

# UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



El tejido cultural de Haruki Murakami en su novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por

Samantha Zoe López Gramajo

para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala

2021

El tejido cultural de Haruki Murakami en su novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*



**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**

Facultad de Ciencias y Humanidades



El tejido cultural de Haruki Murakami en su novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por


Samantha Zoe López Gramajo

para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras


Guatemala

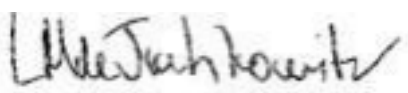
2021

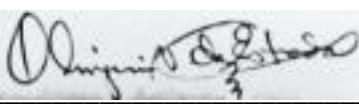
Vo. Bo. :

(f)   
M.A. César Yumán

Tribunal Examinador:

(f)   
M.A. César Yumán

(f)   
M.A. Luna Mishaan

(f)   
M.A. Olimpia Vásquez

Fecha de Aprobación: Guatemala, 28 de mayo de 2021.

## **Prefacio**

La elaboración de este trabajo ha sido exhausta, pero ha sido un camino de aprendizaje enriquecedor. Agradezco a mi asesor, César Yumán, quien ha sido un guía a lo largo de la carrera y en la elaboración de este trabajo. También quisiera agradecer a Olimpia Vásquez por haberme introducido al mundo de Murakami y por motivarme a hacer el trabajo de graduación sobre este autor. Igualmente quisiera agradecer a Luna Mishaan, directora del departamento, por estar al pendiente de mi aprendizaje durante los años que me tomó completar la carrera y por guiarme cada vez que sentía que no podía rendir más. Quisiera agradecer a mis amigos: Emilio López y Catherine Valenzuela, quienes me han acompañado en este ciclo estudiantil.

Este trabajo ha significado muchos retos, entre ellos: la perseverancia. Un valor que he estado cultivando mi vida personal y laboral. En lo personal, le dedico esta tesis a mis padres, quienes me han apoyado siempre, y en todo lo que he decidido aprender. A mis hermanos, quienes me han motivado día a día y me han brindado todo su cariño y apoyo. Finalmente, agradezco a Dios, por darme las fuerzas necesarias para seguir adelante.

«Solo podemos mirar la imagen que nos devuelve el espejo. Y nosotros nos limitamos a creer, de manera empírica, que la imagen reflejada en el espejo es la real» (Murakami, 2008, pág. 391)

## Tabla de contenido

Prefacio .....	VI
Lista de tablas.....	X
Lista de figuras .....	XI
RESUMEN .....	XII
I. INTRODUCCIÓN .....	1
La Tierra del Sol Naciente .....	3
Occidente y Oriente: un puente histórico. ....	7
Mitología japonesa y occidental .....	9
Los períodos literarios nipones.....	12
La posmodernidad, una corriente esencial para comprender el texto.....	14
Resumen de argumento .....	22
II. BIOGRAFÍA DEL AUTOR .....	24
Murakami Haruki .....	24
Murakami y su herencia de los 60.....	27
La novelística de Murakami y su fama en la literatura .....	29
III. MARCO TEÓRICO .....	31
La sociocrítica: de Duchet a Cros .....	31
El psicoanálisis de Jung y los arquetipos .....	43
La mitocrítica y el símbolo de Durand.....	52
El sujeto cultural y la interculturalización, de regreso a Cross .....	60
IV. ELEMENTOS QUE SE ANALIZARÁN DENTRO DE LA OBRA .....	64
V. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS .....	70
1era parte: De junio a julio de 1984, <i>La gazza ladra</i> .....	70
La posmodernidad japonesa, un reflejo planteado en tres generaciones.....	70
La generación de la guerra .....	71
La generación de la posguerra .....	72
La generación inconforme.....	74
Teoría sociocrítica en <i>La gazza ladra</i> .....	77

El individuo problemático en la novela .....	77
Los sujetos transindividuales en la novela .....	78
Los personajes arquetípicos y su función en la narrativa .....	86
Metáforas potamológicas .....	88
2da parte: De julio a octubre de 1984: <i>El pájaro profeta</i> .....	92
El cambio arquetípico de los personajes.....	92
Proceso de individualización del individuo problemático .....	94
El uso de los mitos en la literatura de Murakami .....	95
El mito del hilo rojo en Murakami en la novela.....	97
Izanagi e Izanami: la recreación del mito en la novela .....	99
El mito de Hiroshima en la novela.....	100
La dimensión poética.....	101
La dimensión cósmica .....	102
La dimensión onírica .....	102
3ra parte: De octubre de 1984 a diciembre de 1985 <i>El cazador de pájaros</i> .....	103
Los universales de Murakami .....	103
Los ciclos de los personajes y la convergencia de las dimensiones .....	107
Finalización del mito .....	112
La función del sujeto cultural en la novela .....	114
VI. CONCLUSIONES .....	118
VII. REFERENCIAS.....	122

## Lista de tablas

<b>Tabla 1.</b> Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes diurnas .....	65
<b>Tabla 2.</b> Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes nocturno.....	58
<b>Tabla 3.</b> Las tres generaciones en: La gazza ladra 1era parte de Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.....	76
<b>Tabla 4.</b> Discursos socioculturales de los personajes en la 1era parte de Crónica del pájaro que da cuerda al mundo .....	88
<b>Tabla 5.</b> Ideosemas contextuales 1era parte Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, La gazza ladra... ..	90
<b>Tabla 6.</b> Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes 1era parte Crónica del pájaro que da cuerda al mundo .....	91
<b>Tabla 7.</b> Clasificación isotópica de las imágenes 2da parte Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.....	106
<b>Tabla 8.</b> Clasificación de los mitos 2da parte Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.....	110
<b>Tabla 9,</b> Ideosemas occidentales en Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.....	103
<b>Tabla 10.</b> Clasificación isotópica de las imágenes 3ra parte Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.....	117

### **Lista de figuras**

<b>Figura 1.</b> Los 23 Distritos de Tokio .....	6
<b>Figura 2.</b> Morfogénesis según Cros .....	48
<b>Figura 3.</b> The third treatise representación del proceso de individualización .....	53
<b>Figura 4.</b> Modelo Junguiano de la psique .....	57
<b>Figura 5.</b> Morfogénesis en Crónica del pájaro que da cuerda al mundo .....	85
<b>Figura 6.</b> El mito y sus mitemas .....	123
<b>Figura 7.</b> El mito de convergencia, la interculturalidad en la novela de Murakami .....	125

## RESUMEN

Haruki Murakami es, actualmente, uno de los autores más leídos y traducidos en la literatura japonesa. Más allá de las cuestiones culturales, cualquier lector puede asimilar el mundo narrativo de Murakami, pues la universalidad de su literatura se encuentra en sus temas posmodernos. Su literatura es sensorial, sus realidades se encuentran divididos entre lo tradicional y lo moderno, y, gracias a los símbolos, las metáforas, la música, la pintura y los mitos se puede percibir el exotismo de la cultura nipona. Se analizó la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (2008) con el objetivo de encontrar aquellos elementos de la cultura tradicional japonesa que persisten en el texto. Además, se extrajeron los mitos que se encuentran en la narrativa y se analizó el proceso del sujeto cultural en la interculturalización de la época de la posguerra, momento en que Japón abre sus puertas al mundo.

**Palabras clave:** Murakami, símbolo, mito, sujeto individual, interculturalización, sujeto cultural, Duchet, Cros, sociocrítica, mitocrítica, Durand, morfogénesis, imágenes isotópicas, dimensiones narrativas, psicología, Jung, cultura, Japón.

## ABSTRACT

Haruki Murakami is currently one of the most widely read and translated authors in Japanese literature. Beyond cultural aspects, any reader can assimilate Murakami's narrative world, as the universality of his literature is found in its postmodern themes. His literature is sensorial, his realities are divided between the traditional and the modern, and, thanks to symbols, metaphors, music, painting, and myths, the exoticism of Japanese culture can be perceived. The novel *The wind-up bird chronicle* (2008) was analyzed to find those elements of traditional Japanese culture that persist in the text. Besides, the myths found in the narrative will be extracted and the process of the cultural subject in the interculturalization of the postwar era, when Japan opens its doors to the world, will be analyzed.

**Key words:** Murakami, symbol, myth, individual person, interculturalization, cultural person, Duchet, Cros, sociocritical, mitocritical, Durand, morphogenesis, isotopic images, narrative dimensions, psychology, Jung, culture, Japan.

## I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, Haruki Murakami ha obtenido cierto prestigio en el campo de la literatura a nivel mundial, además de que ha recibido numerosos reconocimientos por sus obras, las cuales fueron traducidas a muchos idiomas. Según Hegarty (2011), periodista de BBC News, Haruki Murakami es el escritor japonés que conquistó el mundo, gracias a la gran cantidad de copias vendidas de su famoso libro *1Q84*. La producción narrativa de Murakami tuvo menor aceptación por parte de la crítica japonesa por su estilo coloquial y las constantes referencias a la cultura occidental; los académicos nipones lo han denominado más un autor occidental que oriental, pues han considerado discreta la representación cultural de su nación.

Murakami aborda, en la mayoría de sus obras, temas como la soledad, la pérdida, lo cotidiano y lo mundano; temáticas universales con las que los lectores de cualquier parte del mundo pueden identificarse, a pesar de que sus historias se sitúan en Japón. Es por esas características que muchos lectores dejan de percibir a Haruki Murakami como un escritor nipón y lo destacan por ser un autor universal. Por ello, analizar los elementos de la cultura tradicional japonesa en la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es una investigación de valor literario y, también, un estudio cultural que aporta una visión distinta de la producción narrativa de su autor.

El propósito de este trabajo es analizar los elementos de la cultura tradicional japonesa que persisten en la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* de Haruki Murakami, a pesar de ser un autor influenciado por la cultura occidental, y cómo ambos elementos, tanto orientales como occidentales, agregan valor literario a su obra. Se analizó por medio de herramientas como la sociocrítica, la mitocrítica y la psicocrítica. Esta propuesta de analítica

cultural llega a ser una investigación de valor académico, puesto que es un campo que no se ha explorado en sus novelas. Asimismo, persigue aportar otra perspectiva a los estudios realizados sobre la narrativa del autor y contribuir en la comprensión del desarrollo del sujeto cultural en su obra como un reflejo de la posmodernidad. Por otra parte, en Guatemala, no se han realizado todavía estudios académicos sólidos de la obra de Murakami, por lo que este ensayo puede ser provechoso para futuros estudios literarios y culturales.

## La Tierra del Sol Naciente<sup>1</sup>

*Nihon* o *Nippon*, cualquiera de esos dos nombres es cómo hoy en día los japoneses se refieren a su patria, es un país insular ubicado en el noroeste del océano Pacífico. Principalmente en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y en muchos otros textos, el autor sitúa a los personajes en Tokio; y el tiempo narrativo es en el año 1984. Sin embargo, ¿qué hay detrás de ese territorio llamado Japón? Como bien se mencionó al inicio, Murakami tiene dos conceptos: espacio y tiempo -Tokio y 1984-. Rubio (2012) menciona en su libro, *El Japón de Murakami*: «En Japón los dos conceptos -lugar y tiempo- pueden ser confundidos con uno solo; de hecho, se pueden representar con un mismo sinograma, 間 (leído *ma*: espacio y tiempo en uno)» (pág. 26).

La vitalidad de un *ma* para Murakami es índice de recordar el origen y el destino de sus personajes. Ahora bien, la geografía de Japón no ha cambiado mucho en los veintiún siglos de historia escritos, pero ha evolucionado como cualquier otro país. El Japón moderno, aquel que Murakami acogió como centro geográfico para sus novelas, tiene un pasado que no puede omitirse, pues es aquel que conoció primero las ideas civilizadoras de China, el que conoció los barcos occidentales en el siglo XIX y el que les da la bienvenida a los aviones repletos de turistas en sus principales aeropuertos. No cabe duda de que es «el *omote Nihon* (el Japón de delante, el Japón de la fachada): el Japón que se ve nada más al alzar la vista» (Rubio, 2012, pág. 31).

A pesar de que Tokio es la máscara que vende *Nihon* a las personas extranjeras y la imagen que se representa en la mente de ellas, no hay que olvidar que entre las sombras se oculta otro Japón, uno que no es menos real: «Una región que por su proximidad con la costa

---

<sup>1</sup> Así se le apoda a Japón.

coreana tal vez pudo ser el “*omote Nihon*” de la prehistoria japonesa: su rica mitología, sometida después a la de Yamato, así permite imaginarlo» (Rubio, 2012, pág. 32).

Un Japón marginado que es rural y menos urbanizado, aquel que siempre es olvidado en las rutas de los extranjeros. Es el «*Ura Nihon* (el Japón de atrás, el del patio trasero)» (Rubio, 2012, pág. 32). El *ura Nihon* y el *omote Nihon* son dos realidades paralelas que, aunque comparten un mismo espacio terrenal, nunca se encuentran. La sombra -el *ura Nihon*- es aquella misteriosa y onírica ciudad amurallada, en la que se pierden los gatos o que en algunos casos se encuentran fantasmas. En el universo de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Murakami (2008) recrea un universo paralelo en la parte trasera de los apartamentos donde vive su personaje principal, Tooru Okada:

Un poco antes de las dos me encaramé al muro de bloques de cemento y salté al callejón. Aunque lo llamemos así, no es propiamente un callejón. En realidad, no existe palabra alguna para denominarlo. En sentido estricto, no es ni siquiera un camino. Un camino es un lugar de paso, con entrada y salida, que te conduce a un lugar determinado. (pág. 23)

Y a su vez, se encuentra la máscara -el *omote Nihon*-, la cual es aquella realidad urbanizada, tecnológica y cotidiana. Un mundo que le es extrañamente familiar al lector, pues es esa imagen que se obtiene del Japón moderno. Esos realismos geográficos en la novela es lo que, a su vez, desencadenan un conflicto no resuelto por parte del personaje principal, algo que puede relacionarse con los temas de “pérdida” y “vacío” que son los más frecuentes en todo el texto.

Japón es una isla con un movimiento sísmico típico, es decir, siempre están en constante lucha contra terremotos y otros sucesos naturales. Un hecho geográfico que

Murakami demuestra en el libro: «cuando nos mudamos a esta casa, Kumiko, que tenía miedo del *Big One*<sup>2</sup> la había comprado» (Murakami, 2008, pág. 307).

A pesar de que hay referencias dispersas sobre el territorio japonés, el texto de Murakami es Tokio un ochenta por ciento. En contexto histórico, Japón ha sido un lugar en el que ha tenido que enfrentarse a diferentes obstáculos, desde dos bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki e, incluso, jugar un papel importante en las guerras mundiales. En tres capítulos de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*: “La entrada en escena del teniente Mamiya Lo que viene del barro caliente Agua de colonia”, “La larga historia del teniente Mamiya I” y “La larga historia del teniente Mamiya II”, Tooru Okada se encuentra en la casa del teniente Mamiya, en donde cuenta los incidentes ocurridos en Manchuria<sup>3</sup>. En Japón, hubo cuatro etapas históricas de crecimiento, y es de preguntarse ¿cómo pasó de Edo a ser lo que hoy se conoce como Tokio?

Tokio, entonces llamada Edo, creció en torno al castillo que era residencia del sogún [hispanización ya aceptada de *shogun*], cabeza de facto del gobierno, y sede del poder militar y político de Japón durante más de dos siglos y medio (1600-1868). (Rubio, 2012, pág. 44)

La etapa de Edo, un momento oscuro en la historia de Japón, estaba económicamente sobresaliendo gracias a sus embarcaciones. De hecho, Edo, se puede traducir como: puerta de la bahía. En 1868, deja de llamarse Edo y se bautizó como se conoce hoy en día: Tokio, «Cuyos dos sinogramas, 東京, quieren decir “capital imperial del este”» (Rubio, 2012, pág. 45). Tras la restauración Meiji se elige Edo como capital del nuevo Estado, debido a que el

---

<sup>2</sup> Un gran terremoto que se supone que arrasará la ciudad de Tokio.

<sup>3</sup> Lugar en que ocurrió la invasión japonesa por el ejército de Kwantung en China, ocurrido en la Segunda Guerra Mundial.

joven emperador abandona Kioto -lugar que fue sede imperial durante más de mil años- para luego formar el Palacio Imperial en Tokio. Todos estos hechos históricos hicieron que Edo -Tokio- se convierta en el símbolo de un nuevo Japón, un Japón que comienza a abrirse a Occidente, un Japón más moderno y menos tradicional.

El tercer momento de la historia -o, mejor dicho, cuarta etapa- lo marcan dos sucesos devastadores: el gran terremoto de Kanto en 1923 y la Segunda Guerra Mundial donde *Nihon* sufre las pérdidas por las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

La cuarta etapa de Tokio es ésta, la actual, la que se hojea en las novelas de Murakami, y se ojea mentalmente a través de los nombres de estaciones, calles, parques y cafeterías con que están sembrados sus obras. (Rubio, 2012, pág. 46)

Ese Tokio, esa realidad que construye Murakami y que es, de por sí, familiar a los extranjeros, consta de 23 distritos. Estos se pueden ver geográficamente en la siguiente imagen:

**Figura 1.** Los 23 Distritos de Tokio



Fuente: Rubio, C. (2012). El japon de Murakami. 1.<sup>a</sup> ed. Santillana. pág. 51.

Hoy en día todavía se mantiene, junto a *New York*, como uno de los principales centros de economía mundial. Asimismo, sigue siendo el enfoque geográfico, cultural e histórico en las novelas de Haruki Murakami, en especial en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*.

### **Occidente y Oriente: un puente histórico.**

Hace ya muchos años, después de la apertura de Japón a Occidente, llevada a cabo por el emperador Meiji en 1868, se puede notar una influencia mutua en las artes y definitivamente también en las letras: «Pero la influencia definitiva del arte occidental en Japón comenzó en la última parte del siglo XIX, en el que algunos artistas japoneses vinieron a estudiar a Europa» (García, 2013, pág. 17). En las pinturas tradicionales niponas, se puede notar la ausencia de luz y sombra, como se puede ver en pinturas tales como: *la gran ola de Kanagawa* del pintor Katsushika durante el período Edo, así como también en *Biombo de árboles de pino* realizado por Hasegawa Tohaku en el período Muromachi. Esta técnica, a pesar de sombría y lúgubre, fue para muchos artistas en Occidente fuentes de inspiración. «Sabemos que Monet encontró en la pintura del *Ukiyo-e*<sup>4</sup> una verdadera revelación» (García, 2013, pág.20), del mismo modo la pintura occidental se convirtió en inspiración para el arte japonés y para la literatura. Murakami (2008) hace referencia de una obra de De Chirico en *Crónicas del pájaro que da cuerda al mundo*: «Igual que en una escena de un cuadro de De Chirico, la sombra alargada de la mujer se extendía hacia mí cruzando la calle» (p. 35), en la cual hace uso de la sombra y luz, no como en la mayoría de las pinturas niponas.

---

<sup>4</sup> Un estilo de pintura japonesa a base de tinta negra.

Un hecho histórico-social une la cultura nipona con la cultura *yankee*. Esto sucede tras la Segunda Guerra Mundial, siendo Hiroshima un epicentro internacional del “turismo por la paz”. Este suceso se ha convertido, de alguna forma, en el principal mito que invade la memoria de las generaciones contemporáneas. Como menciona Gustavo Rodríguez en su ensayo *Hiroshima: universalismo y nacionalismo* (2013): «Japón ha convertido Hiroshima en la piedra angular de su historia reciente, en el principal mito erigido en su memoria colectiva» (Rodríguez, 2013, pág. 68). Hiroshima se convierte en un mito que se nutre del sentimiento pacifista y antinuclear que pertenece no únicamente en el colectivo japonés, sino en occidente también. El imaginario colectivo nipón ha logrado explotar esas emociones en el exterior por medio de las artes: música, cine, pintura y en las letras. Murakami en la novela crea a un personaje que pertenece a Hiroshima: «miré el reverso y en el remitente se leía “Tokutaro Mamiya”. Procedía de algún lugar de Hiroshima» (Murakami, 2008, pág. 173). Un personaje que más adelante cuenta su historia en la Segunda Guerra Mundial, y que Murakami le otorga tres capítulos.

Asimismo, después de abrir un puente histórico que unió la cultura oriental con la occidental entra en juego el cambio en la música y en el cine. Murakami en su novela hace múltiples referencias de música occidental: La gazza ladra de Rossini, *Sands of Malta* de Herb Alpert, *Tara* de *Percy Faith Orchestra*, *Hawaiian Wedding song* de Andy Williams, etc., así como también hace una crítica sutil de las películas: *Contigo para siempre* (1963) y *En una isla tranquila, al sur* (1959). Estos elementos occidentales contemporáneos son elementales para la narrativa de Murakami, pues, de cualquier manera, crean el contexto histórico, social y político de la época en que se encontró en algún punto el autor, como se encuentran sus personajes.

## **Mitología japonesa y occidental**

El folclor nipón es extenso, pero tiene características significativas en las que se encuentra la presencia de personajes y fenómenos sobrenaturales que, de alguna forma, afectan la dimensión cotidiana. Esto es debido a «una visión sintoísta del mundo, según la cual todo lo que existe es poseedor de un impulso vital; se trata de una concepción animista que constituye una naturaleza habitada por todo tipo de espíritus» (Pérez, 2013, pág.49). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es un libro plenamente mágico que se muestra por un comportamiento mitológico y simbólico que se activa gracias a cuatro recursos esenciales que son bases de la mitología japonesa: el primero son los animales encantados: como lo es Noboru Wataya el gato del protagonista. El segundo son los pasadizos y estados mágicos: como lo es el pozo atrás del apartamento de Tooru Okada o, incluso, el pasillo que tienen que atravesar para ver al pájaro de piedra. El tercero es el esquema de los personajes que se construyen como pérdida-búsqueda: tal como el personaje principal que está en constante búsqueda de su ser. Y, por último, un aire sutil, es decir la espontaneidad de las causas, un ambiente sutil que envuelve y que, por lo tanto, permite vivir en ese universo mitológico cuya razón contribuye a que los mitos que nos presenta Murakami acierten con la razón principal del mito, el cual es: transmitir verdades existenciales.

Cuando se cierran las puertas y las ventanas a los dioses, los seres de las tinieblas y los duendes entran por las chimeneas de las casas, y Murakami ha dejado muchas ventanas y puertas abiertas. «Muchas de estas entidades son seres que pese a causar males también tienen la capacidad de proteger vidas humanas y a los desvalidos; seres fantásticos que se relacionan con la naturaleza y que, como es frecuente en la interpretación sintoísta del mundo, se encuentran más allá del bien o del mal» (Pérez, 2013, pág.49). Estos seres

mitológicos conservan una relación estrecha con la naturaleza; siendo animales, vegetales y objetos encantados. Como bien se conoce que todas las culturas poseen tradiciones que provienen de la oralidad en las que incluyen relatos fantásticos, en *Nihon* este sentido cobra una especie de importancia, pues contiene una carga de realidad que avivan los mitos. Murakami mezcla una tensión entre la tradición y la modernidad -lo occidental y lo oriental- y que solo la puede generar a través de mitos de ambas culturas.

La literatura japonesa no ha podido salir de la tendencia de lo sobrenatural, siendo este una clase de esquema que existe en el subconsciente simbólico de los japoneses que no se extingue, sino que, en cambio, florece y Haruki Murakami quizás lo explote aún más. «En la cultura tradicional japonesa, la realidad es siempre mutable» (Pérez, 2013, pág. 50), así como los hilos narrativos de Murakami en *Crónicas del pájaro que da cuerda al mundo* -y en sus demás textos-. Dos -y probablemente más- realidades divididas en lo onírico y lo ordinario. Con el contexto que se lleva, se puede decir que la aspiración de la mitología oriental -en este caso, nipona- no es establecer la autenticidad de sus divinidades, sino expresar por medio de estos una identidad que será -como sus mitos, deidades y seres- trascendente. Ahora bien, en occidente el mito cumple con algo distinto, pues «la función superior del mito y el ritual occidental es establecer formas de relación de Dios con el hombre y el hombre con Dios» (Campbell, 1999, pág. 20).

La novela de Murakami contiene mitos puramente japoneses, de los cuales se estudiarán seis más adelante, pero hay un mito que es fundamental y que se presenta en la obra, el mito de la creación. Un mito que se puede unificar a la versión de esta, pero en occidente. El arquetipo lingüístico con que se calibra la verdad de los fenómenos en occidente viene de aquel modelo sintáctico que abre el *Génesis*: «Al principio Dios creó el cielo y la

tierra» (Gén. 1.1) El sujeto gramatical es el responsable de la causa. Mientras que, en el *Kojiki*, se dice algo muy distinto: «Heaven and Earth first parted, and the Three Deities performed the commencement of creation» (Chamberlain, 1932, pág. 52). No se encuentra ni una palabra de quién creó el cielo y la tierra, las deidades surgieron simplemente. Dando a entender que realmente lo que importa es el efecto y no la causa. Murakami configura sus argumentos en la novela de la misma forma, utilizando el mismo arquetipo y estructura. Las desapariciones y pérdidas, que son centro de su obra, son hechos con una naturaleza inexplicable. Lejos de obsesionar, o al menos de inquietar a los personajes afectados, como suele ocurrir en la literatura occidental, son vistas como hechos intrascendentes. Como una expresión inocente del vacío y de la nada, siguiendo así una corriente completamente existencialista, algo que ya había mencionado Nietzsche, o incluso Heidegger. Sus personajes tienen gran independencia y una desorientación justa, es como si vivieran en una eterna juventud. Lo cual permite creer en los cambios que el autor los somete conforme se va desarrollando la trama. Tal vez sea debido a que en Asia se ha alterado el sentido del misterio del universo y, por ende, en el libro de Murakami se reconoce que los intentos humanos por controlarlo son autodestructivos. El tiempo y el espacio es efímero, los personajes no solo obran a través del miedo, como es habitual en Occidente, sino también mediante la burla, la enseñanza, la ingenuidad y la incredulidad. Los personajes del autor no hacen nada para que ocurran los sucesos, no pueden reconocer qué los afecta directamente, ni que son víctimas de una realidad invisible que logra desatar así, la dualidad del ser en sus personajes.

## Los períodos literarios nipones

La literatura japonesa es sumamente extensa, pues abarca un período de casi dos milenios de historia escrita. «Hay dos cavidades desde las que se bombea la sangre al resto del organismo: la literatura y el arte» (Rubio, 2012, pág. 141). Esta literatura tuvo sus orígenes en la tradición oral, no muy diferente a otras culturas, como la griega o la nórdica. A pesar de que los periodos han evolucionado y la literatura se ha transformado con ellos, *Nihon* tiene una cultura en la que predomina lo visual «un hecho tal vez deudor de la riqueza pictográfica de su escritura» (Rubio, 2012, pág.142). En consiguiente se mostrará los periodos literarios de Nipon.

«En Japón la literatura conservada en soporte escrito comienza en el siglo VIII» (Rubio, 2012, pág.142), el *Kojiki*<sup>5</sup> abre lo que es el siglo VIII y lo que sería después el período Nara (710-794). «En el siglo VIII, el emperador Tenmu ordenó la realización de dos documentos que recopilaran la verdadera historia de Japón» (Licausi, 2016, pág. 18). De allí nace el *Kojiki* y el *Nihon Shoki* textos creados por el gobierno japonés con el objetivo de destacar la importancia de la línea imperial. «Habrà narrativa en chino (naturalmente escrita por japoneses) y en japonés. Simultáneamente. Habrà poesía en chino (*kanshi*) y en japonés (*waka*)» (Rubio, 2012, pág. 142). Entre la poesía *waka*, y probablemente la más importante de la época, se encuentra la obra *Man'yōshū* la cual es una antología de 4500 poemas compuestos por personas de todas las clases sociales de la época. Asimismo, nace un estilo de poesía popular: «el *tanka* en su forma particular y definida lo creó Masaoka Shiki y comparte origen con el *hokku*, pues ambos nacen del *renga* (un tipo de poesía colectiva

---

<sup>5</sup> Libro que explica los orígenes mitológicos de Japón.

japonesa)» (Cárdenas, 2018), este cuenta con un sistema métrico de 5-7-5-7-7. Es así como comienza los orígenes de la literatura escrita Nipona.

