación material encuentra en el agua un símbolo natural, la materia pura por excelencia; todo lo que el corazón del hombre busca y desea puede reducirse a su figura. Por el contrario, para el espíritu consciente, el agua impura es concebida y aceptada como símbolo del mal, como un símbolo externo, por lo que la impureza es siempre múltiple y copiosa adquiriendo una nocividad polivalente. Por su parte, para el inconsciente también adquiere el mismo sentido; desde su perspectiva, esta serie de particularidades la convierten en agua maleficiada en la que, lo que resulta malo en un aspecto se vuelve más nocivo en su conjunto; la noción de mal, así, pasa a concebirse primero a partir de la cualidad que la determina y, luego, a partir de su sustancia. Como contrapartida, la purificación responde a una fuerza fecunda y renovadora en la que, a través del poder íntimo del agua, el hombre depura su ser. En la acción de lo puro y de lo impuro se registra una transformación de la imaginación material en la que el agua ya no es pensada como materia sino como una fuerza indoblegable.

Regresando a la vivencia de Tooru en el pozo con agua, May Kasahara le pregunta finalmente si le teme a la muerte, a lo que él responde: *“Claro que tengo miedo al pensar que poco a poco me voy muriendo de esta manera en el fondo del pozo con agua”*. (Murakami, H: 2005: 663)

Según sus afirmaciones y sus propias decisiones, a pesar de su temperatura benigna, el agua puede ser leída con los ojos de la sumersión y de la muerte misma:

La superficie del agua me rodeaba el cuello, redonda y sigilosa, como la soga de una horca. Empecé a experimentar dificultades para respirar [...] Intenté aceptar lo más serena y pacíficamente la muerte que ya se acercaba. Me esforcé en vencer el pánico [...] “Aunque tengo miedo a morir, como es lógico”, me susurré a mí mismo. Serían mis últimas palabras. no eran precisamente importantes. Pero yo no podía cambiarlas. El agua me cubrió la boca. Luego llegó a la nariz. Dejé de respirar. Los pulmones intentaban respirar desesperadamente aire nuevo. Pero allí ya no había aire. Sólo agua tibia. Me estaba muriendo. Como muchas otras personas que vivían en este mundo. (Murakami, H: 2005: 664)

Considerando lo plasmado en esta cita, Jung sostiene que el deseo del hombre es que las aguas de la muerte se convierten en aguas de la vida, que la muerte y su frío se

vuelvan su regazo materno invitándolo a una suerte de viaje imaginario, de continuidad material entre el agua misma y el cielo.

En alusión a toda esta experiencia se produce, finalmente, una relación de simultaneidad que determina la existencia del protagonista: en el mismo momento en que el agua comienza a fluir dentro de la excavación y deja de estar obstruida, Tooru golpea, al interior de su sueño, a Noboru Wataya cosniguiendo, en el contexto de ese plano onírico, lo que nunca alcanza a lograr en el plano real: deshacerse para siempre de la figura pernicioso de su cuñado. Simbólicamente, en este marco de significación y a partir de este hecho concreto, al igual que lo hace el agua dentro del pozo, su vida vuelve a recuperar la fluidez que parecía haber perdido.

La propia materialidad que atraviesa al agua y el vigor que determina su fuerza se proyectan metafísica y metafóricamente en el final de la novela hacia la figura del protagonista, conduciéndolo a transitar una suerte de renacimiento, una profunda metamorfosis espiritual y física que le permiten comprender y trascender su propia muerte.

Para concluir el análisis de los simbolismos, a continuación, se abordan y profundizan los últimos dos: la mancha en el rostro y el bate, ambos pertenecientes a la Simbología Interna configurada por Murakami. El simbolismo de la mancha comienza siendo expuesto ya desde el Capítulo Tercero, donde se lo expone y concibe primero considerando su significación general, de acuerdo a la cual es una decoloración que representa algo inusual. En segundo término se lo interpreta a partir de la significación que adquiere al interior de la trama en la que su noción se encuentra determinada, por un lado, por lo que sucederá a futuro, que concluye siendo registrado pero no asumido por Tooru y, por otro, se la comprende como un punto de inflexión que lo conduce a pensar en la existencia de plano paralelo al real. En el presente Capítulo, se busca ampliar y profundizar dicho análisis, por ello es preciso afirmar que es la mancha misma la que connota la expresión concreta del cambio que atraviesa al protagonista:

Me rasuré el mentón, la mejilla izquierda y, después, la derecha. Pero cuando al terminar dirigí la mirada hacia el espejo me quedé sin aliento. En la mejilla derecha tenía una mancha negrizul. Primero pensé que accidentalmente se me había pegado algo. Me quité los restos de espuma, me lavé bien la cara con jabón y me froté con fuerza aquella zona con la toalla.

