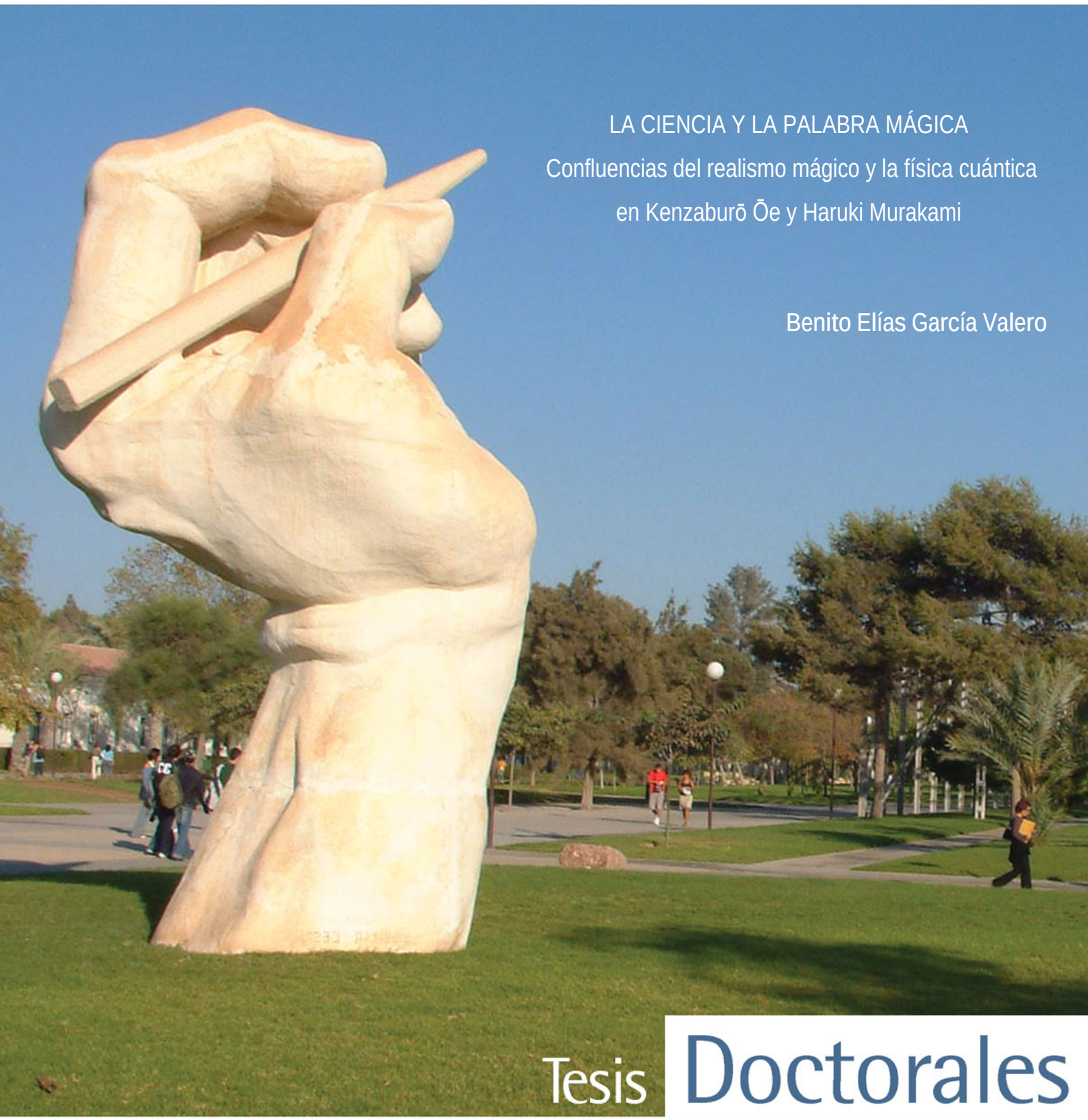
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



LA CIENCIA Y LA PALABRA MÁGICA

Confluencias del realismo mágico y la física cuántica en Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami

Benito Elías García Valero

Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tesis Doctoral

LA CIENCIA Y LA PALABRA MÁGICA

Confluencias del realismo mágico y la física cuántica en Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami

Benito Elías García Valero

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dirigida por el Dr. Virgilio Tortosa
y la Dra. Remedios Mataix

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante

Alicante, 25 de septiembre de 2014

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A Antonia Valero García, *in memoriam*

Y a todos los maestros, como ella

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

Jorge Luis Borges, *Ficciones*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 17
1.1. Génesis de la idea 19
1.2. Justificación de la selección de autores 21
1.3. Metodología 24
1.4. Formulación de hipótesis 26
1.5. Estructura de la tesis 27

II. EL OXÍMORON PERFECTO: EXPECTATIVAS CRÍTICO-HISTÓRICAS DEL REALISMO MÁGICO 33
2.1. Definiciones históricas de la expresión «realismo mágico» 35
2.1.1. Aportaciones de la crítica hispanoamericana 36
2.1.1.1. El desarrollo del concepto *realismo mágico* 36
2.1.1.2. Diferentes etiquetas para un mismo fenómeno 56
2.1.2. Aportaciones de la crítica internacional al discurso mágicorrealista 61
2.1.3. El realismo mágico y la mitología 79
2.2. El realismo mágico como motor de la identidad americana 82
2.2.1. «Esencia mestiza»: apropiaciones nacionalistas en la América hispana 82
2.2.2. La cuestión de la identidad en el siglo XXI 90
2.3. El realismo mágico bajo los intereses de la posmodernidad 95
2.4. Compendiar el significado del realismo mágico 102

III. FÍSICA CUÁNTICA Y REALISMO MÁGICO 109
3.1. La nueva realidad cuántica 113
3.1.1. El momento de la física cuántica 114
3.1.2. La ciencia de la incertidumbre y el fin del determinismo 123
3.1.2.1. La escuela de Copenhague 127
3.1.2.2. La teoría de los multiversos 130
3.1.3. El observador y la medición 132
3.1.4. Con incertidumbre hay probabilidad: el fin del modelo causa-efecto 135
3.1.5. Un constructo muy útil: tiempos, temporalidades, eternidades 137
3.1.6. Nuevas apreciaciones sobre lo uno y lo diverso: interrelación, enmarañamiento y no-localidad 140
3.2. La objetividad y la conciencia: dos intrusos en la ciencia cuántica 150
3.2.1. Observador y subjetividad: ¿existe la objetividad? 150

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.2.2. La conciencia: ¿descripción o creación de la realidad?.....154
3.3. Teorías de la realidad: ¿qué es la realidad y cómo representarla? 160
3.3.1. Nociones sobre la naturaleza y la realidad 161
3.3.2. La mímesis y el realismo como intentos de representar la realidad 167
3.3.3. La actitud realista y la fantasía 171
3.4. La física cuántica y lo real maravilloso 179
3.4.1. La incierta y maravillosa posibilidad de la vida 180
3.4.2. El misticismo a la luz de la física cuántica 182
3.4.3. Cosmovisión cuántica y fantasía artística japonesa.....185
3.4.3.1. La conciencia en la materia. Animismo y panpsiquismo desde Japón.....185
3.4.3.2. La fantasía japonesa y la física cuántica.....188
3.4.4. El universo y el tiempo como entes cíclicos: el mito y la realidad 190
3.4.5. El vacío cuántico y el vacío maravilloso 194
3.4.6. Demasiado maravilloso: desusos y perversiones del mundo cuántico 198
3.5. La física cuántica en la estética del realismo mágico.....201
3.6. la ética cuántica 208
3.6.1. El individuo en la ética materialista y la ética cuántica.....210
3.6.2. Una ética social y colectivista 215
3.6.3. Una nueva ecología y simbiosis con la naturaleza 220

IV. LA RECONSTRUCCIÓN DE LO MARAVILLOSO: M/T Y LA HISTORIA DE LAS MARAVILLAS DEL BOSQUE 223
4.1. El lugar de M/T y la historia de las maravillas del bosque en la narrativa de Ōe 229
4.1.1. Los inicios existencialistas 229
4.1.2. El nacimiento de una nueva etapa: Hikari Ōe 233
4.1.3. El postexistencialismo de Ōe en la fecha de composición de M/T 236
4.2. Una hipótesis de partida: lo real maravilloso japonés 244
4.2.1. El alma y el paisaje: concepciones de las ánimas en la tradición japonesa....253
4.3. Viejos mitos y nuevas actitudes: la mitografía en el centro de *M/T y la historia de las maravillas del bosque*.....258
4.3.1. Pensamiento mítico y literatura 258
4.3.2. El mito como historia 267
4.3.3. Consideraciones teóricas del estructuralismo tardío acerca del mito 272
4.3.4. Usos del mito y perspectiva mítica en M/T.....277
4.3.4.1. La predilección por la oralidad.....279

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.3.4.2. Historias y orígenes 285
4.3.4.3. La «divinidad asesinada» 289
4.3.4.4. La temporalidad en el mito de *M/T* 291
4.3.4.5. Relativismo de los estados 297
4.4. Centro vs. periferia: antiimperialismo de Kenzaburō Ōe 304
4.4.1. El Emperador degradado: motivos históricos y culturales 304
4.4.2. Mitos contra el Emperador: la reelaboración de una mitología 308
4.4.3. La periferia como centro: la centralidad de la periferia en M/T 315
4.4.4. Un Padre añorado: la nostalgia por el Emperador 319
4.5. El realismo grotesco y la fantasía como motores de regeneración 321
4.5.1. Regenerar desde el mito y lo grotesco 327
4.5.1.1. El bosque regenerador y el sintoísmo 334
4.5.1.2. La regeneración desde la infancia y la condición de discapacitado mental 343
4.5.2. La regeneración en la comunidad 347
4.5.2.1. El individuo dentro del colectivo: la dialéctica entre sujeto y grupo social 352
4.5.2.2. Avatares de la comunidad humana de *M/T* 358
4.5.2.3. Una comunidad única con proyección internacional 362
4.5.3. Regeneración, cosmos y ética cuántica 365
4.6. La pragmática mágicorrealista en M/T y la historia de las maravillas del bosque 369
4.7. En busca de la maravillosidad perdida 376
4.7.1. Las posibilidades de M/T como discurso social en el Japón contemporáneo 376
4.7.2. La resolución de la dialéctica individuo-colectividad 381
4.7.3. M/T como símbolo de lo real maravilloso perdido 384

V. FÍSICA CUÁNTICA Y FANTASÍA EN LA OBRA DE MURAKAMI: LA SOLEDAD O EL AMOR 389
5.1. Haruki Murakami en la escena literaria japonesa e internacional 391
5.1.1. La globalidad y la escritura 391
5.1.2. El recorrido de la crítica de Murakami y su evaluación literaria 396
5.1.3. El Japón contemporáneo de Murakami 402
5.1.4. Posmodernidad familiar y sexual 417
5.2. Modernidad, posmodernidad y paramodernidad: la crisis de la crítica 422
5.2.1. Premodernidad, modernidad y posmodernidad: tres epistemologías continuas 424
5.2.2. Los límites cuestionados entre la ficción y la realidad 436

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.3. El sujeto en la posmodernidad 440
5.2.4. Temporalidad e historia desde la posmodernidad murakamiana 447
5.2.5. El autor contra la historia oficial 450
5.3. Axiomas digitales en la literatura de Murakami 464
5.3.1. Comunicación e incomunicación en las sociedades hipertecnologizadas 471
5.3.2. Telecomunicaciones y autoritarismo 474
5.4. Murakami cuántico: literatura y nuevo paradigma 481
5.4.1. La extensión de la relatividad al espacio y al tiempo 483
5.4.2. La teoría del multiverso en la obra de Murakami 488
5.4.3. Física bohriana para el solipsismo: la imposibilidad del encuentro 492
5.4.4. Lazos cuánticos para aislamientos crónicos: el enmarañamiento entre personajes 505
5.4.5. El vacío cuántico y la vacuidad plena en Murakami 513
5.5. Posibilidades del realismo mágico en las obras de Murakami 528
5.5.1. Del mito a la realidad maravillosa: el recurso a los seres fantásticos 533
5.5.2. Metaficción en el pastiche 'Murakami' 539

VI. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ENCAJE DE ŌE Y MURAKAMI EN LA LITERATURA GLOBAL 549
6.1. Comprobación de las hipótesis planteadas 551
6.2. Una aproximación a los resultados desde el pensamiento relacional: la Teoría de los Polisistemas 563
6.3. El ventajoso posicionamiento de Murakami frente a Ōe en el juego literario global 569

VII. CONCLUSIONS: LOCATING ŌE AND MURAKAMI IN THE GLOBAL LITERARY CONTEXT 575
7.1. Verifying the research hypotheses 577
7.2. An approach to the results from relational thinking: Polysystems Theory 590
7.3. Murakami's more advantageous positioning, compared to Ōe's, in the world's literary system 595

VIII. BIBLIOGRAFÍA 601

IX. GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES 627

X. APÉNDICES 641

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

La principal responsabilidad de este trabajo la debo a mi madre, Antonia Valero García, primera compañera en la tesis de la vida y maestra en el arte de mostrar que las maravillas de este mundo son una cuestión real. Conocía y empleaba el poder de las palabras, y de su fe en mí durante todo nuestro recorrido vital juntos derivarán los trabajos y esfuerzos que realice durante el tiempo que me reste.

Agradezco a Virgilio Tortosa su valentía y acto de fe en un proyecto cuyas lindes rebosan los límites de lo cognoscible en el paradigma actual, y su decisiva guía a través de los vericuetos de la investigación y de la vida, que al fin y al cabo vienen a encontrarse. A la profesora Remedios Mataix, sus enseñanzas en los *mágicos rigores* de las letras hispanoamericanas, y su ayuda y escucha en todos los temas que le he ido proponiendo desde aquellas aulas del curso 2006/07.

Esta tesis debe una gran parte de su volumen a las estancias realizadas en centros que me acogieron de forma excesivamente generosa. Agradezco a la Dra. Angela Coutts su ayuda durante los primeros pasos en la Universidad de Sheffield y nuestras charlas acerca de literatura japonesa, siempre reveladoras. A la Dra. Akiko Yamakage le debo una paciencia exquisita y una diligencia excelente durante mis meses en la Universidad de Osaka. Asimismo, agradezco también la dedicación del Dr. Paul Jordan en su labor de asesoramiento lingüístico y estilístico para la parte redactada en inglés, mimada con infinita paciencia.

Se dieron un sinfín de conversaciones y encuentros, nunca casuales, en numerosos congresos y eventos académicos. Agradezco sus inestimables atenciones a Blai Guarné y al grupo de investigación Inter Asia, por su invitación a la Universitat Autònoma de Barcelona y por su constante seguimiento y apoyo. Ocupan un lugar muy especial en mi *kokoro* académico los profesores Carlos Hernández y Naoka Mori, con quienes he compartido experiencias vitales y profesionales irrepetibles. A la doctora Luciana Cardi debo agradecerle su confianza en mi proyecto y sus gestiones durante mi estancia en la Universidad de Osaka.

Por acompañarme en las postrimerías y nerviosismos de la última etapa del doctorado, agradezco a Alberto Rodríguez su apoyo y entusiasmo en el arte de mantenerse confiado y erguido. Es un cazador de futuros.

Gracias a toda mi familia por mantener el arte de la unión en estos tiempos. Mis amigos deben recibir una buena dosis de agradecimientos por mis inatenciones durante los últimos años. Que me mantengan en sus agendas es un hecho inexplicable. Todos me han ayudado a sobrepasar las severidades de una investigación académica en el ámbito emocional. Además, Meli Molina y Karl Nürnberg lo han hecho en el ámbito académico-espiritual que, con ellos, se torna factible. Porque seguimos intentando conciliar realidades dispares, y se desconoce la magnitud futura de cada palabra pronunciada junto a la gente adecuada.

Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TABLA DE EQUIVALENCIAS

A continuación, se presenta una relación de las abreviaturas utilizadas para referirnos en el cuerpo de esta investigación a las novelas cuyo título presenta una longitud que requiere acortarse para favorecer la agilidad de la lectura.

Título abreviado	Título completo
Al sur de la frontera	*Al sur de la frontera, al oeste del sol*
Arrancad las semillas	*Arrancad las semillas, fusilad a los niños*
Crónica	*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*
El fin del mundo	*El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*
Kafka	*Kafka en la orilla*
M/T	*M/T y la historia de las maravillas del bosque*
Sputnik	*El meu amor Sputnik*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

I. INTRODUCCIÓN

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1. GÉNESIS DE LA IDEA

En el relato *El dragón*, del prestigioso novelista Ryūnosuke Akutagawa (1891-1926), el desdichado monje Hanazo clava a las orillas del estanque Sarusawa un cartel: “En el tercer día del tercer mes, el dragón de este estanque ascenderá a los cielos” (1919: 49). Sabedor de la popular idea de que los estanques podían ser moradas de los dragones, y de las historias referentes al ascenso de dragones en ciertos días señalados, el monje decide vengarse de las burlas de sus compañeros y demás vecinos por el desproporcionado tamaño de su nariz. Tras los esfuerzos de Hanazo por hacer correr el rumor, pronto se extendió la voz entre los habitantes de las aldeas cercanas de que el tres de marzo podría contemplarse al dragón del estanque en plena ascensión. Ello provoca la chanza de Hanazo, amenizado por la tremenda ignorancia de los lugareños y su ingenuidad al creer en la veracidad de un rumor divulgado mediante una pequeña argucia. Asombrado, observa cómo las ansias y las expectativas de los habitantes del lugar van creciendo conforme se acerca la fecha anunciada. La afluencia de gente es tan abultada en los últimos días que llega a asustarse, y crece enormemente su preocupación ante las posibles drásticas consecuencias del bulo. Angustiado, el día señalado acude junto a la multitud al estanque para contemplar atónito cómo, efectivamente, emerge un bellísimo dragón negro del estanque y asciende al cielo, provocando el exaltado entusiasmo de las muchedumbres.

El relato de Akutagawa admite una doble lectura: como lectura moralizante advierte de los peligros de la difusión de rumores, capaz de convertir un bulo en un acontecimiento real a base de difundirlo entre el vulgo, invirtiendo los órdenes de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

realidad y la ficción; como relato japonés desvela la creencia de un colectivo que veneraba los estanques como lugares habitados por dragones. Desde esta perspectiva se puede comprender la aparición final del dragón inventado por la artimaña semiótica de Hanazo, como si la cosmovisión de una población entera fuera efectiva incluso cuando es desafiada. Akutagawa nos habla (irónicamente) de un espacio cultural donde las creencias crean el mundo, adentrándose sin saberlo en una posibilidad especulativa del mundo planteado por la física cuántica: la realidad se despliega según las expectativas de quienes la experimentan.

Así, el cuento sirve de introducción a los diversos propósitos marcados en la realización de este trabajo. Partiendo de un deseo de revisar el concepto de realismo mágico con la intención de criticar su aplicación a la literatura japonesa, la investigación también acoge las cosmovisiones que la ciencia del siglo XX fue alumbrando, concretamente en el terreno de la física cuántica. Observamos coincidencias entre las comunidades mitológicas de América y Japón y los postulados del nuevo paradigma físico, y así la investigación se abre a la comparación entre la labor literaria del realismo mágico y los axiomas científicos de la ciencia cuántica. Una vez introducidos en la comparación entre literatura y ciencia, trasladamos los resultados a la obra de Kenzaburō Ōe nacida de la influencia del realismo mágico mexicano, *M/T y la historia de las maravillas del bosque* (1986; *M/T* en adelante). Encontramos numerosos puntos en común entre su propuesta por un mundo diverso y la ética cuántica, desarrollada a partir de las implicaciones sociales y morales que la nueva ciencia dibujó a lo largo del siglo anterior. La ficción de *M/T* bebe de la tradicionalidad antropológica de un Japón irrecuperable, despertada gracias a la visita de Ōe a México durante la década de los 70. Con la intención de explotar más las coincidencias entre el mundo del realismo mágico y la física cuántica, ampliamos la comparativa a la obra de Haruki Murakami, cuyos mundos son tenidos como magicorrealistas por buena parte de la crítica internacional. El propósito inicial de analizar ese supuesto realismo mágico en el exitoso autor se vio alterado por la nueva mirada que aporta el contraste de sus obras con los principios cuánticos, creando una encrucijada entre mitología, realismo mágico y paradigmas científicos que se abordan en esta tesis. En resumen, el presente estudio, tras revisar los rasgos del realismo mágico (capítulo 2), propone una comparación entre dicha estética y la física cuántica (capítulo 3), para luego ejemplificar este contraste en un autor canónico de la literatura japonesa contemporánea y premio Nobel de literatura,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Kenzaburō Ōe, a partir de *M/T*, obra influenciada por el realismo mágico y poco atendida por la crítica en general (capítulo 4). Finalmente, aplica el paradigma cuántico a la novelística más reciente de Murakami sin perder la atención a la cuestión de su peculiar realismo mágico (capítulo 5). Con este recorrido, se plantea una nueva forma de comparar ciencia y literatura a la vez que se proponen dos autores esenciales en las letras contemporáneas sobre los cuales aplicar esta nueva comparación.

1.2. JUSTIFICACIÓN DE LA SELECCIÓN DE AUTORES

Después de esa comparativa inicial entre realismo mágico y física cuántica, nos adentraremos en la praxis literaria de dos autores tan importantes para el Japón literario actual como diferentes resultan sus epistemologías. El caso de Ōe es el de un autor consagrado tras la obtención de un premio Nobel (1994), a pesar de que después haya sido relegado a una mínima atención por la crítica y los lectores de su país, mientras que sigue gozando de una salud aceptable en los círculos intelectuales extranjeros. Puesto que es el realismo mágico el que motivó inicialmente esta investigación, en el análisis del autor nos centraremos mayormente en la novela *M/T*, que pretendió llevar las enseñanzas culturales que Ōe se trajo de México a su propia novelística. El caso de Murakami es bien distinto, ya que se trata de un autor fetiche en las listas de ventas internacionales a la vez que algunos críticos lo han coronado como profeta de la posmodernidad. El debate académico acerca de la valía de sus novelas aún no ha sido cerrado, y mientras existen críticos que lo destierran de la *junbungaku* o *literatura pura*, su obra no deja de ser objeto de numerosos ensayos y estudios académicos donde se analiza la novedad de sus propuestas ficcionales y la pertinencia de sus argumentos en el mundo contemporáneo. Cierto ámbito de la crítica anglosajona, en el que se encuentra la importante estudiosa de literatura japonesa contemporánea Susan Napier, ha estudiado las creaciones de Murakami bajo el prisma del realismo mágico. La inclusión de Murakami en este estudio fue motivada por el deseo de hacer una crítica rigurosa a la aplicación del realismo mágico a su obra, con la intención de participar en el intenso debate sobre la valía de este omnipresente autor japonés. Sin embargo, gracias al giro de la tesis hacia la física cuántica, encontré un flanco esencial en la obra de este autor que, si bien en rigor no escribiría desde la práctica magicorrealista, su ficción admite una comparación con los paradigmas cuánticos, dando lugar a una extraña realidad que se corresponde con la extrañeza de sus personajes y argumentos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Es precisamente la tremenda disparidad entre Ōe y Murakami una de las razones principales para que sean estos autores los que protagonicen este estudio. A pesar de las marcadas diferencias, ambos son sorprendentemente coincidentes en varios aspectos que justifican la comparación. Los dos poseen una fascinación inacabable por la literatura extranjera y los grandes modelos de las letras mundiales. Ōe se inclina por los grandes nombres de la literatura universal para crear sus obras, como Dante, Cervantes, Rabelais o Faulkner, mientras que Murakami no desprecia a narradores populares y recientes como Raymond Chandler o Scott Fitzgerald, a los que traduce en ocasiones. Sin embargo, el resultado del acopio de esas influencias difiere en tanto Ōe prefiere imitarlos en asuntos formales y estructurales sin llegar, sobre todo en sus últimas novelas, a un método propio que resulte definitivamente exitoso. Sus obras más populares –a la vez que equilibradas y conseguidas– son las de su primer período, cuando manifestaban una inconfundible huella propia, a pesar de beber directamente de Sartre. Por el contrario, Murakami apenas reflexiona sobre el hecho literario, y cuando lo hace, es con el propósito de ironizar sobre los autores de *junbungaku* o sobre la academia. En este sentido, mientras Murakami asimila parte del realismo mágico como un juego más que recorre buena parte de su literatura, Ōe concentra todos sus esfuerzos estructuralistas por adoptar el realismo mágico del muralismo de Diego Rivera y el ambiente mexicano en un par de obras, que en realidad pueden considerarse la misma, puesto que la segunda (*M/T*) es una reformulación de la primera (*Dōjidai gēmu*, 1979; *El juego contemporáneo*). Este es el motivo fundamental de que encontremos en esta tesis el análisis de una única novela cuando estudiemos a Ōe (si bien nos referiremos a otras novelas anteriores y posteriores a *M/T*) mientras que en el caso de Murakami daremos ejemplos de casi la totalidad de su obra. No analizamos en esta ocasión los relatos cortos de Murakami porque se prestan más al juego literario que a la consolidación narrativa y narratológica. Sus relatos suelen constituir prolegómenos y argumentos que acabarán por consolidarse en novelas más largas, en las cuales encontramos la praxis más madura de Murakami.

Dando un paso más allá del hecho literario, se justifica la elección de ambos autores por ejemplificar diáfanamente el corte radical que supone el fin de la Segunda Guerra Mundial en Japón y la escisión del país en dos mitades generacionales prácticamente irreconciliables. Nacido en 1935, Ōe aún pertenece a esa generación de escritores de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

posguerra cuyos nombres han dejado de ser comunes en una sociedad que acoge gustosamente la obra de Murakami y de sus coetáneos, nacidos varios años después (incluso décadas) del fin del conflicto bélico. Mientras que Ōe absorbe elementos culturales de altura –existencialismo, realismo grotesco, estructuralismo y antropología de Eliade…–, Murakami acude a ámbitos que fascinan a la generación joven, y así la aplicación de conceptos propios de la física cuántica a sus creaciones son acogidas por un colectivo social –japonés y global– que cada vez posee menos herramientas eficaces para explicar el complejísimo mundo contemporáneo, y se sumergen, embebidos por un apacible consumismo atroz, en una irrecuperable pérdida espiritual y emocional. Su obra intuye los grandes poderes fácticos que, aparentemente de forma inescrutable o mágica, mueven los hilos del mundo sin que nadie sepa realmente dónde se anclan esas poderosas cuerdas de la política y la economía. Si hay una realidad mágica en los mundos de Murakami, parece adivinarse a partir de la alienante extrañeza de los sucesos históricos cotidianos, cuya lógica parece perderse en esferas que nunca podremos conocer. En Ōe la religión y la mitología tradicionales son piedras angulares para crear su realismo mágico, mientras que el pastiche murakamiano habla de una religión y de una fe contemporáneas en el poder de la imagen, en las marcas, en el marketing, en la bolsa de valores y, en ocasiones, en un atisbo de espiritualidad ingenua que sus personajes parecen manifestar. Sobre estos dos autores disímiles se establece un estudio que pretende aclarar los usos del realismo mágico por parte de dos nombres clave para entender el último Japón literario.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Existe una pieza más en este puzle dialéctico, como ya se ha introducido arriba. Partiendo de una metodología comparatista que fundamenta la razón de ser de esta tesis, abordamos los puntos coincidentes entre el realismo mágico y la física cuántica, creando una comparación que será volcada sobre los dos autores de diferente manera, adaptada a la idiosincrasia de cada caso. Seguramente en muchos autores y obras, más allá de los dos casos tratados aquí, encontraríamos patrones y ejemplos donde aplicar esta *mágica/cuántica* visión del mundo, especialmente en tradiciones ajenas al racional-materialismo occidental. Sin embargo, estos dos autores son un excelente punto de partida para iniciar la combinación de realismo mágico y física cuántica. Sin duda, la aproximación cuántica a la literatura adquiere una aplicabilidad excepcional en ámbitos como la ecocrítica o la bioética, y hacia allá pretenden dirigirse mis pasos después del presente trabajo. Los virajes del proceso de investigación de la tesis nos llevaron a

comenzar por el existencialismo japonés al realismo mágico pasando después por la física cuántica, y la sorprendente cosmovisión resultante inspira a seguir adentrándose en los terrenos de los estudios de la conciencia, del *cyborg* como epitome del posthumanismo, de la inteligencia artificial y de las consideraciones holísticas del mundo, la Tierra y el universo. En cualquier caso, he aquí el esfuerzo de una primera aproximación a la nueva cosmovisión trazada en ambos autores japoneses. En el caso de Ōe, su anhelo por recuperar el sustrato maravilloso de la cultura japonesa le lleva a crear un mundo donde el mito y la poesía (entendida como energía creadora) son descriptores cotidianos. La mejor plasmación del mundo cuántico en la novela cobra sentido al promover unos valores semejantes a la denominada «ética cuántica» por Zohar y Marshall (1994), orientada a la fusión entre el sujeto y el colectivo en una intento de no asfixiar la individualidad ni de potenciar el egocentrismo, sino de armonizar ambos polos para el bien de la comunidad en la que el sujeto se asienta. Por el lado de Murakami, sus novelas nos hablan de una *maravillosidad*[1] implícita en la tremenda complejidad del mundo contemporáneo. Fusiona sueños, inconscientes y personalidades en un enmarañamiento digno del quehacer cuántico y de las partículas subatómicas, y apunta a la explicación de los argumentos de sus novelas como una totalidad interconectada, modelo de cosmos que ciertos físicos han especulado mediante sus teorías.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.3. METODOLOGÍA

La tesis se enmarca dentro de los estudios comparatistas, y por ello utilizaremos su método para progresar en el conocimiento y la comprobación de nuestras hipótesis. Obviamente tendremos que reflejar parte de la historia de relaciones entre la literatura japonesa y la hispanoamericana, por lo que nos situaremos parcialmente en la orientación histórica de la literatura comparada. Sin embargo, el mayor peso lo tendrá el comparatismo que, como anunciara Wellek, desdeña los "cotos cerrados con los carteles de prohibido el paso" (1965: 85), para avanzar a una comparación entre la literatura y la ciencia cuántica. La apertura metodológica permitirá realizar este salto a terrenos

[1] Emplearemos el sustantivo *maravillosidad* para referirnos a la cualidad inherente a la realidad americana, según la entienden numerosos autores. Francisco Contreras hablaba de "maravillosidad tradicional" para referirse al espíritu americano según lo describía desde su larga estancia en París (Mataix Azuar, 2006b).

comúnmente alejados de la labor del crítico literario, y por ello requerirá de una introducción extensa a los conceptos científicos utilizados como base.

En este viaje comparativo se desvelará un afán en promover la destrucción del unilateralismo del constructo occidental, valiéndonos de una ciencia que ha surgido en su mismo seno y que lo contradice parcialmente. Aprovechando la física cuántica y su apuesta por la diversidad, esta tesis recupera la voz de tradiciones marginadas y consideradas poseedoras de una epistemología inferior, como es el caso de muchas mitologías de pueblos dominados y subyugados hasta aceptar el modelo de conocimiento *verdadero* que Occidente ha ido imponiendo desde la Ilustración. Además, realiza en el capítulo 2 una comparación entre física cuántica y realismo mágico, inexistente hasta la fecha, que puede servir como modelo a otras extrapolaciones de la ciencia a la literatura, labor que sí cuenta con una tradición relativamente reciente en los estudios comparatistas actuales.