Tiempo después, la cultura japonesa comienza a tener aires aristocráticos. En el siglo XI, cuando el hiragana<sup>6</sup> estaba expandiéndose, las mujeres de la corte comenzaron a tener un papel principal en el desarrollo de las letras. «Habría literatura de hombres --a quienes les está reservado el aprendizaje de la escritura china- sobre temas graves, y literatura de mujeres – excluidas por el sexo de esta escritura—sobre temas personales o de ficción» (Rubio, 2012, pág. 142). El periodo Heian (794-1185) recopila la vida de la nobleza y la vida del pueblo de Japón. Una autora, poco conocida, pero que vale la pena mencionar, fue parte de los escritores que estuvieron presentes en aquellos años: «Mil años atrás aproximadamente, en la época Heian, la familia imperial y la nobleza crearon una elegante y exquisita cultura. La autora de El libro de la Almohada, Sei Shônagon, vivió en una época así» (Shimono, 2002, pág. 13).

En la última mitad del siglo XII comienza el periodo Kamakura-Moromachi (1185-1573), una época en que la literatura comienza a tocar temas en específico. «La literatura de los siglos XI y XII, como mujo (permanencia, fugacidad)» (Rubio, 2012, pág. 142). Esto se debe a que el imperio cambia y, por ende, comienza una nueva etapa aristocrática. La reflexión sobre la existencia y las reflexiones sobre la vida son temas que se pueden encontrar en los ensayos de Yoshida Kenko, un monje budista quien nace en 1283 en Kioto.

La literatura renace en el periodo Edo (1603-1868) con Yosa Buson, un distinguido pintor, pero que también fue el creador y gran maestro del *haiku*. «Como contrapunto, la poesía clásica presenta el eje temático de la naturaleza como metáfora del corazón humano»

---

<sup>6</sup> Alfabeto derivado del chino.

(Rubio, 2012, pág. 143). La naturaleza, la vida del campo, las metáforas fueron auge en la época, así como el regreso de la poesía y la poesía corta -como el *haiku*-.

Finalmente, el periodo Meiji es la etapa en la que Japón comienza a desarrollar literatura más moderna, gracias a las influencias occidentales. En el siglo XIX, época en la que las fronteras de Japón comienzan a abrirse a los extranjeros y comienza a haber un cambio intercultural en artes. «La mayoría de los escritores vivían en Tokio o muy cerca, y las editoriales del país se afincaron en la nueva capital» (Rubio, 2012, pág. 143). Murakami no fue la excepción, fiel a la regla, mantuvo su vida momentáneamente en la capital Nipona, siendo Tokio protagonista en los relatos de este.

### **La posmodernidad, una corriente esencial para comprender el texto**

La posmodernidad, según algunos teóricos, se sitúa a finales del siglo XIX. Sin embargo, esta corriente artística toma fuerza -o, mayor presencia- en el siglo XX, momento en el que todas las promesas de la modernidad se fueron desmoronando, a pesar de que en esta etapa parecía que la humanidad iba avanzando con la tecnología; el renacer de varias ciencias y sucesos históricos, hacen ver que en realidad estaba retrocediendo. Eventos como la Gran Guerra -también conocida como la Primera Guerra Mundial-, la crisis del 30, los campos de concentración y la Segunda Guerra Mundial, la bomba en Hiroshima, la bomba en Nagasaki, la Guerra Fría y demás. Dichos sucesos despertaron en las personas la pregunta de su existencia, pues el posmodernismo es: «el fin de la muerte anunciada de la idea de progreso» (Vásquez, 2011, pág.3). La posmodernidad: «No es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento, sino que es una condición humana determinada, como insinúa Lyotard en *La condición postmoderna*» (Vásquez, 2011, pág.3).

Como menciona Vásquez (2011), Lyotard es el primero en usar el término «posmodernidad» en su ensayo *La condición posmoderna*: «Se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta [sic] es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone» (Lyotard, 1991, pág. 4). En el movimiento, existe una amplia variedad de posturas y visiones, sin embargo, en lo que concuerdan todas -si no es que la mayoría- es en que la posmodernidad es una respuesta a la modernidad, por ello, sus características son contrarias, por ejemplo: ya no se apela a la razón, pues en su lugar se apela a los placeres; comprende que la realidad es compleja y, por ende, relativa; busca reivindicar a las minorías; escapa de los estándares y busca romper con las normas.

El concepto no se refiere únicamente a una filosofía concreta, sino también a un estado de la cultura, la sociedad, el arte y las diferentes ideologías:

Esa amalgama va desde algunos planteamientos nietzscheanos e intuitivistas hasta conceptos tomados del pragmatismo anglosajón hasta pasar por retazos terminológicos heideggerianos, nietzscheanos y existencialistas. Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y, a menudo, conjuntadas sin un hilo teórico claro. (Vásquez, 2011, pág. 2)

Los grandes relatos, término que le otorga Lyotard a: «Los discursos legitimadores a nivel ideológico, social, político y científico» (Saldaña, 2012, pág. 375), trataban de encarcelar al ser humano, pues buscaban una homogeneización que eliminaba toda diversidad y pluralidad. Esta *desmitologización* es la máxima caracterización de la posmodernidad, pues gracias a «la ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de los *grand récits*, es decir, de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y el retorno de las *petites histoires*» (Vásquez, 2011, pág. 4). Como se

menciona, los *petites histoires* mantienen «la forma por excelencia que toma la invención imaginativa» (Lyotard, 1991, pág. 48), es decir, renacen en la era del posmodernismo sin ningún límite.

A pesar de ello, el mundo posmoderno rechaza los metarrelatos, es decir, la justificación de una realidad completa y la asignación de un sentido total a toda una realidad. Esto se debe a que no existe alguna justificación que pueda cubrir la totalidad de una realidad, pues lo más seguro es que: «Caerá en alguna paradoja lógica o alguna insuficiencia en la construcción (especialmente en la completitud o en la coherencia) y que desdican sus propias pretensiones onniabarcantes» (Vásquez, 2011, pág. 5). Sin embargo, es importante aclarar que los metarrelatos o, inclusive, los grandes relatos no son específicamente historias con lecciones, en el sentido de cuentos o fábulas, ya que Velásquez (2011) dice lo siguiente:

Ciertamente tienen por fin legitimar las instituciones y prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas. Pero, a diferencia de los mitos, no buscan esta legitimación en un acto fundador original, sino en un futuro por conseguir, en una idea por analizar. De ahí que la modernidad sea un proyecto.  
(pág. 4)

El relato moderno se caracteriza por un vocabulario sencillo, lleno de normas y moderado, contrario al del relato posmoderno que: «abunda en metáforas de la *voracidad* tradicional, que podrían aplicarse a cada uno de sus componentes» (Fernández, 2014, pág. 63). Asimismo, es muy notorio que en la posmodernidad surjan autores que respondan a: «nuevas formas de creatividad artística, y una de las singularidades de esas situaciones se encuentra en lo que conocemos con el nombre de “interactividad”» (Saldaña, 2012, pág. 371). La experimentación no tiene reparos, por ello, las estructuras narrativas están en constante cambio. Como menciona Saldaña (2012): «algo que resulta meridianamente claro es que la

posmodernidad ha puesto en tela de juicio el concepto y el campo semántico de la historia» (pág.381).

Pese a que el metarrelato queda nulo y las estructuras narrativas son polifacéticas, el cambio en los personajes y su desarrollo se mueven en torno a la humanización y no tanto al rol, es decir, un villano no va a ser únicamente lo que dicta el arquetipo, sino que también tendrá un trasfondo más humano, más realista, más crudo y menos castigado. Esto se debe a que la existencia del humano per se en la posmodernidad «se ha vuelto tan enormemente compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio, por lo que los pensadores postmodernos llaman microrrelatos» (Vásquez, 2011, pág. 5). A comparación del metarrelato, el microrrelato se diferencia por: «dar sentido a una parte delimitada de la realidad y de la existencia» (Vásquez, 2011, pág. 5), y es allí donde la posmodernidad se abre camino a los demás campos de la crítica literaria.

El proceso de descubrimiento, el ser, la conciencia y la individualidad brotan a través de la posmodernidad, sin embargo, debe: «adoptar otro modo de ver, de sentir, de constituirse, ya no ser, sino de sentir, de hacer» (Vásquez, 2011, pág. 8). El sí mismo, la totalidad de la psique y el centro de esta como lo plantea Freud, ya no es suficiente en el caso del desarrollo de los personajes, pero como señala el mismo Lyotard:

No está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre está situado sobre “nudos” de circuitos de comunicación, por íntimos que éstos sean. (Lyotard, 1991, pág. 15)

Si bien, como se ha mencionado, hay poca definición de características precisas, pues el posmodernismo no tiene límites ni reglas como suele ser el caso de otros movimientos artísticos, las emociones que los autores tratan de retratar en sus relatos se ven opacadas por

la individualidad tal como lo menciona Saldaña (2012): «no implica que los productos culturales de la posmodernidad se presenten desprovistos de afectos, emociones o sentimientos, sino más bien que tales intensidades aparecen desligadas de un sujeto individual y concreto» (pág. 370). La noción de olvido, individualismo, lo absurdo y la resignación provienen de los eventos históricos que pasaron antes del posmodernismo. Después de afrontar dos guerras mundiales e infinidad de guerras civiles y golpes económicos, los autores como Gonzales comienzan a descubrir lo siguiente:

Lo frustrante y absurdo de la vida posmoderna cuando, mediante la investigación que lleva a cabo, empieza a cuestionarse su lugar en la vida adulta, por lo que como lectores asistimos al choque de sus expectativas con la realidad escenificada. (Gonzales, 2017, pág.65)

Por ende, en la literatura del posmodernismo, los personajes comienzan a adentrarse en los zapatos del lector, es decir, salen del prototipo de un personaje ficticio a ser una persona que puede ser tanto lector como alguien en una cotidianidad cualquiera, asimismo su realidad llega a ser extrañamente familiar. Como lo menciona Gonzales (2017):

tanto los protagonistas de estas obras -defensores “a ultranza del individualismo y, por tanto, de la libertad”- se encuentran alienados, ajenos al mundo que los rodea y a su realidad, no son capaces de llevar a cabo el proceso último de abducción (Pierce), el cual necesita del *background* cultural de los personajes, para lograr conectar los indicios que se han ido recopilando a través de la narración. (pág.72)

Hay que tener en mente que, en la posmodernidad de Occidente, existen oposiciones binarias. Vásques (2011) lo explica en su ensayo *La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*: «las oposiciones binarias que rigen en

Occidente -sujeto/objeto, apariencia/realidad, voz/escritura, etc. Construyen una jerarquía de valores nada inocente, que busca garantizar la verdad y sirve para excluir y devaluar los términos inferiores de la oposición» (Vásquez, 2011, pág. 3).

Sin embargo, estas oposiciones binarias quedan a la interpretación del lector. A pesar de ello, como menciona Vázquez (2011):

Las interpretaciones dotan de sentido a los hechos. La interpretación es una condición necesaria para que podamos conocer la realidad, para que nos podamos relacionar con ella. La interpretación cuaja en la tradición y es el conocimiento de nuestras formas de interpretación el objeto de la ciencia central de la Posmodernidad: la Hermenéutica. (pág. 5)

La hermenéutica, como se sabe, es el arte de la interpretación de cualquier objeto que pueda ser interpretado, siendo literatura, pintura, cine, dramaturgia, etc. La necesidad primordial de la hermenéutica surge de la complejidad del lenguaje -sea verbal o escrito- que conlleva diversas conclusiones. Sin embargo, en la posmodernidad, la hermenéutica: «cobra un nuevo giro, ya no pretende aprehender el verdadero y único sentido del texto, sino manifestar las diversas interpretaciones del texto y las diversas formas de interpretar» (Vásquez, 2011, pág. 6).

La hermenéutica ha tenido varios cambios, desde Schleiermacher, quien explica que hay que comprender primero al autor para luego comprender el texto. Sin embargo, en la posmodernidad, ocurre lo contrario:

En la posmodernidad hay dos tendencias muy marcadas y contradictorias sobre la autoría, la que desprecia por centrarse únicamente en el texto y la que quiere explicar el texto como trasunto del autor. No cabe hablar propiamente de un autor, pues el autor del texto se ha perdido, como también se ha perdido

el ser humano como sujeto, es decir, como director de sus acciones. (Vásquez, 2011, pág. 6)

Por ello, Heidegger en su libro *Ser y tiempo* describe el círculo hermenéutico, en el que, como primera labor, interpreta la perspectiva puramente psicológica y existencial del texto en sí, siendo uno de los primeros hermenéuticos que se enfoca en la posmodernidad. A pesar de que, como se ha explicado, pareciera que la posmodernidad rompe con los valores y la moralidad, Vásquez (2011) menciona que: «[...] por más polifacética que parezca, no significa una ética de carencia de valores en el sentido moral, pues precisamente su mayor influencia se manifiesta en el actual relativismo cultural» (Vásquez, 2011, pág. 6).

Todas las culturas llegan -tarde o temprano- a tener un impacto posmoderno, es decir, llega un punto en que la cultura comienza a enfrentarse a un individualismo extremo, o bien, como lo expresa Vásquez (2011):

Un “proceso de personalización” que apunta la nueva ética permisiva y hedonista: el esfuerzo ya no está de moda, todo lo que supone sujeción o disciplina austera se ha desvalorizado en beneficio del culto al deseo y de su realización inmediata, como si se tratase de llevar a sus últimas consecuencias el diagnóstico de Nietzsche sobre la tendencia moderna a favorecer la “debilidad de voluntad”, es decir la anarquía de los impulsos o tendencias y, correlativamente, la pérdida de un centro de gravedad que lo jerarquiza todo: “la pluralidad y la desagregación de los impulsos, la falta de un sistema entre ellos desemboca es una “voluntad débil”. (pág. 8)

El proceso de personificación y el empleo que tienen los textos en la cultura son premisas que recuerdan a Barthes y *La muerte del autor*, libro en el que concluye que hoy en día un texto literario no pertenece al autor, sino a la cultura en general, es decir, al lector.

Incluso Vásquez (2011) lo recuerda: «La muerte del autor responde, de este modo, al proyecto de desubjetivación, que intenta eliminar la referencia a un sujeto originario sustentador de la verdad y el sentido del texto» (pág. 13). Por ello, la muerte de este, el cual se puede interpretar como la muerte del padre o la madre, de Dios, del creador, solamente aluden a un mismo concepto: el fin de la idea de identidad personal en la posmodernidad. Saldaña (2012) lo explica:

No obstante, la posmodernidad, donde el tiempo y espacio, la estructura de la historia, los discursos, el concepto nuevo del progreso que ha tenido que explicarse de una manera más relativa y menos exacta, la mezcla entre la fantasía y la realidad, el autor inexistente y el quiebre de lo tradicional en los géneros literarios se ha visto, como «dice Lyotard, en una edad de la cultura».

(Vásquez, 2011, pág. 3)

Haruki Murakami es un autor que se puede clasificar como posmoderno. En la mayoría de sus obras literarias se puede notar cómo esta corriente las influencia y se convierte en su esencia, tal como se puede ver en: *Kafka a la orilla*, *Hombres sin mujeres*, *Sputnik mi amor* y demás. Tokio, el lugar «donde se describe la transformación de la vida en Japón en la complejidad del mundo posmoderno» (Bassols, 2008, pág. 211), es también el punto exacto donde conviven los personajes de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Vale resaltar que el motivo de ello es que Murakami creció en una realidad posmoderna, lo cual remarca muy bien en sus textos. Refleja la posmodernidad en frases ocultas, tales como: «pero, en este mundo, nada hay tan cruel como la desolación de no desear nada» (Murakami, 2008, pág. 494). Por eso: «en Murakami, la postura intelectual ante el mundo posmoderno en el que creció y se desarrolló se refleja en una actitud crítica y reflexiva» (Bassols, 2008, pág. 220).

Además, Berrenechea (2008) menciona que:

A partir de mediados de los años 50, Japón emergía como potencia económica, debido a diversos factores favorables, ayudando por el control gubernamental y el compromiso de la sociedad con el ahorro y la inversión más que por el consumo. (pág. 141)

Es allí donde la sociedad nipona contemporánea revela su fragilidad interna, pues gracias al sistema de la posguerra, Japón se encontraba en una crisis oculta. Por ello, Berrenechea muestra que:

En la búsqueda no sólo [sic] de un afán versado en la economía sino, ante todo, en una dirección con un cambio en las élites y una reorientación del país hacia “una democracia más desarrollada que les permita convertirse en un país *normal*”. (Berrenechea, 2008, pág. 142)

Por último, «La escritura quebrada, descuartizada y fragmentaria de la posmodernidad» (pág. 373, Saldaña, 2012), es lo que caracteriza a Murakami. Ahora bien, si se acepta la heterogeneidad, la fantasía en la cotidianidad, la pluralidad y la relatividad, se están aceptando los valores significativos de la corriente posmoderna, por ello, para lograr entender tanto el libro *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, como el análisis propuesto en el trabajo, «deberíamos ser coherentes y pensar de manera posmoderna» (Saldaña, 2012, pág. 375).

## **Resumen de argumento**

*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es una novela escrita en 1994 por Haruki Murakami y es la obra en que se enfocará el presente trabajo. Una obra extensa, surrealista, imaginativa y muy detallista en la cual la ficción se une con lo cotidiano. El texto se divide

en dos partes: la primera cuenta la historia de Tooru Okada, quien luego de abandonar su trabajo como asistente en un bufete de abogados recibe una misteriosa llamada. Este hecho deshiló constantes misterios que serían fundamentales a lo largo de la novela, desde la desaparición de su gato Noboru Wataya, hasta la repentina aparición de distintos personajes un tanto fantasmagóricos como realistas. Sin embargo, estos no son asimilados por el personaje en la primera parte hasta que le ocurre la mayor tragedia de su vida: la ida de su esposa Kumiko, quién no deja rastro de su paradero. La segunda parte comienza con el extraño brote de una mancha azul en el rostro de Tooru Okada, siendo esta un símbolo de comunicación entre una dimensión paralela a la realidad. Entre la narración comienzan a surgir misteriosos eventos que conducen al personaje a un recorrido entre la realidad, lo fantasmagórico y lo onírico, hilos textuales que ayudan al personaje en su investigación para recuperar a su esposa y convencerla de regresar a casa, eventos que suceden en la tercera parte del texto. *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* pinta un mundo cotidiano del Japón moderno que parece, de pronto, como algo extrañamente familiar. «Eso sí, la Crónica... te puede dejar exhausto. O engancharte para siempre» (López, 2008).

## II. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

### **Murakami Haruki<sup>7</sup>**

Haruki Murakami es un escritor japonés que nace el 12 de enero de 1949 en Kioto, Japón, pero pasó la mayor parte de su juventud en Kōbe. Es reconocido internacionalmente por sus obras literarias entre las cuales resaltan *Tokio Blues*, *1Q84* y *La crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Es un escritor que ha sido influenciado por otros grandes autores occidentales, tales como: Scott Fitzgerald, Capote, Dostoievski y otros contemporáneos. A pesar de que es reconocido mundialmente por su literatura, Murakami también es un gran fanático de la música, específicamente del Jazz. Sus libros entusiasman a muchos lectores, ya que están llenos de enigmas, pistas vitales, música y de muchos otros elementos que pueden crear una conexión con el lector. Este escritor solitario, quizá individualista, hijo único criado entre libros y gatos logró abrirse camino entre el mundo de las letras, pues ha sido reconocido por numerosos premios tanto japoneses como de occidente. Por medio de sus novelas con ambientes mágicos, oníricos y que poseían personajes: «humanos, demasiado humanos» (Nietzsche, 1878) logró crear una literatura poco convencional en Japón. Murakami se ha convertido en un hombre que hace amar a los gatos, pero que él mismo, no tiene uno. A pesar de que su literatura tenga mucha influencia occidental, en especial la americana, sigue siendo un autor que revela su cultura por medio de sus escritos, como se demuestra en su libro *Escucha la canción del viento y Pinball 1973*:

Muchas personas— y con ello me refiero, en la mayoría de los casos, a la sociedad japonesa— terminan primero sus estudios, después encuentran un

---

<sup>7</sup> El orden de los apellidos frente del nombre es una de las costumbres de Japón.

empleo y, por último, tras un corto intervalo de tiempo, se casan. Esto era lo que yo también, en un principio, tenía la intención de hacer. Al menos era lo que, a grandes rasgos, pensaba que acabaría haciendo. Pero, en realidad, resultó que primero me casé, empecé luego a trabajar y entonces, por fin (como pude), acabé mis estudios. Es decir, que seguí un orden completamente inverso al habitual. (Murakami, 2015, pág. 11)

Murakami, como bien lo explica en la cita anterior, es una persona un tanto peculiar. Un autor que en sus inicios no fue bien recibido por la crítica japonesa: «Cuando publiqué *Underground*, me llovió todo tipo de críticas despiadadas por parte de los escritores que se dedicaban a la no ficción: «Desconoce los fundamentos básicos de la no ficción», decían algunos» (Murakami, 2017, pág. 15). Pero que, sin duda, ha sido aclamado por la audiencia internacional. Estudió en la facultad de Filosofía y Letras en el Departamento de Artes Escénicas en la Universidad de Waseda, pero que, por las circunstancias de la época -época de las revueltas estudiantiles y huelgas promovidas por los mismos-, tomó otro camino fuera del estudio. Al ser una persona individualista, nunca formó parte de las asociaciones estudiantiles. Las huelgas estudiantiles comenzaron a ser peligrosas para los jóvenes de la época, tal como lo describe el autor:

Cuando los conflictos entre las distintas asociaciones y facciones que luchaban contra el sistema establecido se agudizaron y empezaron a matarse entre ellos arrastrados por una ola incontrolada de violencia, me sentí profundamente decepcionado, como les sucedió a muchos otros jóvenes. (Murakami, 2017, pág. 41)

Después de contraer matrimonio con Yoko Murakami, este se dispuso a buscar un trabajo, sin embargo, al no querer trabajar para una empresa, propuso poner su propio negocio: un bar. El menciona que: «En el bar poníamos música de Jazz, servíamos café, alcohol y algo de comer» (Murakami, 2017, pág. 36). En aquel momento de su vida, él estaba enganchado en la música, la vida vespertina y de vez en cuando en la literatura. Un momento de su vida en el cual aprendió a ser *streetwise* y comenzó su vida adulta, llena de diferentes historias propuestas por personas que frecuentaban en su negocio, como lo menciona: «Al cabo de ese tiempo, pedí dinero prestado a mucha gente y, con la suma que reunimos, abrimos el bar a la salida sur de la estación Kokubunji. Era el año 1974» (Murakami, 2017, pág. 36). Murakami y su mujer llevaban una vida bastante modesta, casi espartana, pues apenas conseguían pagar los gastos de renta de su apartamento en Kanto, zona de Tokio.

En una tarde soleada de 1978 en el estadio de béisbol de Jingu, Murakami encuentra repentinamente su pasión por ser escritor.

El golpe de la pelota contra el bate resonó por todo el estadio y levantó unos cuantos aplausos dispersos a mi alrededor, me vino a la cabeza un pensamiento: Eso es. Quizás yo también pueda escribir una novela.  
(Murakami, 2017, pág. 46)

De esa forma en casi un año escribe su primera novela titulada *Escucha la canción del viento*, siendo esta un texto corto de una extensión que no sobrepasa las doscientas páginas manuscritas. En aquella época Murakami «estaba enganchado a las novelas rusas del siglo XIX y a las novelas negras norteamericanas» (Murakami, 2017, pág. 48). El autor incluso menciona que no había leído literatura japonesa contemporánea y, por ende, no sabía qué se escribía relacionado a su cultura. Su primera publicación no lo complació en absoluto, pues no sentía que hubiera un estilo que lo identificara. De aquella decepción nace un nuevo

estilo *murakaniano* -si se puede denominar de esa forma- «Cuando descubrí lo divertido que me resultaba escribir en un idioma extranjero [...] me senté a la mesa de cocina para traducir al japonés lo que había escrito en inglés» (Murakami, 2017, pág. 51). Inevitablemente de allí surgió un nuevo estilo de escritura en japonés, un estilo que más adelante iba a ser la base de la literatura de Murakami.

### **Murakami y su herencia de los 60**

La Segunda Guerra Mundial fue, probablemente, el mayor desastre en la historia de Japón. Esto dejó no únicamente un desastre terrenal, sino que también dejó un desastre moral proveniente de la aceptación a la derrota, y junto con ello, un desastre económico.

A la dura digestión de tal situación se sumaron dos o tres tragos amargos: tolerar la presencia militar extranjera en territorio nacional (1945-1952); tener que llevar un traje hecho a la medida de otro: la Constitución de 1947 inspirada en valores extranjeros, entre los cuales destacaba el espíritu democrático de las sociedades occidentales; y finalmente superar una penosa posguerra. (Rubio, 2012, pág. 85)

Murakami lo expone de la siguiente manera en su libro *1Q84, libros 1y 2*: «Los japoneses se sobreponían a duras penas al shock de la derrota y buscaban divertirse en medio de una vida de miseria» (Murakami, 2012, pág. 126). A pesar de ello, la derrota también significó un cambio en las artes, tanto en música, pintura, escultura, como en las letras. Los escritores de la época, en los que destacan: Abe Kobo (1924-1993), Shimao Toshio (1917-1986) y Kenzaburo Oe (1935-), comenzaron a retractar en sus obras lo que significa la identidad humana de un japonés. Todo ello para apaciguar y asimilar el desastre y la humillación de los hechos pasados.

Como menciona Rubio: «Después, al principio de la década de 1950, vino la asombrosa recuperación económica, en la cual Murakami, nacido en 1949, creció acunado» (Rubio, 2012, pág. 86). Sin embargo, el recuerdo vivo, pero silencioso, siguió atormentado a la generación pasada, es decir, la generación de sus padres. Un hecho que distanció ambas generaciones y que afectó en la construcción de valores de la siguiente generación. Esto se puede ver en *Crónicas del pájaro que da cuerda al mundo* en la siguiente cita: «yo no puedo creer que matar por las buenas a todos los que caen en nuestras manos, sea servir a Japón» (Murakami, 2008, pág. 206).

El pacifismo natural y la individualidad de Murakami fueron factores de desapego con una generación de juventud en descontento, como menciona Carlos Rubio (2012): «expresión de ese descontento fue el radicalismo de los movimientos de reivindicación estudiantiles de finales de la década de 1960» (Rubio, 2012, pág. 86). En japonés hay un término llamado *shutai-sei*<sup>8</sup> que significa: «“subjetividad individual” que se sentó en el corazón del movimiento de protesta estudiantil»<sup>9</sup> (Byron, 2017, pág.4). Un término que demuestra la búsqueda de la subjetividad y la autonomía individual. La generación de 1960 fueron jóvenes en búsqueda de su *shutai-sei*, en medio de una fragmentación social causada por guerras y disturbios políticos. Un término que será base en la psique de los personajes murakamianos.