Pero la mancha no desapareció. Ni había señales de que fuera a hacerlo. Parecía estar profundamente estampada en mi piel. La palpé con la punta de los dedos. La piel de aquella zona estaba ligeramente más caliente, pero no era lo único que se apreciaba al tacto. era una mancha de nacimiento que me había salido en el punto exacto donde, en el fondo del pozo, había tenido aquella sensación de calor. (Murakami, H: 2005: 298).

Se trata de un simbolismo que opera como una suerte de preludio, de anticipo de la extrañeza que comienza a invadir y a adueñarse de la existencia de Tooru. Además, semánticamente actúa ligado al simbolismo del pozo confundiendo con elementos -como el sol, por ejemplo- de ese plano metafísico y alternativo en el cual el personaje comienza a disociar la realidad. A través de dicha disociación siente físicamente la potencia de esa vivencia, la fuerza transformadora de la misma:

Cuando el sol se situó por encima del pozo, en aquel enorme globo se produjo un pequeño pero evidente cambio. Un instante antes de que ocurriera, el eje del tiempo pareció dislocarse. Pronto, a la derecha, en el borde derecho del sol, apareció una sombra negra parecida a una mancha de nacimiento. Y aquella pequeña mancha fue borrada por la luz del sol de la misma forma que, poco antes, el nuevo sol había borrado las tinieblas de la noche [...] Una vez hubo cubierto medio sol, la mancha negra se detuvo por completo. No tenía ni idea de cómo llamar a aquel fenómeno. Entrecerré los ojos e intenté desentrañar el significado de aquella figura. Cuanto más la miraba, más dudaba de mi propia existencia. (Murakami, H: 2005: 376).

En cuanto al bate, es importante determinar, primero, qué hace Tooru con él, la operatividad explícita que desempeña de acuerdo a cada contexto y situación. Siempre que se encuentra en el fondo del pozo intentando tomar distancia de la realidad, lo sujeta con fuerza aferrándose a su presencia. También, al perseguir al cantante que conoce de su pasado, cuando el mismo se vuelve violento contra él, hace uso del bate para defenderse. Y, en el marco de sus sueños, lo emplea para golpear a Noboru Wataya. Para desentrañar lo que dicho simbolismo busca representar, es necesario reconocerlo como el elemento que siempre lo acompaña. Tooru se vale de él cada vez que se encuentra en una situación en la que la urgencia o el peligro lo acechan y, fundamentalmente, en aquellos momentos de introspección, de búsqueda espiritual; durante toda su permanencia en el interior de la excavación, representa una suerte de conexión entre su conciencia y la profundidad de la misma.

“Ese lugar me acoge y yo acojo ese lugar. Aprieto el mango del bate. Cierro los ojos, los abro de nuevo, miro hacia lo alto”. (Murakami, H: 2005: 439).

Considerando lo expuesto en alusión a él, se lo puede interpretar como amuleto, como objeto que busca devolverle al personaje la seguridad y la confianza que parece haber perdido.

Actuando conjuntamente con los elementos simbólicos, también irrumpen dos temas que inciden y definen el curso de la trama y de los sucesos que la van entretejiendo: el tema del doble y el de la identidad. Ambos, aludidos también en el capítulo anterior, serán ahondados aquí considerando el modo en que se encuentran contruidos y su significación, que se vuelve determinante para descifrar el comportamiento del protagonista y de muchos de los personajes que lo circundan.

En alusión al tema del doble, hay una serie de simbolismos que lo vertebran y atraviesan; Murakami lo construye basándose en la forma en la que éstos se entrecruzan y, a partir de allí, ejercen su función para otorgarle vida al concepto de dualidad. El pozo es un elemento que conecta las historias del Teniente Mamiya y de Tooru. Mamiya opera entonces como su doble a partir de la experiencia límite vivenciada al fondo de la excavación. En tanto, el sueño es el simbolismo mediante el cual el autor configura un conjunto de desdoblamientos. Como parte de dicho conjunto, en primera instancia, Creta Kanoo parece mostrarse como la duplicidad de la propia Kumiko: en muchas ocasiones, en el marco del plano onírico, Tooru confunde, a través de sus sueños, las identidades de ambas hasta el límite de no poder dilucidar con cuál de las dos hace realmente el amor. En segundo término, la mujer de las llamadas telefónicas se figura, también, como el doble de su esposa. En relación a ello, el desafío que el protagonista tiene por delante es descifrar si ambas comparten el mismo nombre; saberlo, a la vez, le permita dimensionar el problema que representa aspirar a conocer a su mujer. En una suerte de hipótesis, se puede pensar que las identidades de las tres figuras femeninas simbolizan una misma identidad, una personalidad atravesada y constituida por una multiplicidad de comportamientos y de aspectos que hacen a una única esencia. En último término, dentro de esta serie de desdoblamientos que se producen mediante el simbolismo del sueño, se vuelve evidente que, la contraposición misma que los enfrenta, hace que Tooru y su cuñado Noboru