Queda decir que la labor comparatista desarrollada en esta tesis parte del concepto de *literatura diferencial* tal y como lo explica Gilbert Chaitin, que "buscaría la liberación de diferentes voces para dejarlas ser en su otredad" (1998: 163), insistiendo en las relaciones de inclusión, exclusión, distorsiones y respuestas que establecen los textos literarios entre sí. Es evidente que saldremos del texto positivo para adentrarnos en el maremágnum de relaciones que las obras establecen entre sí, enfocando la atención no únicamente en aquellos puntos en común entre tendencias y novelas, sino precisamente en lo que se diferencia la obra influida de su fuente, la manera que admite y rechaza sus contenidos y formas, los contenidos que asimila para su propia cultura y los que transforma. En definitiva, el diálogo entre distintos bloques culturales, destacando las omisiones, revisiones y distorsiones. Aunque nacido de la comunión entre literaturas, este método no enfatiza lo común de las mismas, sino todo lo contrario: lo que diferencia unas obras, culturas y modelos de otros, *dejándoles ser en su otredad*, como quería Chaitin. De esta manera, y por poner un ejemplo tomado de esta investigación, no nos interesa tanto qué elementos del realismo mágico digiere Ōe en su viaje a México para configurar un intento de esa tendencia en *M/T*, sino qué elementos diferencian al supuesto realismo mágico de Ōe de la corriente hispanoamericana, pues así hallaremos las claves de la transfusión del movimiento al terreno japonés, pudiendo identificar los aspectos desechados durante el viaje y las novedades creativas, testigos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ambos del proceso de adaptación de una tendencia extranjera a un suelo situado a miles de kilómetros de distancia física y cultural. Sólo así conoceremos qué puede aportar Ōe a la diversidad del vastísimo y heteróclito fenómeno literario del realismo mágico.

1.4. FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

Habiendo observado las semejanzas entre la física cuántica, el realismo mágico y la literatura japonesa, la tesis parte de las siguientes hipótesis, guías de la labor investigadora:

1. La presencia de pueblos indígenas en América, que traspasan sus creencias animistas y míticas a los creadores del realismo mágico, así como el sustrato indígena y sintoísta –también animista– de la tradición japonesa, motivarían la concepción de Japón como lugar de lo real maravilloso, siguiendo la expresión formulada por Carpentier para describir la inaudita cultura americana.

2. Los usos de lo real maravilloso japonés irían orientados a desmontar el edificio racional-materialista construido por la importación de categorías políticas y filosóficas de Occidente, a saber: el individualismo, el materialismo newtoniano, el racionalismo como método privilegiado de conocimiento, y el utilitarismo en el uso de los recursos naturales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3. La física cuántica, cuyos axiomas minan buena parte de los cimientos sobre los que se construyó el proyecto de la modernidad occidental, comulgaría con ciertos principios básicos de culturas ancestrales asentadas en la región americana y en el Japón tradicional. Los teoremas cuánticos hablan de incertidumbre, aleatoriedad y no-localidad, e incluso algunos se han atrevido a utilizarlos para explicar fenómenos tan complejos como intrigantes: destacan entre ellos la conciencia humana, el universo como un vasto océano de información o la interrelación de las partículas subatómicas. Tales conceptos son aplicables a las obras de Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami y confieren un nuevo estado a las relaciones entre literatura y la ciencia.

4. Los modelos de realidad construidos a partir de la física cuántica permitirían entender creaciones literarias basadas en una aprehensión no materialista del mundo. En

este sentido, ciertas producciones del realismo mágico, entre las que destacarían las de Miguel Ángel Asturias, dan cuenta de una realidad mítica en consonancia con las intuiciones de quienes han interpretado la física cuántica en clave de animismo e, incluso, de espiritualidad, como es el caso del actual Dalai Lama.

5. El breve acceso de Kenzaburō Ōe al realismo mágico mexicano habría servido al autor para crear una obra donde pretendía reinstaurar lo real maravilloso en el Japón contemporáneo, por tener la firme convicción de que su país también se había asentado sobre una cosmovisión que armonizaba los ancestros, la naturaleza y el entorno social de manera análoga a las comunidades adoctrinadas mitológicamente.

6. La novelística de Murakami adquiere un nuevo valor bajo la perspectiva cuántica, que enriquece sus tramas y personajes a través de la interconexión y el enmarañamiento de los mismos.

7. La calificación de las obras de Murakami como magicorrealistas obedece a un programa de comercialización del autor que aprovecha la estela comercial del movimiento hispanoamericano original, y no a una rigurosa aplicación de los principios semánticos y pragmáticos del realismo mágico a la producción del exitoso autor japonés.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

8. La disparidad del éxito crítico y comercial existente entre Ōe y Murakami se debe a diferentes concepciones divergentes sobre la literatura. Mientras que Ōe seguiría convencido de la necesidad de aplicar métodos estructuralistas y teóricos para generar obras de calidad, Murakami opta por acudir al imaginario colectivo popular japonés y global para hacer llegar su mensaje al mayor número de lectores posible, descuidando teorías literarias y narratológicas de renombre intelectual en pro de una eficiencia imaginística y social.

1.5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis avanzará atendiendo a un principio constructivo elaborado desde el conocimiento más general hasta su aplicación particular a las obras literarias. Aunque *de facto* no aparezca reflejado en el índice de la tesis, ésta podría dividirse en dos

grandes bloques: el primero de ellos correspondería a los capítulos 2 y 3, donde se asienta la base metodológica y la comparación entre realismo mágico y física cuántica que se aplicará en el segundo bloque, comprendido por los capítulos 4 y 5.

El primer bloque comienza con el capítulo dedicado a la revisión del concepto de realismo mágico, una revisión realizada atendiendo a los intereses de exportación de la corriente al terreno nipón. Por ello, se ha incluido en la disertación una reflexión sobre la apropiación nacionalista (o quizá sea mas conveniente decir *continentalista*) de la corriente, enarbolada como discurso identitario de la región. Incluye menciones y estudios sobre la cuestión de la identidad en el siglo XXI, una vez atravesado el huracán del postestructuralismo (y también, para muchos, el de la posmodernidad) por un mundo tremendamente globalizado. El capítulo concluye con un compendio final de los rasgos del realismo mágico, compendio utilizado cada vez que la expresión sea referida a lo largo de la tesis.

Ese primer bloque generalista se cierra con el capítulo más novedoso de la tesis. En el capítulo 3 exploro las posibilidades comparativas que tiene la física cuántica para explicar las cosmovisiones míticas y animistas que suelen encerrar los mundos del realismo mágico. Se presenta un resumen de sus puntos en común y se recogen algunas propuestas innovadoras para explicar el universo que ha ido describiendo la física cuántica a lo largo del siglo XX. El proceso de composición y redacción del capítulo viene marcado por la necesidad de explicar detalladamente y de forma introductoria los principios cuánticos que después serán aplicados en el análisis literario. Algún lector puede considerar que la lectura progresa lentamente, pero se ha preferido incidir en la claridad y la exposición de términos ajenos al lenguaje propio de la crítica literaria, a pesar de que se resuma continuamente lo expuesto con anterioridad. La escasa habituación a los conceptos manejados ha motivado la práctica de una prosa con afán expositivo y didáctico.

Una vez dados a conocer el realismo mágico y la física cuántica, el segundo bloque, consistente en la aplicación de los principios enumerados hasta ese punto, se abre con un estudio de la obra de Kenzaburō Ōe. Comenzando con una explicación general del valor de su literatura, enseguida la investigación analiza los procesos magicorrealistas en *M/T*, obra obsesionada por el hallazgo de una categoría semejante a lo real

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

maravilloso americano. Se analiza el papel de la mitología, del realismo grotesco bajtiniano, las etapas compositivas de la obra y los procesos pragmáticos de lectura que desencadena. La aplicación de las teorías cuánticas en Ōe nacen de la semejanza de los valores propugnados en su obra con aquellos propiciados por la ética cuántica. El capítulo se cierra con una reflexión sobre las peculiaridades del realismo mágico del autor, basadas en el concepto de literatura diferencial, dentro de la corriente general del realismo mágico.

En último lugar, la obra de Murakami centra la atención del capítulo 5, comenzando con la polémica crítica acerca del valor de su obra y recogiendo voces defensoras y detractoras del exitoso autor internacional. El capítulo avanza después hacia una consideración de la obra de Murakami bajo el prisma del realismo mágico que a su vez ha sido filtrado por la física cuántica, con el afán de describir desde una nueva faceta la obra del enigmático autor. La atención a Murakami se cierra con un razonamiento acerca de la (im)pertinencia de su inclusión entre la nómina de autores magicorrealistas, analizando la utilización de la física cuántica y de la literatura fantástica en una combinación de tendencias que caracterizan su adscripción a la posmodernidad.

Tras unas conclusiones donde se revisan las hipótesis planteadas en esta introducción y se resumen las principales aportaciones de la investigación, el lector encontrará un apéndice donde se han recopilado fundamentalmente materiales pictóricos (cuando los cuadros aludidos no son excesivamente famosos) y algunos diagramas orientados a facilitar el entendimiento de la materia expuesta. A lo largo del texto se encuentran llamadas a las figuras (fig.) del apéndice para indicar el momento idóneo de su consulta. Tras los apéndices, el lector podrá encontrar un glosario de términos japoneses donde se desarrolla y amplía la definición de las palabras japonesas manejadas. Sin embargo, no se han incluido términos ampliamente conocidos, como *geisha*.

Para terminar, queremos realizar unas últimas aclaraciones del procedimiento textual llevado a cabo para unificar el criterio compositivo de la tesis. Se ha optado por citar obras literarias y críticas atendiendo a la fecha original de su publicación, aunque se puede encontrar en la bibliografía la fecha de publicación de la edición consultada. Así, se ha pretendido una fidelidad a las fechas de obras clave comentadas en la tesis, de manera que el lector pueda ordenar mientras lee la cronología de las aportaciones

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

literarias y académicas expuestas. Sin embargo, en los escasísimos casos donde no se ha respetado este criterio de citación, una nota a pie de página aclara las fechas manejadas. Otra excepción la constituyen las citas de traducciones, que vienen acompañadas del año de la traducción, y no de la fecha original de la obra. En cuanto a la transcripción de los nombres japoneses, se ha optado por el uso del macrón (v. gr. Ōe) en detrimento del acento circunflejo (v. gr. Ôe), pues en nuestra opinión refleja mejor el alargamiento vocálico que indica su presencia. Por otro lado, no se ha añadido marca de plural a los términos que empleamos en japonés (escribimos «las *geisha*» o «los *kanji*» en lugar de «las *geishas*» o «los *kanjis*»). A pesar de que el uso natural del castellano podría requerir la marca de plural, hemos optado por transcribir el término con la mayor fidelidad posible a su lengua original, en la que no existe marca de número ni de género. Los títulos de obras aparecen en el texto tal y como fueron traducidos al español, y también se ofrece entre paréntesis el título original japonés. Sin embargo, en aquellos casos donde aún no existe una traducción, el título de la obra aparecerá en japonés en el cuerpo del texto, seguido de un paréntesis en el que se aventura una traducción entrecomillada a nuestra lengua. Ejemplo de este último caso sería *Kōzui wa waga tamashii ni oyobi* (1973, "Las aguas han anegado mi alma"). Las citas literarias de autores japoneses que aparecen en la tesis corresponden a la versión traducida al castellano de sus obras, si bien podemos encontrar a pie de página la cita original en japonés para aquellos especialistas que deseen revisar la fuente original. Cuando sea pertinente, también encontrarán un comentario a la labor del traductor. Por último, respecto a los nombres japoneses, se ha optado por presentarlos en el orden español, es decir, el nombre seguido del apellido (Kenzaburō Ōe), a pesar de que el orden en japonés es el inverso (Ōe Kenzaburō). Sin embargo, en aquellos autores antiguos, que suelen aparecer siempre citados en la bibliografía extranjera siguiendo la secuencia japonesa, se respeta dicho orden (v. gr. Ki no Tsurayaki).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. EL OXÍMORON PERFECTO: EXPECTATIVAS CRÍTICO-HISTÓRICAS DEL REALISMO MÁGICO

Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1. DEFINICIONES HISTÓRICAS DE LA EXPRESIÓN «REALISMO MÁGICO»

Al abordar una manifestación literaria que se origina en América Latina, nuestro trabajo ha de basarse en una revisión histórica del término, de los usos y los métodos del realismo mágico, enfocada a redescubrir los rasgos fundamentales de tal poética, sus causas y adecuaciones culturales. Desde estas apreciaciones primeras seremos capaces de comparar después los textos japoneses susceptibles de manifestar realismo mágico. Estas aproximaciones surgieron en primer lugar, como es lógico, en el ámbito hispanoamericano, pero han sido retomadas por críticos y teóricos no pertenecientes a la región, al igual que cualquier movimiento literario con suficiente peso y trascendencia cultural. Tal necesaria apertura de perspectiva implica ampliar aquellas definiciones del realismo mágico excesivamente restrictivas, como las regionalistas, que ligan el movimiento con su tierra y lo explican en relación de dependencia exclusiva con ésta. Desde el ámbito de la Literatura Comparada aspiramos a franquear las artificiales fronteras políticas para dar cuenta de fenómenos transnacionales, y es en este punto donde encontraremos algunas resistencias, sobre todo desde aquellas facciones de cariz nacionalista y continentalista que han intentado hacer del realismo mágico un patrimonio identitario, de corte esencialista, de América Latina. En cualquier caso, nuestra primera parada en el análisis del concepto la realizaremos en la crítica producida en este continente. Fue el terreno en el que creció, se desarrolló y se practicó la literatura magicorrealista hasta lograr merecidamente la atención de los ámbitos de la crítica y de los lectores. Seguidamente abordaremos las aportaciones de la crítica internacional, sobre todo anglosajona, a la cuestión; marcada desde entonces con una

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

impronta de internacionalismo que la ha engrosado y enriquecido, hasta poder desarrollarse incluso en ámbitos geográficos tan ajenos a América como el Lejano Oriente.

2.1.1. Aportaciones de la crítica hispanoamericana

2.1.1.1. El desarrollo del concepto *realismo mágico*

La expresión «realismo mágico», que de entre las diferentes etiquetas propuestas será el término más repetido por la crítica, no tiene su origen en el entorno hispanoamericano, sino en el europeo, y su ámbito de descripción tampoco se corresponde con la literatura, sino con la pintura. Esta flexibilidad primigenia del realismo mágico, junto con la laxitud semántica de ambos términos facilitará a la crítica internacional, y a esta tesis, el rendimiento de la corriente en espacios diferentes a los de la literatura hispanoamericana.