En una conversación con la psicoanalista Hayao Kawai, Murakami toca el tema de desapego y el sentimiento del *shutai-sei*:

When I think about it, during the university struggles of 1968-1969, I was very concerned about what I should personally make a commitment to. [...] That

---

<sup>8</sup> しゅたいせい.

<sup>9</sup> Traducción libre

time was the age of commitment for our generation. But then that got beaten down, and beaten out of us, and all in an instant it turned into detachment. (Kawai y Murakami, 1996, pág. 12-13)

Un momento histórico que marcó la vida de muchos jóvenes nipones y que, a su vez, se sigue viendo en las obras de Murakami. Un reflejo de la decadencia de la identidad individual, un sistema que es marcado en sus letras y la búsqueda de su *shutai-sei*. El mundo de Murakami es la «posguerra particular del Zenkyoto<sup>10</sup>» (Rubio, 2012, pág. 97).

### **La novelística de Murakami y su fama en la literatura**

Murakami ha sido un autor que ha creado múltiples obras desde 1979, año en el cual publica su primera obra *Escucha la canción del viento*<sup>11</sup> en japonés, hasta en la actualidad. A pesar de que el autor ha creado múltiples obras literarias, también ha escrito ensayos como *Underground* -publicado en castellano por Tusquets editorial en el 2014- o *Retrato en Jazz*, que no se ha publicado en español. También ha sido entrevistado por diferentes revistas literarias tales como *El país*, *The Guardian*, *The New York Times*, etc. El auge de Murakami no le ayudó únicamente de forma financiera, sino que también le ha ayudado para abrirse camino a la crítica literaria y ser ganador de diferentes tipos de galardones tales como: El Franz Kafka en el (2006), el Mundial de Fantasía (2006), el Hans Christian Andersen de Literatura (2016), etc. También ha sido nominado múltiples veces al Nobel de Literatura, pero que aún no ha ganado.

---

<sup>10</sup> Movimiento estudiantil contra el gobierno, creadores del término *shutai-sei*.

<sup>11</sup> *Kaze no uta wo kike*.

Varios críticos mencionan que: «Al lector de las novelas de Murakami no le importa, especialmente, cómo se resuelven sus historias» (Soletto, 2012, pág. 86), pues en la mayoría de sus textos el lector se encuentra en un viaje a alguna parte, a un Japón occidentalizado, a un bar, a una casa con misterios o incluso a un mundo fantasmagórico y onírico. En el mundo encantado de la cultura japonesa, transitan divinidades, animales encantados, demonios, duendes y fantasmas. Todos estos mitos permanecen con la misma naturalidad con que todos los días, en muchos hogares de Japón, se veneran a los antepasados de cabeza de familia. Para muchos japoneses, incluidos los actuales, esta rica cultura se alimenta, como todas las culturas en el mundo, de supersticiones; las que todavía hoy son elementales en el comportamiento cotidiano de los japoneses y que crea una realidad invisible casi tan tangible como lo que es la realidad verdadera. La mitología japonesa está llena de un crudo realismo, lo cual se ve reflejado en su literatura, pues toda esta riqueza cultural se puede explorar no únicamente en los viajes turísticos al país, sino también en la literatura de Murakami.

La literatura japonesa no ha podido salir de la tendencia de lo sobrenatural, siendo este una clase de esquema que existe en el subconsciente simbólico de los escritores japoneses como se puede ver en algunos libros de Mishima o Kawabata, no se extingue, sino que, en cambio, florece y Haruki Murakami renueva estos aspectos folklóricos. Esta herencia artística es fundamental no solo para su literatura, sino para el tema de estudio.

### **III. MARCO TEÓRICO**

#### **La sociocrítica: de Duchet a Cros**

La sociocrítica es relativamente nueva, nace en el siglo XX como un punto medio entre el psicoanálisis, la dialéctica y la semiótica. Su objetivo era renovar la forma de análisis en el cual su prioridad era el acercamiento a los textos literarios por medio de las mediaciones colectivas, es decir, enunciar la teoría del texto y la teoría del sujeto. Este afán renovador se produce a través del cambio de la perspectiva, que va desde el exterior -contexto histórico- al interior del texto -contexto literario-. Sin embargo, es válido preguntar: ¿cuál es la diferencia entre la sociología en la literatura y la sociocrítica? La sociología de la literatura solo se enfoca en lo que está fuera del texto: le interesa las condiciones y la época en la que se produjo e incluso la vida del autor. La sociología no se mete con la estructura textual, que es el verdadero interés de la sociocrítica y de este trabajo de graduación.

La sociocrítica surge como una teoría que reúne lo mejor de otras como sus métodos y conceptos, pero con un objetivo claro: analizar el texto. Reconoce al texto como su único y verdadero objeto de estudio. Allí es donde se puede encontrar los pensamientos, los sentimientos y los significados que el autor concibe y cómo estos se transforman a través de un proceso complejo de significación que se nutre de un contexto textual. Ahora bien, «La “teoría sociocrítica” es una propuesta teórica y metodológica para el análisis y la interpretación de textos principalmente literarios, concebida por Claude Duchet (1925),

profesor de literatura en la Universidad de París VIII» (Guzmán, 2008, pág. 112). Para entender de mejor forma esta teoría, hay que hacer un recorrido por los autores que la han convertido en una crítica literaria: Claude Duchet – como fundador—, Lucien Goldmann – con su modelo estructuralista genético—y, por último, Edmond Cros – quien termina de pulir la herramienta.

Claude Duchet en su ensayo, *Pour une socio-critique, ou variatuins sur un incipit* (1971), aborda la posibilidad de mutación ideológica y perspectiva del texto. Lo primero que menciona es lo que no es la sociocrítica:

La sociocrítica no se trata de interpretar un sistema simbólico, sino de volver al final del texto, de leer un discurso que no se ha guardado, o es demasiado obvio para comprender, para captar la instancia de lo social y no en el derecho, sino en las legalidades socioculturales, vividas y no pensadas. (Duchet, 1971, pág. 1)<sup>12</sup>

Por ello, lo que busca es el reconocimiento de la expresión social y su respectivo origen a través del lenguaje, el símbolo y algunos conceptos de la psicocrítica. Es por lo mismo que Duchet (1971) menciona que la sociocrítica:

Se define más por conceptos precisos que por una ética profesional común, la convicción de la “preocupación por lo social” también debe estar marcada en la forma de estudiar y enseñar literatura, es decir, que la investigación literaria es fundamental, entre otros, para demostrar un compromiso político concreto. (pág. 4)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Traducción libre.

<sup>13</sup> Traducción libre.

Por ende, se puede interpretar esta teoría como varios elementos que conforman un todo. Duchet más adelante menciona que una de sus metas era tener una visión diferente a la usual sobre la literatura, en la cual los académicos pudieran ver más allá de lo estético de esta:

Implicaba el deseo de hablar diferente de la literatura, de quitar su halo ideológicamente sospechoso de sacralidad estética, de colocarla en el complejo conjunto de realidades sociales y culturales en las que aparece como todos los otros. (Duchet, 1971, pág. 4)<sup>14</sup>

Hay que tener en cuenta que, sin importar que, se debe percibir un texto como una forma ideológica. Esto se debe a que tanto la sociedad como la cultura tienen un peso muy relevante en todo lo que un autor debe de escribir y en todo lo que un usuario debe de leer. Hay componentes esenciales – sino es que fundamentales— para introducir al lector a un relato literario: el desarrollo de los personajes, el espacio-tiempo y una estructura narrativa que funcione, es decir, introducción, nudo y desenlace. Por lo mismo, Guzmán (2008) en su ensayo *Panorama de las teorías sociológicas de la novela* menciona que:

El análisis de los conceptos de tiempo, espacio y personajes; el papel del narrador y sus posiciones al describir; el flashback y los planos de la temporalidad, etcétera. Son argumentos importantes en distintos órdenes, porque en las últimas décadas del siglo, esos mismos conceptos fueron retomados y esclarecidos por teorías como la bajtiniana y la sociocrítica de Duchet. (pág. 103)

---

<sup>14</sup> Traducción libre.

Dentro de un texto literario, la cultura va a ser el motor—evidente o no—del espacio y los planos de la totalidad. Por ello, para Duchet: «La sociocrítica se asume, entonces, como una sociología del texto literario que destaca la importancia de su origen y espesor social» (Guzmán, 2008, pág. 112). El texto hay que verlo como una producción, no únicamente ficticia, sino también con hilos socioculturales que -de una u otra forma- dan ese valor agregado a la crítica en la literatura. Por ello, «el texto se sitúa en un espacio intermedio entre la producción literaria y la recepción. “A este espacio—afirma el autor—yo lo llamaría texto”» (Guzmán, 2008, pág. 114). Como bien lo dicta el título del ensayo de Duchet (1971) *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit*<sup>15</sup>, se les denomina *incipit* a los textos que marcan la esencia básica de la obra -espacio, tiempo y personajes-.

Estos últimos tres conceptos funcionan dentro de un colectivo: 1. producción, 2. difusión y 3. recepción. Guzmán (2008) los describe, según Duchet, de la siguiente forma: «El punto de partida de Duchet consistió en la elaboración de una teoría particular del texto, en la que se distinguen las categorías, interconectadas entre sí en forma de círculos concéntricos, de “pre-texto”, de “co-texto” y de “socio-texto”» (pág. 113). El pre-texto es el total de un universo dado, es decir, el imaginario colectivo; el co-texto es el tema de la obra a partir de su construcción social; y el socio-texto es la recepción del texto por parte de la sociedad. Como se mencionó, el *incipit* llega a ser un elemento del socio-texto, pues es la línea conectora entre el socio-texto y su co-texto, como bien menciona Guzmán (2008):

El *incipit* tiene la función de fijar las coordenadas espaciotemporales e identitarias del texto mediante la presentación o la descripción de espacios, tiempos y personajes [...] En primer lugar, es la franja donde se establece una

---

<sup>15</sup> Por una sociocrítica, o variaciones sobre un *Incipit*.

intensa comunicación entre el socio-texto y su co-texto, a través de los llamados “textos prefaciales”. (pág. 114)

Para dejar más claro el término, un *incipit* funciona como una unidad que integra todos los aspectos comunes de la obra-identidad, espacio y tiempo. Es aquellas oraciones que no necesariamente son el inicio del texto, sino elementos decorativos, ya que todo lo que fue presentado allí y también todo lo que fue omitido tienen el propósito de ser revelados al lector a lo largo de la obra. Tal como lo menciona Guzmán (2008): «Es también el lugar donde se produce la “entrada en texto”, es decir, el tránsito del o de los personajes del co-texto al socio-texto, que frecuentemente se marca a través de lo que Duchet llama “figuras de umbral”» (pág. 114).

Ahora bien, Duchet también toma en cuenta el discurso social, el cual lo interpreta como la sociología del texto, es decir, las ideologías, la imaginación y los sociogramas que se encuentran en la obra. Así pues, la información se extrae para posteriormente reflejarla de acuerdo con su espacio social-cultural. Por otra parte, el sociograma, como menciona Guzmán (2008), «no es más que la cristalización del discurso social alrededor de ciertos puntos nodales que producen cierto ordenamiento en la heterogeneidad del discurso» (pág. 115). Es decir, el sociograma es la interacción entre lo real y lo textual, regidos por connotaciones culturales dentro de un grupo para buscar sentido, por ejemplo: los estereotipos, el cliché cultural, los arquetipos, etc, es de esta forma, por medio de la observación e influencia de la cultura en el texto, que se puede desarrollar un análisis sociocrítico.

Si bien la sociocrítica fue teorizada en un principio por Duchet, este tuvo bastante influencia de otros teóricos importantes:

La noción de texto concebida por Duchet no está muy lejos de la establecida por autores como Barthes (tejido de significados en la lengua), Kristeva (productividad y posibilidad de transformación), Genette (la unidad ordenada y coherente como sostén de la intencionalidad) y Lotman (la unidad cultural cuyos niveles de mensaje pueden aparecer como parte de un texto, como un texto o como un conjunto de textos). (Guzmán, 2008, pág. 114)

Con la base de Duchet, se puede decir que «la regla básica del análisis sociocrítico es que el investigador debe atenerse exclusivamente al texto, sin agregarle ni quitarle nada» (Guzmán, 2008, pág. 114). La regla se mantiene elemental mientras la teoría se fue enriqueciendo con otros teóricos, entre ellos, Goldmann y Cros.

Antes de seguir con la teoría pura, hay un método que es muy importante resaltar: el “modelo estructuralista genético”, creado por Lucien Goldmann. Es una herramienta analítica importante para entender el desarrollo de la sociocrítica por parte de Cros, quien lo retoma para el análisis sociocrítico. Goldmann parte de la biología con la idea de que todo está interrelacionado en sus esencias básicas y alude a los genes para explicar las similitudes y las diferencias entre los textos literarios. El estructuralismo genético representó una modificación en el estudio del hecho literario, pues interpreta las relaciones entre una visión del mundo y las condiciones históricas que lo hacen posible, como bien se menciona en la siguiente cita:

Según Goldmann, tanto en la realidad como en la novela, los valores auténticos están implícitos, pues no son perceptibles a simple vista en un universo dominado por el valor de cambio al que están orientados la mayoría de los individuos no problemáticos. (Guzmán, 2008, pág.110)

Esta estructura significativa que se encuentra dentro de una obra no se explica con la relación de la psique del autor o con la perspectiva abstracta, más bien, se encuentra en los grupos y clases de una sociedad dada, en el caso de *Crónica de un pájaro que da cuerda al mundo*, en la sociedad nipona. El desarrollo de los personajes es fundamental para el análisis del autor, por ello

Para Goldmann, a la primera etapa del desarrollo capitalista corresponde la novela del “individuo problemático”, como los personajes de Flaubert, Stendhal y Balzac; a la segunda, la desilusión del individuo, del héroe problemático, como en Joyce, Kafka, Malraux; y a la tercera la desaparición del héroe, como en “*le Nouveau roman*” de Bekett, Robbe-Grillet, Sarraute y Simon. (Guzmán, 2008, pág. 111)

Estos “individuos problemáticos” son interpretados como sujeto individual y sujeto transindividual. Los sujetos individuales son, en sí, los sujetos culturales, principalmente porque tienen una visión del mundo particular, diferente y propio. Los sujetos transindividuales son los colectivos de la sociedad; la visión del mundo de estos es el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúnen los miembros de un grupo o sociedad y los oponen a los demás. Esta visión del mundo revela, en cierto modo, la totalidad -irrealizada en la realidad- de los sentimientos, aspiraciones y pensamientos de los miembros de una clase determinada, organizados en un sistema coherente y perfectamente racional. Lo anterior, de algún modo, se verá reflejado en toda clase de literatura, inclusive en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Por consiguiente, después de la primera etapa del desarrollo:

[...] Goldmann se enfrenta ya a esta cuestión, aunque confusamente, al abordar la cuestión de la estructura del género literario, una manera de definir

la transformación de la estructura de la conciencia colectiva en las estructuras de las obras literarias. (Martínez, 1999, pág. 138)

Las estructuras pueden ser mentales, paisajes o modos de vida. Se inscriben en los discursos de los sujetos colectivos, o bien, los sujetos transindividuales. Los discursos vienen siendo la generación, puestos de trabajo y oficios, familia, clases sociales y también colectividades regionales. Esos detalles se deben de mostrar en dado texto, puesto que refleja -consciente o inconsciente- una realidad sociocultural-. Asimismo, «Lucien Goldmann, inspirado en cierto modo por los trabajos del joven Lukács, considera que la obra literaria es la expresión de una visión del mundo. Esta visión no es un hecho individual, sino social» (Martínez, 1999, pág. 135). Esto nos lleva a la hipótesis central del estructuralismo genético que es la colectividad de la creación literaria, pues proviene de las estructuras universales que son homólogas a las estructuras mentales de algunos grupos sociales. Esta terminología y las formas del estructuralismo genético los toma Cros posteriormente para pulir la sociocrítica. Con las bases hechas por Duchet, Cross continuó haciendo de esta teoría una herramienta de análisis fundamental para la crítica literaria.

Edmond Cros no únicamente se interesa por la cuestión literaria, sino que se interesa por las huellas de la cultura a la que pertenece el sujeto literario que se dejan en el texto. Al igual que Goldmann, Cros trata de mostrar que toda creación artística es una práctica social y, por ello, una producción ideológica. En su libro de *L'engendrement des formes* (1990), plantea su teoría en el cual habla de microsemióticas que son los inicios de una realidad espacial, social e histórica colectiva y el cómo estos inicios son localizables. Él los llama huellas discursivas y establece que a partir de la reconstrucción de las huellas se pueden encontrar trayectos de sentido o trazados ideológicos. Estas huellas las bautiza como

*ideosemas*<sup>16</sup>, vectores de la producción de sentido. Para Cros, Ideo es un elemento de la práctica social o, mejor dicho, una articulación semiótica de significado. El *sema* es un elemento del texto de ficción, una articulación discursiva, por lo tanto, el conjunto de ambos viene siendo el término de *ideosema*. Como menciona Malcuzyński (1997-1998):

Al designar el fenómeno textual que (re)produce las diversas interacciones entre discursos diferentes coexistentes en una misma instancia social dada, el ideosema me parece ser una herramienta muy específicamente sociocrítica en la medida en que permite trabajar el vector *texto/discurso* dentro del texto mismo. (pág. 210).

Los *ideosemas* son el resultado de un proceso de producción, y, como producto, dan al texto sus coordenadas históricas. Son signos ideológicos a través de los cuales el sujeto transmite, suscribe, reproduce y expresa su ser cultural y social. Crean, además, indicios de contexto cultural, por lo que, los *ideosemas* pueden ser japorismos y lugares geográficos, ya que son un tipo de signo que significa no solo por lo que expresa, sino por lo que es, por lo que transcribe y por la manera en que se combina con los demás signos, es decir, la manera en cómo funciona con el código y el enunciado.

Cros (1986) en su libro *Literatura, ideología y sociedad* plantea algunos problemas sobre la teoría y metodología y expone el retraso de la sociología de la literatura, la mayoría de estos son aportes de Duchet. Además, advierte sobre la ausencia de toda determinación del objeto de la teoría. A su vez, sugiere una teoría fundada en la definición de un objeto de estudio específico. Establece que siempre hay que buscar los *ideosemas* -las huellas- de la

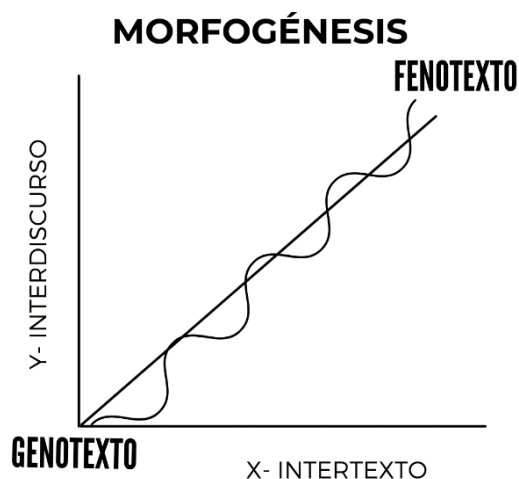
---

<sup>16</sup> Un concepto –si no es que similar, igual—son los vasos comunicantes.

sociedad en la obra siempre en el interior del texto. También habla de las prácticas sociales como mediaciones entre el texto y el contexto histórico social.

Como se mencionó, los *ideosemas* proceden de las prácticas sociales y constituyen nodos de producción y sentido que, en conjunto, forman parte de una red que Cros llama semiótica intratextual. Una de las grandes influencias de esa teoría fue el *Estructuralismo genético* de Lucien Goldmann. Tanto Goldmann como Cros, toman conceptos de la biología para explicar la literatura, pues, la idea de que todo está interrelacionado en sus esencias básicas hace que el autor aluda a los genes para explicar las similitudes y las diferencias entre los textos literarios. Por su parte, Cros toma los conceptos de genotipo y fenotipo traduciéndolos a *genotexto* y *fenotexto* para explicar el proceso de actualización en la producción literaria. Este proceso es llamado morfogénesis y se representa en la siguiente imagen:

**Figura 2.** Morfogénesis según Cros



Fuente: Autoría personal

Como se puede ver, el *genotexto* es donde inicia el proceso de simplificación, es decir, el punto 0. Esto se debe a que: «El genotexto es un campo semiótico que parece totalmente

neutro, pero, al mismo tiempo, está cruzado por contradicciones ideológicas» (Cros, 2011, pág. 4). Por lo mismo, no existe en la obra literaria si no da el paso hacia al *fenotexto*, que, no únicamente es el producto final, sino el resultado del proceso al igual que un testimonio de un proceso mismo. Como bien lo explica Cros (2011): «el genotexto no existe en el texto: en el texto sólo tratamos con los fenotextos» (pág. 4). Ambos deben estar conectados, pues el *genotexto* «existe solamente a través de estas elaboraciones múltiples y concretas — fenotextuales— y corresponde a una abstracción reconstruida por el analista» (Cros, 2011, pág. 5). Ahora bien, la línea horizontal (x) es el espacio del *intertexto* que engloba los recursos del lenguaje persistentes adquiridos por el autor. Así pues, «el intertexto (pre-afirmado, pre-construido, pre-condicionado), es decir, todo el material lingüístico destinado a dar forma al significado» (Cros, 2011, pág. 5). Estos son términos que recuerdan a Duchet con pre-texto, co-texto y socio-texto. Finalmente, en la línea vertical (y) se encuentra el espacio del *interdiscurso*, que es básicamente donde se concluyen los múltiples discursos que se quieren expresar, pues, ahí se consolida la inspiración inicial con ideas más elaboradas y concretas. Cros (2011) lo define de la siguiente forma: «materializa tanto las estructuras mentales como las formaciones ideológicas producidas por una formación social» (pág. 5).

Cros (2011) menciona que existen «tres niveles diferentes de conciencia: a los primeros dos (inconsciente y conciencia despierta), él agrega lo no-consciente. Lo no-consciente es una creación del sujeto colectivo» (pág.7). Esto recuerda – o bien se puede interpretar igual-- a la teoría de Goldmann con los términos de sujeto individual y transindividual. Sin embargo, en las palabras de Cros (2011):

Cada uno de nosotros pertenece, en algún momento de la vida, a una serie de sujetos colectivos (generación, familia, origen geográfico, profesión, etc.).

Pasamos por muchos de estos en el curso de nuestra existencia. Estos diversos

sujetos colectivos, al pasar por ellos, nos ofrecen sus valores sociales y visiones del mundo a través de sus discursos específicos. Cada sujeto transindividual inscribe en su discurso los signos de su inserción espacial, social e histórica y, en consecuencia, genera una microsemiótica específica.  
(pág. 6)

Para Cros, el texto no elige sus signos únicamente dentro del lenguaje, más bien entre la totalidad de las expresiones adquiridas o propuestas por los sujetos colectivos. Los signos, los eventos y los personajes son las microsemióticas que aclama el autor, pues «[...] transcriben en signos la totalidad de las aspiraciones, las frustraciones y los problemas vitales del grupo» (Cros, 2011, pág. 7). Finalmente, como menciona Cros (2011):

al reproducir las prácticas sociales y discursivas de los sujetos colectivos, estamos diciendo mucho más de lo que sabemos o deseamos; generalmente estamos reproduciendo los valores sociales de diferentes sujetos colectivos. Ese es el espacio y el nivel del proceso genético que interesa a la sociocrítica.  
(pág. 7)

Es válido preguntarse, ¿por qué es elemental esta herramienta para estudiar la obra de Murakami? Pues, al ser el objetivo principal analizar los elementos de la cultura tradicional nipona, la sociocrítica se halla como una herramienta fundamental. Es de vital importancia, ya que, como bien se mencionó, concibe al texto literario como el producto de una serie de fenómenos de conciencia, es decir, producto de un hecho socio-ideológico de una cultura y sociedad.

## **El psicoanálisis de Jung y los arquetipos**

Carl Gustav Jung, un autor que, de alguna u otra forma, hay que seguir independientemente del campo que se estudie, ya sea psicología, psiquiatría o, incluso, como en este caso, literatura. Jung fue clave en el desarrollo del psicoanálisis, también denominado psicología de los complejos o, en algunos casos, psicología profunda. Es muy fácil relacionar a Jung con Freud, pues fue con quien colaboró en sus inicios. El valor teórico de Jung proviene de su peculiar estructura de la psique y sus productos, es decir, las manifestaciones culturales. Además, incorporó en su metodología nociones de la antropología, la interpretación de los sueños, la mitología, la religión, la alquimia y la filosofía. Es importante recordar que Jung no fue el primero en descubrir la actividad onírica, pues es un puesto que le pertenece a Freud, sin embargo, ha hecho aportes significativos. El objetivo principal de usar la teoría de Jung en el trabajo es extraer las manifestaciones culturales que se encuentran en los personajes, o como bien menciona Jung, los sujetos de estudio.

En el presente trabajo, se hará un análisis profundo de los personajes de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* con la ayuda de las teorías propuestas por Jung, tales como su análisis por medio de la alquimia en *Psicología y alquimia* (1944), el modelo de la psique que menciona en *El hombre y sus símbolos* (1995) y los arquetipos que desarrolla en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970).

En *Psicología y alquimia* (1944), Jung toma muchas imágenes de los alquimistas de la época medieval ya que consideraba que fueron los primeros psicólogos y los primeros en descubrir la transformación del ser humano y el proceso de la individualización como lo abarca más adelante en su modelo de la psique. El proceso que describen los alquimistas consiste en la transformación del metal al oro, es decir, una persona puede ser transformada

desde lo más oscuro a lo más brillante. De esta forma, Jung toma muchas imágenes de los alquimistas, pues en la teoría existe la unión de los opuestos. La unión de lo masculino y lo femenino, arriba y abajo, mente concreta y mente abstracta, sol y luna, bien y mal, etc. Esta convergencia de los opuestos es parte de lo que Jung denomina proceso de *individualización*, el cual no es precisamente un proceso lineal, más bien gira en torno a un centro: «Los símbolos oníricos del proceso de individualización son imágenes de naturaleza arquetípica que aparecen en los sueños, las cuales describen el proceso de centrado y, respectivamente, la producción de un nuevo centro de la personalidad» (Jung, 1944, pág. 39). Este centro de la personalidad siempre estará referido al *yo*, pues Jung plantea que se representa simbólicamente a través de imágenes que: «[...] pertenecen a una categoría determinada que denomino simbolismo mandala» (Jung, 1944, pág. 39). En términos generales, una mandala es un diagrama que en el budismo representa la evolución del universo en un eje central. De la misma forma, Jung percibe el *yo* como la totalidad y centro en el que todos los opuestos se unen. Sin embargo, también menciona que: «la individualidad no es sólo el punto central sino también el círculo donde se comprenden el consciente y el inconsciente: es el centro de esta totalidad lo mismo que el *yo* es el centro del consciente» (Jung, 1944, pág. 39). Jung hace un análisis al respecto de las diferencias del *yo* de una persona occidental a una oriental:

El hombre occidental está fascinado por las «mil cosas»; las ve una a una, está apresado por el *yo* y las cosas y no tiene consciencia de las profundas raíces de su ser. En cambio, el ser humano oriental vive el mundo de las cosas individuales, incluso su *yo* es, para él, como un sueño y está enraizado esencialmente en la causa primitiva, la cual le atrae con tal fuerza que la relación del oriental con el mundo está relativizada en una forma incomprensible para nosotros con frecuencia. (Jung, 1944, pág. 10)

El autor menciona que los opuestos de lo masculino *-animus-* y lo femenino «el motivo de la mujer desconocida, que denominamos *anima*» (Jung, 1944, pág. 48) yacen en el inconsciente. Es justamente lo que, según Jung, la alquimia muestra: el cómo, a través del proceso e imágenes, se produce el proceso de individualización hacia la integración de los opuestos.