concluyan siendo, en cierta forma, dos partes de un mismo todo. A diferencia de los casos anteriores, aquí el desdoblamiento no se produce por una relación de aproximación o de semejanza sino por una relación de oposición contundentemente marcada entre ambos personajes. Finalmente, los simbolsimos de la mancha, del pájaro que da cuerda (a través de su canto) y del bate conectan al protagonista con el veterinario del zoológico, padre de Nutmeg y abuelo de Cinamonn, quien también lleva en su rostro la misma mancha de nacimiento y se vale de la compañía del bate. En el marco de la matanza que se produce en el zoológico y de la cual éste participa, uno de los soldados, en vísperas de su muerte, también escucha el canto del pájaro que da cuerda. Murakami incluye el tema del doble y comienza a trabajarlo en conexión directa con la Teoría de Todorov, quien lo plantea y define como uno de los temas de lo fantástico; según el lingüista, en cada obra particular, el doble adquiere un sentido diferente que depende de las relaciones que entabla con otros temas o elementos con los cuales se entrecruza. Estas múltiples significaciones pueden incluso ser opuestas, esto responde al modo en que el escritor japonés construye, por ejemplo, la dualidad entre el personaje principal y el personaje de Noboru. Cada duplicación forma parte de un infinito juego de relaciones en el que va cobrando nuevas formas y nutriéndose de matices siempre diferentes.

Por su parte, al igual que el tema del doble, el tema de la identidad es construido por el autor a partir de lo que simboliza. Para comprenderlo, es importante preguntarse por qué, durante casi todo el transcurso de la trama, Tooru no puede dar con la solución a la búsqueda que realiza de su esposa; también por qué, dicha búsqueda, termina funcionando como una especie de motor que lo impulsa hacia una exploración trascendental y aún mayor de sí mismo. La verdadera esencialidad del personaje reside en su modo de enfrentarse al mundo, despierta cuando impacta una y otra vez con aquellos elementos que se vuelven adversos y que le impiden el alcance de sus propósitos. Esa suerte de viaje, de camino iniciático que traza y vivencia se convierten en los cimientos de una nueva personalidad que lo abraza. De una forma más inconsciente que consciente, quizás, Tooru concluye dilucidando, determinando y reconfigurando su identidad mediante el deseo y el esfuerzo realizado por hallar a Kumiko. La exploración que emprende opera, siempre, en dos direcciones: en una dirección literal o explícita, centrada en la figura de su esposa, y en una metafórica o implícita, centrada en la indagación de sí, en el desciframiento metafísico y

existencial que concluye experimentando. De este modo, Murakami centra su narrativa en el sentido de búsqueda y no en el sentido de su resolución, lo que lo lleva a plantear un profundo cuestionamiento en torno a la condición humana.

Hasta aquí, durante todo el desarrollo del presente Capítulo, se ha abordado y analizado minuciosamente la operatividad semántica de los elementos simbólicos y de los temas mediante los cuales el escritor idea y configura la raíz misma, la sustancialidad de la obra. A continuación, en el Capítulo Quinto, el análisis se encuentra centrado en el modo en que lo maravilloso interviene en la concepción de realidad reflejada en la novela.

Capítulo V:

LO MARAVILLOSO EN LA CONCEPCIÓN DE REALIDAD

El presente Capítulo se detiene a estudiar el modo en el que lo maravilloso intercepta y opera en la concepción de realidad planteada en la obra. Previamente a abordar dicha funcionalidad, se vuelve necesario aproximarse y comprender las nociones y particularidades que lo definen. Para ello, y para poder determinar la forma en la que Murakami lo configura, es preciso regresar a las teorías de Zvetan Todorov y de David Roas, parte de ellas ya aludidas en el Marco Teórico.