Desde sus primeras aplicaciones a la literatura hispanoamericana, el realismo mágico no ha dejado de suscitar debates, convocando a detractores y defensores en el empeño de delimitar y establecer el alcance de una tendencia que parece escaparse del molde literario para asumir consecuencias en esferas históricas, filosóficas, sociales e incluso políticas. En su origen, el término pretendía describir la nueva pintura postexpresionista europea, y para ello fue acuñado por Franz Roh en su artículo “Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei” (1925), traducido dos años después como “Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente”, por Fernando Vela, en el número 16 de la *Revista de Occidente*, introduciendo así el término de Roh en el ámbito hispánico. Observa en la corriente una vuelta al realismo que incorpora la experiencia y el aprendizaje del expresionismo anterior, caracterizado por desgarrar el contenido de las obras en un proceso que inevitablemente repercutía sobre las formas alterándolas, desfigurándolas y distorsionándolas hasta rebasar sus contenedores tradicionales. El realismo mágico implicaba, por el contrario, una vuelta a la forma serena, fría y verosímil, pero incorporando a su vez una extraña inquietud que provocaría en el espectador una sensación de misterio y sorpresa, a pesar de representar objetos no pertenecientes al ámbito de la fantasía ni de la magia: escaleras, pórticos, estatuas o chimeneas provenían

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de la misma cotidianeidad, aunque esta vez remozados por un halo de misterio gracias a la composición, la iluminación, la conjugación y la yuxtaposición de sus partes. La crítica Camila Villate Rodríguez incide en la reflexión de Roh sobre la percepción de la realidad de estos artistas, creada "a través de la composición, la puesta y diseño de líneas y los colores, y no en los objetos mismos" (2010: 16). Ésta será una de las principales características del realismo mágico pictórico que encontraremos también en el literario, donde la composición y los engranajes formales son centrales para poder generar el efecto verosimilizador, y donde el concepto de *propincuidad*, reformulado por Parkinson Zamora y Faris (1995: 1), y definido como cercanía y conjunción de elementos primeramente dispares, genera ese efecto de extrañeza o magia tan propio del estilo. Es también un rasgo compartido con (heredado de, podríamos decir) el surrealismo, movimiento vinculado certeramente con varios autores canónicos del realismo mágico, destacando Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier entre ellos, así como a pioneros de la maravillosidad como Francisco Contreras y su 'mundonovismo'. Junto con Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier conversaba, allá por 1929, Arturo Uslar Pietri en un café de París desde el que analizaban la realidad política americana y sus últimas creaciones literarias, según nos cuenta el mismo Uslar Pietri al comienzo de su artículo *Realismo mágico* (1968). Todos apreciaban una fuerte diferencia de la práctica literaria americana con respecto a la europea: "Lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo" (1968: 273). Observaron además que los temas de la literatura hispanoamericana anterior, sobre todo la preocupada por la praxis naturalista o costumbrista, parecían no darse cuenta del "prodigioso mundo humano que la rodeaba y al que mostraba no haberse puesto a contemplar en su peculiaridad extraña y profunda" (1968: 274). Además, el venezolano también se aproximó a las relaciones entre el realismo mágico y el surrealismo, del cual se distanciaba afirmando que solamente "alguna influencia hubo" (1968: 274). Sin embargo, de los tres tertulianos, fue el cubano el que desplazaría definitivamente hacia América la maravillosidad que en aquel momento los surrealistas provocaban mediante la yuxtaposición de objetos extrañamente relacionados en la normalidad (como la máquina de coser y el paraguas en la imagen formulada por Lautréamont)[1]. En una

[1] La vinculación entre realismo mágico y surrealismo ha incomodado en ocasiones a los defensores de una definición regionalista y nacionalista de la literatura latinoamericana. Algunos críticos literarios se han dedicado a explorar las confluencias entre ambas estéticas, y entre ellos Anke Birkenmaier realiza un

operación de síntesis y criba de valores surrealistas adquiridos en su etapa francesa, Carpentier disiente del grueso surrealista para descubrirnos en *De lo real maravilloso americano* (1949) una de las principales diferencias de su praxis literaria con respecto a la vanguardia europea: no resulta necesario yuxtaponer disimilitudes para crear maravillosidad en América, pues lo maravilloso se encontraba en la realidad palpable, en la auténtica cotidianeidad americana[2]. Por ello, para Uslar Pietri "lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente" (1968: 275). Heredera de una vasta heterogeneidad cultural y racial, América es presentada como el resultado de continuos procesos de mestizaje y transculturación causantes de la acumulación de diversos posos antropológicos, religiosos y culturales, y cuya conjunción era matriz de condiciones y circunstancias únicas e insólitas, sobre todo para Europa. De ahí que acuñase la expresión *lo real maravilloso* para aludir a las peculiaridades ontológicas del continente americano.

A pesar de la importancia de las observaciones de Carpentier, no fue él quien popularizó la cuestión, sino Arturo Uslar Pietri, exportador de la exitosa etiqueta *realismo mágico* al quehacer intelectual hispano. El venezolano encontró coincidencias entre las características enunciadas por Roh para la nueva pintura y la realidad ontológica del continente americano, y así lo expuso en 1948 en su ensayo *Letras y hombres de Venezuela*. Desde este momento se inicia la polémica de la terminología que Alicia Llarena resume en su Tesis Doctoral, publicada como *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud* (1997), y que Parkinson Zamora y Faris recogen en su obra *Magical Realism: theory, history, community* (1995) desde una perspectiva norteamericana. Esta polémica se resume en la búsqueda de un término adecuado para cifrar las novedosas intenciones del movimiento; por supuesto, los rasgos propios de dicho movimiento también fueron centro de esa polémica. Lucila Inés Mena reconoce la vacuidad teórica del término «realismo mágico» (1975: 395), esbozado por

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

extenso trabajo acerca de la formación surrealista de Carpentier en Francia. El crítico certifica la relación entre ambas estéticas literarias, y observa con respecto al cubano que "su repudio del surrealismo fue más retórico que verdadera ruptura, ya que las ideas propuestas en él se encontraban a pesar suyo en filiación con el movimiento europeo" (2006: 133). En la misma línea, el crítico Gonzalo Celorio destaca la articulación de ambos movimientos sobre un mismo eje, constituido por el axioma de que "lo insólito es cotidiano" (1976: 122). Dicho axioma es generado desde la perspectiva occidental, obviando que los hechos fabulosos de la narrativa magicorrealista pretendían describir una realidad cotidiana y normalizada para sus nativos protagonistas.

[2] Precisamente es este interés por la realidad cotidiana el causante de que Camila Villate Rodríguez crea encontrar concomitancias e intereses compartidos entre el realismo mágico y el periodismo, puesto que ambos se afanan en buscar en la realidad cotidiana los sucesos más extraordinarios (2010: 41).

Roh pero redefinido de nuevo en su exportación a la crítica literaria. Y, unos años más tarde, Chiampi recoge las palabras de Vera Kuteichiskova para reconocer que la expresión *realismo mágico* no tiene un contenido propio, pero incluso así el término se entiende (1983: 11). Y aun casi un siglo después de la acuñación del término por parte de Roh la polémica tiene una vigencia y una actualidad ferviente, que sólo algunas corrientes mayores de la historia del arte y la literatura han logrado instaurar. Igual que los términos *manierismo, renacimiento* o *naturalismo*, el de *realismo mágico* parece que ha llegado a la crítica literaria con intención de quedarse. En parte, tal éxito es debido a su interesante conjunción de epistemologías, a medio camino entre el realismo y el irrealismo, una dualidad que había polarizado el panorama creativo hispanoamericano, cubriendo un hueco que hasta entonces había sido atendido muy precariamente en la literatura mundial. La estética vino a cubrir un vacío existente en las poéticas occidentales, y el fascinante producto de tantos mestizajes culturales fue clave para su éxito internacional. Algunos críticos todavía han opinado recientemente que ello sigue asegurando la supervivencia del término, según razona Gustavo Guerrero: "lo más sorprendente es la persistencia de un término que resiste todos los exámenes críticos y sigue funcionando, dentro y fuera de Hispanoamérica, como el santo y seña –o la marca registrada– de nuestras artes y nuestras letras" (2000: 53). Sin embargo, el crítico parece relativizar el acusado desgaste del realismo mágico en el ámbito hispanoamericano a partir de los 70, y todavía más cuando a partir de los 80 empezó a significar rentabilidad, beneficio económico y vacuidad artística, al imitarse como un modelo exitoso entre el público internacional despegado de las circunstancias y el significado que lo alumbraron. En este sentido, Cristina Ruiz Serrano acusa en su artículo sobre el último realismo mágico ruso un giro hacia el polo fantástico y lo achaca, entre otras razones, al "cansancio del realismo mágico y el deterioro que este modo de escritura ha sufrido tras el 'boom' en Hispanoamérica debido a la repetición y al vaciado de contenido al transmutarse en un prototipo de escritura exitoso y explotado por el comercialismo neocolonial" (2008: 183). Basándose en el poscolonialismo de Gayatri, Ruiz Serrano concluye que el realismo mágico acabó siendo parte del *exotismo tercermundista* postulado por la eminente crítica india. En cualquier caso, el retorno a la fantasía en el escritor hispanoamericano se explicaría porque "seguir en la línea magicorrealista parece haberse convertido en un encierro cultural e intelectual", mientras que "lo fantástico significa la liberación de la concepción antropológica-cultural que se ha ligado al realismo mágico hispano" (2008: 185). Por estos motivos,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

surgen tendencias contrarias y hostiles al realismo mágico, como es el caso de las corrientes «McOndo» o la «Generación del Crack», posicionadas frente a las expectativas de americanidad magicorrealista por la cual llegó a ser internacionalmente reconocida la literatura de su región. La ambivalente parodia del término McOndo refleja el malestar de sus postuladores hacia el dispositivo referencial configurado por el realismo mágico, que consolidó una relación de identidad entre el mundo recreado por sus obras y la realidad hispanoamericana, según la imaginaban las mentalidades europeas y norteamericanas. Como forma de compensar los mágicamente alterados referentes de la literatura anterior, autores como Edmundo Paz Soldán o Jorge Franco desarrollan un realismo desnudo de parafernalia maravillosa y carente de una ideología política bien conformada. Por su parte, los firmantes del Manifiesto Crack (Urroz: 2000) condensan los rasgos de la nueva literatura y repiten el hastío contra las rentables imitaciones de las obras magicorrealistas. Ambas tendencias pretender liquidar el *macondismo*, actitud consistente en identificar la realidad americana con los relatos del realismo mágico. Roberto Morales considera que el macondismo es un ejercicio reduccionista de la cultura hispanoamericana (2002), y no tolera que tal esencialismo sirva además a motivos económicos y editoriales, mencionando explícitamente los casos epigonales de Isabel Allende o Laura Esquivel, y por ello concluye que "el macondismo nos puede resultar aceptable como artificio estético o político pero jamás como «esencia identitaria» latinoamericana. Eso implicaría sustituir nuestra realidad con su reflejo consumista" (2002). Otros críticos han sido todavía más estrictos con la actitud macondista, entendida también como una asunción de la modernidad frustrada de Hispanoamérica, que ante la imposibilidad de desarrollar sus repúblicas propone una modernidad diferente, anclada en epistemologías radicalmente opuestas a las europeas. Para Volek, los principales rasgos del macondismo son la interpretación de América a través de las bellas letras, en primer lugar; en segundo, creer que los discursos magicorrealistas son constitutivos de la auténtica realidad y, por último, prolongar el predominio tradicional de la naturaleza sobre la cultura: "Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico-real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos" (2007: 135). El crítico checo tampoco salva la exaltación de alteridad macondista, y manifiesta abiertamente su aversión hacia la modernidad alternativa implicada por el movimiento: "Pienso que es bastante razonable esperar que un día surja 'otra' modernidad; pero me parece improbable que ella venga de la pobreza y del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

subdesarrollo" (2007: 141). Evidentemente, el macondismo buscó sacar rédito cultural (y económico, en algunos casos) al realismo mágico y, quizá involuntariamente, acabó por extender un estereotipo sobredimensionado de la realidad en la región. Sin embargo, la falta de moderación de críticas como las de Emil Volek tampoco logra ocultar un segundo propósito, probablemente relacionado con la extensión geopolítica del proyecto occidental a través del ansiado estatus de *modernidad*.

A pesar de ese rechazo posterior a los postulados del realismo mágico en su propia tierra, la poética ha continuado siendo motivo de numerosos artículos, monográficos, congresos y publicaciones, y parece que lo seguirá siendo precisamente por la audacia de su discurso en satisfacer lo que Volek entendía como un fracaso en el camino hacia la modernidad: el anhelo contemporáneo de realidades alternativas. Una vez superadas las disputas terminológicas que centraron el debate durante las primeras décadas en Latinoamérica, la discusión se ha centrado en cómo el realismo mágico bebe de la realidad americana y sigue sacando rendimiento de la faceta ontológica[3] del discurso real maravilloso. Evidentemente, nuestros intereses se centrarán más en la otra faceta de la corriente, la fenomenológica, pues más que interesarnos en la causa del surgimiento del realismo mágico en el continente americano, nos centraremos en cómo ese tipo de construcción literaria y ese modo alternativo de percepción de la realidad ha enraizado en el resto del mundo. Resulta imposible obviar la ontología americana, que inspiró y llevó el concepto hasta el éxito. Esa idiosincrasia americana se había ido filtrando en los textos de carácter fantástico americanos mostrando un peculiar uso de los elementos fantásticos, que según Villate Rodríguez nacían de una interpretación de la realidad, a diferencia del bloque occidental donde la fantasía surge principalmente de la imaginación del literato: "El arte fantástico latinoamericano tiene la peculiaridad de que en él la fantasía no surge completamente de la imaginación del artista, sino que viene de una interpretación particular de la realidad que lo circunda" (2010: 28). Sin embargo, la pertinencia de nuestro estudio radica en la posibilidad de desarrollo de la tendencia allende América, motivo por el cual no podemos quedarnos en una reflexión sobre las vertientes ontológicas, la supuesta esencia de América Latina (vid. 2.2.), o el modo de

[3] Roberto González Echevarría distingue entre dos vertientes en el fenómeno magicorrealista. La ontológica sería la que acaece en América, lugar donde "se practica la magia como fe", y por tanto la realidad *es* como la presentan los textos del realismo mágico, según este crítico. La complementa otra vertiente, en este caso fenomenológica, y sería la que más incide en el lector no americano, que percibe la realidad americana a través de estos textos de una manera determinada, forzada por el autor (Llarena, 1997: 34).

hacerlas pasar por la literatura, y por ello deberemos dedicarnos igualmente al proceso retórico elegido por los autores para codificar en lenguaje literario las realidades entendidas como mágicas.

Comenzaremos, sin embargo, por la faceta ontológica del término, y exploraremos a continuación las explicaciones acerca del surgimiento de esta corriente literaria en América. Ocupa un lugar canónico en estas disquisiciones el prólogo de Carpentier a *El reino de este mundo* (1949), piedra angular de la reflexión magicorrealista posterior. El autor cubano encuentra en la realidad cotidiana y natural americana los elementos que los surrealistas franceses hubieron de diseñar artificialmente con la finalidad de encontrar lo maravilloso. Como ya se ha dicho, para el surrealismo, el encuentro de dos realidades dispares (como la mesa de quirófano, la máquina de coser y el paraguas) producía una suerte de sorpresa y daba a entender una relación misteriosa que forzaba, de alguna manera, la percepción del lado maravilloso que la realidad puede tener. Por ser causa de belleza, el surrealismo, según Breton, se afanaba en hallar la maravilla en la realidad; después de haber denunciado el "odio hacia lo maravilloso", el fundador *de facto* del surrealismo nos recordaba: "Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello" (1924). La atracción de Breton por lo maravilloso se explica a través de su capacidad de "conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo", aunque los ejemplos ofrecidos por el autor como portadores de lo maravilloso son elementos siempre artificiales: "las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo" (1924). Carpentier, que conocía bien el movimiento surrealista francés por su etapa de formación artística en París[4], encuentra en América la maravillosidad espontánea que los surrealistas tanto ansiaban construir. No necesita forzar ninguna percepción, sino solamente poner su atención en la coexistencia de los muchos mundos y formas de entender la realidad que pueden darse en una porción de terreno americano: sirva el ejemplo de Haití, su fuente de inspiración a la hora de escribir la novela *El reino de este mundo* (1949). En ella pone en práctica su concepto, y logra que lo maravilloso

[4] Como ya hemos indicado, Anke Birkenmaier describe este proceso en *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, donde defiende la tesis de una coincidencia casi simultánea entre el aprendizaje surrealista de Carpentier en Francia y la expansión de "una suerte de cultura popular surrealista, en gran medida alimentada por la aceleración y superimposición de imágenes y sonidos en los nuevos medios masivos" (2006: 14). Ello supone una vinculación natural más entre surrealismo y el continente americano.