En el texto de Trismosin (A.D. 1582) *Splendor Solis*, se muestran algunas imágenes clásicas de la alquimia. En la Figura 3, se puede notar la imagen de un rey -hombre- acompañado del sol y de la reina -mujer- acompañada con la luna. Ambos entes, el hombre y la mujer, el sol y la luna *-anima y animus-* se unen; la integración de ambos crea un ser hermafrodita, algo que Jung después reconoce como el *yo* y su proceso de individualización.

**Figura 3.** *The third treatise* representación del proceso de individualización



Plate IV. – THE THIRD TREATISE

Fuente: Trismosin, S. (1582). *Splendor Solis*. Trubner & Co. pág. 25.

Jung concluye en *Psicología y alquimia* (1944) que los sueños muestran cómo va apareciendo el proceso de individualización y la integración de los opuestos en el

inconsciente de la personalidad y, de esa forma, va apareciendo la figura mandálica que hace referencia a la totalidad de la psique humana. Jung lo nombra *el sueño mandala* y lo define como: «una imaginación mental que sólo puede ser obtenido mediante la imaginación de un lama instruido» (Jung, 1944, pág.70). Con esto en mente, ya se puede continuar con el modelo de la psique que propone Jung en otros textos.

El modelo psíquico que propone Jung se diferencia -aunque no en su totalidad- del modelo propuesto por Freud. Alonso (2004) en su trabajo académico *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia* menciona que: «facilita entender las diferencias conceptuales entre Freud y Jung si antes se adelanta un concepto junguiano que contribuye a aclarar la relación entre las obras y sus autores. Este concepto es el de los *Tipos Psicológicos*» (pág. 57). Las discrepancias entre Jung y Freud comienzan desde su diferencia en la producción teórica, pues Jung defendía el concepto de *intuición*, mientras que Freud utilizaba como base la teoría de la *sensación*. En el ensayo de Alonso (2004), se mencionan cinco discrepancias, sin embargo, hay tres que se consideraron esenciales:

1. Jung considera que la libido no era primariamente sexual, sino una energía psíquica más amplia, con dimensiones casi espirituales. Tal como lo menciona Alonso (2004): «A diferencia de los primeros planteamientos de Freud en los que entendió la libido como una energía psíquica de carácter sexual» (pág. 58).
2. Jung no habla de un aparato psíquico, más bien, habla del sí mismo y con ello se refiere a todas las cualidades y potencialidades de la persona, sean conscientes e inconscientes. En ese sentido, el sí mismo es la integración de la persona, pero también es un arquetipo en *Psicología y alquimia* (1944)- Subraya la importancia de

no confundir el sí mismo con el yo<sup>17</sup>. En el otro lado, «Freud planteaba un enfoque clínico centrado en lo patológico [...] el inconsciente que concebía Freud tenía un cariz negativo, representado por todas las cosas reprimidas del individuo» (Alonso, 2004, pág. 58).

3. Jung menciona una relación de compensación del consciente con el inconsciente. Por ejemplo, una persona puede ser consciente, racional y lógica, pero al albergar representaciones afectivas inhibidas en el inconsciente trae como consecuencia una personalidad fría y poco empática. Si esa persona no logra explorar los terrenos oscuros del subconsciente, no podrá permitir el desarrollo del sí mismo y, por ende, la individualización. Mientras, «Freud se ceñía completamente al método científico basado en la racionalidad» (Alonso, 2004, pág. 58).

Para Jung, el fin del proceso de la estructura de la psique es la individualización<sup>18</sup>, como se ha venido explicando. Sin embargo, Jung (1995) en su libro *El hombre y sus símbolos* menciona que:

El hombre se totaliza, integra, calma, se hace fértil y feliz cuando (y solo entonces) se completa el proceso de individualización, cuando el consciente y el inconsciente ha aprendido a vivir en paz y a complementarse recíprocamente (Jung, 1995, pág. 14).

Es decir, el fin de un proceso terapéutico es restaurar la totalidad de la psique en el desarrollo del adulto. Se supone que un niño o un adolescente no puede lograr dicha individualización, debido a sus limitaciones -ya sea biológicas y sociales. Por ende, solo una

---

<sup>17</sup> Sí mismo: sintetiza el lado consciente con el inconsciente. Última etapa del proceso de individualización.

<sup>18</sup> Individualización: proceso de construcción de una individualidad a partir de una naturaleza en común.

persona adulta logra, como menciona Jung (1995), «la función trascendente de la psique» (pág. 149), que permite ese proceso. Se resume de la siguiente forma:

Un niño, como hemos dicho, posee el sentido de perfección, pero solo antes del surgimiento inicial de su consciencia del *ego*. En el caso de un adulto, el sentido de perfección se consigue mediante una unión de la consciencia con los contenidos inconscientes de la mente. Fuera de esa unión, surge lo que Jung llamó “la función trascendente de la psique” por la cual el hombre puede conseguir su más elevada finalidad: la plena realización del potencial de su “Sí-mismo” individual. (Jung, 1995, pág. 149)

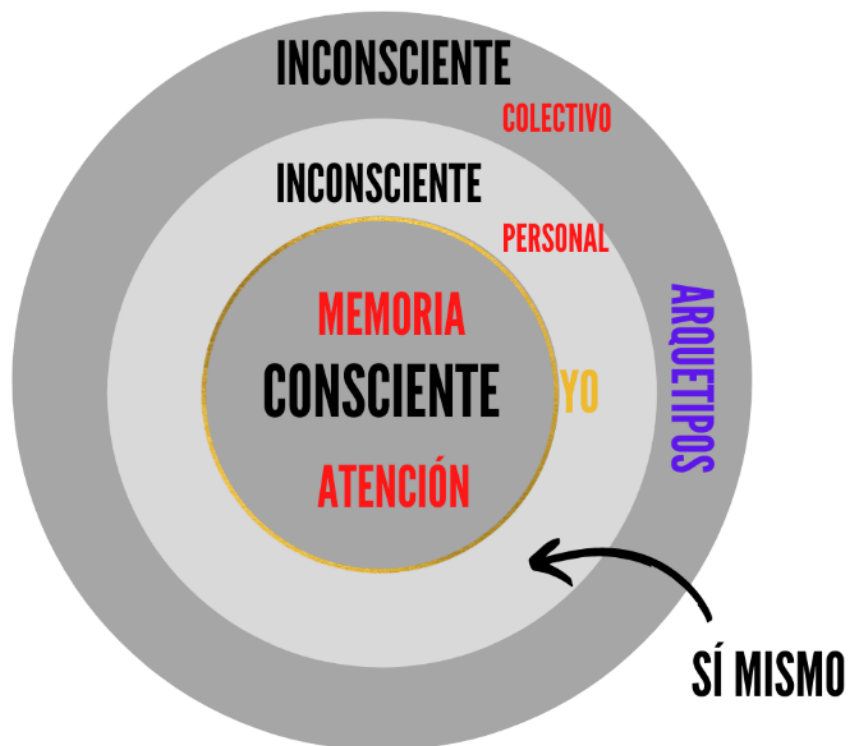
La estructura de la psique de Jung se puede representar con una estructura circular compuesta por tres partes esenciales. El consciente -como centro-, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo, Jung (1970) los define de la siguiente forma:

Un extracto en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese extracto descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. (pág. 10)

Lo que denomina *inconsciente colectivo* es por su naturaleza universal, como los arquetipos. Como ya se ha dicho, la conciencia -o lo consciente- es el centro, pero tiene un guardián que cubre sus límites: el *yo*. Como bien menciona Alonso (2004): «El *yo* está situado en los límites entre la consciencia y el inconsciente personal» (pág. 59). Si bien antes ya se había hablado del *yo* en el texto *Psicología y alquimia* (1944), hay que tomar en cuenta que el prototipo del *yo* cambia, pues ya no se ve como un totalizador en el proceso de individualización, sino, más bien, como el centro de la voluntad. Se convierte en una parte más y no en el todo de la personalidad, pues esta se construye. Sin embargo, hay que tener

en cuenta que una persona no debería identificarse totalmente con su *yo*, pues si se infla, la personalidad se debilita. Hay dos formas de tener acceso a la parte consciente: la memoria o la atención. La estructura de la psique se puede ver en la Figura 4:

**Figura 4.** Modelo Junguiano de la psique



Fuente: Autoría personal

Para entender mejor el modelo psíquico de Jung, hay que entrar de lleno en lo que son los arquetipos. Según Jung (1970): «el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge» (pág. 11). El inconsciente colectivo sirve como una habitación dentro del sótano donde se albergan la mayoría de los arquetipos, comenzando con *la*

*persona*. Este arquetipo es el que da forma a un individuo en la sociedad, pues es donde el *yo* incide constantemente. Jung hace una reflexión del arquetipo en *Psicología y alquimia* (1944): «Entre el consciente y el contenido que es proyectado existe siempre una atracción en cuanto que tal contenido pertenece a la totalidad de *la persona* y mediante la proyección está separado de la relación solo en apariencias» (pág. 221). Etimológicamente, *persona* es la máscara -antagónico a lo que sería la *sombra*- y las máscaras son moldeadas por las reacciones que se buscan en los demás, se adapta al mundo. Los ritos de iniciación, por ejemplo, están pensados para que los miembros de la comunidad adopten un nuevo rol con las funciones que implican responsabilidad y derechos. En términos junguianos, se le da una nueva *máscara*. En ese momento, los miembros de una comunidad se vuelven testigos del nacimiento de una persona. En síntesis, *la persona* reúne un conjunto de funciones necesarias para la adaptación humana en la sociedad. Son aspectos de mediación entre el individuo y la comunidad. La persona será modificada por arquetipos inconscientes como la *sombra*, el *ánima*, el *animus*.

La *sombra* es un arquetipo que reside en el inconsciente colectivo. Representa, por un lado, la totalidad de lo inconsciente y, por el otro, el aspecto inconsciente de la personalidad de las personas. Es decir, tiene rasgos y actitudes que el *yo* desconoce, por lo que los niega. A pesar de ello, Jung (1995) en *El hombre y sus símbolos* menciona que: «La aparición de la sombra no acarrea invariablemente problemas éticos difíciles y sutiles» (pág. 177). Jung en *Psicología y alquimia* (1944) lo describe de la siguiente forma:

Existe un peligro no despreciable y que, particularmente en el caso de individuos de naturaleza patológica, puede ser causa de complicaciones: es el hecho de que los contenidos del inconsciente personal (precisamente de la *sombra*) están correlacionados al inconsciente colectivo y, al ir teniendo

conciencia de la sombra, se arrastra de estos hacia arriba al mismo tiempo, por decirlo así. (pág. 34)

El *ánima* resulta ser -notoriamente- el arquetipo favorito de Jung. Tiene un vínculo entre la consciencia y el yo, pues es un arquetipo que se abre camino al sí-mismo. Aunque el *ánima* tenga mucho sobrenombre en la literatura de Jung, este considera que: «pese a que parecería que el *ánima* abarcara la totalidad de la vida psíquica inconsciente, el anima es, sin embargo, solo un arquetipo entre muchos otros» (Jung, 1994, pág. 33). Se asocia principalmente a la figura femenina que se encuentra dentro del inconsciente de lo masculino. Este arquetipo refleja la naturaleza de las relaciones del individuo, en el caso de un hombre, su relación con las mujeres. Curiosamente, «con el arquetipo del *ánima* entramos en el reino de los dioses, o sea, en el campo que se ha reservado la metafísica. Todo lo que el *ánima* toca se vuelve numinoso, es decir, incondicionado, peligroso, tabú, mágico» (Jung, 1994, pág. 34). El opuesto del *ánima* es el *animus*, el cual es la figura masculina. Jung trabaja con los opuestos; para estos dos arquetipos explica que:

Si quien tiene el sueño es un hombre, descubrirá una personificación femenina de su inconsciente; y será una figura masculina en el caso de una mujer. Muchas veces, esa segunda figura simbólica surge tras de la sombra produciendo nuevos problemas diferentes. Jung llamó a esas figuras masculina y femenina “*ánimus*” y “*ánima*” respectivamente. (Jung, 1995, pág. 177)

Si bien el *ánima* y el *animus* son arquetipos importantes en la psique. La unión de todos los arquetipos vistos conforma lo que se denomina el *sí-mismo*. Jung explica que el *sí-mismo* es, en efecto, el símbolo de la totalidad:

Si una persona ha forcejeado seriamente y el tiempo suficiente con el problema del ánima (o del ánimus) hasta que ya no se sienta parcialmente identificada con él, el inconsciente cambia otra vez su carácter dominante y aparece en una nueva forma simbólica que representa al “*sí-mismo*”, el núcleo más íntimo de la psique. (Jung, 1995, pág. 196)

En otras palabras, el *sí-mismo* es el último paso del proceso de individualización. Resulta ser la totalidad de la psique. Se trata de un almacén de información psíquica, una especie de ADN de la consciencia que, si bien puede tener diferencias étnicas, también presenta muchos elementos universales. Es probable que, por ese motivo, hay mitos que se parecen, aun cuando pertenecen a diferentes culturas y no existen pruebas de alguna comunicación entre dichas civilizaciones. Los dioses no estaban afuera sino adentro de los primitivos que existían más cerca del inconsciente colectivo. Se puede entender que la psique es un conjunto de ventanas y puertas que se abren y cierran constantemente, así los seres de las tinieblas y los duendes entran por las chimeneas de las casas; y Murakami ha dejado muchas ventanas y puertas abiertas.

### **La mitocrítica y el símbolo de Durand**

La mitocrítica fue una metodología creada por el filósofo francés Gilbert Durand, para quien el mito y el símbolo son las bases de los relatos. De ser así, la mitocrítica es una herramienta analítica que llega a ser útil no solo en la literatura, sino que en todas las ramas de las ciencias humanitarias. Esta herramienta será de importancia para el trabajo, pues se extraerá los mitos que se encuentren en la narrativa de Murakami. Durand parte del estructuralismo que Lévi-Strauss plantea, e influido por las teorías de Bachelard y Jung, reconoce que, para comprender el mito, es necesario reconstruir su estructura y sus

estructuras, en otros términos, mitos y mitemas. Gutiérrez (2011) en su ensayo académico *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos* lo define de la siguiente forma:

Si nos referimos a la *mitocrítica*, estamos hablando de un procedimiento concreto de análisis artístico basado en los postulados teóricos del estructuralismo figurativo, pero no necesariamente tenemos que incidir en el terreno del *mitoanálisis* que, sin embargo, se asienta sobre los mismos principios. (pág. 182)

Por ende, se puede definir, de forma más simplificada, la mitocrítica como un método que analiza cierto texto de la misma forma que se analizaría un mito. Al considerar que el mito per se es, de alguna forma, «el modelo de cualquier relato» (Gutiérrez, 2011, pág.183), término que Campbell y demás críticos ya habían desarrollado en sus teorías sobre el mitoanálisis, hay que tener en claro que el mito es -sin ningún asombro- la base de toda cultura. También es importante resaltar que el mito está en constante cambio, dependiendo de las necesidades culturales de una civilización.

Durand desarrolla la mitocrítica como un sistema de interpretación antropológica de la cultura, pues «por su parte, el mitoanálisis ampliará el campo de la mitocrítica, ya que su finalidad es la de descubrir cuáles son los mitos patentes o latentes que atraviesan, “trabajan”, o sustentan un determinado momento cultural» (Gutiérrez, 2011, pág. 183). Hay que tener en claro que en todas las obras literarias se pueden extraer estructuras mitémicas<sup>19</sup>. Sin embargo, es importante resaltar que el mito no únicamente se hereda, sino también se crea. Por ello, los mitemas emergen de una agrupación de imágenes y estructuras arquetípicas de las cuales

---

<sup>19</sup> Para un mitólogo, hay unidades mínimas y redundantes de significación al que denominan mitemas.

se repiten constantemente a lo largo del texto. El propósito del mitoanálisis es: «desvelar cuáles son los mitos dominantes o los mitos en tensión en una determinada época de la cultura, lo que desemboca en un análisis socio histórico» (Gutiérrez, 2011, pág. 186).

Durand emplea un proceso -casi metafórico- en el que destacan: «seis momentos, cronológicamente irregulares, caracterizados por lo que denomina *metáforas potamológicas* y que son: las *arroyadas*, la *división de aguas*, las *confluencias*, el *nombre del río*, la *disposición de las riberas* y el *agotamiento de los deltas*» (Gutiérrez, 2011, pág. 187). Estas no son la totalidad del mitoanálisis, sino solo la primera fase. Las *arroyadas* son corrientes que nacen en determinados sucesos culturales, como lo fue el romanticismo o el cubismo: «nacen de determinadas circunstancias históricas como guerras, invasiones o grandes acontecimientos sociales, científicos y/o culturales» (Gutiérrez, 2011, pág. 187). Al generarse las *arroyadas*, ya se puede comenzar a ver la *división de aguas*. Estas son las fases en las que se encuentran la diversidad de movimientos culturales, por ende, se considera como: «la fase de las querellas, de las rivalidades y, también de los mutuos enriquecimientos» (Gutiérrez, 2011, pág. 187). Ahora bien, las *confluencias* son las figuras paradigmáticas -o, mejor dicho, arquetipos- que se presentan en la obra; de esta forma: «el cuarto momento de una cuenca semántica surge cuando un mito, una leyenda, un personaje real o ficticio, le da *nombre*» (Gutiérrez, 2011, pág. 188). La *disposición de las riberas* son los elementos estilísticos que utiliza el autor en la obra, pues es una forma de consolidar no únicamente la estilística, sino la filosofía interna. Finalmente, se puede ver el último paso, o que el mitólogo lo denomina: el *agotamiento de los deltas*. Es: «el momento del declive, en el que se forman meandros, derivaciones, en el que la corriente del río debilitado se divide, se deja captar por corrientes vecinas —que, en nuestro caso sería, en su mayor parte, la del simbolismo»

(Gutiérrez, 2011, pág. 188). Así es como concluye Duran la primera fase del mitoanálisis, pero como bien se mencionó, el simbolismo no se puede dejar atrás.

Se entiende que el símbolo es naturalmente ambiguo, pues posee un doble sentido: uno concreto, literal o propio y otro alusivo o figurado. Durand (2007) menciona en *La imaginación simbólica* que: «la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible» (pág. 13). A pesar de ello, el símbolo no es una figura que vale por sí misma, mas sí es mediante del texto. El símbolo del oro puede representar riqueza, codicia, lujuria, etc. Sin embargo, los símbolos pueden estar divididos en tres campos, según:

Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo «cósmico» (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), «onírico» (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último «poético», o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto, el más concreto. (Durand, 2007, pág. 16)

A pesar de que el símbolo puede ser ambiguo, existen redundancias dentro de los relatos que llegan a ser relaciones significativas entre el mito y sus mitemas, tal como lo menciona Durand (2007): «un mito – o, por ejemplo, un conjunto de parábolas evangélicas— es una repetición de ciertas relaciones, lógicas y lingüísticas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente» (pág. 18). De esa forma, el significado mediante un conjunto de parábolas crea un símbolo mítico. El conjunto de imágenes que el autor recrea en su obra es un repertorio de elementos simbólicos y conceptuales. Es por ello por lo que el símbolo se puede ver como un criptograma, el cual debe ser descifrado para encontrar el mito interno.

Por lo mismo, Durand (2007) recalca que: «el mito no se reduce directamente a un sentido funcional por medio de la contingencia de una lengua, como la palabra incluida en el léxico» (pág. 60). En la mitocrítica, un mitema es una porción de un mito, un elemento constante - atado- en cierta imagen. Así pues, «pueden ser ordenados en clases de relaciones semejantes, clasificados en «paquetes» «sincrónicos» que compasan, por medio de una especie de repetición, de: «redundancia» estructural, el hilo del relato mítico, su «diacronismo»» (Duran, 2007, pág. 63).

Durand estableció un régimen de imágenes y símbolos llamado *cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes*. Está compuesto por dos modelos gestuales: uno diurno frente a uno nocturno. Es un esquema de símbolos que se organiza en variedades excluyentes y antítecas: luz-oscuridad, alto-bajo, naturaleza-cultura, etc. Estas son imágenes que el imaginario colectivo tiende a situar en ejes de positividad y negatividad -día y noche-. De esta forma, el lenguaje y su estructura de signos estarían condicionados por este tipo de estructuración. Es una organización binomial cuyo propósito es descifrar el mito y sus mitemas. Las Tablas 1 y 2 son una representación gráfica -original- de lo que Durand (2007) mencionó como la estructura para analizar el mito en los textos literarios. Ambas tablas se presentan como una triple división de lo imaginario y, por ende, del mito. En la Tabla 1, se presentan los regímenes o polaridad Las estructuras se dividen en una diurna y dos nocturnas; en la diurna, se encuentra lo que Durand llama los *esquizomorfos o heroicos* y, en la nocturna, las estructuras *sintéticas* y de último las *místicas*. Cada uno de esos tres apartados serán analizados por seis postulados: los principios de explicación y de justificación o lógicos, los reflejos dominantes, los esquemas verbales (distinguir, vincular y confundir), los arquetipos epítetos, los arquetipos sustantivos y los símbolos y sintemas.

**Tabla 1.** Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes diurnas

<b>Regímenes o polaridad</b>	<b>Diurna</b>	
<b>Estructuras</b>	<p><i>Esquizomorfas (o heroicas)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Idealización y «retroceso» autístico.</li> <li>2. Diairetismo (Spaltung).</li> <li>3. Geometrismo, simetría, gigantismo.</li> <li>4. Antítesis polémica.</li> </ol>	
<b>Principios de explicación y de justificación o lógicos</b>	<p>Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los principios de <i>exclusión</i>, de <i>contradicción</i>, de <i>identidad</i>, obran plenamente.</p>	
<b>Reflejos dominantes</b>	<p>Dominante <i>postural</i> con sus derivados <i>manuales</i> y el agregado de las sensaciones a distancia (vista, audiofonación).</p>	
<b>Esquemas «verbales»</b>	Distinguir	
	Separar ≠ Mezclar	Subir ≠ Caer.
<b>Arquetipos «epítetos»</b>	Puro ≠ Mancillado Claro ≠ Oscuro	Alto ≠ bajo

<p><b>Arquetipos «sustantivos»</b></p>	<p>La luz, Las tinieblas, El aire, La Miasma, El Arma Heroica, El vínculo, El bautismo, El mancillamiento.</p>	<p>La Cima, El Abismo, El cielo, El Infierno, El jefe, El inferior, El héroe, El monstruo, El Ángel, El animal, El ala, El Reptil.</p>
<p><b>De los símbolos a los sintemas</b></p>	<p>El Sol, el Azul, el Ojo del Padre, los Runas, el Mantra, las Armas, las Corazas, la Clausura, la Circuncisión, la Tonsura, etcétera.</p>	<p>La escala, la Escalera, el Beto, el Campanario, la Zigurat, el Aguila, la Alondra, la Paloma, Júpiter, etc.</p>

Fuente: Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. 2.<sup>a</sup> ed. Amorrortu. pág. 100.

**Tabla 2.** Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes nocturno

<p><b>Nocturna</b></p>	
<p><i>Sintéticas (o dramáticas)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Coincidentia oppositorum</i> y sistematización.</li> <li>2. Dialéctica de los antagonistas, dramatización.</li> <li>3. Historización.</li> <li>4. Progresismo parcial (ciclo) o total.</li> </ol>	<p><i>Místicas (o antifráscas)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Duplicación y perseveración.</li> <li>2. Viscosidad, adhesividad antifráscica.</li> <li>3. Realismo sensorial.</li> <li>4. Miniaturización (Gulliver).</li> </ol>
<p>Representación diacrónica que vincula las contradicciones por medio del factor tiempo. El principio de <i>causalidad</i>, en todas sus formas (en especial, <i>final</i> y <i>eficiente</i>), actúa plenamente.</p>	<p>Representación objetivamente homogeneizante (perseveración) y subjetivamente heterogeneizante (esfuerzo antifráscico). Los principios de <i>analogía</i>, de <i>similitud</i>, intervienen plenamente.</p>

Dominante <i>copulativa</i> con sus derivados motores <i>rítmicos</i> y sus coadyuvantes sensoriales (kinésicos, musicales-rítmicos, etc.).		Dominante <i>digestiva</i> , con sus coadyuvantes <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> , y sus derivados <i>táctiles</i> , <i>olfativos</i> , <i>gustativos</i> .	
<i>Vincular</i>		<i>Confundir</i>	
Madurar Progresar	Regresar Enumerar	Descender, poseer, penetrar.	
Adelante, futuro	Detrás, pasado	Profundo, calmo, caliente, íntimo, escondido.	
El fuego llama. El hijo. El árbol. El Germen.	La rueda. La cruz. La luna. El andrógino. El Dios plural.	El microcosmos. El niño, Pulgarcito. El Animal fértil. El color, la Noche. La madre. El recipiente.	La morada. El centro. La flor. La mujer. El alimento. La sustancia.
El calendario, la aritmología, la Tríada, la Tétrada, la Astrobiología.			
La iniciación, el Nacido dos veces, la orgía, el mesías, la piedra filosofal, la música, etc.	El sacrificio, el dragón, la espiral, el caracol, el oso, el cordero, la liebre, la rueca, el yesquero, la mantequera, etc.	El Vientre, devoradores y devorados, Kobold, dátiles, las tinturas, las gemas, Melusina, el Velo, el Manto, la Copa, el caldero, etc.	La tumba, la cuna, la crisálida, la isla, la caverna, el mandala, la Barca, el Hogar, el Huevo, la leche, la miel, el vino, el oro, etc.

Fuente: Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. 2.<sup>a</sup> ed. Amorrortu. pág. 101.

Como menciona Diaz (1986) en el capítulo “¿Qué es la mitocrítica?»: «Una vez que Gilber Durand ha sentado las bases de una teoría general de lo imaginario y después de elaborar todo un material clasificador con el que abordar las distintas imágenes -símbolos-, está en condiciones de poner en funcionamiento una nueva disciplina que él mismo ha

denominado *mitocrítica*» (pág. 139). Los métodos anteriores que desarrollo Durand en su trayectoria como mitólogo son pautas que permiten ver el patrón de cierta cultura. De esta forma se puede clasificar en dos grandes grupos irreductibles: «culturas *ideacionales* o *visualistas*» (Durand, 2007, pág. 113). La distinción entre los regímenes *diurnos* y el nocturno logran formalizar a los símbolos para reagrupar las estructuras culturales que se encuentran en determinada obra. Entonces, la mitocrítica es fundamental para encontrar los elementos culturales dentro de la obra de Murakami.

### **El sujeto cultural y la interculturalización, de regreso a Cross**

El sujeto cultural -o la cultura en sí- es un concepto que tiene variedad de significados, dependiendo del ámbito crítico en el que se haga uso. De manera descriptiva, lo cultural puede verse como una estructura social que funciona a través de ciertos modelos económicos, religiosos, entre otros; y un sujeto cultural es el que vive dentro de ese constructo. Sin embargo, también se puede ver de otra forma, como la histórica, en la que un sujeto cultural recibe alguna herencia social que puede pasar de generación en generación. O bien, verlo de una forma psicológica, en la que la cultura hace una base importante en el modo en que un sujeto cultural se desenvuelve y resuelve dentro de cierta sociedad. En fin, lo cultural y el sujeto cultural suelen tener algunas diferencias entre las definiciones dependiendo del contexto, pero siempre recaerá en que la cultura es influyente y creadora del sujeto cultural. De regreso al teórico Cross (2003), él menciona que la cultura:

es el campo donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, tanto más cuanto que se incorpora a la problemática de la identificación donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la isma representación colectiva que la aliena (pág. 11).