En *Introducción a la Literatura Fantástica*, Todorov entiende la significación de lo maravilloso a partir, primero, de la significación de lo fantástico que, como ya se expuso anteriormente, se encuentra determinado por la percepción ambigua que los personajes y el propio lector tienen de lo sucedido. Ambos deben definir si lo que perciben proviene o no de la realidad. En relación a ello, lo maravilloso tiene lugar cuando éstos deciden que deben reconocerse nuevas leyes para explicar la naturaleza de dicho acontecimiento. La presencia de un fenómeno desconocido y la existencia de hechos sobrenaturales es lo que lo caracteriza. Todorov expone y analiza diferentes formas en que lo maravilloso se vuelve perceptible distinguiendo entre: lo Maravilloso Hiperbólico, donde los fenómenos no se muestran como inverosímiles sino que se vuelven identificables por sus dimensiones superiores, lo que no violenta la razón; lo Maravilloso Exótico, donde los hechos sobrenaturales no son presentados como tales ya que, al ser aceptados, no son reconocidas las regiones donde los mismos se desarrollan por lo que, quien los interpreta, no posee motivos para ponerlos en duda; lo Maravilloso Instrumental, donde operan ciertos objetos o productos de la habilidad humana cuyo origen es mágico y permite la comunicación con otros mundos; y, por último, lo Maravilloso Científico, también conocido como Ciencia Ficción donde lo sobrenatural es explicado de manera racional pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce; esta forma de lo maravilloso se halla en las historias que atraviesan al Relato Fantástico. Finalmente, Todorov distingue a lo Maravilloso Excusado, Justificado o Imperfecto de lo Maravilloso Puro. Lo Maravilloso Excusado

puede explicarse de diversos modos, por ejemplo, mediante un esquema racional que representa al ser humano como un sujeto que entra en relación con otras personas o cosas que continúan siendo exteriores a él y que poseen status de objeto; por su parte, lo Maravilloso Puro directamente no puede ser dimensionado ni, mucho menos, explicado mediante leyes que intenten justificarlo.

En *Lo Fantástico como Desetabilización de lo Real*, David Roas afirma que lo maravilloso se produce cuando se naturaliza lo sobrenatural y la fantasía le abre paso a la noción de maravilla. En la Literatura Maravillosa se acepta lo sucedido sin cuestionarlo, sin confrontar con la propia experiencia del mundo. Todo lo que sucede se plantea como algo “real” y “normal” en el marco de ese espacio maravilloso. En un nivel de análisis más amplio, Roas también plantea la convivencia no problemática entre lo real y lo inverosímil en un plano semejante al de la realidad, dicha coexistencia se conoce bajo el nombre de Realismo Mágico; éste, ilustra una situación que se alcanza mediante un proceso de naturalización, de verosimilización y persuasión que confiere status de verdad a lo existente. Descansa, a su vez, sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integra lo ordinario y lo extraordinario a una representación del mundo. En este contexto, la maravilla se encuentra en el seno de la realidad sin problematizar los códigos cognitivos y hermenéuticos del lector.

Murakami construye el acontecer de lo maravilloso en su noción de realidad en aquellos momentos en los que un hecho concluye rompiendo con la linealidad de la vida de Tooru; se trata de un suceso que que desestabiliza su zona de confort y lo enfrenta a la presencia de planos paralelos al real. Esta configuración que realiza de lo maravilloso guarda relación con las premisas de las teorías anteriormente desarrolladas. Al igual que los objetos que intervienen, según Todorov, en lo Maravilloso Instrumental, en la maravilla puesta de manifiesto por el escritor japonés también operan, como ya se expuso en el Capítulo Segundo, una serie de elementos o pasadizos textuales que hacen posible el tránsito constante del plano real al sobrenatural como lo son el callejón, el pozo, la pared del pozo, el sueño y la mancha en el rostro. En un comienzo, todo ello conduce a provocar, en el protagonista y en los demás personajes, una sensación de ambigüedad y de confusión que, tal como afirma Roas en sus estudios, poco a poco le va dando paso a una

“naturalización” de lo sucedido, a una “normalización” de lo irreal. Tooru y las figuras que lo acompañan en su periplo, no se detienen a intentar hallarle una explicación lógica a lo que les acontece, más bien, se terminan dejando llevar por la sobrenaturalidad que envuelve a su existencia. A continuación, en el Capítulo Sexto, se expone un análisis alusivo a la noción de realidad y a los diferentes planos en los que ésta se fragmenta abrazando a la trama y a cada historia que la atraviesa.