aflore en el texto a partir de la contraposición de dos modos de entender la realidad: el occidental, francés e ilustrado de finales del siglo XVIII y el tradicional haitiano, de profundas raíces africanas. Cuando Carpentier visitó el país, se encontró con que lo maravilloso *estaba ahí fuera*, pues cualquier foráneo se asombraría al contemplar los vestigios de la época que narra en su relato: la viveza de las calles de Puerto Príncipe, su variada mezcla de culturas y gentes, las peripecias históricas que desembocaron en la proclamación del primer rey negro de la región (Henri I de Haití), el testigo sólido de todo ello que es la fortaleza Laferrière... Todas estas peculiaridades históricas, amén de las naturales, hacen de América Latina una región extraordinaria y constituyen para Carpentier un valor *per se* y un material de inspiración artística exclusivo, cuyo gran potencial radica en engrandecer las facetas de la realidad, ampliar las fronteras del entendimiento y vehicular un arte atento a esa extraordinaria ontología americana, capaz incluso de desentrañar los secretos de la existencia y del cosmos. De la reflexión carpenteriana podemos aprender un valor esencial ausente en otros teóricos hispanoamericanos ocupados en la misma cuestión: el realismo mágico (como fórmula literaria para elaborar artísticamente esa realidad maravillosa aludida por Carpentier) trasciende la mera representatividad de la realidad americana para poder constituir un ejemplo de aprendizaje sobre el universo humano y la vida. Sin embargo, advierte el cubano, es necesaria una fe para percibir esa realidad ampliada, enriquecida, en la cual las contradicciones parecen disolverse. Fe no sólo en las posibilidades del pacto narrativo, sino una fe en la transgresión, en la novedad, como si fuera una herramienta para distorsionar y atacar la racionalidad, lo deductivo, lo prototípicamente occidental. Igual que un santo no cura al que no cree en los milagros (1967: 109), el que no se abra a otros parámetros más allá de los canónicos para percibir y entender el mundo no podrá implicarse en esa *visión privilegiada* de la realidad que la maravillosidad americana ofrece, ni podrá alcanzar jamás ese *estado límite* ofrecido por la misma experiencia cotidiana americana, sin necesidad de los retruécanos conceptuales ni los malabarismos compositivos propios del surrealismo europeo. El intelectual cubano los calificó como "trucos de prestidigitación" (1967: 108), y metonímicamente englobaba en esa nómina de "taumaturgos burócratas" a Dalí, De Chirico o Max Ernst cuando mencionaba sus obras en el prólogo a *El reino de este mundo*, practicantes de "fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniquíes de costurera, de vagos monumentos fálicos" que reducen lo maravilloso a "aprenderse códigos de memoria" (1967: 108). Un distanciamiento similar al practicado por Uslar

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pietri cuando afirmaba que el surrealismo "terminaba en una fórmula artificial y fácil" (1968: 274). En el famoso artículo donde el venezolano aplica el término acuñado por Roh a la literatura hispanoamericana, explica que el realismo mágico conllevaba una "negación poética de la realidad" (1948: 162), es decir, una presentación de la realidad distinta a la prosaica, a la canónica, al insulso materialismo con el que solemos entender el mundo y que nos impide percatarnos de los misterios que lo componen. En su trabajo *Letras y hombres de Venezuela* se pronuncia de esta manera:

> Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un 'realismo mágico' (1948: 162).

Pietri atribuye al escritor la tarea de hacer legible esa misteriosa realidad operante que la costumbre y el materialismo dominante nos han velado. El escritor se serviría de ese *realismo mágico* para negar una realidad simple y palmaria para crear, poéticamente y a través de los textos, una nueva realidad que no deja de ser creíble, y en este punto coincide con Carpentier en el requisito de la fe. La nueva realidad textual no es ilusoria ni producto de una literatura fantástica, sino verosímil y aceptable si ponemos nuestro punto de vista a la altura del narrador que nos introduce en la historia.

Si bien Carpentier afirma y cree en la mera representación de la realidad americana como mecanismo eficiente para producir el asombro y la maravilla propia del realismo mágico, hay otros autores que se fijarán más en los mecanismos narrativos que el escritor debe poner en práctica si quiere generar ese efecto maravilloso. Esta distinción ha llevado a Alicia Llarena a clasificar únicamente a Carpentier como practicante de *lo real maravilloso*, mientras que prefiere el término *realismo mágico* para la literatura de otros autores, como Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez o Juan Rulfo. Los tres son un ejemplo de complejidad y trabazón narrativa como medio de producir el efecto maravilloso o mágico, mientras que a Carpentier, según Llarena, le bastaba con reflejar la realidad –en muchas ocasiones a partir del contraste– para producir el asombro[5]. Merece la pena detenerse en la praxis literaria de Asturias para seguir conociendo los usos que del realismo mágico se han venido haciendo. El guatemalteco

[5] Es cierto que Carpentier también realiza una reflexión profunda sobre los procesos literarios que dan origen a ese *estado límite* del que ya había hablado, y en su artículo "Lo barroco y lo real maravilloso americano" (1975) da cuenta de algunos rasgos propios de las expresiones artísticas propiamente americanas, entre las que se incluiría la nueva corriente de *lo real maravilloso*.

utiliza el realismo mágico para presentar la realidad tal cual es para al menos un colectivo bien concreto: la población maya. Sus novelas introducen una amalgama sobrecogedora de voces y eventos entrecruzados donde la visión del indígena, claramente pre-lógica, inunda la narración y dificulta la comprensión de los sucesos a aquellos lectores desconocedores de obras ajenas a la tradición cultural maya y sus cosmovisiones. En *Hombres de maíz* (1949) no es difícil vislumbrar aquella *suprarrealidad* anhelada por los surrealistas, donde lo que parece ser una realidad metafórica existe realmente en el tiempo y espacio del relato y produce un fuerte efecto de maravilla (*encantamiento*, según Irlemar Chiampi, como ya estudiaremos) en el lector, si se deja llevar a esa otra realidad normalmente inaccesible, pero actante y eficiente para todo un colectivo. Lo que más nos interesa del realismo mágico de Asturias es su traslación y puesta en escena de valores propios de una mentalidad colectiva, compartida e históricamente consensuada. A diferencia del surrealismo europeo, no se trata de la maravilla producida por la lucidez genial de un individuo, sino que el efecto maravilloso nace al presentar la mentalidad, las creencias y la concepción del universo o cosmovisión del pueblo maya, superviviente histórico de una pertinaz aculturación ejercida por Occidente. Al igual que Carpentier, que encontraba en los acontecimientos históricos de América suficiente potencial maravilloso, Asturias se basa en el legado de los pueblos históricos americanos para presentarnos otra forma de acceder a la realidad, dando un paso más allá que el cubano al crear un entramado textual cuya diégesis requiere de una heteroglosia ejemplar[6]: a diferencia de Carpentier, que narra y recrea las maravillas americanas con un lenguaje barroco pero inteligible para cualquier lector en español, la praxis retórica de Asturias aturde al lector con la inserción *in praesentia* de voces mayas, de un lenguaje alterado por la sintaxis indígena, de una narración, en definitiva, centrada en la puesta en escena de la realidad alternativa de la que da cuenta, sin traducción ni apenas mediación. Más que observar la realidad inmanente, el escritor ahora se preocupa por incluir el contexto histórico y social de la comunidad acogedora de esa visión mágica de la realidad. Por consiguiente, nos quedaremos con ese interés por reflejar la psiquis colectiva para retomar esta cuestión en el realismo mágico nipón.

[6] Será precisamente la inserción de diferentes voces en el discurso uno de los recursos más empleados por los autores del realismo mágico, que se apoyan en el perspectivismo para quebrar la imagen única o logocéntrica de la realidad y para potenciar el efecto verosimilizador.

Más allá de la «crítica del practicante», definida por Chiampi (1983: 10) como el ideario o la poética de un autor sobre su propia producción, una de las primeras reflexiones en el terreno de la crítica latinoamericana es la que Ángel Flores realiza en su artículo "Magical Realism in Spanish American Fiction" (1954), conferencia que terminó de consagrar la designación *realismo mágico*. Allí exige una realidad ontológica –una categoría referencial extraliteraria– que sería lo real maravilloso americano. Esta afirmación implica que no existe realismo mágico si no hay un referente americano para el texto literario en cuestión, adoptando por tanto una perspectiva empobrecedora de un fenómeno que ya ha demostrado su capacidad de traspasar las fronteras espaciales y temporales. En este sentido, resulta pertinente la apreciación de José María Pozuelo Yvancos en su aproximación al género narrativo de lo maravilloso, sobre el que concluye lo siguiente: "El problema de lo maravilloso no es una cuestión semántico-extensional o de referencia", porque "la relación literatura-realidad nunca podrá saltar por encima del artificio de la representación, de la creación por el lector de la imagen del mundo" (1993: 24-5). Tampoco sintonizaría Flores con las reflexiones de Tzvetan Todorov en su aproximación a la literatura fantástica[7]: para el reputado teórico, no sólo la temática caracteriza a la literatura fantástica, sino también la estructura literaria, según nos cuenta en su conocido estudio *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Prosiguiendo con el comentario crítico de Flores, su artículo no considera el realismo mágico como un movimiento estético americano, a diferencia del modernismo (que, por cierto, también se exportó con gran éxito más allá de América), y hace algunas consideraciones muy interesantes sobre la finalidad del texto magicorrealista: pretende expresar emociones, no evocarlas. Si la literatura fantástica evoca todo un mundo alternativo, o desfigura el real para producir miedo, sobrecogimiento o duda, a través del realismo mágico es posible expresar unas emociones y un sentir colectivo que hasta ahora ha estado marginado, o no ha sido expresado adecuadamente. En este sentido el autor disecciona la realidad, la analiza y la recompone con la intención de enfrentarse y participar en ella, a diferencia del autor de fantasías que suele crear mundos disímiles al nuestro con el objetivo recurrente de evadirse de la realidad presente. Años más tarde, Todorov definirá los rasgos de la literatura fantástica en su famoso ensayo, cercano a las nociones manejadas por Flores.

[7] Confundir literatura fantástica con realismo mágico es un error frecuente, y a pesar de que el realismo mágico se posiciona como una corriente narrativa propia y desmarcada de otras aledañas, como el realismo o la literatura fantástica, mantiene con ambos ciertas relaciones que permiten continuos contrastes y comparaciones delimitadoras.

El fenómeno de lo fantástico se hallaría próximo a dos géneros que el estructuralista francés definió como "lo extraño" y "lo maravilloso", ambos nacidos de una duda: "hésitation commune au lecteur et au personnage, que doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la «réalité», telle qu'elle existe pour l'opinion commune" (1970: 46). Si el lector resuelve, tras un acontecimiento insólito narrado, que las leyes de la realidad se mantienen intactas, el texto pertenecería al género de "lo extraño", mientras que si debe ampliar las leyes de la naturaleza para poder explicar dicho fenómeno, estaría frente a un texto perteneciente al género de lo maravilloso. Flores aún no conocía esta teorización de lo fantástico, y optó por incluir el realismo mágico como una subcategoría dentro de la literatura fantástica. Curiosamente, en el mismo artículo insistía en la naturaleza no fantástica de los mundos recreados por el realismo mágico, cuya misión no es crear seres ni situaciones maravillosas con una finalidad deleitosa o evasiva, sino descubrir las misteriosas relaciones entre el hombre y sus circunstancias (1954: 122), sugiriendo una finalidad incluso didáctica, capaz de abrir la realidad a perspectivas antes ignoradas. Reaparece el contexto, las *circunstancias* del hombre, como motor de creación magicorrealista y reflexión sobre el tiempo presente. En este sentido cabe recordar la gran cantidad de elementos míticos presentes en los textos del realismo mágico (Mena, 1975: 405); elementos propios del género de lo maravilloso que nos hablan de una realidad aún no filtrada por la epistemología científica positivista ni por el afán literario realista, poseyendo aún una libertad imaginativa presente en la literatura magicorrealista. Esa capacidad de desvelar las "relaciones entre el hombre y sus circunstancias" responde al afán de los realistas decimonónicos surgidos en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y descritos por Tatarkiewicz a partir de su interés en superar la imitación fidedigna de la realidad propia del realismo anterior para trascender un análisis de la misma (1976: 316). Desde este contraste, el realismo mágico amplía sus efectos pragmáticos más allá de la mera transmisión de la cosmovisión de un colectivo concreto: alcanzaría también implicaciones críticas y políticas con respecto a la realidad circundante. Arturo Uslar Pietri sigue esta línea cuando en su artículo "Realismo mágico" nos recuerda que esta poética practicaba un realismo que era "no menos estricto y fiel a una realidad que el que Flaubert, o Zola o Galdós usaron sobre otra muy distinta. Se proponía ver y hacer ver lo que estaba allí, en lo cotidiano, y parecía no haber sido visto ni reconocido" (1968: 136). Los escritores que lo practicaron no inventaron nada que no existiera desde "tiempo inmemorial, pero que, por algún

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

motivo, había sido desdeñado" (1968: 136), a pesar de que "el mundo de lo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño" (1968: 136).

Hubo más posturas críticas que rectificaron la inclusión del realismo mágico realizada por Ángel Flores en la literatura fantástica, como es el caso de Luis Leal. Basándose en la consigna postexpresionista de Roh que observaba en el realismo mágico una no alteración del sistema real de los objetos, habló del creador como el que "se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas" (1967: 232), reiterando el papel del escritor como desencriptador de realidades ocultas. Puesto que no se genera un mundo alternativo al modo de la literatura fantástica, sino que lo real se sobrenaturaliza, el realismo mágico no sería una subcategoría de ésta. Además, en opinión de Leal, el realismo mágico no requiere de América para poder existir, adoptando una inclinación hacia la vertiente fenomenológica al distinguirlo "más que nada, como una actitud ante la realidad" (1967: 232). Villate Rodríguez destaca a partir de esa *actitud* que el realismo mágico no es creación de mundos imaginarios sino inducción a penetrar en las capas profundas de la realidad, desvelando los misterios que están ocultos en ella (2010: 18), y en el mismo sentido Lucila Inés Mena observa la gran correspondencia entre los géneros del realismo mágico y lo maravilloso (siguiendo la caracterización de Todorov), mientras que la literatura fantástica y el realismo mágico se excluirían entre sí. Apoyándose en el creador del término, Mena recuerda que para Roh se trataba de un nuevo objetivismo; aunque fuese de forma diferente, es capaz de penetrar profundamente en la realidad (también *social*, apuntaríamos) y "roza misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad sino que forman parte integrante de ella. Entonces, lo misterioso, lo sobrenatural, no entra en conflicto con la realidad sino que la complementa" (1975: 406). La crítica nos recuerda además, en su intento de definir el realismo mágico, que lo maravilloso es un ingrediente esencial de la estética, pero no el único. Ni siquiera todo lo que es maravilloso pertenece al realismo mágico (1975: 406). Además, recuerda a Carpentier para aseverar la presencia "intermitentemente, en la literatura hispanoamericana desde sus orígenes" (1975: 406) de ese componente maravilloso, sugiriendo además que tras el contacto de ese elemento con la influencia surrealista se produjo "esa actitud ante la realidad que hoy llamamos realismo mágico" (1975: 407). Por motivos diferentes a los de Leal o Villate Rodríguez polemiza también con Flores la postura de Anderson Imbert, que sí define el realismo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

mágico como una categoría estética en la que el escritor "para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que, por muy explicable que sea, nos perturba como extraña" (1976: 8). Imbert anticipa uno de los efectos pragmáticos más conocidos de los textos del realismo mágico: el extrañamiento. Al lector le resulta extraña la anécdota magicorrealista, porque nace en una narración de convenciones realistas pero, de repente, introduce un fenómeno de difícil explicación racional. Los textos cuentan anécdotas extrañas, producen desconcierto entre el público lector y generan una sensación de incomodidad en muchas ocasiones: a diferencia de la literatura fantástica, cuya evidente sobrenaturalidad desengaña al lector, y de la literatura realista, cuyo verismo conduce al lector a través de un mundo que no choca con su experiencia empírica, la literatura del realismo mágico se mueve en un punto intermedio que extraña al lector por la singularidad y rareza del acontecimiento. Insólito es, por ejemplo, que llueva durante cuatro años en Macondo, o que un esclavo negro, como fue Henri Christophe, llegue a proclamarse rey apenas una década después de haber sido expulsados los colonos franceses de Haití. Lo inaudito es que, además, el caso de Henri Christophe es un hecho histórico y real, siendo elocuente de la "maravillosidad" que Carpentier encontraba en su continente.