Si bien la cultura es la esencia de un sujeto cultural, hay que recordar que no es una idea abstracta, tiene una existencia ideal, pues solo se mantiene en ciertas manifestaciones concretas, como los sistemas económicos y sociales, el lenguaje, etc. Por ende, un sujeto -si bien es influenciado por medio de su cultura- no puede ejercer poder sobre ella, hablando de un nivel individual. Esto se debe a que la cultura es proveniente de un símbolo colectivo, porque precisamente es compartido se funda colectivamente. La cultura es la primera realidad con la que un sujeto cultural se enfrenta; Cross (2003) menciona:

Cuando hablo de sujeto cultural, designo pues al mismo tiempo:

1. Una instancia de discurso ocupada por yo,
2. La emergencia y el funcionamiento de una subjetividad,
3. Un sujeto colectivo,
4. Un proceso de sumisión ideológica. (pág. 12)

El discurso es elemental para entender al sujeto cultural, pues: «el lenguaje y cultura son dos nociones co-extensivas, por lo menos si por lenguaje nos referimos a todos los sistemas significantes de una sociedad determinada contemplada en un momento preciso de su evolución histórica» (Cross, 2003, pág. 13). Así pues, el lenguaje es la forma en que el hombre se construye como sujeto. La estructura del lenguaje es compleja, pues se puede ver como un sistema de símbolos que comparte determinada civilización y que en ciertas circunstancias una persona puede estructurar mensajes más complejos, o mejor estructurados. De la misma forma se puede estructurar el sujeto cultural, es decir, un sujeto cultural es un individuo cuya lengua la comparte con cierta civilización, pero el discurso de este, como tal, es el portador de un mensaje único. El sujeto cultural comparte un sistema colectivo con otros individuos, pero eso no lo detiene de ser un ente en acción que lo difiere de la masa.

Posteriormente, Cross (2003) menciona que existen un sujeto transindividual y otro no-consciente:

Yo designo como discurso a la especificidad discursiva de un sujeto transindividual, lo cual me lleva a definir como interdiscursividad el conjunto de las prácticas adquiridas – esencialmente en un contexto de interlocución— por un sujeto que, como todos los sujetos, ha atravesado y sigue atravesando varios y diversos sujetos transindividuales; esta interdiscursividad, así definida, constituye su competencia, noción que para mí atañe pues al habla y no a la lengua. (pág. 15)

La lengua no existe únicamente en los diccionarios y los libros de gramática y ortografía, pues corresponde a una realidad más allá de la lingüística, de la comunicación y del aprendizaje: es uno de los pilares de un sujeto cultural y, por ende, de la cultura. El estado de proyección de un sujeto cultural proviene desde su identificación, por lo mismo, Cross (2003) hace uso de los arquetipos junguianos para explicar de mejor forma su teoría; menciona que: «la noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación, en la medida en que se fundamenta en un modo específico de relaciones entre el sujeto y los otros» (pág. 21). En efecto, el sujeto cultural *yo* se puede confundir con los demás, pues se convierte en la máscara de todos los otros sujetos. Cross expone también que hay que dejar de lado - únicamente en un inicio- todas las etiquetas de identificación que provienen de roles sociales. Esto se debe a que: «la noción de sujeto cultural forma parte, ante todo, de la problemática de la apropiación del lenguaje en sus relaciones con la formación de la subjetividad, por una parte, y con procesos de socialización, por otra» (Cross, 2003, pág. 22). El autor toma en cuenta que el sujeto no se puede identificar con el modelo cultural, pues pasa lo contrario, ya que es el modelo cultural lo que lo hace sobresalir como sujeto.

A pesar de que Jung es el autor con más influencia en Cross con respecto al sujeto cultural, este alude a algunos postulados que hace Jaques Lacan para visualizar de mejor forma el término del *ego* en un sentido cultural. Cross (2003) alega que: «el sujeto cultural y el Ego constituyen pues dos instancias de un mismo espacio psíquico» (pág. 25). La primera instancia recae en lugar del objeto, en otras palabras, en el inconsciente. Hay que tomar en cuenta que:

El ego toma forma pues a partir de la imagen del objeto, que Lacan concibe, como acabamos de ver, como una representación inconsciente, previa del otro, lo cual nos lleva a recordar la dialéctica de la identificación de sí mismo con otro y del otro con ese sí mismo. (Cross, 2003, pág. 25)

Cross toma al ego como una especie de máscara —como mencionaría Jung— del sujeto cultural. Sin embargo, su «interés de la noción de sujeto cultural permite abarcar simultáneamente las dos dimensiones: la individual y la colectiva del sujeto» (Cross, 2003, pág. 29). Ahora, con los postulados de Cross, se entiende que el sujeto cultural y su interculturalización<sup>20</sup> son: «una abstracción a la cual solo podríamos conferir una realidad concreta» (Cross, 2003, pág. 29). Finalmente, como última observación de este apartado, hay que recordar que el sujeto cultural proviene de una red de estructuras que están a la espera de ser descifradas. Por ello, para extraer el sujeto cultural de su interculturalización y la riqueza cultural nipona que se encuentran en el libro *Crónica del libro que da cuerda al mundo*, será necesario usar como fundamento todas las bases de crítica mencionadas.

---

<sup>20</sup> Término que se refiere a que un sujeto cultural se ve afectado a más de una cultura.

#### IV. ELEMENTOS QUE SE ANALIZARÁN DENTRO DE LA OBRA

En la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Murakami, como en sus demás obras, construye una riqueza cultural nipona-occidental que se divide en cuatro puntos esenciales:

1. **La música** -occidental, evidente-: Murakami, como bien se menciona en su biografía es un fanático de la música. Y esto lo demuestra dentro de la novela, incluso abre su texto de la siguiente forma:

Cuando sonó el teléfono, estaba en la cocina con una olla de espaguetis al fuego. Iba silbando la obertura de *La gazza ladra*, de Rossini, al compás de la radio, una emisión en FM. Una música idónea para cocer la pasta. (Murakami, 2008, pág. 13)

Todas las canciones dentro de la novela parecen ser recomendaciones que el autor le da al lector mientras está en su recorrido por el texto. Pero lo cierto es que, la musicalidad crea la ambientación a lo largo de la historia. Por ello, al igual que con otros símbolos, estas melodías se tomarán en cuenta para analizar cómo ayudan a los elementos tradicionales japoneses que aparecen en el relato.

2. **La pintura y el cine** -imágenes literarias-: Murakami a lo largo de su novela hace reflexiones sobre películas de los 50's y sobre pinturas, como lo es el caso de De Chirico: «Igual que en una escena de un cuadro de De Chirico, la sombra alargada de la mujer se extendía hacia mí cruzando la calle» (Murakami, 2008, pág. 35), o bien pinturas en óleo como lo menciona en la siguiente cita:

En una pared había colgada una gran pintura al óleo. Era el cuadro de un río. Lo contemplé unos instantes con la intención de tranquilizarme. Sobre el río brillaba la luna. La luna iluminaba tenuemente la ribera

opuesta, pero yo no alcanzaba a ver qué paisaje se extendía más allá.  
(Murakami, 2008, pág. 150)

También hace una crítica severa de algunas películas, como lo son *En una isla tranquila, al sur*, o *Contigo para siempre*. Ambas reflexiones, tanto de pintura, como de cinematografía, ayudan a crear el contexto de los personajes, de su época, de 1984. Por lo tanto, todos esos simbolismos serán tomados en cuenta en el análisis de la novela.

- 3. Los símbolos** -tanto nipones como de occidente-: Como bien lo recuerda Durand en su ensayo *La imaginación simbólica* (2007), Paul Ricoeur menciona que:

Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo “cósmico” (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), “onírico” (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último “poético”, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto, el más concreto.  
(Durand, 2007, pág. 16)

A lo largo del relato existen múltiples símbolos nipones como occidentales. Desde las bebidas occidentales como: wiski, coca-cola y cerveza corona, hasta comidas completas con *misoshiru*<sup>21</sup>, la cual es parte importante en la gastronomía japonesa. Los símbolos, como bien mencionados por Paul Ricoeur, serán divididos en tres dimensiones: Cósmicos -los que representan la cotidianidad-, oníricos -los que

---

<sup>21</sup> Sopa de soja fermentada.

representan la dimensión fantasmagórica- y, por último, los símbolos poéticos -los que recurren al lenguaje-.

4. **La mitología** -aunque oculta, japonesa-: La mitología es la base de toda cultura, tal como lo menciona Pérez (2013) en la antología *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*: «todas las sociedades modernas se asientan sobre una base mitológica que acompaña su evolución sociocultural» (pág. 47). Para este punto se tomarán en cuenta cuatro mitos japoneses:

- **Hiroshima**: La explosión en Hiroshima no es -en un inicio- un mito, fue un hecho histórico que sigue siendo una catástrofe de la humanidad y que ha causado gran impacto tanto en Japón como en todo el mundo. La sociedad nipona ha creado una idea del fin del mundo en base a este hecho histórico, algo que se puede ver muy seguido, pues:

Nos los proporciona el manga, no solo a través de aquellos que muestran las penurias derivadas de la guerra y la explosión atómica sino también en otros innumerables que dibujan escenarios devastados, ficticias terceras guerras mundiales como Akira, o incluso Godzilla, aquel mítico monstruo nacido en los años cincuenta y convertido en otra de las representaciones de esa destrucción sobrenatural.  
(Rodríguez, 2016, pág. 68)

Este hecho histórico se muestra ligeramente en la *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, como un hecho histórico. Este trauma colectivo ha hecho que: «la palabra Hiroshima adquiriera un carácter casi sagrado» (Rodríguez, 2016, pág. 68). La bomba atómica dejó un rastro enorme de muertes y a su vez, un rastro de enfermedades. Aquellas personas: «Los hibakusha que recibieron el impacto de

la bomba sufrieron quemaduras y heridas que marcaron sus cuerpos y sus rostros» (Serrano, 2020). Como se menciona anteriormente la bomba atómica ha creado miedo colectivo, no únicamente por el evento histórico, sino por los rastros y enfermedades que ha dejado. En diferentes películas como *La tumba de las luciérnagas* (1988) producida por Studio Ghibli, *Hadashi no Gen*<sup>22</sup> (1983) producida por Keiji Nazakazawa y *Kono sekai no katasumi ni* (2016) producida por Genco Inc. muestran e ilustran la versión japonesa de la Segunda Guerra Mundial. Allí incluso, se puede ver las consecuencias de la radiación, en la cual personas quedan con marcas en los rostros que los definen durante el resto de su vida. De esta forma se analizará como la realidad se convierte en ficción por medio de los mitos que ejercen después de la bomba de Hiroshima y que se encuentra en la novela de Murakami.

- **El hilo rojo:** Un mito que ha cautivado a muchas personas que lo han escuchado. Este mito insiste en que:

Aquellos que estén unidos por el hilo rojo están destinados a convertirse en almas gemelas, y vivirán una historia importante, y no importa cuánto tiempo pase o las circunstancias que se encuentren en la vida. El hilo rojo puede enredarse, estirarse, tensarse o desgastarse... pero nunca romperse. (Pérez, 2018)

Es un mito que en definitiva puede sonar romántico para muchos, pero puede no ser una historia apasionada como se puede imaginar. *En el universo de Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* hay dos personajes principales: Tooru Okada

---

<sup>22</sup> Pies descalzos.

y Kumiko, su esposa. Al inicio, tienen una relación normal de casados, hasta que un día ella se va sin dejar rastro alguno. Un hecho que deshilo varios sucesos de los cuales Tooru se ve sometido en búsqueda de su esposa. Más adelante, el lector se entera que ella le ha sido infiel desde hace tres meses antes de su desaparición, pero que, este evento no fue motivo de su desaparición. Tooru no puede huir de su destino y debe encontrar a Kumiko para que todo regrese a su normalidad. Ni uno ni el otro pueden realmente huir, como si estuvieran conectados por un hilo o, mejor dicho, por un mito.

- **El gato, Noboru Wataya:** En la mitología nipona existen animales maliciosos, tales como los zorros, los tejones y los gatos. Pues en el folclor japonés: «Los colores de la piel del gato han influido mucho en popularizar estas ideas acerca de ese animal. El gato más temido era uno de color rojizo o pardo rosado, llamado “gato flor dorada”» (Anesaki, 2015, pág. 129). El gato regresa a ser un mito, un mito del cual Murakami toma para abrir su relato.
- **Las aves:** Como bien se menciona en el título, en el universo de Murakami hay un pájaro con un inusual canto y que no se deja ver:

pero el pájaro no volvió a chirriar. Guardaba silencio, como una piedra, en alguna de las ramas del pino bañadas por la luz de la luna. [...] El niño tembló de frío y cerró la ventana desistiendo de ver el pájaro. “Es distinto de los gorriones y las palomas, no se muestra con tanta facilidad”. (Murakami, 2008, pág. 541)

A pesar de que es un ave del cual se desconoce la especie, tiene un valor mitológico que, como Noboru Wataya, ayuda al desenlace de la historia. Un

ave que, de alguna manera, marca el tiempo y las realidades, tanto onírica como cotidiana de los personajes.

Todos los mitos serán analizados por medio de la mitocrítica, de esa forma se examinará su valor en la novela *crónica del pájaro que da cuerda al mundo* de Haruki Murakami.

## V. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS

Este apartado será distribuido en tres partes, al igual que las secciones del libro. Esto se pensó específicamente por el uso del tiempo que, tanto para Murakami como para el presente trabajo, será fundamental para comprender la totalidad de la historia. Antes de entrar de lleno a la primera parte, es importante comprender que Murakami -tanto en este texto como en otros- crea un tejido de realidades, es decir, Murakami no construye únicamente una línea narrativa, sino una inmensa variedad de líneas narrativas que concluyen en un único objetivo. Así pues, es crucial el elemento del tiempo, ya que varias de las líneas narrativas ocurren antes o después de 1984, año en el que se desarrolla la realidad y los sucesos del personaje principal, Tooru Okada.

### **1era parte: De junio a julio de 1984, *La gazza ladra***

#### **La posmodernidad japonesa, un reflejo planteado en tres generaciones**

Como bien se sabe, la literatura contribuye a la asimilación de ideas sociales que se presentan en dichos momentos históricos de una civilización. Esto se puede ver, por ejemplo, en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, donde expone a la sociedad española en todas sus formas: política, social, económica, etc. De igual forma, Murakami expone a la sociedad nipona en su texto. Japón, como civilización ha pasado por múltiples eventos históricos que han -de alguna forma- enorgullecido a la patria, sin embargo, «la época de Murakami posee rasgos que la diferencian de otros momentos de la historia» (Soletto, 2012, pág. 18). La herencia que dejaron las guerras fueron ejes principales del porqué la generación de Murakami se viera como una generación rebelde: fue un periodo en el que se derrumbó la idea tradicional de la cultura oriental, ya no se encontraba una barrera entre Occidente y Oriente, pues, al fin y al cabo, solo quedaron los escombros de un mundo unilateral.

## La generación de la guerra

Los personajes que se encuentran en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* se dividen en tres secciones: la generación de la guerra, la generación del cambio -o generación rebelde- y la generación inconforme. La generación de la guerra es la que menos personajes contiene, pues consta con dos: el adivino Honda y el teniente Mamiya. Ambos sirvieron para la guerra y, a lo largo del relato, comentan sus horribles experiencias en batalla. Tooru Okada conoce al adivino Honda por medio de la familia de su esposa, pues es fiel creyente de esta clase de oráculos. Sin embargo, el trasfondo del personaje va más allá de ser un simple adivino, ya que sirvió como un elemento clave en la Segunda Guerra Mundial. Este, quien demostró tener poderes psíquicos desde antes de seguir su profesión como adivino, queda sordo a causa de las bombas en Nomonhan. Más adelante, después del fallecimiento del señor Honda, se presenta el teniente Mamiya, quien a petición del difunto fue a visitar a Tooru Okada para entregarle un presente que le había dejado. Murakami presenta la situación de guerra en los dos capítulos finales de la primera parte del libro, en el cual pone en contexto al lector de los hechos históricos que de alguna forma marcaron la época.

Una de las principales claves para comprender el posmodernismo es saber sobre el proceso de globalización. Este concepto tiene sus raíces en la economía; uniforma las ideologías, las costumbres, los gustos y la cultura. En el caso de los personajes de la generación de la guerra, se puede percibir el trauma y la desmotivación que les dejó este suceso histórico. El teniente Mamiya, mientras le contaba su historia de guerra a Tooru Okada, señala que: «al pensar en Japón, me sentí abandonado en el fin del mundo» (Murakami, 2008, pág. 210). La patria ya no significa un hogar para los civiles, sino una carga no deseada que debían defender.

Antes de iniciar su historia, menciona como, desde un principio, quería ser un profesor de historia y geografía en Hiroshima, pero que, por las circunstancias en las que se encontraba Japón, tuvo que ir a servir a la patria. Dentro de su relato, comenta que tanto él como sus hombres fueron encontrados por la Unión Soviética en Mongolia. Dentro del equipo se encontraba Honda, Yamamoto y Hamano; Mamiya estuvo presente en el momento en que degollaron a uno de sus hombres y desollaron a otro, sin embargo, Honda logró huir antes de que fueran atrapados, posiblemente gracias a sus poderes psíquicos. Luego, el teniente hace una reflexión, sobre Japón, el mundo, y la humanidad, y confiesa que existía una esperanza. No lo mataron los mongoles, pero lo abandonaron en un pozo a su suerte, por lo tanto, de una o de otra forma eso era mejor que estar muerto o en manos de los enemigos. Así pues, sugiere que: «con todo, era una esperanza. Y eso es mejor que nada» (Murakami, 2008, pág. 221).

Ambos personajes enfrentan un proceso de individualización, en el cual demuestran que sus ideales, sus sueños y sus aspiraciones fueron arrebatadas. Este proceso también se puede demostrar como un pensamiento existencialista, en el que ellos, como personajes, se dieron cuenta de que pelear por la patria era pelear por nadie. Honda lo describe de la siguiente forma: «Yo soy yo, él es yo, atardecer de otoño. Cuando renuncias a mí, yo existo» (Murakami, 2008, pág. 80). Estos personajes representan al Japón antiguo y el Japón derrotado y resaltan, de muchas maneras, el Japón tradicional.

### **La generación de la posguerra**

La generación del cambio o la generación de la posguerra es, en parte, la misma de Murakami en su juventud. Es una generación que, a pesar de no haber recibido el golpe de las guerras, ha crecido en una sociedad inestable, cambiante, líquida; una sociedad donde el

trabajo es difícil de encontrar y los estudios difíciles de pagar. Tooru Okada era un trabajador en un bufete de abogados, no era una persona de prestigio, pero al mismo tiempo no era invisible. A sus treinta años decide dejar su trabajo y hacer las tareas domésticas, para ser mantenido por su esposa Kumiko Okada. Sin embargo, a pesar de que se sitúa en una época en la que el trabajo es escaso y las oportunidades de crecimiento son un reto, demuestra la esencia del posmodernismo. Esto se puede notar en el siguiente postulado: «pero a la semana de llevar esta existencia relajada pensaba que, de momento, me gustaría seguir así y me esforzaba en no pensar en el futuro» (Murakami, 2008, pág. 43).

En general, «la posmodernidad, por más polifacética que parezca, no significa una ética de carencia de valores en el sentido moral, pues precisamente su mayor influencia se manifiesta en el actual relativismo cultural» (Vásquez, 2011, pág. 16). El personaje no está teniendo una falta ética al renunciar de su trabajo y tampoco está violando las leyes japonesas; Tooru Okada está cortando los hilos culturales que indican cómo debe ser el ciclo de su vida -estudiar, trabajar, casarse, procrear y morir-, un ciclo bastante mundano. En cambio, su esposa hace todo lo contrario. A pesar de que aceptó la decisión de su esposo y mantenerlo, sigue las normas culturales japonesas inculcadas por su familia, es decir, el ciclo de vida que impone la cultura -o la sociedad-.

Por esta misma razón se sobreentiende el porqué a Kumiko le encantaba ir con los oráculos y los adivinos tradicionales, mientras que Tooru era más escéptico. Estas pequeñas divergencias entre la pareja principal son importantes, pues a lo largo de la historia demuestra el cambio de la cultura nipona, de lo tradicional a lo atípico y posteriormente a la nueva cultura. Por la misma razón, Tooru Okada encuentra a su mujer como una desconocida, pues sus ideales comienzan a ser diferentes, sus aspectos culturales ya no los unen. Esto se confirma en el siguiente extracto: «Tal vez sea un hecho determinante. O tal vez sea, en

realidad, simplemente el principio de algo peor, fatal. Tal vez eso sea solo la entrada. Y tal vez, al fondo, se extienda un mundo que sólo pertenece a Kumiko, un mundo que yo todavía no conozco» (Murakami, 2008, pág. 52).

A partir de la suposición de que Tooru Okada es el Japón nuevo -a lo que anteriormente se menciona como el nuevo Tokio, la máscara, etc.- y Kumiko es el Nipón antiguo -la sombra, el Japón de atrás, etc.- las hermanas Creta y Malta Kanoo son, entonces, los conectores de ambos mundos, los puentes de unión de lo tradicional y lo moderno. Malta Kanoo es una especie de adivina, un oráculo que, con ayuda de su hermana Creta, logra intervenir en la vida de la pareja Okada. Al momento en que Malta y Tooru se conocen, principalmente por la preocupación de la desaparición del gato de su esposa, ella le menciona lo siguiente: «¿Sabe, señor Okada? Este tipo de cosas ocurre. Como usted sabe muy bien, éste es un mundo violento y caótico. Y dentro de este mundo hay lugares aún más violentos, aún más caóticos» (Murakami, 2008, pág. 66). Esta frase referencia la supuesta violación que el hermano de Kumiko, Noboru Wataya, cometió contra Creta Kanoo. Los cinco personajes están ligados directamente, sin embargo, la función de las hermanas es ser el conector.

### **La generación inconforme**

La generación inconforme es aquella que se encuentra cerca del nuevo milenio, pero que, al mismo tiempo, le afecta el posmodernismo. Se puede describir como los trazos finales de la corriente posmoderna, en el que los jóvenes ya no obedecieron las reglas establecidas, pero que de igual forma buscan estabilidad. En la primera parte del texto, se encuentra únicamente un personaje que encaje en esa generación: May Kasahara, una chica de dieciséis años que vive en el condominio fantasma detrás del apartamento de Tooru Okada. May,

quien, a pesar de desconocer su trasfondo, se puede percibir que es parte de una generación totalmente aislada a la cultura, un ser individualista.

En la cultura Nipona, el tiempo es importante y tienen un orden establecido en las etapas de la vida, como lo menciona Murakami (2015) en *Escucha la canción del viento y Pinball 1973*: «muchas personas -y con ello me refiero, en la mayoría de los casos, a la sociedad japonesa- terminan primero sus estudios, después encuentran un empleo y, por último, tras un corto intervalo de tiempo, se casan» (pág. 11). En este caso, May Kasahara rompe el ciclo, el tiempo es -de una u otra manera- relevante para ella, su percepción de este es cambiante, ambigua y hasta cierto punto insignificante. Al estar temporalmente en casa, a causa de una caída en moto, menciona que no debe preocuparse por los estudios, pues «tampoco pasaría nada si faltara un año a clase. No tengo ninguna prisa por pasar a segundo» (Murakami, 2008, pág. 34). El no tener una prisa, en una civilización donde el trabajo y el estudio es primordial, es culturalmente inaceptable. Esto se debe a que el sistema educativo Nipón tomó gran importancia durante la recuperación y crecimiento económico después de la Segunda Guerra Mundial. Por el otro lado, esta chica demuestra, a lo largo del texto, un humor negro con pensamientos existencialistas, por lo que obtiene una visión del mundo, que, a pesar de ser cierta, es posmoderna:

Solo tengo dieciséis años y no sé muy bien de qué va el mundo, pero una cosa sí puedo afirmar con rotundidad: si yo soy pesimista, los adultos de este mundo que no son pesimistas son un hatajo de idiotas. (Murakami, 2008, pág. 166)

El personaje de May Kasahara representa al Japón moderno y multicultural con ideologías menos rígidas. A comparación de las demás generaciones, May se puede considerar como el resultado de la posmodernidad. Es por ello que los sucesos de la historia

no le afectan, pues ella es simplemente una observadora, al menos, en la primera parte del texto.

En la Tabla 3, se visualizan de mejor forma las generaciones y las épocas que se enmarcan en el contexto del libro. Esta información será importante al momento de incluir la teoría sociocrítica. Asimismo, será útil para mantener al tanto la época y los hechos históricos por los que pasan los personajes. Se puede notar, desde ya, a simple vista que hay tres líneas narrativas que ayudan al desarrollo de la historia principal. Cada una de estas líneas contienen información mítica, que más adelante resaltarán los simbolismos nipones y los simbolismos de Occidente.

**Tabla 3.** Las tres generaciones en: La gazza ladra 1era parte de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<b>Generación</b>	<b>Personajes</b>	<b>Hecho histórico</b>
Generación de la guerra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Señor Honda (adivino) +</li> <li>• Teniente Mamiya</li> <li>• Yamamoto +</li> <li>• Hamano +</li> </ul>	Segunda Guerra Mundial.
Generación de la posguerra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tooru Okada</li> <li>• Kumiko Okada</li> <li>• Noboru Wataya</li> <li>• Las hermanas Kanoo</li> </ul>	Crecimiento social, económico y político japonés.

Generación inconforme • May Kasahara Se empieza a intercambiar ideales con occidente.

---

Fuente: Autoría personal

### **Teoría sociocrítica en *La gazza ladra***

Hay que recordar que la regla elemental -casi de oro- del análisis sociocrítico es que el investigador debe de estudiar únicamente el texto, sin agregar ni omitir nada (Guzmán, 2008, pág. 114). Por lo tanto, toda afirmación que se haga debe ser reflejada en el *fenotexto*<sup>23</sup>. Para que la estructura funcione, hay que encontrar a los grupos y las clases de la sociedad, en el caso de la novela de Murakami es la sociedad nipona.

### **El individuo problemático en la novela**

Primero hay que extraer el “individuo problemático” o “individuos problemáticos”, cuya característica principal es una visión diferente del mundo, por lo tanto, se convierten en sujetos culturales. Dentro del libro, al primero que se le puede identificar con estas características es a Tooru Okada, el protagonista. Un hombre que se sale de lo ordinario, quien -como ya se había mencionado - no cumple con el ciclo de vida que propone su cultura. Ahora bien, dentro de la lista de personajes que se presentan hay otro que entra en la misma categoría: May Kasahara. El siguiente enunciado es un comentario que ella hace hacia la sociedad japonesa: «¡es que ellos trabajan muy en serio! La gente de este mundo es *taaan* seria» (Murakami, 2008, pág. 97). Cuando ella menciona “la gente de este mundo”, se refiere específicamente a los nipones. El trasfondo del comentario es particularmente desafiar el ciclo -o mejor dicho la cultura- por ello, se le denomina como un “individuo problemático”.

---

<sup>23</sup> Hay que recordar que el *fenotexto* es el material que otorga la obra.