Capítulo VI:

NOCIÓN DE REALIDAD: ABORDAJE Y ANÁLISIS

Realidad y Verdad como Sinónimos

Al introducir al presente Capítulo, se vuelve imprescindible, en primera instancia, comprender y determinar la operatividad semántica que ejercen las nociones de realidad y de verdad al actuar como sinónimos. Para esto, es importante remitirse a la etimología y a la significación de dichos términos así como también indagar qué es lo real y por qué se encuentra definido.

La palabra *realidad* proviene del latín *realitas* que significa “cualidad relativa a la cosa verdadera o real”; en griego proviene de *alethea* que alude a lo que está oculto, al descubrimiento de cosas y al develamiento de lo que son. Por su parte, la palabra *verdad* proviene del latín *veritas* alusivo a lo verdadero, a la coincidencia entre una afirmación y los hechos, o la realidad que dicha afirmación alude. Considerando estas acepciones, se puede determinar que lo real responde a vivencias y experiencias que forman parte de la vida misma. La ficción literaria, la novela concretamente, suple ese vacío que descubre al ser del hombre y sus posibilidades a partir de las muchas verdades que rodean su existencia. Es el carácter de verosimilitud lo que atraviesa y lo que conecta a la realidad y a la verdad y lo que termina volviendo creíble lo relatado. Que un texto resulte verosímil quiere decir que parezca verdadero, no que lo sea, sino que se muestre como tal. La narración no debe entrar en contradicción con el conocimiento de la realidad, tampoco tiene que mostrarse como una copia exacta de la misma; debe remitirse a presentar los sucesos como ciertos aunque no lo sean para que, efectivamente, parezcan reales.

En una segunda instancia de análisis, también se vuelve imprescindible reconocer en qué momentos la realidad y la verdad actúan sinonímicamente. De todos los personajes,

Tooru es el único que cuenta con tintes más reales, por tanto, es él mismo, fundamentalmente en los primeros capítulos de la obra y determinado por la rutina que atraviesa a su vida quien, mediante sus acciones diarias y metódicas, dota de verosimilitud todo aquello que forma parte de su mundo cotidiano. Lo que se muestra como real y verdadero construye el marco de su accionar, de ese primer estadio que transita antes de que su existencia se vea irrumpida y transformada por lo sobrenatural. En este contexto de verosimilitud, todo lo que la trama refleja resulta creíble a los ojos del lector al poseer apariencia de verdadero.

Luego de transcurridos estos primeros Capítulos en los que la focalización de la narración se centra en destacar la linealidad y el aparente orden en los que se encuentra inmersa su forma de vivir, a través del acontecer de una serie de hechos inverosímiles, se genera la primera gran ruptura, que desordena y desestabiliza los pilares de su pensamiento, de su modo de concebir e interpretar lo que lo rodea, poniéndolo en duda en relación a ello y conduciéndolo a replantearse qué es lo que forma parte de lo real y qué no. A partir de esta instancia, fundamentalmente de su vivencia al interior del pozo, Tooru comienza a experimentar la oscilación y el pasaje hacia otros planos que hacen que la realidad se vea multiplicada y fragmentada en diferentes capas.

Diez minutos después, May Kasahara volvió y me alargó un gran vaso que llevaba en la mano. El hielo tintineó con un ruido seco. Sentí que aquel sonido me llegaba de un mundo remoto. Entre el lugar donde me encontraba y aquel mundo había varias puertas. Ahora, por azar, estaban todas abiertas y yo oía el sonido. En cualquier momento, sólo con que se cerrara una de ellas, el sonido dejaría de llegar a mis oídos. (Murakami, H: 2005: 199).

Las Diferentes Capas de la Realidad

El pasaje, el tránsito del protagonista por diversos planos a partir de la irrupción de lo sobrenatural, hace que la realidad se constituya de diferentes partes; para comenzar a analizar y a develar la composición y la funcionalidad de su estructura es necesario considerar que, al igual que lo que sucede en el Capítulo Cuarto con la configuración del Plano Onírico y con el simbolismo del sueño, Murakami aquí también recibe la influencia de Borges, de su forma de concebir, de interpretar y de construir una realidad múltiple y escindida en diferentes capas. A continuación, se expondrá y profundizará el modo en que el escritor argentino confecciona dicha noción de realidad para, luego, comprobar y comprender cómo, a partir de la influencia ya mencionada, el autor japonés la trabaja y exhibe al interior de la novela.