Llegados a este punto, es pertinente considerar ahora otras definiciones más formalistas –que no estéticas– del realismo mágico, o que intentan justificar la existencia de la corriente a partir de los procedimientos técnicos que sus autores han empleado. La primera reflexión de trascendencia se halla en el ensayo de Carpentier "Lo barroco y lo real maravilloso americano" (1975), lúcida reflexión acerca de un ingrediente que será esencial para nuestro análisis del realismo mágico japonés: para que surja el efecto maravilloso, ha de acontecer, y así es en América, el encuentro o conjunción de epistemologías diferenciadas, causa igualmente de lo que Fernando Ortiz acabó bautizando como *transculturación*. Recordemos que Ortiz comenzaba su breve ensayo proponiendo el nuevo término "para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano" (1983: 86). Este variopinto mestizaje será la piedra angular de lo real maravilloso carpenteriano, y muchos años después también García Márquez recordará esa herencia *transculturada* durante una entrevista:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> En América Latina se nos ha enseñado que somos españoles. (. . .) Pero en aquel viaje a Angola descubrí que también éramos africanos. O mejor, que éramos mestizos. Que nuestra cultura era mestiza, se enriquecía con diversos aportes. (...) En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural (Mendoza y García Márquez, 1982: 60-1).

Retomando el hilo argumentativo de Carpentier, éste analiza la realidad propia de América en clave barroca a partir de la cuestión criollista: el sujeto criollo se siente extraño y ajeno en su propia tierra y le cuesta reconocerse en ella. Es consciente de que su realidad es, ante todo, mezcla y encuentro de cosmovisiones diferentes, con orígenes geográficos muy lejanos, sólo acercadas entre sí por razones históricas. En este sentido, Villate Rodríguez nos recuerda la coexistencia de diferentes etapas históricas en América, pues para Carpentier la única región donde aún podían hallarse hombres del neolítico conviviendo en espacios cercanos al hombre contemporáneo es la región americana (2010: 39). Tal mezcla de elementos es una condición *sine qua non* en la estética barroca, donde la curva se encuentra con la recta, el vegetal con el animal, la escultura con la arquitectura y lo mítico con lo histórico. Carpentier opina que el barroco, más allá de un estilo o tendencia, es una cualidad del espíritu humano, pues cada cierto tiempo vuelve a aflorar en las etapas históricas ese gusto por el contraste, por la hipérbole y la recreación en la forma. Desde su mismo alumbramiento, cuando Roh enunciaba los rasgos de la nueva tendencia del postexpresionismo alemán, explicaba la importancia de la forma, que debía modular y expresar adecuadamente al objeto representado (recordemos que el movimiento fue también llamado *New objectivity*). Los objetos, en lugar de hacer estallar su espíritu interno al modo expresionista y distorsionando su forma en el proceso, son representados en el postexpresionismo con un afán de objetividad surgido a partir de una «hidden stereometry»[8] (1995: 23), o lo que es lo mismo, a partir de una cuidada atención al peso, volumen y espacialidad desarrollados en el cuadro, algo que sólo puede conseguirse a partir de un esmerado formalismo dirigido a apuntalar esa "nueva objetividad". Esta constante atención a la forma, implícita en el realismo mágico, llegará a la literatura y derivará en numerosas reflexiones de gran interés narratológico y compositivo. También acampará en el terreno de la semántica de mano de la metáfora y un gusto por la intensificación del contraste entre los términos comparados –buena muestra del barroquismo que detectó Carpentier. Cuanto mayor sea la distancia epistémica que

[8] La estereometría es definida en el DRAE como la "parte de la geometría que trata de la medida de los sólidos".

separan los dos elementos que se conjugan, mayor será el efecto de extrañamiento que producirá en el espectador, pero tal efecto no surge simplemente por la confrontación de realidades disímiles en un alarde de disparate surrealista, pues, efectivamente, en el ámbito cotidiano, hay una conexión misteriosa, espiritual si se quiere, entre ambos elementos conjugados. De nuevo afloran concomitancias evidentes con el surrealismo europeo, bien conocido por Carpentier y al que se le reconoce cierta paternidad sobre el realismo mágico. Sin embargo, no podemos perder de vista que es posible rastrear el *extrañamiento* causado por la maravillosidad americana desde el nacimiento mismo de la literatura hispanoamericana en las crónicas de Indias, por lo que es posible perseguir esa veta surrealista, si se quiere, a lo largo de la historia del arte del continente. Además, trascendiendo la genialidad del individuo surrealista, en el realismo mágico hay un fuerte componente de historia colectiva, que encuentra lo maravilloso en lo consuetudinario, activa las concepciones míticas de la realidad y retoma el juego analogista del hombre pre-lógico, para el cual la realidad es un todo interconectado. Precisamente esta visión desfasada, que el mismo Foucault califica en *Las palabras y las cosas* (1966) como rasgo de etapas pasadas carente de cientificidad vuelve a alcanzar a día de hoy cierta validez descriptiva, tal y como explicaremos en el capítulo siguiente. Es esa visión analógica de la realidad, tan opuesta al racionalismo occidental, la que otorga al realismo mágico un fuerte potencial como configurador de realidades alternativas y portavoz de diferentes otredades. Y todo ello surge a partir de la confrontación conjugada de realidades aparentemente contrapuestas cuya misteriosa interrelación había olvidado ya el hombre occidental, pero que Carpentier destaca como relación *ad oculos* en el continente americano. Tampoco perderemos de vista esta vinculación entre espíritu barroco y realismo mágico a lo largo de nuestro trabajo, pues si buscamos otra tierra donde el contraste también sea una cuestión cotidiana, Japón se revela como un candidato perfecto. En el país, la mixtura entre tradición y contemporaneidad ha generado un extraño encuentro de realidades disímiles que han fascinado al visitante del archipiélago durante décadas. Sin embargo, siguiendo la advertencia de Mena al comentar las diferencias entre el realismo mágico americano y el europeo, definido por Roh, no podemos esperar que el realismo mágico japonés posea los mismos rasgos que su homólogo americano: “Pretender que el realismo mágico americano corresponda exactamente al realismo mágico europeo es ignorar el hecho de que, por razones culturales, los movimientos estéticos iniciados en Europa sufren cambios notables al ser trasplantados a América” (1975: 399-400). Que el Japón

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

contemporáneo posea una veta cultural barroca es un punto de coincidencia y de partida para el análisis del hipotético realismo mágico, pero la expectativa de encontrar los mismos fenómenos y manifestaciones en América se ve frustrada gracias a una sana aplicación de las teorías comparatistas, desvestidas de cualquier matiz nacionalista o universalista. En cualquier caso, ese énfasis de las manifestaciones barrocas sobre la forma no deja de reflejarse en las concepciones del realismo mágico desde su mismo nacimiento en el ámbito alemán, como hemos visto. Por ello se explican las recurrentes descripciones formalistas del fenómeno; una de las más básicas es la aportada por Emir Rodríguez Monegal al acudir directamente a la construcción narrativa y señalar que el realismo mágico consiste en una coincidencia entre el punto de vista mágico de los personajes y el del propio autor (entiéndase "narrador") sobre la realidad (cit. en Llarena, 1997: 39). Esta consideración supone trascender la ontología propia de América para atender a un criterio puramente constructivo y compositivo. Sin embargo, la elaboración más exhaustiva del realismo mágico basada en criterios formales la realizó Irlemar Chiampi en su libro *El realismo maravilloso*, subtitulado muy significativamente "Forma e ideología en la novela hispanoamericana" (1983). Mediante la conjunción de los dos primeros sustantivos del subtítulo, Chiampi reconocía en el movimiento peculiaridades tanto formales como ideológicas, terminando de consolidar la entidad del realismo mágico como corriente literaria mayor (reformulada por ella como *realismo maravilloso*). El trabajo de Chiampi constituye un fundamento para toda exposición sobre el realismo mágico, y su validez aún perdura gracias al detallado análisis de los procedimientos textuales magicorrealistas que realiza en ese ensayo. Por su importancia a la hora de caracterizar la praxis literaria y semiótica de la corriente, resumimos a continuación esos principios textuales que Chiampi describe (1983):

a) Para los intereses de la pragmática, el texto magicorrealista ejerce un *efecto de encantamiento* (aunque Anderson Imbert hablaba de *extrañamiento*) sobre el lector. A diferencia del realismo mágico, la literatura fantástica genera un *efecto de extrañamiento* que puede desencadenar en escalofrío o desasosiego, además de una inquietud intelectual (el lector se plantea: "¿es cierto lo que estoy leyendo?"). Existe además un miedo en el lector al sinsentido: "¿este acontecimiento extraño significa algo?". La literatura fantástica priva al lector del sistema convencional de creencias que le permite entender el mundo. Además, se produce un *falso tetrismo*

porque la validez del horror sobre la realidad es anulada mediante los rasgos fantásticos del argumento. No hay una solución racional al conflicto fantástico. Por otro lado, el realismo mágico se distancia de cualquier reacción emocional de miedo cuando narra sus insólitos aconteceres, y en lugar de un *efecto de extrañamiento* produce lo que se conoce como *efecto de encantamiento*, mediante el cual el lector no concibe antitéticamente los componentes de la historia, porque sospecha algún tipo de relación oculta entre los mismos. Dicha relación es definida por Chiampi como una relación de *causalidad difusa*, en la cual existe una discontinuidad entre la causa y el efecto. En ello se diferencia de la literatura realista y su *causalidad implícita* (hay una relación directa entre la causa y el efecto) y de la literatura fantástica (portadora de una *causalidad cuestionada*, en virtud de la cual no existe ninguna relación entre las causas y los efectos). Obsérvese que dicha causalidad responde a las dinámicas artísticas propias de la ciencia no lineal, que según Abuín González transforma el arte en el espacio de los fenómenos no lineales y de lo incierto, donde no hay correspondencia entre las causas y los efectos (2006: 35-6).

b) A diferencia de la literatura realista tradicional, que siempre se ha esforzado por esconder al autor en el texto (mediante pretextos como el manuscrito encontrado, o la relación de historias transmitidas al narrador, etc.), la obra magicorrealista se compone a partir de una *enunciación problematizada*, ya que el texto tiene una función metadiegética (o metaficcional) reforzada por una proliferación barroca de significantes. El efecto inmediato de esta característica es la percepción textual de la obra, que preferentemente opta por dejar al descubierto los pactos ficcionales. Ejemplo de ello es la explicitación en el desenlace de *Cien años de soledad* de los materiales narrativos, compuestos a partir de los manuscritos de Melquiades, uno de los personajes del relato. A diferencia de la *causalidad difusa*, que sí es propia del estatuto narrativo del realismo mágico, la metaficcionalidad ha existido en buena parte de la literatura universal, y para ello *El Quijote* siempre constituye una obra ejemplar.

c) El realismo mágico alude a un referente discursivo, el supuesto “real maravilloso”. Todo texto magicorrealista es realista (vid. la nota 38), y por ello pretende dar cuenta de la realidad y explicarla, a pesar de que se trate de una realidad que es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

entendida en términos de lo maravilloso, predominantemente desde un colectivo (mítico) determinado.

d) Tanto las isotopías (conjuntos semánticos hallados en el texto) naturales como las sobrenaturales son articuladas semióticamente de manera no contradictoria. Mediante este rasgo, Chiampi insiste en la convivencia de hechos naturales y sobrenaturales en un mismo espacio textual. Un quinto rasgo se deriva a partir de este razonamiento: El texto del realismo mágico ofrece una combinación semiótica de dos modalidades, la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso.

A lo largo de la investigación iremos analizando los mecanismos ficcionales y la narratología propia del realismo mágico, empleando los criterios que Chiampi descubre y describe en la construcción de un texto de este tipo. Como se dijo, además del estudio sobre la semiótica del realismo mágico, Chiampi intenta aportar al debate terminológico mediante la propuesta del marbete *realismo maravilloso*. En su opinión, el nuevo movimiento vino a renovar el terreno de las letras hispanoamericanas, anquilosadas en el folclorismo derivado del realismo y del telurismo inherente a las «novelas de la tierra»[9] que denunciaban las escandalosas situaciones de opresión de las que el subcontinente era víctima a principios del siglo XX. La contribución más importante de Chiampi se realiza más allá de los terrenos de la conceptualización del término, pues su trabajo constituye una auténtica descripción del fenómeno magicorrealista en sus vertientes histórica y semiótica, atendiendo a las formas discursivas y a las relaciones pragmáticas y semánticas que un texto de este tipo establece. Serán ambas relaciones

[9] En los últimos años se ha venido haciendo una reivindicación de la valía de estas novelas telúricas, que buscaron precozmente expresión propia para América Latina y reflejaron los contextos singulares de los que luego también hará uso el realismo mágico. En este sentido, Remedios Mataix incita en su artículo "Del relato modernista al relato moderno: Mundonovismo, ¿el eslabón olvidado?" (2006) a retomar el estudio de estas primeras producciones donde se empezaba a apuntalar la idea "maravillosa" sobre América, visible incluso en títulos como *El pueblo maravilloso* (1924, *La ville marveilleuse*), de Francisco Contreras, exponente central del mundonovismo. Aunque estas novelas *primitivas* hayan recibido críticas negativas por parte de autores consagrados en las letras hispanoamericanas, en ellas se codifican las claves que se actualizarán en gran parte de la producción magicorrealista de la segunda mitad del siglo XX, como la integración de la mirada indígena, la atención a la peculiar y tumultuosa historia de los pueblos americanos, la dialéctica local/universal –central en nuestra reflexión sobre la validez del realismo mágico fuera de América Latina– o la cuestión del arielismo, antecedentes inexcusables de casi cualquier manifestación artística del presente americano. Precisamente serán los pilares sobre los que se asentará la exclusividad que se ha intuido en la realidad americana y que forjará visiones alternativas al logocentrismo europeo, uno de los puntos fuertes del realismo mágico.

dos ejes esenciales cuando analicemos obras del realismo mágico japonés y nos preguntemos qué significan y para qué se escribieron, en cada caso. Baste por ahora introducir, para entroncar con el pensamiento de Anderson Imbert, la descripción del efecto pragmático que produce el texto del realismo maravilloso, y que hemos anticipado al señalar los rasgos del texto magicorrealista: un *encantamiento*, diferente en parte al *extrañamiento* ya postulado por dicho estudioso. Tal hechizo literario se origina gracias a un procedimiento mediante el cual lo real (entendido como verosímil novelesco) es introducido de una forma parecida a la novela realista tradicional para luego imbuir lo sobrenatural en la historia de tal manera que deba ser leído como si se tratara de un acontecimiento verdadero, histórico incluso. Así, se 'encanta' o 'truca' la recepción del lector, cuyo 'encantamiento' se producirá en grado mayor cuanto más sutil sea la separación entre el plano real y el sobrenatural. El efecto es acentuado por el narrador y por los mismos personajes de la novela, que "no se desconciertan jamás ante lo sobrenatural, ni modalizan la naturaleza del acontecimiento insólito" (Chiampi 1983: 73). Lo interesante es que Chiampi, a lo largo de todo su trabajo, aporta varias pruebas lingüísticas para confirmar sus teorías, como la ausencia en lo que ella llama *realismo maravilloso* de la modalización del tipo "me parece que" (identificadas en lingüística como oraciones de aserción débil), propia de la literatura fantástica y utilizada por los personajes para mostrar duda o vacilación. Igualmente, será la explicación sociohistórica la que promueva también ese tipo de recepción *encantada*, pues los hechos que al lector se le antojan sobrenaturales pueden no serlo para una determinada comunidad cultural o pueblo; y sirva como ejemplo la metamorfosis en mosquito de Mackandal durante su ejecución en *El reino de este mundo*, episodio que pone de relieve el contraste entre la percepción del colono francés (Mackandal se está quemando y muriendo en la hoguera) y la del colectivo de esclavos negros (el *houngán* o brujo se está transformando en mosquito para escapar de las llamas). Es así como el lector se deja arrastrar por las creencias y percepciones de una comunidad cultural y empieza a percibir las anécdotas desde su óptica, cumpliendo el *efecto de encantamiento* que describe Chiampi y que es tan distinto al *efecto de extrañamiento* y al miedo que causa la literatura fantástica. De nuevo, es Carpentier un antecedente clave en la reflexión de Chiampi, pues en una obra tan temprana como *Écue-Yamba-Ó* (1929) ya incluía la siguiente reflexión a través del narrador: "Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables [...]." (1929: 60).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Inmediatamente después, y refiriéndose a los negros cuyas anécdotas componen la obra, nos cuenta que "ni Menegildo, ni Salomé, ni Beruá habían emprendido nunca la ardua tarea de analizar las causas primeras. Pero tenían, por atavismo, una concepción del universo que aceptaba la posible índole mágica de cualquier hecho [...]. Conservaban la altísima sabiduría de admitir la existencia de las cosas en cuya existencia se cree" (1929: 60). El realismo mágico explotará continuamente el acervo cósmico de los diferentes colectivos para *naturalizar* la anécdota literaria.