Finalmente, dentro de la categoría se encuentra otro personaje: Malta Kanoo, cuya función es ser un puente conector, posee un lado de “sujeto problemático”. Esto se debe a que la percepción del mundo es diferente a lo que la mayoría tiene, tal como lo hace Tooru Okada o May Kasahara. En un determinado momento, Malta Kanoo menciona que hizo estudios espirituales con el agua en la isla de Malta, lugar donde adquirió su pseudónimo - Malta Kanoo-. Sin embargo, esto se le hace poco usual a Tooru Okada, pues la mayoría de los adivinos -chamanes, oráculos, etc.- suelen enfocarse en objetos diferentes, tal como el incienso o el té o como el Señor Honda, quien escuchaba los espíritus por medio de su sordera -por más extraño que parezca-. En el siguiente enunciado, Malta Kanoo explica lo siguiente: «también estudio las aguas que tienen efecto sobre la configuración corporal. Ganar dinero no me preocupa» (Murakami, 2008, pág. 64). El dinero, como bien lo menciona, no es el objetivo que ella busca en las personas, por lo que -se supone- tiene otro trabajo, aparte de ser adivina. Malta Kanoo, por el otro lado, es también un “sujeto problemático”.

### **Los sujetos transindividuales en la novela**

Los “sujetos transindividuales” son la masa de cierta civilización, es decir, los sujetos que comparten la visión del mundo, en el cual las aspiraciones, los sentimientos y las ideas van acorde con un grupo y los oponen a los demás. De esta forma, se demuestra la totalidad de una clase determinada. Los personajes que entran en esta categoría son Creta Kanoo, Noboru Wataya -el hermano de Kumiko-, Kumiko, el señor Honda y el teniente Mamiya. Desde ya, se puede asegurar que la generación de la guerra contiene personajes que cumplieron con el ciclo que la cultura nipona les brindó. Por ello, a pesar de las circunstancias y los traumas, mantienen la tradición cultural nipona, pues ya está establecida en su pensamiento. Son seres que no difieren en ningún momento y cumplieron con su deber, según su cultura nipona. Ahora bien, es válido preguntarse: ¿por qué la mayoría de la generación

del cambio están en esta categoría? Pues, a comparación de Tooru Okada, estos personajes siguen cumpliendo con lo que la cultura nipona les plantea. Kumiko Okada, quien ya se había catalogado como el Japón antiguo: es una mujer que está cerca de sus treinta años. La edad no la diferencia de su esposo, pero tiene pensamientos diferentes hacia el mundo:

-Lo has buscado tú, lo he buscado yo, y no ha aparecido por ninguna parte. Ya hace diez días que ha desaparecido. Por eso no me ha quedado otra solución que llamar a mi hermano. Le he preguntado si conocía a alguna adivina o pitonisa que pudiera encontrar el gato. Ya sé que no te gusta pedirle nada a mi hermano, pero él entiende mucho de estas cosas, lo ha heredado de mi padre.

-Tradición familiar- (Murakami, 2008, pág. 74)

De lleno se puede ver la divergencia entre los tres personajes, tanto Kumiko como Noboru Wataya creen en las tradiciones inculcadas por su familia, mientras que Tooru Okada es escéptico a ello. También se pueden encontrar las divergencias entre Noboru Wataya y Tooru Okada en el siguiente enunciado: «de esta forma, los padres embutieron a conciencia en la cabeza del pequeño Noboru Wataya una filosofía fruto de sus propios problemas y de su visión deformada del mundo» (Murakami, 2008, pág. 110). Ahora bien, Creta Kanoo, a pesar de ser fiel seguidora de su hermana Malta, es un personaje que sigue las creencias y la presión social que hay entre Japón, algo que la diferencia a su hermana, pues Malta Kanoo en su juventud rompe la barrera cultural y se dirige a otros lugares a aprender otras culturas para profundizar más en su poder de pitonisa.

La teoría sociocrítica menciona que hay discursos que reflejan la realidad sociocultural de un texto determinado. Estos discursos son la generación, los puestos de trabajo, la familia y la clase social a la que pertenece cada personaje. En la Tabla 4, se

encuentran los discursos que se encontraron dentro de la primera parte del texto, indicando si son individuos “problemáticos” o “transindividuales”.

**Tabla 4.** Discursos socioculturales de los personajes en la 1era parte de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<b>Personajes</b>	<b>Discursos (generación, puesto de trabajo, familia, clase social, etc.)</b>
Tooru Okada (individuo problemático)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la posguerra</li> <li>• Sin trabajo</li> <li>• Hijo único</li> <li>• Clase media baja</li> </ul>
Kumiko Okada (sujeto transindividual)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la posguerra</li> <li>• Editora en una revista</li> <li>• Familia conservadora. Tuvo una hermana mayor que falleció por una infección estomacal. Dentro del relato, es hermana mayor de Noboru Wataya.</li> <li>• Clase media baja</li> </ul>
Noboru Wataya (sujeto transindividual)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la posguerra</li> <li>• Político</li> <li>• Familia conservadora</li> <li>• Clase alta</li> </ul>
Creta Kanoo (sujeto transindividual)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la posguerra</li> </ul>

---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prostituta</li> <li>• Familia conservadora</li> <li>• Clase media baja</li> </ul>
Malta Kanoo (individuo problemático)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la posguerra</li> <li>• Pitonisa o adivina (otra profesión no se ha mencionado)</li> <li>• Familia tradicional</li> <li>• Clase media baja</li> </ul>
May Kasahara (individuo problemático)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación inconforme</li> <li>• Trabaja en una empresa de pelucas/ estudiante</li> <li>• No se menciona su familia</li> <li>• Clase media</li> </ul>
Señor Honda (sujeto transindividual)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la guerra</li> <li>• Ex militar/ adivino u oráculo</li> <li>• Familia tradicional</li> <li>• Clase media</li> </ul>
Teniente Mamiya (sujeto transindividual)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Generación de la guerra</li> <li>• Exmilitar</li> <li>• Familia tradicional</li> <li>• Clase media</li> </ul>

---

Fuente: Autoría personal

Ya que se obtuvieron el sujeto “individual” y el sujeto “transindividual” con sus respectivos discursos sociales y culturales se pueden encontrar los *ideosemas*, prácticas sociales que construyen en conjunto una red que se le denomina semiótica intratextual. Estos serán aquellos *japonismos* que se encuentren en el texto: lugares geográficos o bien aspectos culturales como la comida (Tabla 5).

**Tabla 5.** *Ideosemas* contextuales 1era parte *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, La gazza ladra*

<b>Categoría</b>	<b>Ideosema</b>	<b>Cita</b>
Gastronomía	1. <i>Misoshiru</i> (soja fermentada)	1. «De pie, en la cocina, preparé el pescado asado con mantequilla, la ensalada y el <i>misohiru</i> » (Murakami, 2008, pág. 39).
Lugar geográfico/ hecho histórico	1. Hotel de Shinagawa (Una región especial de la metrópolis de Tokio) 2. Ejército de Kwantung, batalla de Nomonhan. 3. Provincia de Kanagawa (se ubica en la región de	1. «Le conté por encima mi encuentro con Malta Kanoo en el hotel Shinagawa» (Murakami, 2008, pág. 73). 2. «luchaba como suboficial del ejército de Kwantung en la batalla de Nomonhan, en

---

	Kanto, sobre la isla de Honshu. Reconocido lugar por la pintura “la gran ola de Kanagawa”)	1939» (Murakami, 2008, pág. 76).
	4. Shinjuku Gyoen/parque Yoyogi (parques nacionales de Tokio)	3. «Mi padre dirigía un hospital en la provincia de Kanagawa» (Murakami, 2008, pág. 129)
	5. Hiroshima (región de Chugoku)	4. «Durante el día iba sola a Shinjuku Gyoen o al parque de Yoyogi» (Murakami, 2008, pág. 146).
		5. «Miré el reverso oy en el remitente se leía «Tokutaroo Mamiya». Procedía de algún lugar de Hiroshima» (Murakami, 2008, pág. 173).
Elemento	1. <i>Shooji</i> (puerta corrediza enrejada con papel)	1. «Teníamos que hablarle en voz tan alta que hacía temblar el papel de los <i>shooji</i> » (Murakami, 2008, pág. 75).
	2. <i>Kotatsu</i> (especie de mesa baja)	
	3. <i>Tatami</i> (piso especial para las	2. «Tanto en verano como en invierno

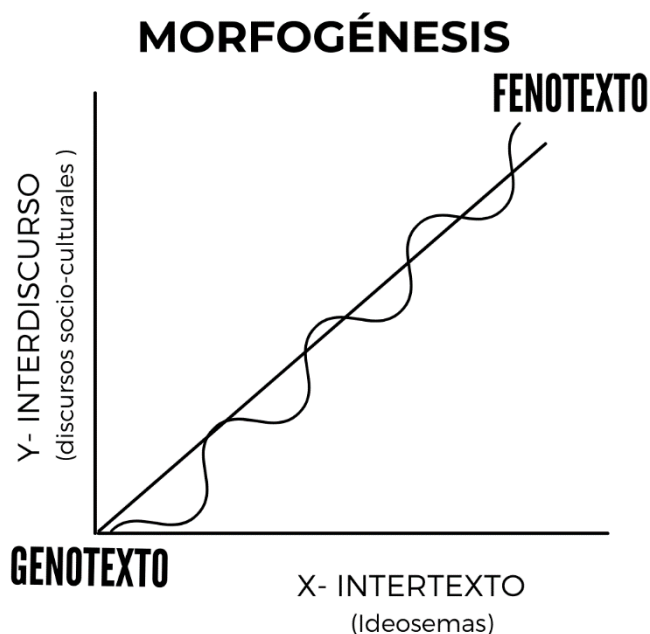
---

- 
- |  |   |
|--|---|
| casas tradicionales japonesas)   | estaba sentado en el <i>kotatsu</i> » (Murakami, 2008, pág. 78)   |
| 4. <i>NHK</i> (emisora pública de Japón)   | 3. «El <i>tatami</i> estaba rozado» (Murakami, 2008, pág. 78)   |
| 5. <i>Furoshiki</i> (tela cuadro rectangular que se utiliza para envolver y transportar objetos)     | 4. «el señor Honda adoraba los programas de la <i>NHK</i> » (Murakami, 2008, pág. 79).                                |
| 6. <i>Años shoowa</i> (la era que corresponde al reinado del emperador Showa, abarca de 1926 a 1989) | 5. «El teniente Mamiya deshizo diestramente con una mano el <i>furoshiki</i> que llevaba» (Murakami, 2008, pág. 191). |
| 7. <i>Yunomi</i> (taza para el té japonés)   | 6. «El año 25 o 26 de <i>Shoowa</i> , creo» (Murakami, 2008, pág. 191).   |
| 8. <i>Yakuza</i> (grupo de mafia japonesa)   | 7. «Tomó el <i>yunomi</i> y bebió un sorbo de té» (Murakami, 2008, pág. 192)  |
|  | 8. «Pero después me di cuenta de que eran <i>yakuza</i> que vigilaban su territorio» (Murakami, 2008, pág. 143).      |
-

Fuente: Autoría personal

Con estos temas definidos, se puede ver la morfogénesis de la primera parte del texto. El *genotexto*, al ser completamente neutro, no existe dentro de la obra literaria de no ser por el *fenotexto*. Los *fenotextos* serán vistos por medio de los personajes presentados en la obra. El *intertexto* serán los *ideosemas* encontrados en el relato y los *interdiscursos* son los aspectos socioculturales que se encuentran en los personajes, esto se visualiza de mejor forma en la Figura 5:

**Figura 5.** Morfogénesis en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*



Fuente: Autoría personal

La función de los *ideosemas* (*intertextos*) dentro de la novela es brindar información cultural y crear el contexto narrativo, es decir, demuestra aquellos aspectos propiamente nipones de 1984 -año en el que está ambientado la historia-. Mientras que los *interdiscursos* son aquellos movimientos socioculturales de la época, es decir, pensamientos, filosofía o interpretaciones.

## Los personajes arquetípicos y su función en la narrativa

Ya se conoció la modalidad en que los personajes de Murakami operan dentro de la narrativa, sin embargo, es necesaria, para el análisis, la función arquetípica que se encuentra en ellos para cómo es que ellos contribuyen a las líneas narrativas. Para eso, se utilizarán los cinco arquetipos superiores de Jung: el *ánima*, el *animus*, la *sombra*, la *persona* y el *sí-mismo*. De este modo, los arquetipos principales serán una influencia para los personajes y el desarrollo de sus rasgos como individuos, es decir, se encontrará el punto de individualización de cada uno en la historia.

Al tomar en cuenta que Tooru Okada es el protagonista y la línea narrativa principal es con base en él se le denominará el *individuo de estudio*. Hay un personaje que se ha omitido en los análisis anteriores, esto es porque aparece únicamente dos veces, al inicio y casi al concluir la primera parte del texto, una mujer misteriosa que llama a Tooru Okada una mañana cualquiera:

Soy bastante bueno reconociendo las voces, y aquélla no la había oído nunca.

-perdone, ¿por quién pregunta? - dije educadamente.

-Pues por ti. Con diez minutos tengo bastante, dame diez minutos. Y así podremos entendernos bien- contestó la mujer.

Su voz era suave y profunda, indefinible. (Murakami, 2008, pág. 13)

Hay un punto importante sobre el personaje: nunca se menciona el nombre ni el rostro, únicamente aparece por medio de una llamada telefónica. Por medio de «la voz que me llegó a través del auricular era la de la mujer misteriosa que me había hecho aquella llamada absurda tiempo atrás» (Murakami, 2008, pág. 187). Al considerar a Tooru Okada como el individuo de estudio, se puede interpretar a la “mujer misteriosa” como el *ánima*. Se debe recordar que el *ánima* es el arquetipo de la figura femenina que se encuentra en el

inconsciente de los hombres. Este arquetipo se asocia con la emocionalidad del individuo, en este caso, para Tooru Okada, la “mujer misteriosa” representa un cambio en el aspecto emocional. Más adelante menciona cómo después de la primera llamada de la mujer, la relación con su esposa fue cambiando, pues se percata de elementos que llegan a ser señales de la división que está teniendo con su esposa, de forma cultural, social y romántica.

La *sombra* es el arquetipo que se oculta a la sociedad, es aquello que el yo consciente no reconoce como propio. En la primera parte del relato, no se encuentra una *sombra* de parte de Tooru Okada, pero sí en Noboru Wataya. El hermano de Kumiko demuestra una máscara ante la sociedad japonesa, se muestra como un individuo confiable, agradable, inteligente y digno de ser político. Tooru Okada es el único que parece ver qué hay detrás de la máscara casi perfecta de Noboru Wataya, Tooru menciona que hay algo que le molesta de su cuñado: «había en él algo equivocado. No era su rostro real. Así lo sentí» (Murakami, 2008, pág. 117). La *sombra* es un arquetipo considerado como antagonista del proceso de individualización, por ende, no sorprende que la primera sombra que se demuestra dentro del texto sea de su parte.

Ahora bien, la *persona* es aquel arquetipo que resulta ser lo opuesto a la sombra, es decir, es todo aquello que la sociedad acepta. Con este aspecto, se puede suponer que el personaje que mejor encaja es Kumiko Okada. Como se ha mencionado, Kumiko sigue el ciclo que la sociedad japonesa impone, por lo tanto, es todo aquello que es aceptado en dicha cultura. Al mismo tiempo, se puede incluir a Creta Kanoo, quien, a pesar de tener un trabajo no aceptado por la cultura -pues es encubierto por la mafia japonesa-, se adecua perfectamente en ella.

En la primera parte, no se alcanza a desarrollar el *sí-mismo*, último proceso de individualización. Todos los arquetipos que se han visto hasta el momento pueden -o no-

cambiar conforme se analizan las siguientes partes del libro. Por ello, es necesario dividir los comportamientos de los personajes. Así pues, se podrá evidenciar la transformación individual tanto del personaje principal, como de los demás.

### **Metáforas potamológicas**

Por medio de la mitocrítica, se reflexionará sobre los mitos encontrados hasta el momento. Cabe resaltar que los mitos son los pilares de la literatura, sin embargo, el mito - como todo en el mundo- evoluciona. Dentro de la literatura de Murakami, hay mitos que no cambian, algunos que evolucionan y otros tantos que se han creado. Para comprenderlos, es necesario reconstruir sus mitemas, para ello se empleará el proceso de Guilbert Duran denominado *metáforas potamológicas* (Gutiérrez, 2011, pág. 186).

La *metáfora potamológica* lleva seis pasos: «las arroyadas, la *división de aguas*, las *confluencias*, el *nombre del río*, la *disposición de las riberas* y el *agotamiento de los deltas*» (Gutiérrez, 2011, pág. 187). La primera se compone de las corrientes que nacen por determinados sucesos culturales. El principio de la novela se desarrolla de junio a julio de 1984, 39 años después de la Segunda Guerra Mundial. Japón en esos momentos estaban abriendo sus puertas al extranjero, su economía y cultura se vio afectada por el movimiento de la globalización; por ende, la corriente que más se adecua a esta era es el posmodernismo. En la *división de aguas*, se encuentran los movimientos culturales. Japón comenzó a tener su auge -como lugar turístico y cultural- en las décadas de los 80 y 90, pues el mundo empezó a tener consciencia sobre este archipiélago. Esto se debe a su desarrollo en la tecnología, su crecimiento económico y el lanzamiento de múltiples artefactos de entretenimiento - videojuegos, anime y demás. Dentro de la historia hay un momento cultural e histórico que se puede considerar como la cúspide de *la división de las aguas*: el relato del teniente Mamiya en la guerra contra la Unión Soviética.

Las *confluencias* son los arquetipos que se presentan en la obra: mitos, leyendas, personajes reales o ficticios. Los principales mitos que se encontraron son: Noboru Wataya y *El-pájaro-que-le-da-cuerda* (como animales míticos fantásticos) y El pozo y la reflexión del agua. Estos mitos, dentro de la novela, cumplen con lo que la cultura dicta, es decir, Murakami no los recrea.

El mito de los animales fantásticos se encuentra en el folclor nipón, estos se clasifican en dos: los seres fantásticos agradecidos y los seres fantásticos maliciosos. Entre los agradecidos, el más popular: «en el folclore japonés es el gorrión» (Anesaki, 2015, pág. 124). En el relato, el pájaro que da cuerda al mundo es un ave que no se ve, tan solo se escucha. Sin embargo, dentro de la mitología japonesa, hay una variedad extensa de aves que es categorizada como aves del bien o agradecidas. Por lo tanto, aunque no se sepa con certeza el tipo de ave qué es, se puede concluir que es un ave bondadosa.

Por el otro lado, tenemos a los animales maliciosos, entre ellos el gato. En el folclor Nipón, «el gato más temido era uno de color pardo rojizo o pardo rosado, llamado el “gato flor dorada”» (Anesaki, 2015, pág. 131). La desaparición del gato de los esposos Okada fue el índice que apretó el gatillo de los sucesos extraños e incluso fantasmagóricos. El gato es importante verlo como un personaje adicional, a pesar de que no aparece en la mayor parte del libro, juega un papel importante en la narración, pues es el desencadenador de los sucesos. Ya que el pelo de estos animales es de suma importancia, es válido mencionar que el pelaje del gato de Tooru Okada es color pardo y tiene la cola doblada; curiosamente, cumple con los estereotipos de un gato que trae mala fortuna: «la imagen del gato que lograba evocar era deforme y antinatural, como una mala caricatura» (Murakami, 2008, pág. 37).

El *pozo* y la *reflexión del agua* son elementos que se repiten durante el primer extracto de la novela. El arquetipo escénico del *pozo* en la mitología japonesa puede aludirse al *Yomot-*

*su-kumi*<sup>24</sup>, pues en el Kojiki se menciona cómo Izanagi, esposo de la diosa Izanami, baja al oscuro pozo a recuperar a su amada, sin embargo, «distinguió la terrible y pútrida figura de la diosa» (Anesaki, 2015, pág. 19). El señor Honda le hace una profecía a Tooru Okada en la cual le menciona que «en cualquier caso, debe tener cuidado con el agua» (Murakami, 2008, pág. 80). En el siguiente capítulo, Okada sale a buscar a su gato y se topa con un pozo completamente seco, su reflexión es la siguiente: «un pájaro que no puede volar, un pozo sin agua, pensé. Un callejón sin salida y...» (Murakami, 2008, pág. 100). En los relatos del teniente Mamiya, cuenta cómo los mongoles, por órdenes de los rusos, lo mandaron a tirar a un pozo, él menciona que: «el fondo del pozo era plano. No muy amplio. Quizá de un metro sesenta o setenta centímetros» (Murakami, 2008, pág. 236). El teniente pensó que moriría allí, «una muerte muda» (Murakami, 2008, pág. 235), pero por azares del destino, lo encontró el señor Honda y le salvó la vida. El símbolo del pozo llega a ser un símbolo negativo.

La *disposición de las riberas* incluye los elementos estilísticos que utiliza el autor, también la filosofía interna. Murakami, durante todo el texto, hace uso de la metáfora. Este recurso estilístico se puede denominar como universal, por ello, vale la pena mencionarlo y agregarlo en este apartado. Al mismo tiempo, el pensamiento filosófico que utiliza Murakami es la corriente existencialista, que va muy unida al posmodernismo.

Finalmente, el *agotamiento de los deltas* se refiera a aquellos simbolismos que se encuentran en el texto. Para ello, se utilizará el *Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes* que desarrolla Duran (2007). En la Tabla 6, se exponen los símbolos arquetípicos que se han encontrado durante el texto.

---

<sup>24</sup> Tierra de la oscuridad, es decir, el inframundo japonés.

**Tabla 6.** Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes 1era parte *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<b>Regímenes o polaridad</b>	<b>Diurna</b>	<b>Nocturna</b>	
		<i>Dramáticas</i>	
		1. Historización	<i>Místicas</i>
		2. Hilos narrativos de personajes antagonistas (ej. teniente Mamiya)	
		3. Progreso parcial narrativo	
	<i>Heroicas</i>		1. Realismo sensorial.
	1. Hechos históricos		2. Tiempo narrativo.
	2. Polémica: Segunda Guerra Mundial		3. Real maravilloso
	3. Posmodernidad		
<b>Estructuras</b>			
			Hechos fantásticos intervienen plenamente en los relatos. El tiempo, a pesar de ser cronológico, es in índice que advierte sobre hechos no cotidianos.
	Representación objetiva de hechos históricos (Segunda Guerra Mundial) y de cómo estos afectan a la realidad del contexto del libro (1984). Crisis de identidad, contradicción y resignación de parte de los personajes de la generación de la guerra (señor Honda y teniente Mamiya).	Existen cuatro hilos narrativos por el momento. El primero y principal es el de Tooru Okada; segundo, Kumiko y su familia; tercero, las hermanas Kanoo y su historia de vida; y cuarto, las historias de guerra del señor Honda y el teniente Mamiya.	
<b>Principios de explicación y de justificación o lógicos</b>			
	El valiente, el cansado, el inteligente, el soldado, el militar, el teniente, el adivino, la adivina, la niña.	Describe futuro y describe pasado.	Seco, íntimo, oculto, detrás, escondido.
<b>Arquetipos epítetos</b>			
	La luz, la noche, el aire, la luna, el río, las tinieblas, el miedo, el cielo, la cima, el enemigo, el pozo.	El agua, la caja de whisky vacía, el perfume, el teléfono, el gato.	Pozo, la mujer del teléfono, erotismo, el pájaro-que-da-cuerda, los sueños.
<b>Arquetipos sustantivos</b>			
	El pozo, el sol, las estrellas, el tiempo, los mapas, la muerte.	El gato, el teléfono, la muerte, el tiempo, las hermanas Kanoo.	El tiempo, el pájaro-que-da-cuerda, el gato, May Kasahara, el corredor detrás, la muerte.
<b>De los símbolos a los sintemas</b>			

Fuente: Autoría personal

En *Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes*, se puede demostrar cuáles son los símbolos que resaltaron durante la primera parte de la novela. Estos están conectados con los mitos, pues son esenciales para desarrollar los mitemas. De forma general, se puede

observar que hay símbolos que han sido elementales en las tres estructuras que se denominan heroicas, dramáticas y míticas: el tiempo y la muerte. El tiempo ha sido necesario para la función narrativa de la novela, es decir, si el autor no hubiera establecido el tiempo -años, horas, minutos-, para el lector, hubiera sido fácil perderse. Es una herramienta no mítica que ayuda a que los mitos tengan un orden establecido, como lo es el caso del gato Noboru Wataya, quien lleva meses desaparecido. La muerte como tal puede tener un aspecto mítico, pues la mayoría de los personajes han tenido un encuentro cercano a esta. El señor Honda y el teniente Mamiya han estado presentes en muertes sangrientas que ocurrieron en las épocas de la guerra. Creta Kanoo quiso suicidarse, pero un “algo” no la dejó cometer ese hecho. Kumiko Okada presencié la muerte de su hermana, quien fallece a causa de una enfermedad gastrointestinal. May Kasahara tiene cierta curiosidad sobre la muerte, como lo menciona en la siguiente cita: «-Me gustaría tener un bisturí y hacerle una disección. No al cadáver. Sino a la muerte misma» (Murakami, 2008, pág. 36). Tooru Okada recibe la noticia de que ha muerto el señor Honda y se lleva la sorpresa de que este le deja un regalo inusual, pues «el señor Honda me había dejado una caja vacía» (Murakami, 2008, pág. 246). La muerte es un símbolo que se presenta continuamente en la historia, es por ello que tanto el tiempo como la muerte son los arquetipos míticos centrales para el desarrollo de la primera parte del libro.

## **2da parte: De julio a octubre de 1984: *El pájaro profeta***

### **El cambio arquetípico de los personajes**

La segunda parte del libro sufre un giro -casi inesperado- el que finaliza con la visita del teniente Mamiya a la casa de Tooru Okada, ya que tenía que entregarle el recuerdo que le dejó el señor Honda después de su fallecimiento. La continuación del texto comienza al día siguiente; a pesar de que todo parecía ir acorde a la cotidianidad del personaje principal,

hay un suceso clave con que apertura el autor el cambio arquetípico en los personajes: la desaparición de Kumiko Okada. El personaje principal ante este suceso menciona que «quizá me hubiera abandonado... No comprendía la razón, *pero podía haber ocurrido*» (Murakami, 2008, pág. 252). La historia da un giro a la misteriosa razón del porqué Kumiko dejó a Tooru Okada, sin embargo, el lector puede notar el quiebre emocional y el inicio del proceso de individualización que tiene el personaje.