Inicialmente, lo que hace Borges es construir una convivencia entre lo real y lo fantástico para distinguir la posibilidad de sus tramas, para ello emplea como recurso fundamental la configuración de tiempos cíclicos y paralelos que le posibilitan jugar con el orden cronológico de la línea argumental de sus relatos y volver más activa la intervención del lector. Él no sólo se dispone a crear un universo atravesado por lo inenarrable sino que, además, lo abarca y determina con conocimientos del mundo real. Idea y configura el espacio literario buscando, siempre, hacer que parezca verdadero; revela un juego no sólo de intratextualidad entre diversos mundos sino de intertextualidad sugerida por la doble realidad que se manifiesta. El texto se parece así a una suerte de muñeca rusa en la que una parte integra la otra; en él operan simultáneamente diferentes planos. Borges escribe liberándose de las limitaciones del pensamiento humano que siempre tiende a restringir el pensamiento humano y también a la percepción que realiza del tiempo, por esto, configura los acontecimientos para que ocurran cíclica y paralelamente, lo que le posibilita construir y enfatizar una multiplicidad que se vuelve característica de su literatura, en la que la existencia termina convirtiéndose en ficción cuando es posible modificar o eliminar las zonas enteras que la integran. En su cuento *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* todo lo que puede suceder, por improbable que sea, sucede en el marco de esta realidad heterogénea, en la que uno de los personajes postula una noción del

tiempo donde cada evento se ramifica en diversas posibilidades: “*Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.*” (Borges, Jorge Luis: 1944)

El autor construye un laberinto temporal sugiriendo la existencia de una infinidad de universos que reciben el nombre de Multiverso.

Para definir y construir esta noción de realidad, Borges se basa en estudios de la Física Cuántica, en la que sólo se pueden calcular probabilidades e hipotetizar cuál de todas se aproxima más a lo real, por esto, no existe en el marco de esta disciplina una noción de trayectoria: la partícula viaja entre dos puntos por todas las rutas posibles. Fue el físico estadounidense Hugh Everett quien propuso, por primera vez, la interpretación de los muchos mundos afirmando que todas las probabilidades se dan pero, siempre, en universos diferentes. De acuerdo a su análisis, todos los elementos de una simultaneidad son posibles, ninguno es más real que otro. Las premisas que vertebran y sustentan esta teoría se cuelan por las rendijas de la literatura a través de lo que el universo borgeano es capaz de reflejar. El escritor argentino se remite a los estudios de la propia Física Cuántica para plasmar en su obra la esencia misma del Multiverso del cual está hecha.

Este Multiverso, estas diferentes capas en las que la realidad puede fragmentarse, se hacen evidentes en *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*. Murakami proyecta, transfiere lo construido por Borges volviéndolo parte de la fantasía y del simbolismo de su propia historia. La novela se compone de acontecimientos que conllevan al encuentro con un caos – cosmos impactando en la existencia de los personajes, cuyas conciencias, también bifurcadas e infinitas, descubren, revelan y atraviesan una multiplicidad de planos. De este modo, la obra pasa a tomar forma de una entidad rizomática en la que sus direcciones se tornan cambiantes y lo múltiple va recobrando cada vez mayor fuerza. En este contexto, la noción de Multiverso es experimentada por el propio Tooru cada vez que desciende a las profundidades del pozo, ámbito desde el cual descubre una realidad prolífera, múltiple y escindida que lo obliga y lo desafía constantemente a ser descifrada con minuciosidad:

Cavar en el terreno de esa complejidad que llamamos lo real. Seguir cavando de forma indefinida. Seguir cavando más y más hasta el extremo de la raíz. Entonces todo se aclara pronto. Así es como funciona el mundo. (Murakami, H: 2005: 254).

El mundo murakaniano aludido en la cita puede ser interpretado al igual que le borgeano, como parte sustancial de una ficción multicapa en la que la historia opera como un sustrato más en el entrecruzamiento de anécdotas y significados estableciendo, cada vez, de manera más sólida, una relación entre el poder simulador y la sensación de lo real. Esto le posibilita al autor realizar un tratamiento especial del tiempo amalgamando voces, experiencias y temporalidades que forman parte de diversos planos e intervienen en los mismos funcionando siempre imprevisiblemente. Así, lo que en apariencia se figura como “normal” y “cotidiano” se halla conectado a una realidad paralela que opera en simultaneidad con ello:

La realidad se derrama hacia el callejón como el agua que se vierte de un recipiente en forma de ruidos, olores, imágenes, respuestas. Llevo las zapatillas de siempre para no hacer ruido al andar. La velocidad a la que camino no puede ser rápida ni lenta. Lo importante es no llamar más de lo necesario la atención. No debo descuidarme ni dejar que me “atrape” la “realidad” que me rodea. (Murakami, H: 2005: 473).