Como podemos observar, hasta aquí se ha expuesto la potencialidad del realismo mágico para presentar una realidad alternativa a la realidad canónica, global y occidental; de ahí que el posmodernismo haya encontrado un filón inagotable para descentralizar las culturas y romper los ejes que hasta entonces habían estado interpretando el mundo: el realismo mágico, modalidad textual ante todo literaria, y por ello capaz de generar ficciones, se presenta como recurso dinámico para la alteración y la transformación del mundo.

2.1.1.2. Diferentes etiquetas para un mismo fenómeno

Aunque el debate sobre las nomenclaturas no es nuestro asunto principal, es apropiado hacer un comentario de las diferentes etiquetas en que se ha ido inscribiendo al realismo mágico, con intención de justificar la que nosotros utilizaremos. Como se ha visto, fue en el ámbito de la pintura donde apareció el famoso oxímoron *realismo mágico*, que será el mismo término tanteado por Uslar Pietri ("un realismo mágico", decía) para describir las peculiaridades de la novelística venezolana de los años 20 y 30. Para Roh la expresión vinculaba tanto los logros del arte realista del siglo XIX, que sólo representaba el objeto extrínsecamente («extrinsic imitation»), con los del expresionismo de comienzos del siglo XX, que había representado el objeto desde su espíritu interior ("Expressionism had crystallized the object´s exclusively *internal* aspect"; 1995: 24[10]). Así las cosas, el crítico amalgamaba realidad con espíritu en un arte que celebra lo mundano ("we are offered a new style that is thoroughly of this world, that celebrates the mundane"; 1995: 17), y por ello es *realista*, a la vez que

[10] Ambas citas de Roh proceden de la traducción al inglés del artículo incluida en la recopilación de Parkinson Zamora y Faris, publicada en 1995. Como se ha visto, el artículo original de Franz Roh sale a la luz en 1925.

muestra el misterio escondido tras esa aparente mundanidad, lo que justificaría la calificación de *mágico*.

La primera disyunción fue realizada por Carpentier en su ínclito prólogo a *El reino de este mundo* (1949) con su exposición de *lo real maravilloso*. En lugar de usar el término *realismo*, con marcadas connotaciones compositivas y estéticas, Carpentier, a la hora de nombrar un fenómeno tan complejo, opta por prescindir de los sustantivos y elige el pronombre neutro *lo*, que no acaba de señalar nada concreto, presentando una deixis vaga sustituible por otras expresiones nominales con mayor capacidad especificadora ("todo" o "aquello"); entendiéndose después que sería América el referente aludido por el pronombre neutro. Un texto de *lo real maravilloso*, en su afán de ser *realista*, representaría América con destellos de magia o maravilla; empero, si bien lo maravilloso es un tema recurrente a lo largo de toda la literatura hispanoamericana, lo cierto es que no es una constante de todo texto que refleje la realidad americana, a la vez que también existe lo maravilloso engarzado en la realidad de lugares ajenos a América. Mientras que *lo real maravilloso* pretendía designar una cualidad de la realidad americana, con el tiempo cobra relevancia la expresión *realismo mágico*, porque especificaría el mecanismo retórico o juego literario a disposición de cualquier autor cuya intención sea la de ofrecer una visión de la realidad que incluya *lo sobrenatural naturalizado*, que penetre en los secretos más profundos de esa realidad y que presente, además, lo insólito dentro de lo cotidiano. Esta preocupación es propia de los autores considerados como canónicos dentro del realismo mágico hispano, a saber, Asturias, Rulfo y García Márquez. Los tres emplean unos recursos bien reconocibles, descritos por Irlemar Chiampi, que les merece el calificativo de practicantes de realismo mágico. Sin embargo, otro gran especialista (y protagonista) como Arturo Uslar Pietri no realiza una diferenciación entre los dos términos, pues así introduce el fenómeno descrito por Carpentier: "Poco más tarde Alejo Carpentier usó el nombre de *lo real maravilloso* para designar el mismo fenómeno literario" (1968: 277). Desde una consideración diferente, otros sectores de la crítica han eliminado de la nómina de autores magicorrealistas a Carpentier, debido a que describen el realismo mágico desde términos puramente literarios, como técnica. Anderson Imbert se encuentra entre ellos, pues recordemos que trata el realismo mágico como una estética, prescindiendo por tanto del referente *real-maravilloso*. Propone así entender el realismo mágico en términos de una síntesis producida por la dialéctica entre una tesis, que sería lo verídico

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

del realismo, y una antítesis, representada por la literatura fantástica que aporta lo sobrenatural (Llarena, 1997: 33). La síntesis resultante produce ese *efecto de encantamiento* ya explicado, seña identificativa de toda literatura magicorrealista. Otro ejemplo de crítico que rechaza la inclusión de Carpentier dentro del realismo mágico es Alexis Márquez Rodríguez, advirtiendo que no es lícito "identificar lo real-maravilloso con el realismo mágico, como si se tratase de una mera diversidad de nombres" (1982: 30). Mientras que en la literatura de lo real maravilloso es la realidad la que presenta rasgos maravillosos y mágicos sin un esfuerzo pretendido por parte del novelista, en el realismo mágico el autor interpreta la realidad a través de una retórica tal que la dota de maravillosidad. Situaremos esta diferenciación de Márquez Rodríguez en los fundamentos de nuestra extrapolación del fenómeno literario hacia el exterior de las fronteras americanas, porque lo real maravilloso adhiere la maravilla a la realidad americana (identificación aborrecida por los críticos del macondismo) y el realismo mágico queda como una interpretación del autor, cuyo discurso incluye un andamiaje magicorrealista que provoca el curioso efecto en la recepción. En términos similares se pronuncia Juan Barroso (cit. en Llarena, 1997: 41) cuando trata el realismo mágico como un fenómeno universal y lo real maravilloso como algo circunscrito únicamente a América, a pesar de que nuestro intento sea descubrir esa faceta maravillosa en la ontología de Japón. Ciertamente, la cuestión geográfica no es baladí a la hora de examinar el realismo mágico, y de hecho será el espacio uno de los ejes sobre los que Llarena trabajará para describir varios aspectos creativos del movimiento. Es reseñable cómo el espacio en el realismo mágico es *el lugar de la coherencia*, provocada por la conjunción de varios aspectos constructivos que generan un fuerte efecto de verosimilitud en el texto. Menciona los ejemplos de Comala y Macondo como prototipos de este uso del espacio. El pueblo en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, cuya mixtura de voces y de interrelaciones que personajes y clima establecen con el espacio[11], genera una herramienta que sirve al lector para que pueda entrar fácilmente en la lógica cotidiana, aunque sobrenatural, del texto. Por su parte, García Márquez sincretiza en Macondo un espacio real y creíble a partir de la composición textual autorreferencial, que da lugar a "la posibilidad infinita del espacio imaginario" (1997: 115). A diferencia del realismo mágico, la espaciología de lo real maravilloso prefiere la contradicción y la confrontación de cosmovisiones como vector de maravillosidad

[11] Es memorable que en esta novela la tierra llegue a hablar con voz propia, como un personaje más.

(*arquitectura contrapuntística*, sugiere Llarena). Un ejemplo evidente lo constituye el espacio en el que se ambienta *El reino de este mundo*, aprovechado por Carpentier para presentar las fuertes diferencias entre la cultura negra afrodescendiente y la colonizadora francesa: desde el primer capítulo y la descripción del tráfago propio del puerto ya encontramos la coexistencia del mundo de los negros y el de los colonos en un espacio unido (Puerto Príncipe) pero que se halla en perpetuo conflicto, al ser dos realidades escindidas y mutuamente ignoradas. En resumidas cuentas, las obras de lo real maravilloso generan encantamiento a partir de la confrontación de perspectivas, epistemologías y esferas de realidad, mientras que las del realismo mágico tienen como matriz un espacio textual en el que los acontecimientos sobrenaturales pueden ser vividos sin asombro y aceptados con naturalidad. De este tratamiento del espacio también se deriva la diferencia en la aproximación a la historia en el realismo mágico en oposición a la literatura de lo real maravilloso. Esa confrontación de realidades que practica Carpentier nace de la misma historia y la rigurosa documentación que el escritor recabó antes de componer su famosa novela. Así, Jill Levine observa que la visión de Carpentier sobre la realidad que se reflejará en su novela es histórica (cit. en Llarena, 1997: 30), observación natural si recordamos que Carpentier entendía América como espacio de lo maravilloso: acudir a su historia y reflejarla en un texto literario ya produce *per se* efectos maravillosos, porque la historia de América Latina es verdaderamente asombrosa y *encanta* sin mayor manipulación. Por el contrario, Levine habla de una «visión mítica» en García Márquez, pues sus novelas, en lugar de acudir a un episodio histórico al modo carpenteriano, pueden servir de resumen y síntesis de una gran cantidad de procesos históricos acaecidos en América con los que compone algo equivalente a una mitología[12]. Son numerosas las lecturas de *Cien años de soledad* como libro epítome de la historia de América. En lugar de fijarse en un momento concreto de la historia como hizo Carpentier, García Márquez habría optado por resumir todas las fases históricas por las que ha pasado América (fundación, llegada de la religión católica, imperialismo económico, revoluciones sociales...) en una aldea *summa* de todas las poblaciones de América Latina. Un caso parecido encontraremos en la aldea recreada por Kenzaburō Ōe en *M/T y la historia de las maravillas del bosque*

[12] Si atendemos a la caracterización del mito propuesta por Elíade (1963), efectivamente una de sus funciones es la de relatar el origen, señalarlo y, además, recrearlo en el presente a través de diferentes rituales. De tal manera, la aldea de García Márquez sería un ejemplo de narración mítica en cuanto que propone una versión compendiada de la historia americana, desde su origen hasta el tiempo de prolongada alienación en el que se publicó la obra.

(1986; *M/T* en adelante), que también resume la historia de Japón en un discurso mitificado. De esta manera, por sus propiedades míticas, el realismo mágico requerirá de más mecanismos ficcionales que el texto de inspiración histórica para lograr verosimilitud, con lo cual volveríamos a coincidir en nuestra separación de lo real maravilloso y el realismo mágico a partir del criterio formal y compositivo. Sin embargo, coincidimos con Levine en la constatación de una continuidad evidente entre Carpentier y los autores magicorrealistas: aunque se separe lo real maravilloso del realismo mágico resulta obvio que entre ambos existe una comunicación y una fundamental coincidencia de intereses. Lo que deslinda a lo real maravilloso del realismo mágico es, por tanto, esa diferenciación, dentro de una modalidad literaria troncal, entre la vertiente ontológica (lo real maravilloso) y fenomenológica (realismo mágico). Llarena considera adecuado mantener la distinción de ambos términos por ser significantes con significados diferentes. Lo cierto es que la fenomenología se nutre de la ontología y viceversa, y por tanto difícilmente podrán obviarse. Nosotros emplearemos con mayor regularidad la opción *realismo mágico* por ser la más extendida entre la crítica internacional, terreno en el que pretendemos abonar nuestras reflexiones comparatistas.

Aunque surgieron otras etiquetas y denominaciones[13], como *tropicalismo primitivo* (expresión acuñada por Fernando Alegría), *realismo artístico* (González del Valle y Vicente Cabrera) o *realismo mágico maravilloso* (empleado por Graciela Ricci para calificar esos textos donde dos modalidades de existencia conviven sin conflicto, supeditadas a una conciencia mítica), ninguna ha tenido un éxito relevante. Únicamente habría que considerar como opción igualmente válida la elegida por Chiampi y que da título a su trabajo principal sobre la cuestión, *El realismo maravilloso*. La crítica que más hondamente ha reflexionado dentro del ámbito universitario hispanoamericano sobre la cuestión propone una síntesis en la que la palabra *realismo* sustituye al sintagma tan poco flexible de *lo real*, propuesto por Carpentier, pero retoma de él el adjetivo *maravilloso* en detrimento de *mágico*. Con esta nueva etiqueta pretende dar nombre a una nueva poética practicada por esos autores latinoamericanos que supieron integrar lo real y lo extraordinario. Chiampi descubre la existencia de una práctica literaria, denominada «poética de la homología», en los textos magicorrealistas, donde

[13] La historia crítica de las mismas puede encontrarse en la obra de Alicia Llarena (1997).

la verosimilitud se genera a partir de una retórica especial que "consiste en organizar, mediante el efecto de semejanza, la complicidad entre las palabras y el universo semántico" (1983: 218). En las conclusiones de su ensayo, Chiampi se decanta por aunar lo extraordinario presentado como verosímil a través de una retórica específica, es decir, juegos compositivos y mecanismos formales. De esta manera queda consagrada la idea de que el realismo mágico tiene su razón de ser en el truco lingüístico y semiótico que el texto literario establece tanto con el referente maravilloso al que alude y cuyos secretos descifra como con el entramado semiótico del que se nutre. Estas cuestiones vertebrarán nuestro trabajo, constituyendo el centro de atención los mecanismos ficcionales y verosimilizadores que los autores magicorrealistas establecen. Una vez que el fenómeno crítico magicorrealista alcanzó la madurez en el ámbito hispanoamericano, el éxito comercial de sus propuestas literarias provocó que a partir de la década de los setenta pudiera eclosionar el seguimiento internacional a la nueva estética. A continuación resumimos las principales observaciones de los críticos no nativos que explotaron el nuevo concepto ficcional implicado por la corriente hispanoamericana.

2.1.2. Aportaciones de la crítica internacional al discurso mágicorrealista

En su análisis del recorrido del término *realismo maravilloso*, Boadas (1998) observa que apenas mantiene su prestigio en el terreno hispanoamericano, pues es allí donde la reflexión teórica sobre el fenómeno comenzó y el desgaste de la estética explica la pérdida de actualidad y frescura. Es en realidad el proceso descrito por los teóricos del formalismo ruso cuando estudiaron el surgimiento y declinación de las tendencias literarias: la automatización de un lenguaje artístico. Las construcciones y descubrimientos del realismo mágico también se han anquilosado y han dejado de servir para dar cuenta de la realidad e inquietudes del continente americano, siendo sustituidas por otras formas y discursos, como la generación del crack o el *macondismo* al que hacíamos referencia en 2.1.1.1. Sin embargo, Boadas señala que hay otros espacios geográficos donde el término sí está valorado y continúa generando discursos válidos, como es el caso del ámbito francófono, el de su especialidad (1998: 66). Del mismo modo, las cuestiones teórico-literarias, pragmáticas y semánticas que el realismo mágico activó ha despertado también el interés de muchos estudiosos más allá de América Latina, y ya se ha aplicado la etiqueta en los estudios poscoloniales y en la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

literatura comparada, incluida la japonesa. Si nosotros pretendemos ahondar en el fenómeno dentro de los márgenes japoneses, será útil que recojamos y nos sirvamos de las reflexiones que en la crítica internacional se han venido haciendo sobre el realismo mágico, tratado ya como una modalidad literaria internacional. Muchas de ellas coinciden con las descritas en el apartado anterior, pero en otras muchas ocasiones hallaremos aportaciones nuevas, abonadas sobre todo desde el ámbito de los estudios poscoloniales y postestructuralistas.