Noboru Wataya, hermano de Kumiko, es el primero que resuelve el “misterio”, pues confiesa que «Kumiko tiene un amante, se ha ido con él, te ha plantado. Esto no es bueno para nadie» (Murakami, 2008, pág. 280). Este es un golpe duro, no obstante, Noboru Wataya menciona un hecho que ha sido obviado, pero que al mismo tiempo refleja la esencia de Tooru Okada:

Desde la primera vez que nos vimos supe que no podía esperarse gran cosa de ti. No adivinaba en ti ni un elemento positivo que te permitiera realizar algo en serio, convertirte en una persona como es debido. Desde el principio nunca has tenido nada que brillara o que diera luz a algo. Pensé que cualquier cosa que empezaras la dejarías a medias, que nunca conseguirías llevar nada a término. Y así ha sido. (Murakami, 2008, pág. 282)

En la primera parte del análisis, se percibe a Noboru Wataya como la *sombra* encubierta dentro de la sociedad nipona y a Tooru Okada como el *individuo de estudio*. Esto se fundamentó específicamente por el hecho de que Noboru Wataya no aparecía durante el relato, tan solo era mencionado en los recuerdos de los personajes. El *individuo de estudio* menciona que: «en pocas palabras, Noboru Wataya había conseguido una máscara nueva más sofisticada» (Murakami, 2008, pág. 279), esto hace referencia a que, anteriormente, Noboru Wataya era en esencia una *sombra*. Hay que tomar en cuenta que el hermano de Kumiko es

todo aquello que la sociedad nipona percibe como lo tradicional, pues se menciona que será el próximo político en tomar posición de la alcaldía en Niigata. Desde un inicio, se sabe que Tooru Okada tiene un gran desagrado con Noboru Wataya, pero la relación entre ambos tiene la función del estadio del espejo, mencionado por Lacan. Ambos personajes son opuestos: uno es exitoso y el otro, no; uno es tradicional y culturalmente aceptado y el otro, no. Noboru Wataya y Tooru Okada son personajes que se denominarían con el arquetipo de villano y héroe, pero con un trasfondo más mundano, realista y crudo. Por ello, Malta Kanoo expone lo siguiente:

-Noboru Wataya y usted pertenecen a un mundo diametralmente opuesto- dijo Creta Kanoo [...] En un mundo donde usted pierda, Noboru Wataya ganará. En un mundo donde usted sea rechazado, Noboru Wataya será aceptado. También podría decir lo contrario, por eso este hombre lo odia tanto a usted. (Murakami, 2008, pág. 430)

Un villano no siempre será el personaje que se oculta de la sociedad o que esta lo rechaza, y un héroe no siempre es a quien aplauden. En *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el villano es culturalmente aceptado en la civilización nipona, mientras que el héroe es marginado porque está desempleado; incluso se pueden ver como dos mundos paralelos - Niigata y Tokio, el antes y el ahora.

### **Proceso de individualización del individuo problemático**

Desde un inicio se reconoce a Tooru Okada y a Kumiko como opuestos en muchas perspectivas: mujer y hombre, luna y sol, tradicional y atípico, *ánima* y *animus*. La desaparición de Kumiko es un hecho: sucedió y desató un vacío existencial y emocional en Tooru Okada. La desaparición de Kumiko llega a ser, hasta cierto punto, fantasmagórica. No se sabe cuál es su paradero y lo único que dejó dicho, por medio de una carta, fue lo siguiente:

«mi relación con él y mi relación contigo pertenecían a dos mundos diferentes» (Murakami, 2008, pág. 384) y finalizó mencionando que se olvidara de ella, pues no pensaba regresar. Se conoce que Kumiko estaba teniendo una aventura con un compañero de trabajo, Sin embargo, ya no tiene una relación con su amante, pero que aun así no iba a regresar con Tooru. Según Jung (1944), en su texto *psicología y alquimia el ánima y el animus* yacen en el inconsciente. A través del texto, se percibe cómo Tooru Okada -y se deduce que Kumiko Okada también- comienza el proceso de individualización hacia la integración de los opuestos. Esta individualización no es únicamente psicológica, sino también espiritual, cultural y social. El protagonista, finalmente, comienza a notar las diferencias que había entre él y su esposa, que existe una barrera divisora, a lo que él reconoce como máscara: «La Kumiko que yo creía conocer, la Kumiko con quien había hecho el amor como esposa durante tantos años no era, en definitiva, más que una **máscara** superficial de la auténtica Kumiko» (Murakami, 2008, pág. 387).

### **El uso de los mitos en la literatura de Murakami**

Dentro del texto de Murakami se encuentran varios mitos y sus mitemas, sin embargo, conforme se estudió la novela, se puede observar que los mitos tienen tres categorías: *mitos antiguos*, *mitos recreados* y *mitos creados*. Los mitos que se encontraron a lo largo de la primera parte fueron: Noboru Wataya y El pájaro que le da cuerda al mundo -como animales míticos fantásticos-, El pozo y la reflexión del agua. Ahora bien, dentro de la segunda parte de la historia, se encuentra la evolución de esos mitos, al igual que la aparición de nuevos. Al seguir la línea del mito de Noboru Wataya -el gato-, él continúa sin aparecer durante la segunda parte, y es un mito que se ve ligeramente opacado por otros. No obstante, sigue siendo -indirectamente- un símbolo que representa la alteración de la cotidianidad -un

elemento de mal augurio. El último dato que se menciona -al menos, en la segunda parte- es el siguiente:

-Yo diría, señor Okada, que, a menos que suceda algo excepcional, no volverán ustedes a ver el gato. Es una pena, pero creo que es mejor que se hagan la idea. El gato se ha ido para siempre. No creo que vuelva (Murakami, 2008, pág. 253).

Así como el gato, el mito del pájaro que da cuerda al mundo también es pausado, pues, según el contexto del libro, este ya no llega al vecindario del señor Okada. Al ser considerado un símbolo de tiempo y de buena fortuna, su desaparición se puede considerar como un estado/fase de infortunios. Tooru Okada lo reconoce, hace una reflexión sobre la desaparición del animal:

Y esa calma me recordó que llevaba bastante tiempo sin oír el *pájaro-que-da-cuerda*. ¿Cuándo lo había oído por última vez? Cuatro o cinco días atrás. No estaba seguro. Cuando me había dado cuenta, su voz ya había dejado de oírse. Quizá fuera un pájaro que emigraba según la estación. Pensándolo bien, había empezado a oírlo aquel mes. Y, durante ese tiempo, aquel pájaro había dado cuerda, un día tras otro, al pequeño mundo en que vivíamos. Había sido la estación del *pájaro-que-da-cuerda* (Murakami, 2008, pág. 265)

En *El pájaro profeta*, se presentan nuevos símbolos, así como se presentan nuevos arquetipos y nuevas líneas narrativas. La Tabla 7 presenta los símbolos, las imágenes arquetípicas y las estructuras que se encontraron durante la segunda parte del relato. Por medio de esta herramienta, se extrajo tanto la evolución como el nacimiento de nuevos mitos.

**Tabla 7.** Clasificación isotópica de las imágenes 2da parte *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

Regímenes o polaridad	Diurna		Nocturna	
	<i>Poética</i>		<i>Cósmica</i>	<i>Onírica</i>
	1. La desaparición de Kumiko Okada		4. Eventos en el pozo y agua (cruce de dimensiones)	4. Realismo sensorial.
	2. La búsqueda de Kumiko Okada.		5. El “algo” que presienten los personajes	5. Sueños
	3. La resignación del abandono de Kumiko Okada.		6. Las mujeres como puentes dimensionales.	6. Realidad onírica
			7. Mancha en el rostro.	
Estructuras				
Principios de explicación y de justificación o lógicos	Eventos que ocurren en la realidad presente de los personajes. Aquello que es verdad y no se puede negar o dudar.		El pozo, el agua y las mujeres dentro de la narrativa funcionan como puentes conectores entre dos dimensiones (poética y onírica).	Hechos fantásticos que suceden dentro del realismo onírico. Es decir, una realidad externa o bien un multiverso.
Arquetipos epítetos	El frío, el valiente, el misterioso, la desaparecida, la pitonisa, el villano, el héroe, el abandonado, la extraña, la prostituta, el teniente.		Describe futuro, describe pasado y describe presente	Tinieblas, abandono, sudor, oscuridad, calor, entumecimiento.
Arquetipos sustantivos	El cielo, la luz, el ruido, el color, las cartas, la ropa, la voz, el sexo y los sentidos.		Agua fría, viscosidad, sexo, feminidad, tiempo y espacio.	La luna, las flores, los caballos, el eclipse, la desnudez, el sexo
De los símbolos a los sintemas	La tintorería, el tren, el tiempo, los sentimientos desenfrenados (odio, tristeza, felicidad), las llamadas telefónicas, el pájaro que da cuerda al mundo, dolor		Las hermanas Kanoo, Kumiko Okada, la mujer del teléfono, la luna, las estrellas, el agua, la mancha en el rostro de Tooru Okada, el dolor.	La habitación de un hotel, el aroma a flores, la oscuridad, el calor, el espejo, el dolor.

Fuente: Autoría personal

### El mito del hilo rojo en Murakami en la novela

Existen mitos japoneses que han llegado a los oídos de varias personas alrededor del mundo, como el del hilo rojo. El mito -como tal- no se representa de la forma romántica, más

bien, Murakami lo presenta de una forma excesivamente mundana y cruda. El mito “original”, mejor dicho, el purificado, es el siguiente:

aquellos que estén unidos por el hilo rojo están destinados a convertirse en almas gemelas, y vivirán una historia importante, y no importa cuánto tiempo pase o las circunstancias que se encuentren en la vida. El hilo rojo puede enredarse, estirarse, tensarse o desgastarse... pero nunca romperse (Pérez, 2018).

Ahora bien, el mito consiste en dos almas gemelas y un hilo color rojo. Existen millones de interpretaciones sobre él, entre ellas, la de Murakami. El hilo puede variar, de forma, de consistencia, mas no de color. En algunas culturas, lo interpretan como la vena que conecta el dedo anular con el corazón, motivo por el cual los anillos de boda corresponden a ese dedo. De una o de otra forma, el autor lo recrea con un aspecto mundano: la menstruación. En diversas partes de la historia, Tooru Okada está al pendiente de la llegada del período menstrual de su mujer -incluso estaba más al pendiente que la propia Kumiko-, pues considera que ese ciclo también le afecta a él, así como el hilo rojo afecta a ambas partes de una pareja. Cuando Kumiko desaparece, Tooru se dirige a un pozo abandonado, detrás de su vivienda, en busca de respuestas, se distrae y se percata de lo siguiente:

Mirando la luna llena, pensé que se acercaba el periodo de Kumiko. Pero eso, probablemente, ya no tenía nada que ver conmigo. Y al pensarlo me asaltó una sensación extraña, como si mi cuerpo se colmara de un fluido desconocido. Y diría que se asemejaba a la tristeza. (Murakami, 2008, pág. 275).

El símbolo de la menstruación -sangre, roja-, es equivalente al hilo rojo, tal como lo puede ser una vena o un trozo de lana. Murakami recrea el mito con un aspecto tan mundano,

como lo puede ser un ciclo menstrual. Al seguir las normas del mito, pues cambió la forma - al no ser un hilo-, pero no cambió ni el efecto -unir dos almas gemelas- ni el color -rojo-.

### **Izanagi e Izanami: la recreación del mito en la novela**

El símbolo del pozo representa un puente entre los mitos antiguos y los recreados. Este símbolo difiere según la interpretación de cada personaje, por ejemplo, para el teniente Mamiya, el pozo era la recreación de un purgatorio. En la primera parte del libro. -cómo se ha mencionado- el teniente Mamiya fue arrojado, moribundo, dentro de un pozo por los guerreros mongoles. Este, tras pasar más de tres días dentro de él, es salvado por el señor Honda. Sin embargo, más adelante hace la reflexión siguiente: «lo que más me hizo sufrir fue no poder distinguir claramente ese algo que vivía en la luz» (Murakami, 2008, pág. 294); *la luz* se interpreta como algo místico, no terrenal ni carnal, un tipo de cielo, al que únicamente se podía ver dentro del pozo, tal como lo sería un purgatorio. Al contrario, Tooru Okada percibe el pozo como un puente entre dimensiones, un puente que lo puede conectar a sus pensamientos más profundos o incluso a su esposa desaparecida. Describe el pozo de la siguiente manera: «Recordaba la extraña sensación de viscosidad mientras la atravesaba. Una sensación idéntica a la de atravesar gelatina» (Murakami, 2008, pág. 349).

Al mismo tiempo, el pozo hace alusión a la escena mitológica japonesa de la creación. La creación en la cultura nipona se debe a dos deidades -creadores de la humanidad, montañas y mar- Izanami -deidad femenina- e Izanagi -deidad masculina-. Al finalizar la creación, según el mito sucede lo siguiente:

La diosa Izanami falleció y bajó al Hades japonés, Yomot-su-kuni («tierra de la oscuridad»). Su esposo Izanagi, como Orfeo, la siguió a la morada subterránea. La diosa le pidió que no la siguiese. Pero ansioso por verla, su

marido encendió una antorcha y, en la oscuridad del pozo, distinguió la terrible y pútrida figura de la diosa (Anesaki, 2015, pág. 19).

Murakami recrea el mito, pues Tooru Okada -como recreación de Izanagi- desciende por el pozo en búsqueda de respuestas sobre la desaparición de su mujer -recreación de Izanami-. Este comprueba que, en efecto, dentro del pozo hallaba ciertas pistas del paradero de Kumiko: «Kumiko se dirigía a mí, una y otra vez, lanzándome desesperadamente un único mensaje: descubre mi nombre» (Murakami, 2008, pág. 502).

### **El mito de Hiroshima en la novela**

Hiroshima, a pesar de ser un hecho histórico, se convierte, a su vez, en un mito recreado por Murakami. La unión entre Hiroshima y Tooru Okada es el teniente Mamiya, quien nace y vive en la ciudad. El teniente Mamiya pierde a su familia en la Segunda Guerra Mundial, a causa de la bomba atómica. El nombre Hiroshima tiene un peso casi sagrado dentro de la trama, pues los personajes que pertenecen a la generación de la guerra lo recuerdan como la derrota de Japón. Las personas que recibieron el impacto: «sufrieron quemaduras y heridas que marcaron sus cuerpos y sus rostros» (Serrano, 2020), marcas que los distinguen, que los hacen vulnerables y que son inevitablemente notorias. A pesar de que Tooru Okada no visita la ciudad de Hiroshima, recibe una marca en la mejilla izquierda que cumple con las características, pues, lo distingue, lo hace vulnerable y es inevitablemente notoria. Tooru Okada la define como: «*una mancha de nacimiento. Me había salido una mancha de nacimiento* en el punto exacto donde, en el fondo del pozo, había tenido aquella sensación de calor» (Murakami, 2008, pág. 396). En una carta hacia el teniente Mamiya, le confiesa sobre dicha mancha, a lo que el teniente responde con preocupación, pues le recuerda a los hechos que sucedieron en su ciudad natal.

Los mitos, como se ha visto, han ido cambiando, evolucionando o, en ciertos casos, se han opacado. Los mitos en la narrativa se dividen en tres secciones: antiguos, recreados y creados. Hasta el momento -en las partes 1 y 2- se ha recolectado siete mitos que han sido de valor en la novela murakaniana, sus clasificaciones se encuentran en la siguiente tabla:

**Tabla 8.** Clasificación de los mitos 2da parte *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<i>Mitos antiguos</i>	<i>Mitos recreados</i>	<i>Mitos creados</i>
El gato Noboru Wataya	Izanami e Izanagi	El pájaro-que-da-cuerda
El pozo	El pozo	
	El hilo rojo	
	Hiroshima	

Fuente: Autoría personal

A comparación, la Tabla 6 y la 7 divergen en las estructuras narrativas. Esto se debe a que, en un inicio, las estructuras narrativas se dividían en heroicas, dramáticas y místicas. Por el contrario, en la segunda parte, más allá de estructuras narrativas, se encuentran dimensiones narrativas. Estas se pueden confundir, mas no son lo mismo. Las estructuras o hilos narrativos suceden dentro de **un mismo** marco de *realidad*, es decir, a pesar de contener ciertos elementos fantásticos, ocurren dentro de una misma dimensión ya sea en un pasado, en un presente o en un futuro. Las dimensiones narrativas son **diferentes** marcos de *realidad*, estos se dividen en *poética*, *cósmica* y *onírica*.

### **La dimensión poética**

La *dimensión poética* es la realidad del presente, aquello que la sociedad ve, lo que se percibe como lo real, el Tokio moderno, la multiculturalidad y demás. Dentro del texto, el autor utiliza el símbolo del tiempo para diferenciar esta dimensión con el resto, pues en la dimensión onírica o cósmica, el tiempo no cobra importancia: «pasadas las cinco de la

mañana ya había amanecido, pero aún quedaban algunas estrellas sobre mi cabeza» (Murakami, 2008, pág. 347). El tiempo regresa al personaje a su dimensión original.

### **La dimensión cósmica**

La *dimensión cósmica* es el puente entre la *dimensión poética* y la *dimensión onírica*. Los elementos del pasado, presente y futuro son relevantes y los símbolos que los definen son sinestésicos. Se le puede considerar una dimensión espiritual, una dimensión que conecta a los personajes de forma no carnal, pero es una dimensión corta, o al menos, eso parece. La forma de adentrarse por la dimensión cósmica es por medio de antigüedades -casas, pozos, lugares escondidos- y por el sexo. Tooru Okada se adentra en la dimensión por medio de un pozo en una casa que fue abandonada detrás de su vivienda, menciona que: «Tenía una sensación de extrañeza, como si durante los días que había estado dentro del pozo, la realidad que había conocido hasta entonces hubiera sido desplazada por otra realidad» (Murakami, 2008, pág. 395). Asimismo, considera que tanto el camino como el lugar en que se encuentra el pozo son lugares místicos, detrás de la urbanidad que ofrece Tokio, «el callejón se había convertido en el reino de aquellas pequeñas criaturas y yo era un invasor que perturbaba su equilibrio» (Murakami, 2008, pág. 308).

### **La dimensión onírica**

Finalmente, la *dimensión onírica* es aquella que solo ocurre en los sueños. A pesar de ser una realidad onírica, esta tiene un gran impacto en la *dimensión poética*, pues se refleja en ella. Para diferenciar un sueño normal y la *dimensión onírica*, el autor lo conecta con la *dimensión cósmica*, es decir, los personajes deben de adentrarse a un espacio en específico, por ejemplo: en el siguiente diálogo, Tooru Okada menciona que: «estábamos en el centro de Tokio. *Detrás de la casa donde yo vivía*» (Murakami, 2008, pág. 310). El lugar en el que se encontraban era un puente -una *dimensión cósmica*- que ayuda al personaje a conectarse

con la realidad onírica. Tooru Okada, quien a lo largo de la segunda parte se percata de lo anterior, hace una reflexión sobre las tres dimensiones:

El hombre que era yo, a fin de cuentas, había sido hecho en alguna *otra parte*. Y todo venía de otra parte y luego volvía a irse a otra parte. Yo no soy más que un simple camino por donde pasa el hombre que yo soy (Murakami, 2008, pág. 365)

### **3ra parte: De octubre de 1984 a diciembre de 1985 *El cazador de pájaros***

#### **Los universales de Murakami**

Murakami, durante la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, hace uso de seis elementos esenciales: los mitos, los símbolos, la pintura, el cine, la literatura y, sin ser sorpresa, la música. Los mitos y los símbolos se han analizado conforme la historia se ha ido desarrollando, sin embargo, los elementos musicales, los cinematográficos y los literarios son los que toman importancia al momento de concluir la historia. Al seguir la línea narrativa, la tercera parte es el desenlace de los hechos ocurridos. Los *ideosemas* occidentales que se encuentran dentro de la obra son relativamente escasos, mas no menos importantes. En la Tabla 9, se encuentran los elementos musicales, los cinematográficos y los literarios occidentales que se fueron acumulando durante todo el texto.

**Tabla 9,** *Ideosemas* occidentales en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<b>Categoría</b>	<b>Ideosema</b>	<b>Cita</b>
Musicales	1. <i>La gazza ladra</i> de  <i>Rossini</i>	1. «Iba silbando la obertura de <i>La gazza ladra</i> , de Rossini» (Murakami, 2008, pág. 13). 2. «Lo único que conocía de la isla de

- 
- |  |   |
|--|---|
| <p>2. <i>Sands of Malta</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>interpretada por</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Herb Alpert</i></p>   | <p>Malta era la melodía <i>Sands of Malta</i>, interpretada por <i>Herb Alpert</i>, que podía, sin exageración alguna, calificar como espantosa»</p>  |
| <p>3. <i>Percy Faith</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Orchestra.</i></p>  | <p>(Murakami, 2008, pág. 63).</p> <p>3. «[...] escuchaba una cinta de <i>Percy Faith Orchestra</i> en radiocasete que había sobre una estantería»</p>   |
| <p>4. <i>En una isla</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>tranquila, al sur</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>(sonido de la</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>película)</i></p>   | <p>(Murakami, 2008, pág. 86).</p> <p>4. «[...] silbando al compás de <i>En una isla tranquila, al sur</i>» (Murakami, 2008, pág. 87).</p>   |
| <p>5. <i>Andy Williams</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>(Hawaiian Wedding</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Song y Canadian</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Sunset)</i></p> | <p>5. «Aquella mañana tenía puesta una cinta de Andy Williams. Cuando abrí la puerta justo acababa <i>Hawaiian Wedding Song</i> y estaba a punto de empezar <i>Canadian Sunset</i>» (Murakami, 2008, pág. 121)</p> <p>6. «Sergio Mendes, Bert Kaempfert, 101 Strings» (Murakami, 2008, pág. 121).</p> <p>7. «Cuando sintonicé ña FM Michael</p> |
-

- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>6. <i>Sergio Mendes, Bert Kaempfert y 101 Strings.</i></p> | <p>Jackson estaba cantando <i>Billie Jean</i>» (Murakami, 2008, pág. 124)</p> <p>8. «Emitían una sonata para violín solo de Bach» (Murakami, 2008, pág. 256)</p>                     |
| <p>7. <i>Billie Jean de Michael Jackson</i></p>               | <p>9. «Sonaba EBB Tide. Arpa de Robert Maxwell» (Murakami, 2008, pág. 259).</p>  |
| <p>8. <i>Sonata de Bach</i></p>                               | <p>10. «De unos pequeños altavoces en la parte alta de la pared surgía la melodía de una versión orquestal de los Beatles, <i>Eight Days a Week</i>» (Murakami, 2008, pág. 261).</p> |
| <p>9. <i>Ebb Tide (Arpa de Robert Maxwell)</i></p>            | <p>11. «Sonaba, como siempre, música de fondo, aquella vez viejas canciones de Frank Sinatra, <i>Dream y Little girl blue</i>» (Murakami, 2008, pág. 498).</p>                       |
| <p>10. <i>Beatles, eight Days a Week.</i></p>                 | <p>12. «Todavía resuena en mis oídos la melodía que cinamon escuchaba esta mañana mientras trabajaba. <i>Ofrenda Musical de Bach</i>» (Murakami, 2008, pág. 657).</p>                |
| <p>11. <i>Frank Sinatra, Dream y Little girl blue</i></p>     |  |
| <p>12. <i>Ofrenda Musical de Bach</i></p>                     |  |
-

---

Cinematográficos y pictográficos	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>De Chirico</i> (pintor italiano, reconocido por fundar el movimiento artístico <i>scuola metafisica</i>)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Igual que en una escena de un cuadro de De Chirico, la sombra alargada de la mujer se extendía hacia mí cruzando la calle» (Murakami, 2008, pág. 35).</li> </ol>
Literarios	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Adiós a las armas de Hemingway</i></li> <li>2. <i>Kafka</i></li> <li>3. <i>Kazantzakis (Autor griego)</i></li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Tuve que hacer serios esfuerzos para, al final, recordar que se trataba de <i>Adiós a las armas</i> de Hemingway» (Murakami, 2008, pág. 257).</li> <li>2. «El lugar hacía pensar en unas posibles ilustraciones de Munch para una novela de Kafka» (Murakami, 2008, pág. 314).</li> <li>3. «La larga novela de Kazantzakis, <i>Zorba el griego</i>, estaba ambientada en la isla» (Murakami, 2008, pág. 440).</li> </ol>

---

Fuente: Autoría personal

El uso de estos elementos no es simple coincidencia, o recomendaciones del autor.

La música, el cine, la literatura y la pintura son símbolos que, al igual que el tiempo, solo se

emplean en la *dimensión poética*. Le ayudan al lector a reconocer en qué dimensión se encuentra el personaje. La *dimensión poética*, dentro del texto, representa a un Tokio cotidiano, una ciudad que -sin haber estado- es familiar. Mientras más elementos occidentales aparecen en la novela, menos elementos japoneses se presentan. Los *ideosemas* orientales se encuentran, principalmente en la primera y segunda parte del texto, pero cuando se refiere a la tercera estos son escasos. Al recapitular los sucesos en la primera parte, no es sorpresa notar que la primera parte se enfoca en los contextos culturales de Japón, pues se encuentran tradiciones culturales propiamente de Nipón y eventos de la Segunda Guerra Mundial. La primera parte del texto representa un Japón tradicional, lleno de *ideosemas* culturalmente nipones. Mientras que la tercera parte, demuestra, por medio de símbolos, múltiples *ideosemas* occidentales y eventos culturales -partidos de béisbol, conciertos y demás-, la integración de la cultura occidental en la nipona.

### **Los ciclos de los personajes y la convergencia de las dimensiones**

Como bien se presentó en el análisis de la segunda parte, el autor hace uso de tres dimensiones narrativas: *dimensión poética*, *dimensión cósmica* y *dimensión onírica*. En la primera parte, Tooru Okada permanece en la *dimensión poética*. Sin embargo, en la segunda parte, se distinguen las tres. Ahora bien, dentro de la tercera parte, ocurren sucesos que hacen que las dimensiones converjan. En la Tabla 10, se puede ver que las tres dimensiones coexisten en un mismo espacio-tiempo, pues ocurren en el presente del personaje principal.

**Tabla 10.** Clasificación isotópica de las imágenes 3ra parte *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*

<b>Regímenes o polaridad</b>	<b>Diurna</b>	<b>Nocturna</b>	
	<i>Poética</i>	<i>Cósmica</i>	<i>Onírica</i>
	4. La aparición de Noboru Wataya (el gato)	8. Eventos en la mansión Miyawaki.	7. Realismo sensorial.
	5. La huida de Malta Kanoo.	9. El pozo.	8. Sueños
	6. La presentación de Cinnamon y Nutmeg.	10. La aparición de Ushikawa	9. Realidad onírica
	7. Noboru Wataya entra en coma.	11. El laberinto subterráneo	10. El bate
	8. Regresa Kumiko Okada		
<b>Estructuras</b>			
	Eventos que ocurren en la realidad presente de los personajes. Aquello que es verdad y no se puede negar o dudar.	Los puentes de ambas dimensiones convergen, uniéndose en una sola dimensión.	Hechos fantásticos que suceden dentro del realismo onírico convergen dentro de la dimensión poética.
<b>Principios de explicación y de justificación o lógicos</b>			
<b>Arquetipos epítetos - tiempo-</b>	Describe presente	Describe presente	Describe presente
<b>Arquetipos sustantivos</b>	El cielo, la luz, la música, las pinturas, el cine, el tiempo y la mancha en el rostro.	El pozo, el agua y la mancha en el rostro.	La luna, la noche, la oscuridad y la mancha en el rostro.
<b>De los símbolos a los sintemas</b>	Tiempo, música, cine, literatura, pintura, televisión, radio, noticias.	El agua, las estrellas, las medusas, el laberinto, la mansión Miyawaki.	La habitación, la oscuridad, el bate.

Fuente: Autoría personal

Tooru Okada descubre que dentro de la *dimensión onírica* los sucesos ocurrían paralelamente con la *dimensión poética*, tal como lo describe en la siguiente cita: «Pero no podía dejar de hacerlo, porque, seguramente, habían ocurrido de verdad. Tenía que acostumbrarme a esas imágenes. No podía dejar de lado, a mi propio antojo, la realidad» (Murakami, 2008, pág. 522). Las dimensiones son realidades paralelas que interactúan dentro de la individualización de un sujeto. Es decir, la *dimensión poética* es aquella realidad

conocida, un Tokio moderno que escucha música de los 80's; la *dimensión onírica*, aquella realidad olvidada, conservadora, una ciudad antigua, como Niigata y, por último, la *dimensión cósmica*, aquella realidad -espiritual- en la que el tiempo es relevante.