Todas las figuras que componen la trama, encabezadas por la figura del protagonista, crean mundos – refugios que adquieren el mismo peso significativo que el supuestamente real; estas otras realidades con las que conectan pueden afectar sus vidas hasta el punto de ponerlas en transición hacia cambios insospechados. La mayoría de dichos personajes se terminan preguntando cuáles son los criterios para distinguir lo verdadero de lo falso, buscan descifrar, en todo momento, qué es lo que forma parte de lo real y qué de lo aparente. Hay un elemento que desempeña una función sustancial en este intento de develamiento: la conciencia. Es ella la que comienza atravesando la raíz de lo múltiple a través del desempeño y de la potenciación de todas sus capacidades, de un largo proceso en el que la memoria y los sentidos se vuelven parciales e inseguros. En conexión permanente con la esencia de su psique, fundamentalmente Tooru, necesita de la existencia de otra realidad, de una realidad colindante que relativice lo que se presenta como aparentemente normal y verdadero. Es el protagonista quien, mediante su vivencia

metafísica al interior del pozo y la comunión que logra alcanzar con su propio ser interior, puede comenzar a decodificar y a comprender parte de esa multiplicidad.

CONCLUSIÓN

Crónica del Pájaro que Da Cuerda al Mundo se encuentra determinada por la convivencia constante entre lo oriental y lo occidental que atraviesa y destaca, a su vez, la totalidad de la obra.

El contenido, el sentido mismo de la novela, la riqueza significativa de todo lo que se plasma en ella, es consecuencia de la influencia de la literatura japonesa y de los universos maravillosos que la comprenden. Murakami refleja en la identidad de sus personajes y en las atmósferas que los envuelven, creencias de la cultura oriental. La trama y todo lo que de ella se desprende es producto de la concepción y del modo de interpretar la realidad por parte de la misma, por esto, desde el comienzo hasta el final, *Crónica del Pájaro que Da Cuerda al Mundo* es abrazada por una sobrenaturalidad que actúa paralelamente a lo real y que, en forma sistemática, se ve interceptada por un profundo carácter de extrañeza. A través de cada figura y de la línea narrativa de sus respectivas historias, el autor ilustra la fluidez con la que lo inverosímil comienza a ser aceptado y a convivir con la realidad, una realidad que concluye siendo enriquecida por la maravilla de los acontecimientos e interpelada a partir de ello.

Por su parte, la huella de lo occidental reside en las técnicas adoptadas para narrar, para desglosar la historia y volverla atrapante a los ojos del lector; se oculta en la construcción que el propio escritor realiza de su prosa, determinada, a su vez, por la marca de sus lecturas, del bagaje de autores occidentales que han ejercido un peso significativo en su universo literario.

Esta suerte de puente, de anclaje que Murakami confecciona entre lo oriental y lo occidental, se encuentra acompañado por la configuración de una extensa y profunda simbología en la que cada elemento y motivo ejerce una representatividad connotando y operando metafóricamente. Dentro de este conjunto, el sueño irrumpe como el simbolismo más importante ya que es el que hace posible la desestabilización de aquello que se cree y que se piensa como verdadero, generando así el desequilibrio entre lo real y lo sobrenatural, construido a partir de la relación conciencia/realidad – sueño/fantasía y a partir de la

funcionalidad del inconsciente, en cuya raíz descansa todo el proceso de simbolización de la obra y la multiplicidad de mundos posibles que ésta propone.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Específica

- ✓ Murakami, Haruki (2001) *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*; Editorial Tusquets; Buenos Aires; 2001.

Bibliografía General

- ✓ Almeyda Sarmiento, Juan David (2018) *El Problema del Sentido a partir de la Novela Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo de Haruki Murakami: Una Mirada desde Gilles Deleuze*, Universidad Industrial de Santander; Colombia; 2018.
- ✓ Alonso, Juan Carlos (2004) *La Psicología Analítica de Jung y sus Aportes a la Psicoterapia*; Pontifica Universidad Javeriana; Bogotá; 2004.
- ✓ Bachelard, Gastón (1978) *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la Imaginación de la Materia*; Trad. de Ida Vitale; México; 1978.
- ✓ Bajtín, Mijail (1978) *Las Formas del Tiempo y del Cronotopo en la Novela. Ensayos de Poética Histórica*; Ed. Taurus; Madrid; 1989.
- ✓ Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y Estética de la Novela*; Ed. Altea, Taurus y Alfaguara S.A; Madrid; 1989.