En el hilo narrativo, se menciona que el tío de Kumiko y Noboru Wataya está gravemente enfermo y, por ende, le dejaría el poder a su sobrino. Hay que tener presentes dos hechos: la familia Wataya es conservadora y el poder político que le hereda el tío a Noboru es en Niigata. Tooru Okada, recibe, más adelante, la noticia de la muerte del tío: «como se había acordado tiempo atrás, Noboru Wataya asumió la sucesión de su tío. La organización de la campaña electoral del difunto diputado Wataya era sólida. *Aquella zona era, además, deudo del partido conservador*» (Murakami, 2008, pág. 523). Niigata es aquella ciudad que, como bien menciona el personaje principal, es conservadora. Dentro del contexto murakaniano, es aquello que desde un principio se denominó “el patio trasero de Tokio”.

Por lo tanto, en *El cazador de pájaros* se ve -distinguidamente- en qué dimensión se encuentran los personajes y sus arquetipos finales. Los personajes que se encuentran dentro de la *dimensión poética* son: May Kasahara, Cinnamon y Nutmeg. May Kasahara a lo largo del texto ha sido un tipo de conciencia para Tooru Okada, una consejera que tiene los pies sobre la tierra. Ella finaliza con su proceso de individualización, pues, desde un inicio se presenta como una adolescente que toma un descanso de la escuela; al concluir la historia, ella regresa a una vida cotidiana y permanece en la *dimensión poética*. Cinnamon y Nutmeg se presentan al final de la historia, pero no son menos importantes. Nutmeg, una madre adinerada compra la mansión Miyawai -casa que contiene el pozo místico- y se muda a ella con su hijo Cinnamon. Ambos, a pesar de sus acciones extrañas, son quienes aportan un balance en la realidad cotidiana en contraste a la realidad onírica y la mística. Esto se debe a que, Cinnamon, se convierte en aquel que escucha al *pájaro-que-da-cuerda*: «El pájaro-que-

da-cuerda todavía chirriaba. Pero el chirrido no llegó a oídos de nadie más» (Murakami, 2008, pág. 774). El símbolo del pájaro representa el tiempo, el cual solo existe dentro de la *dimensión poética*.

El personaje que coexiste dentro de la dimensión cósmica es Ushikawa. Antes, en la primera y la segunda parte, las hermanas Kanoo eran las que permanecían en esta dimensión. Sin embargo, en la segunda parte, se menciona que Creta Kanoo se va a la isla de Creta. Posteriormente, Malta huye de Japón, pues se da cuenta de que sus poderes psíquicos no pueden contra las tinieblas de la *dimensión onírica*. Por lo tanto, Ushikawa -personaje que aparece únicamente en la tercera parte- se convierte en el arquetipo de *profeta* y es el puente que conecta la dimensión poética con la onírica:

Y siento decírselo, señor Okada, pero está usted a punto de caer. No cabe duda. En mi libro, dos o tres páginas más adelante, está escrito con tipos grandes y negros: “El señor Okada está a punto de caer”. Es la verdad (Murakami, 2008, pág. 670).

Kumiko es un personaje que se mantiene dentro de dos dimensiones: *cósmica* y *onírica*. Como bien se conoce, dentro de ambas el tiempo es completamente nulo, por ello Kumiko no puede percibirlo con claridad: «- ¿Tú crees? - replicó ella-. No acabo de entender eso de hace tiempo o hace *mucho* tiempo» (Murakami, 2008, pág. 861). Sin embargo, Kumiko cambia de forma dentro de cada dimensión, razón por la que no se le puede definir con un arquetipo. En las partes anteriores, se presenta una mujer extraña que se comunica por medio del teléfono; dentro de un proceso de reflexión y eventos, Tooru se percató de que la mujer es su esposa. Kumiko se encuentra atrapada dentro de una dimensión paralela, en la cual gobiernan sombras, espíritus y fantasmas. Kumiko no reconoce que está encapsulada dentro de dos dimensiones hasta que Tooru Okada se lo hace saber:

- ¿Ah, sí? - preguntó ella con voz divertida tras una pequeña pausa-. ¿Soy Kumiko? ¿De veras? [...] -Sí porque si fueras Kumiko, todos los cabos sueltos quedarían atados. Tú me telefoneaste muchas veces desde aquí. Pienso que, en aquel momento, posiblemente querías revelarme algún secreto. El secreto que guardaba Kumiko. ¿Acaso no intentabas contarme, a través de ella, desde aquí, lo que la Kumiko real no podía decirme por sí misma en el mundo real? Hablándome en una especie de clave secreta. (Murakami, 2008, pág. 863)

Nonoru Wataya y Tooru Okada representan los arquetipos de villano -sombra- y héroe -máscara-, por ello coexisten dentro de las tres dimensiones. En los penúltimos capítulos, se demuestra que quien tiene cautiva a Kumiko es su hermano, pues este, así como Malta Kanoo y Ushikawa, tiene poderes psíquicos y la habilidad de separar las dimensiones. En uno de los enfrentamientos, Tooru Okada nota la destreza inusual de su cuñado: «poco después comprendí una realidad siniestra. Al principio, intenté rehuirla. Mi mente fue enumerando diversas posibilidades para negarla» (Murakami, 2008, pág. 878). Tooru Okada, gracias al pozo, entra a la dimensión onírica para salvar a su esposa, sin embargo, ambos se encuentran con un ente que denominan “hombre sombra”. Kumiko le entrega a su esposo un bate de béisbol para que los defienda, sin embargo, Tooru, al regresar a la dimensión poética, encuentra en las noticias que Noboru Wataya ha sido brutalmente apaleado por un bate de béisbol. Es en ese instante que las dimensiones convergen y Tooru Okada es el primero en notarlo, él menciona que «tal vez, en la superficie, hubiese golpeado realmente a Noboru Wataya causándole una gravísima fractura. Y tal vez ni siquiera me había dado cuenta» (Murakami, 2008, pág. 855).

La *dimensión cósmica* -puente espiritual- desaparece, uniendo en definitivo las dimensiones poética y onírica. Finalmente, Tooru le explica a Kumiko -quien sigue en el

proceso de conversión- por qué ella desapareció, pues ella entra en un estado de miedo: «es que tú pasaste de mi mundo al mundo de Noboru Wataya, Este cambio es lo que importa» (Murakami, 2008, pág. 865).

### **Finalización del mito**

En la tercera parte, los mitos dentro de la novela fueron evolucionando y cumplieron su objetivo esencial: demostrar los pilares culturales dentro de la literatura. Los *mitos antiguos*, aquellos que el autor no cambió su significado ni modificó dentro del texto: los animales fantásticos. El gato Noboru Wataya regresa a casa, a pesar de que Malta Kanoo predijo que no volvería. El símbolo del gato encripta mal augurio dentro de las supersticiones japonesas, por ende, al desaparecer fue un detonador de sucesos complicados, extraños, fantasmagóricos. Asimismo, el regreso representa el fin de una época oscura, razón por la que el personaje principal le cambia el nombre: «Escúchame bien. Tú ya no te llamas Noboru Wataya. A partir de ahora te llamarás *Sawara*» (Murakami, 2008, pág. 571). Ahora bien, el mito del ave -pájaro que da cuerda- está arraigado a la cuestión del tiempo. Al concluir la historia «el pájaro no volvió a chirriar. Guardaba silencio, como una piedra, en alguna de las ramas del pino bañadas por la luz de la luna» (Murakami, 2008, pág. 541). Ambos animales fantásticos/míticos recrean a la perfección los mitos a los que pertenecen, pues Murakami respetó su evolución.

Por otra parte, Murakami recrea mitos. En la segunda parte, se muestra cómo Tooru Okada y Kumiko son la representación moderna de Izanami e Izanagi -dioses de la creación japonesa-, al igual que reinterpreto el mito del hilo rojo de una forma posmoderna. Dentro de estos mitos, Murakami demuestra que existen tradiciones culturales que no se pueden omitir, como lo es ocultar el rostro de Kumiko, así como la diosa Izanami lo hacía con su esposo: «- No me ilumines- dijo la voz de una mujer en la habitación del fondo-. ¿Prometes que no me

iluminarás con esa luz? -Te lo prometo» (Murakami, 2008, pág. 859). Los símbolos esenciales dentro del mito de las almas gemelas son el pozo y las medusas. La medusa se convierte en la unión de Tooru con Kumiko, pues representa el día en que se enamoraron: «Pero necesito una prueba de que eres realmente tú quien está ahí. Antes de casarnos, cuando salimos juntos por primera vez, fuimos al acuario. Dime lo que miraste con más interés. [...] Medusas. Medusas por todas partes del mundo» (Murakami, 2008, pág. 714). Asimismo, El mito de Hiroshima se refiere a aquella mancha en el rostro del personaje principal. Esta mancha es un elemento mítico, casi fantástico, dentro de la narrativa. Es un elemento que conecta a las dimensiones narrativas, tal como lo explica Tooru Okada: «La mancha estaba algo más caliente. Al tocarla, noté que la temperatura había subido. También el color era más claro, había adquirido una tonalidad púrpura [...] Tenía la sensación de que la mancha *me estaba exigiendo* algo con urgencia» (Murakami, 2008, pág. 531).

El mito creado por Murakami es el de convergencia. Este mito es completamente murakaniano y, al ser así, es el mito fundamental en la novela, convirtiendo los demás mitos en mitemas, como se ve en la Figura 6. El mito de convergencia es el suceso mítico que se desarrolla al unificar las tres dimensiones narrativas. Asimismo, representa la totalidad de la obra, pues demuestra la globalización que hubo en Japón en 1980. La *dimensión poética*, como se ha mencionado, representa un Japón moderno; la *dimensión onírica*, un Japón tradicional y la *dimensión cósmica*, el proceso de individualización de cada uno. Al unirse en el final de la historia, demuestran la multiculturalidad y el proceso Oriente-Occidente por el que atravesó Nipón.

**Figura 6.** El mito y sus mitemas



Fuente: Autoría propia

### **La función del sujeto cultural en la novela**

El sujeto cultural dentro de la novela de Murakami es Tooru Okada, pues fue aquel que atravesó por varios aspectos de la cultura: social, religioso, económico, entre otros. Edmond Cros (2003) menciona que hay cuatro aspectos que designan al sujeto cultural: un discurso ocupado por un yo, la subjetividad, ser un sujeto colectivo y un individuo que se encuentre en sumisión ideológica (Cros, 2003, pág. 12). Tooru Okada cumple con los aspectos que propone Cros. Desde un inicio, fue un individuo que se encontraba en la búsqueda de la subjetividad y la autonomía individual -su *shutai-sei*<sup>25</sup>. Asimismo, se convirtió en un sujeto colectivo y estuvo sumiso ante ideologías que representaban a un Japón tradicional. La interculturalización se mostró por medio de *ideosemas* propiamente japoneses

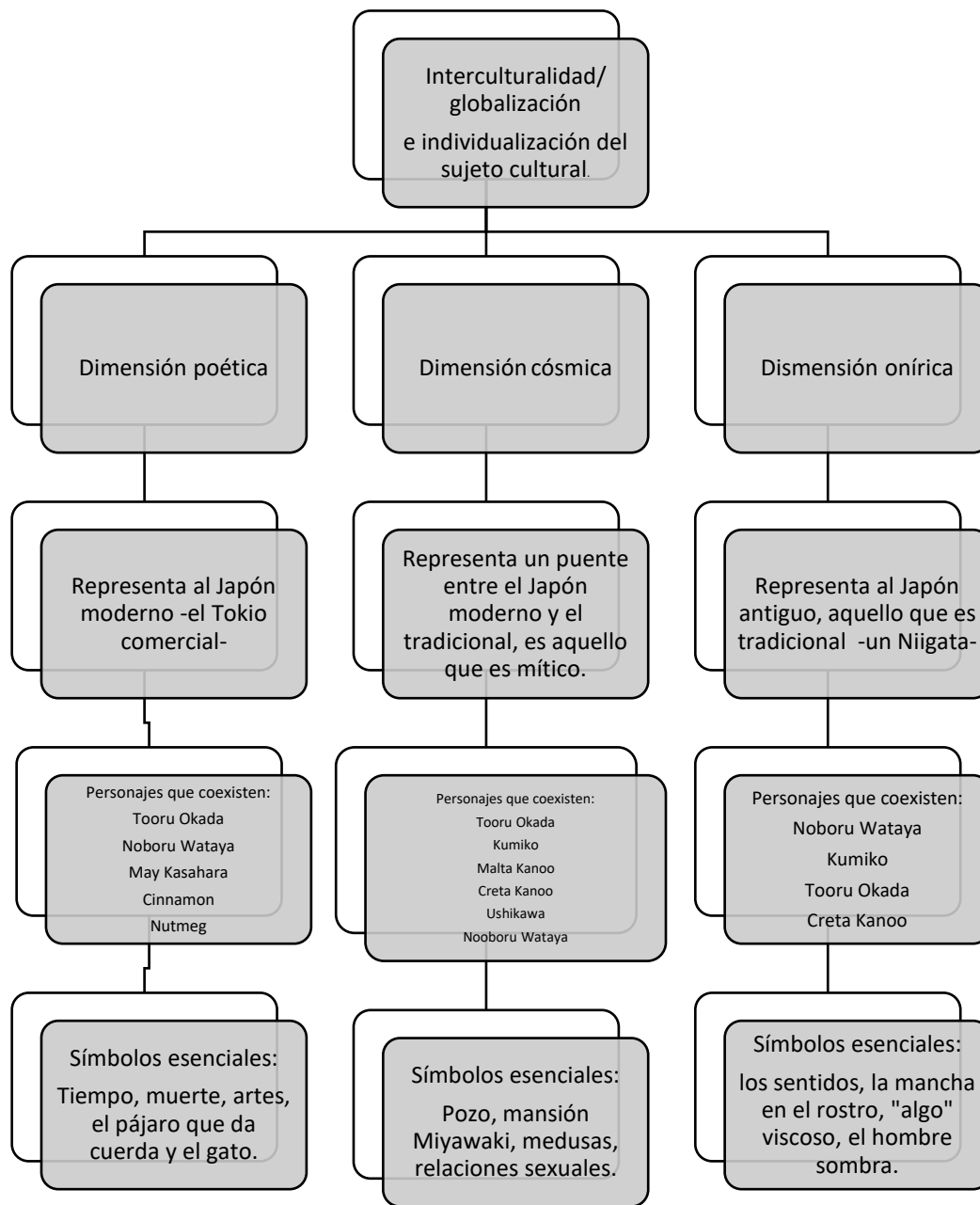
---

<sup>25</sup> Término japonés que se desarrolló en los 60's que denomina la subjetividad y la autonomía individual.

e *ideosemas* occidentales. De esta forma, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es un texto que muestra el proceso intercultural por el que pasa un sujeto cultural de la civilización japonesa.

La estructura de la función del mito de convergencia se demuestra en la Figura 7. Haruki Murakami demuestra la interculturalidad por medio de las *dimensiones narrativas*, las cuales se dividen en: símbolos, *ideosemas* y discursos socioculturales. Murakami demuestra en su novela la situación política, económica y cultural de Japón en los años de la posguerra.

**Figura 7.** El mito de convergencia, la interculturalidad en la novela de Murakami



Fuente: Autoría personal

Las herramientas de la sociocrítica por Duchet, Goldmann y Cros; la mitocrítica por Durand y el psicoanálisis del sujeto individual propuesto por Jung han sido útiles para encontrar la función del sujeto cultural dentro de la novela de Murakami. Pues, se encontró que el proceso de individualización es parte del proceso que requiere el sujeto cultural para

adecuarse a un nuevo cambio, en el caso de Tooru Okada, una cultura occidentalizada. El libro *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es un texto que demuestra el cambio de una generación a otra.

## VI. CONCLUSIONES

Haruki Murakami es un autor universal que demuestra no únicamente el proceso de globalización, pues también expone el comportamiento del sujeto cultural. A partir de las teorías de la sociocrítica, la mitocrítica y el psicoanálisis se logró analizar los elementos de la cultura tradicional japonesa que persisten en la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Asimismo, se analizó la influencia de la cultura occidental -específicamente la estadounidense-, y se logró comprender el desarrollo del sujeto cultural en el texto.

El libro se mantiene en el contexto de la posguerra, en 1984 y 1985. Un factor importante para entender el proceso de la obra, pues, en aquella época, Japón deja de ser una sociedad secreta. El texto literario almacena una riqueza cultural -tanto de occidente como de oriente- y un contexto histórico que fueron esenciales en el análisis del trabajo. De esta forma se obtuvieron las siguientes conclusiones:

1. La novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* pertenece específicamente a la corriente literaria de la posmodernidad. Esto se debe a que el texto, a pesar de tener una estructura definida, no cumple con los requisitos que caracterizan a otras corrientes literarias. Por otro lado, que la historia esté narrada en primera persona, ayuda al lector a simpatizar con el personaje de Tooru Okada, pues muestra que es un individuo más humano, más realista y más crudo. Asimismo, la corriente literaria se refleja por medio del contexto histórico que se presenta en la obra, siendo este la posguerra.
2. La teoría de la sociocrítica de Duchet cumple su objetivo principal: analizar el texto como su único y verdadero objeto de estudio. El texto se convierte en una producción con hilos socioculturales, estos son: las generaciones de los personajes (generación de la guerra, generación de la posguerra y la generación inconforme). Por medio de las generaciones se extrajeron los *incipit*, es decir, el espacio, tiempo y categorización de los personajes.

3. El modelo estructuralista genético creado por Goldmann y posteriormente pulido por Cros es elemental para clasificar a los personajes en “individuos problemáticos” e “individuos transindividuales”. Por ello, se concluye que los personajes que cumplen con las características de un “individuo problemático” son: Tooru Okada, Malta Kanoo y Kumiko Okada. Los “individuos transindividuales” en el relato son: Noboru Wataya, May Kasahara, Creta Kanoo, Nutmeg, Cinnamon y demás.

4. Los elementos culturales dentro de la novela de Murakami se pueden extraer por medio de la herramienta sociocrítica, morfogénesis del texto, y su procedimiento de *ideosemas* que plantea Cros. Los elementos culturales encontrados son útiles ya que representan el contexto histórico, el social y el cultural de 1984 y 1985. Estos se dividen en dos tipos de *ideosemas*: culturales occidentales y culturales nipones. Los *ideosemas* occidentales son los que recrean el contexto histórico en 1984 y los *ideosemas* nipones son las huellas que deja la sociedad tradicional japonesa.

5. La teoría del sujeto individual de Jung y su estructura de la psique (anima, animus, sombra y persona) cumplen con las manifestaciones culturales que ocurren dentro de un sujeto individual. El proceso de individualización se refiere a la atracción de opuestos que representa la totalidad de una naturaleza en común, en este caso, la totalidad de una cultura. Por ello, Tooru Okada, el individuo de estudio representa el proceso de sujeto individual.

6. Los mitos en la novela de Murakami se dividen en tres factores elementales: mitos antiguos, mitos recreados y mitos creados. Por medio de los cuadros de *clasificación isotópica* y las *metáforas potamológicas* que presenta Duran para la extracción de mitos, se concluye que el mito principal es un mito creado por el autor, pues representa el estado de interculturalidad en el que se sometía Japón después de la Segunda Guerra Mundial. Los demás mitos -la creación, el pozo, los animales fantásticos y demás- son los mitemas que

ayudan a fundamentar el mito principal. La mitología japonesa está llena de un crudo realismo, lo cual se ve reflejado en la literatura de Murakami. Finalmente, el mito principal cumple con su objetivo: representar la cultura dentro de un texto literario.

**7.** Haruki Murakami emplea diferentes técnicas narrativas y elementos para representar la riqueza cultural nipona-occidental. Estos se dividen en cuatro puntos esenciales: la música, la pintura y cine, los simbolismos y los mitos. Estos son fundamentales para diferenciar las dimensiones narrativas que recrea. Asimismo, los simbolismos se dividen en elementos oníricos y cotidianos. Los elementos cotidianos son los que ayudan a crear el contexto de la historia estos son: la música, la pintura y cina; los elementos oníricos son los simbolismos y los mitos.

**8.** Haruki Murakami compone tres dimensiones narrativas: poética, cósmica y onírica. La *dimensión poética* representa al Japón moderno, Tokio, la máscara, aquello que el mundo percibe. La *dimensión onírica* representa al Nipón olvidado, Niigata, la sombra, aquel mundo conservador que poco se habla. Finalmente, la *dimensión cósmica* es el puente que conecta ambas realidades (poética y onírica); es una dimensión espiritual, un proceso de individualización por el que los personajes transitan, es decir, el proceso de la globalización.

**9.** Murakami no es lo que parece, a pesar de que tiene influencias occidentales, como literato, y probablemente él sea el primero en reconocerlo, es un autor que demuestra la cultura nipona. Por muy debajo de las técnicas narrativas, las terminologías y las posturas literarias, es un autor que carga con una riqueza cultural profundamente japonesa. Como el pájaro tallado en piedra, su cultura y sus raíces permanecerán, sin importar con cuanta influencia se cruce: está presente como si estuviese tallada en piedra. Haruki Murakami es un autor que logra explotar su cultura en cada uno de sus relatos. Pues, recrea a un sujeto cultural de la

posguerra y su proceso de interculturalidad. Por lo tanto, tras el estudio teórico se concluye que el autor demuestra el cambio y el efecto que tuvo la globalización en la sociedad nipona.

## VII. REFERENCIAS

- Alonso, J. (2004). *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia*. Universitas Psychologica. <https://bit.ly/3vaIMTJ>
- Anesaki, M. (2015). *Mitología japonesa: leyendas, mitos y folclore del Japón antiguo* (2.<sup>a</sup> ed.). Editorial Amazonia.
- Bassols, M. (2008). *Murakami y los imaginarios urbanos en la literatura japonesa: Tokio Blues*. Dialnet. <https://bit.ly/3n2zaY4>
- Berrenechea, I. (2008). *La posmodernidad y la sociedad japonesa en Lost in translation*. Dialnet. <https://bit.ly/3xcOcz5>
- Byron, A. (2017). *Rethinking the Rat Trilogy: Detachment, Commitment and Haruki Murakami's Politics of Subjectivity*. JapanFoundation. <https://bit.ly/3xeIbCm>
- Camacho, A. (2016). *Soledad, un estilo de vida cobijado por el jazz en la obra de Haruki Murakami*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://bit.ly/32tqUXI>
- Campbell, J. (1999). *Las máscaras de Dios: mitología occidental* (1.<sup>a</sup> ed., Vol. 1). Alianza Editorial.
- Cárdenas, A. (2018). *Poesía japonesa más allá del haiku: el chōka y el tanka*. POÉMAME. <https://bit.ly/3x4osVE>
- Chamberlain, B. (1932). *Translation of "KO-JI-KI" or "Records of Ancient Matters"*. The Asiatic Society of Japan. <https://bit.ly/3x7Uv7c>

- Chicharro, A. (2020). La revista Sociocriticism y la teoría sociocrítica de Edmond Cros. *La revue Sociocriticism*, 1–26. <https://bit.ly/2QIe6KA>
- Con-spirando. (2001). Arquetipos: Dadoras, amantes, guerreras y sabias. *Revista Latinoamericana de ecofeminismo, espiritualidad y teología*, 36, 2–51.  
<https://bit.ly/2QmfSku>
- Cros, E. (2003). *EL SUJETO CULTURAL sociocrítica y psicocrítica* (2.<sup>a</sup> ed.). Fondo Editorial.
- Cros, E. (2011). *Hacia una teoría sociocrítica del texto*. Scielo. <https://bit.ly/3n5XWXe>
- Diez, T. (1986). *¿Qué es la mitocrítica?* Alianza Editorial.
- Duchet, C. (1971). *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*. PDF.  
<https://bit.ly/3dwXiiC>
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica* (2.<sup>a</sup> ed.). Amorrortu.
- Fernández, E. (2014). *Estética del relato posmoderno*. Universitat Pompeu Fabra.  
Departament d'Humanitats. <https://bit.ly/3n3pwEJ>
- Gómez, A. (2016). *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*.  
Dialnet. <https://bit.ly/2RHBqsc>
- Gonzales, M. (2017). *Asimilación y posmodernidad: el género negro en la literatura de Haruki Murakami*. Universidad de Playa Ancha. <https://bit.ly/3arSt8i>

Grupo de investigación. (2012). *Nuevas mitologías urbanas*. Dialnet. <https://bit.ly/3xdhNZi>

Gutiérrez, F. (2011). *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos*. Dialnet. <https://bit.ly/3gs6Kpg>

Guzmán, J. (2008). *Panorama de las teorías sociológicas de la novela*. Scielo. <https://bit.ly/3ejJHdr>

Jorquera, A. (2014). *Los mitos. Su impacto en el mundo actual. Joseph Campbell*. Dialnet. <https://bit.ly/3dyZKVK>

Jung, C. (1944). *Psicología y alquimia*. P&J Editores.

Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós.

Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós.

Kawai, H., & Murakami, H. (2016). *Haruki Murakami goes to meet Hayao Kawai*. Editorial Daimon.

Licausi, G. (2016). *La construcción de la verdad histórica en Japón y el Kojiki*. Dialnet. <https://bit.ly/3v8zyr8>

López, M. (2008). Murakami, dos por uno. *El País*, 7–9. <https://bit.ly/3em5SQg>

Lyotard, J. (1991). *La condición postmoderna*. Cátedra.

- Malczynski, P. (1997–1998). *A propósito de la sociocrítica*. . . Dialnet.  
<https://bit.ly/3dzqZ2x>
- Martínez, J. (1999). *Notas sobre el modelo estructuralista genético y el estudio de la novela en España*. Universidad de León. <https://bit.ly/3gpN9WJ>
- Murakami, H. (2008). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1.<sup>a</sup> ed.). Tusquets.
- Pérez, A. (2018). La misteriosa y romántica leyenda japonesa del hilo rojo del destino. *La Vanguardia*, 1. <https://bit.ly/3gr89MP>
- Rubio, C. (2012). *El Japón de Murakami* (1.<sup>a</sup> ed.). Santillana.
- Saldaña, A. (2012). *Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual*. Dialnet. <https://bit.ly/3v9djRw>
- Sardi, L. (2003). *Gilbert Durand. Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*. Dialnet. <https://bit.ly/3xaK031>
- Serrano, C. (2020). Hiroshima y Nagasaki | La dramática vida de los hibakusha, los sobrevivientes de las bombas atómicas que luego sufrieron miedo, culpa y discriminación. *BBC News*, 1. <https://bbc.in/3v4yKmN>
- Shanagon, S. (2002). *El libro de la almohada*. Fondo editorial de la pontificia, Universidad Católica del Perú.
- Solares, B. (2011). *Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://bit.ly/32w3OQh>

- Soletto, J. (2012). *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. Universidad Complutense de Madrid. <https://bit.ly/3v5d9e3>
- Tapia, N. (2016). *La visión de la muerte en la Crónica del pájaro que da cuerda al mundo de Murakami Haruki*. Biblioteca Daniel Cosío Villegas. <https://bit.ly/3n1yMew>
- Tévez, Ó. (2017). Si no disfrutas corriendo, necesitas los trucos de este genio de la literatura. *El País*, 1. <https://bit.ly/3eg54MZ>
- Trismosin, S. (1582). *Splendor Solis*. Trubner & Co.
- Varela, A. (2011). *La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*. Dialnet. <https://bit.ly/3v5k1rN>
- Varela, B. (2008). *Renovación de la novela en el siglo XX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/3atHs6u>
- Vásquez, J. (2007). *Kafka en la orilla, de Haruki Murakami*. Letras libres. <https://bit.ly/3xdBIN4>
- Wong, R. (2007). *Sueño – Haruki Murakami*. El anaquel. <https://bit.ly/3nfKfW9>