- ✓ Bauzá, Hugo Francisco (2013) *El Mito del Héroe: Morfología y Semántica de la Figura Heroica*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires; 2013.

- ✓ Borges, Jorge Luis (2015) *El Arte Narrativo y la Magia*; Edición Digital a partir de Sur: Revista. Año II, 1932; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Alicante; 2015.

- ✓ Borges, Jorge Luis (1944) *Ficciones*; Editorial Sur; Buenos Aires; 1944.

- ✓ Cámara, Cristian (2020) *Víctor Shklovski: Peripetias de la Aventura, Aventuras del Teórico*; Revista Latinoamericana de Ensayo; Santiago de Chile; 2020.

- ✓ Cirlot, Juan Eduardo (2003) *Diccionario de Símbolos*; Ed. Siruela; Madrid; 2003.

- ✓ Copper, J. C (2000) *Diccionario de Símbolos*; Ediciones G. Gili S.A; Naucalpan, México; 2000.

- ✓ Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2000) *Diccionario de Símbolos*; Ed. Herder; Barcelona; 2000.

- ✓ *Derivas y Encrucijadas* (2022) *Miradas sobre el Laberinto*; Capacitación; Fundación Proa; Museo de Arte; Buenos Aires; 2022.

- ✓ Gissi, Stefano (2021) *La Sabiduría de los Sueños en la Teoría de Carl Jung*; Revista Psiconetwork; Buenos Aires; 4 de octubre; 2021.

- ✓ Guillermo, María (2013) *La Irrealidad como lo Real en Borges*; Revista La Blogoteca de Babel; Núm. 4; Art. 2; 2013.

- ✓ Herlinghaus, Hermann (2021) *Octavio Paz, Carlos Castañeda y la Búsqueda de Otra Dimensión de la Realidad*; Revista Imex; Núm. 19; México; 2021.

- ✓ Jung, Carl Gustav (2013) *Los Complejos y el Inconsciente*; Editorial Alianza; Buenos Aires; 2013.

- ✓ Jung, Carl Gustav (2012) *Símbolos de Transformación*; Editorial Trotta; Buenos Aires; 2012.

- ✓ Carroll, Lewis (1986) *Alicia en el País de las Maravillas*; Editorial Juventud S.A; España; 1986.

- ✓ Maillard, Chantal (2021) *Filosofía en los Días Críticos*; Editorial Pretextos; Madrid; 2021.

- ✓ Murakami, Haruki (2001) *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*; Editorial Tusquets; Buenos Aires; 2001.

- ✓ Murakami, Haruki (2005) *Crónica del Pájaro que da Cuerda al Mundo*; Editorial Tusquets; Buenos Aires; 2005.

- ✓ Murakami, Haruki (2009) Entrevista Diario *El País*; España; 4 de abril de 2009

- ✓ Murakami, Haruki (1982) *–La Casa del Carnero Salvaje*; Editorial Anagrama; España; 1982.

- ✓ Murakami, Haruki (2016) *La Caza del Carnero Savaje*; Editorial Tusquets; Buenos Aires; 2016.
- ✓ Paz, Octavio (2016) *Octavio Paz o la Ideología del Texto*; Edición Digital OpenEdition Books; Ariadna Ediciones; 2016.
- ✓ Ricoeur, Paul (2008) *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*; Prometeo Libros; Buenos Aires; 2008.
- ✓ Roas, David (2016) *Tras los Límites de lo Real. Una Definición de lo Fantástico*; Editorial Páginas de Espuma; Madrid; 2016.
- ✓ Rodríguez Ledesma, Xavier (2012) *Octavio Paz y la Modernidad: una Crítica Vanguardista desde los Suburbios de la Civilización*; Civitas, Revista de Ciencias Sociales; Núm. 12; Porto Alegre, Brasil; 2012.
- ✓ Sotelo Navalpotro, Justo (2011) *La Semántica Ficcional de los Mundos Posibles en la Novela de Haruki Murakami*; Universidad Complutense de Madrid; Facultad de Filología; Departamento de Lengua Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada; Tesis; Madrid; 2011.
- ✓ Todorov, Tzvetan (2006) *Introducción a la Literatura Fantástica*; Paidós; Buenos Aires; 2006.