La atención internacional al realismo mágico logra vencer y refutar, en primer lugar, las definiciones más restrictivas sobre el término del *realismo mágico* en el terreno latinoamericano. Como se verá en el siguiente epígrafe, el movimiento fue utilizado en favor del nacionalismo por intelectuales hispanoamericanos deseosos de hallar una expresión propia para su región, un proyecto surgido con vehemencia tras las independencias de las colonias y que tuvo su primer hito en el modernismo hispánico. De igual manera, se han dado varias aproximaciones al realismo mágico con estas intenciones, cuyas raíces se encuentran en la adscripción de la maravilla al terreno americano hecha por Carpentier. El discurso del intelectual cubano se enmarca en el contexto cultural favorable al proyecto americanista, una vez diagnosticada la decadencia de Occidente. Este fundador de lo magicorrealista no reducía, sin embargo, la peculiar maravillosidad de América al continente, y no mencionó otros contextos culturales distintos del europeo, frente al cual quería definirse. Algunos podrían aprovechar esta ambivalencia para deducir a partir del pensamiento de Carpentier, que si lo maravilloso es cotidiano en América (y no en Europa o en otros lugares), ¿habríamos de reducir efectivamente el realismo mágico a obras americanas? No encontramos en ello un criterio estricto, pues en primer lugar debemos recordar que el realismo mágico, en tanto que portador de una fenomenología concreta que cifra a través de su composición formal, permite que cualquier autor que aplique sus presupuestos formales y semióticos genere realismo mágico para proponer un mundo ficcional, inclusive aquellos que no se inspiren en la realidad americana. En segundo lugar, ¿es posible que la realidad sólo sea maravillosa, al modo descrito por Carpentier, en el terreno americano? ¿No hay otras muchas cosmologías que también se apartan del logocentrismo racional occidental y poseen una visión mágica o maravillosa de la realidad? Efectivamente, en muchos pueblos distintos a los europeos se da esa visión analógica, clave en el realismo mágico, entre los cuales se encontrarían los africanos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

autóctonos, así como los aborígenes del Pacífico Sur, o incluso grandes civilizaciones como la India pueden concebir la realidad mediante unos esquemas que resulten maravillosos en la opinión de cualquier visitante. Ruiz Serrano, en su perspectiva sobre el realismo mágico ruso, recuerda que esas obras incluidas en la corriente de la *gorodskoi fentezi*, candidatas a realismo mágico, vienen respaldadas por la tradición antropológico-cultural rusa (2008: 190), es decir, por una cultura donde los elementos maravillosos formaban parte de la identidad. Otro tanto sucede en Japón. En el capítulo cuatro de la presente tesis analizaremos de qué manera no sólo la vertiente fenomenológica, sino también la ontológica, tiene razón de ser en el archipiélago nipón.

La validez de la exportación del realismo mágico es nuevamente confirmada cuando se observa el amplísimo desarrollo teórico que el concepto ha tenido en otras universidades y centros de investigación de habla no hispana, destacando la academia anglosajona por la gran cantidad de volúmenes que dedica a criticar el fenómeno. Aun así no surgen sólo desde la facción hispanoamericana las resistencias a extrapolar el término. La crítica estadounidense también ha mostrado algunas resistencias a la filtración de un discurso exitoso que no se originó dentro de sus fronteras, y fue difícil digerir el término dentro de algunos sectores de la crítica norteamericana: "The reason why U.S. scholarship seems most resistant to applying the term magic realism to its own literary products is perhaps that the United States has been the most 'privileged center' of all in our postwar world" [14] (D'haen, 1995: 200). Coexiste con esta supuesta incomodidad por sentirse importadores en lugar de exportadores una razón más, esgrimida tanto por marxistas como por neohumanistas, recelosos del realismo mágico por considerarlo portavoz de la posmodernidad (vid. 2.3.) y, a este movimiento, carente de propósito materialista o ético (1995: 201). En otras ocasiones las resistencias proceden de quienes opinan que las convenciones del realismo mágico ya están desgastadas, como si el lenguaje de tal movimiento se hubiera automatizado ya y no tuviera nada interesante que producir. Es el caso de Peter G. Earle, cuya concepción limita el realismo mágico a un período brevísimo de la historia literaria hispanoamericana, en el que sólo incluye algunas obras de Carpentier y de Asturias, considerando a otros autores como Cortázar o García Márquez productores de una

[14] Carlos Rincón recuerda que uno de los efectos principales de la narrativa de Gabriel García Márquez fue socavar "el paradigma del universalismo eurocentrista, su univocidad y teleología" (1993: 4). La irrupción de *Cien años de soledad* en el canon occidental demostró que no sólo los clásicos europeos y norteamericanos podían constituirse como obras universales.

«nueva ficción» (1975: 71) cuyo antecedente serían las producciones magicorrealistas. Encuentra además la superación del realismo mágico como un hito necesario para la literatura hispanoamericana si ésta aspira verdaderamente a convertirse en algo universal. El desacierto de Earle se ha desvelado con el tiempo, pues precisamente ha sido la razón inversa la que ha hecho de la literatura hispanoamericana un referente universal, además de la evidente constatación de que la amplia difusión y práctica de las técnicas magicorrealistas se han ido prolongando varias décadas después de las obras de Carpentier y Asturias.

A pesar de esas reticencias y desconfianzas hacia la supervivencia del realismo mágico, la mayor parte de la crítica extranjera ha optado por describir, observar y tratar los problemas generales que plantea el hecho literario magicorrealista, enriqueciendo así tanto la teoría de la literatura (sobre todo en el campo de las teorías sobre la ficción) como la historia y crítica literarias. Las reflexiones que a continuación reseñamos muestran cómo el fenómeno magicorrealista ha enriquecido la polémica sobre la función del arte, las técnicas compositivas, la cuestión de la mímesis, la verosimilitud y la capacidad de incidencia de la literatura sobre la realidad, entre otras. Empecemos, no obstante, por las reflexiones sobre la historia del realismo mágico realizadas fuera de Latinoamérica, que sin duda aportan en ocasiones la objetividad o la perspectiva que a los intelectuales americanos les faltaba. Si bien se ha tratado de reivindicar la paternidad hispanoamericana del movimiento, la crítica externa no deja de indicar vinculaciones y relaciones de filiación del realismo mágico con el surrealismo. A pesar de la infravaloración que podría interpretarse a partir de “De lo real maravilloso americano” en Carpentier, Amaryll Chanady (1995) recuerda que fue en Francia donde Carpentier empezó a valorar la cuestión de la maravillosidad gracias a las indagaciones que sobre ella hacían André Breton y los de su escuela. Por su parte, Scott Simpkins prefiere examinar ese proceso de presentación de “familiar things in a unusual way” (1995: 150) a la luz del formalismo ruso y su concepto de desfamiliarización, presente en varios autores magicorrealistas y concomitante, en nuestra opinión, con una de las prácticas surrealistas más comunes: crear a partir de la introducción de objetos cotidianos en situaciones inéditas, pretendiendo causar el asombro y el extrañamiento en el receptor de la obra. Procesos desfamiliarizadores dentro del realismo mágico hispanoamericano pueden hallarse en abundancia en la obra de García Márquez o numerosos epígonos de este autor, como Laura Esquivel e Isabel Allende. Sin duda, la relación entre realismo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

mágico y ontología no deja de ser centro de atención. Para Rawdon Wilson es el movimiento que mejor descubre las relaciones establecidas entre los diferentes elementos de la realidad, ocultas hasta que el escritor se propone desvelarlas. Es una observación cercana a la de Uslar Pietri, pero Wilson enfoca la cuestión en términos de intensidad literaria, entendida como clímax surgido a partir de esa epifanía que el realismo mágico hace sobre la realidad, en un proceso que Carpentier llamaba *estado límite* y que se acerca bastante a las teorías de la recepción de la obra surrealista. Establece Wilson una comparación con el realismo grotesco –en cuanto a su intensificación de las facetas más escatológicas y tremendistas de la realidad– y el realismo mágico, pues tendrían ambos el potencial de aumentar la sensación de intensidad del momento narrado en el lector. Sin embargo, al realismo mágico atribuye una ventaja sobre el grotesco, ya que este último se mueve dentro de un campo semiótico determinado, más restringido: "Not many different *kinds* of things occur in dirty realism. The possibilites of border-crossing or boundary-skipping between domains are blocked, methodically delimited" (1995: 226); mientras que en el realismo mágico puede hacerse extensible ese efecto de intensidad a todas las facetas de la realidad, no sólo las más bajas o viscerales.

Una de las posibilidades del realismo mágico que más nos interesa en esta investigación es su capacidad de describir esa realidad misteriosa, de tantear terrenos desconocidos que, extrañamente, nos resultan familiares, incluso creíbles. El conocimiento por analogía, propio del hombre cuya epistemología todavía no se rige por el *logos*, es un rasgo reconocible en muchos textos de este tipo[15], y así lo señala Ray Verzasconi desde la Universidad de Washington (1965). Su aproximación al movimiento se caracteriza por concebirlo como una fusión de lo real europeo y lo

[15] Incluso en textos de Carpentier anteriores al reflejo de lo real maravilloso encontramos este tipo de conocimiento que se hará extensible a gran parte de la producción magicorrealista. Uno de los ejemplos que mejor ilustran este tipo de conocimiento analógico puede encontrarse en *Écue-Yamba-Ó* y la ejecución de *embós* o hechizos que realizan los santeros, rituales que consisten en la creación de efectos mágicos a partir de la extensión y focalización de actos simbólicos (por ejemplo, el ritual de *amarre* para atrapar o enamorar a una mujer). Es una de las numerosas muestras, en definitiva, de las prácticas comunes en la vida de los hombres afrodescendientes cuyo universo se rige por reglas diferentes al logos occidental.

Una de las constantes carpenterianas es la descripción de la realidad social y natural de América (maravillosa de por sí), y en obras como *Écue-Yamba-Ó* el autor opta por ofrecernos desde la óptica del narrador-personaje el modo en que se configura el cosmos para toda una cultura, radicalmente diferente a la parisina que acababa de visitar. Como ya se ha dicho anteriormente, en estas primeras obras de Carpentier se encuentra, por tanto, la simiente de *lo real maravilloso* y de reflexiones trascendentales para el decurso de la literatura hispanoamericana posterior.

irracional americano, sumándose al grueso de críticos que consideran esencial en el realismo mágico la cuestión ontológica, utilizada en esta ocasión como medio para explicar las diferencias entre un continente y otro. Críticos como Simpkins arriesgan más y han llegado a hablar no sólo de configuraciones de la realidad y de descripción de esa realidad maravillosa propiamente americana, sino de la mejora que el realismo mágico ejerce sobre la realidad, como si esa realidad desvelada, esa *suprarrealidad* si se quiere, al ponerse al alcance del lector ofreciera una versión más auténtica del mundo y sus acontecimientos: "The magical text (...) overturns its *assumed* corrective nature and instead apparently displaces the reality it was thought to somehow enhance and reground" [16] (1995: 152). Bien por esa versión mejorada de la realidad, bien por la intersección entre magia y realidad, lo cierto para Wendy B. Faris es que "the magic seems to grow almost imperceptibly out of the real" (1995: 174), como si el escritor fuese de nuevo entresacando los aspectos mágicos y maravillosos que se hallan ocultos y los hiciera fehacientes. Wilson recopila opiniones de diferentes estudiosos destinadas a señalar la crisis actual en el empirismo que nos lleva a dudar de la realidad, y a partir de ahí trata la cuestión en términos de verosimilitud y de mímesis, según el cual existe a día de hoy una crisis en el empirismo que nos lleva a dudar de la realidad. De ello se aprovecharían las creaciones magicorrealistas, que en ocasiones llegan a ser más reales que la propia realidad, de tal manera que los productos de la imaginación sirven fehacientemente para describirla y explicarla. La opinión entronca con la preferencia aristotélica por lo imposible verosímil (en este caso, verosímil por ser experiencia vital) sobre lo posible inverosímil. Wilson continúa su razonamiento basándose en la distinción socrática de corte idealista entre *lo que es* la realidad y *lo que parece ser*, adscribiendo la ontología a la divinidad y lo segundo al lenguaje, y afirma a partir de esta división que la realidad nunca podrá ser totalmente aprehendida, pero sí explorada a través del lenguaje[17]. Éste, siempre afectado por la modalidad, a la vez que es un

[16] Esta idea del realismo mágico como forma de mejoramiento de la realidad ya aparecía en el artículo de Roh. Incriminaba al expresionismo su excesivo distanciamiento de la realidad en una búsqueda ideal cuyo objetivo era plasmar en el lienzo la realidad interna del mundo. Sin embargo, tal esfuerzo se frustraba por no basarse sobre la misma realidad observable, pues según Roh "creating the best always means a compromise with what already exists" (1995: 24). De esta manera, encontramos en el realismo mágico una forma de potenciar y mejorar la realidad artísticamente que no llega a fugarse del mundo, sino que permanece en él.

[17] Sobre esta creencia se erige el desafío de Fernanda, personaje de *Cien años de soledad*, cuando afirma que "Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras [...], no veo por qué no han de creérmelo a mí" (1967: 340). En realidad, Fernanda, y con ella García Márquez y todo el realismo mágico, se aprovechan de la imposibilidad del lenguaje de transmitir con totalidad la información, fenómeno que Simpkins llama "the

obstáculo para el conocimiento auténtico de la realidad, también resulta ser una herramienta para desentrañar sus claves y ofrecer interpretaciones válidas. El lenguaje, herramienta privilegiada para recuperar arcanos y describir la realidad escondida, es precisamente lo que Simpkins encuentra como límite del realismo mágico. Si otros autores lo consideran su mayor potencial, en su opinión el lenguaje es el obstáculo que cercena las aspiraciones realistas del movimiento, como ocurre con otro cualquier texto literario: "even though the magic realist text appears to overcome the 'limits' of realism, it can succeed only partially because of the frustrating inadequacies of language" (1995: 145). Favorecido y condenado al mismo tiempo por el lenguaje, el realismo mágico parece presentar de nuevo otra contradicción, como si el oxímoron que lo denomina extendiera su lógica sobre todo el fenómeno. Además, según esta postura, jamás lograremos tener un conocimiento exacto ni totalmente correcto del funcionamiento del universo, pero sí podemos elaborar modelos explicativos coherentes. Algo semejante ocurre en la teoría de la ciencia, donde se da por hecho que cualquier teoría puede llegar a ser refutada, en un continuo proceso de mejora del conocimiento. Las mismas leyes pueden aplicarse a otros niveles de conocimiento o disciplinas, como la psicología, todo un lenguaje construido para describir procesos psíquicos tremendamente complicados que, sin embargo, no podemos conocer si no es a través de construcciones lingüísticas y explicaciones retóricas. Precisamente es esa retoricidad de todo discurso, incluido el magicorrealista, lo que pretende trabajar Faris para poner al descubierto las claves de la composición magicorrealista, su generación de verosimilitud y los mecanismos ficcionales capaces de producir ese *efecto de encantamiento* que describe Chiampi, crítica que también reparó en la importancia de la forma en el realismo maravilloso, aspecto inseparable del barroquismo intrínseco (o del "espíritu barroco", como lo llamó Carpentier) del movimiento. Faris, como casi todos los estudiosos del realismo mágico, recuerda el episodio final de *Cien años de soledad* como ejemplo de uno de los mecanismos compositivos que el practicante de realismo mágico puede emplear. La metaficción o la estructura de relato dentro de un relato, que en la obra de García Márquez alcanza una excelencia siempre destacada al adscribirle auténticas dotes creadoras, poéticas y pseudodivinas al escritor, es uno de los procesos verosimilizadores más atendidos en la historia del realismo mágico. Tal recurso, consistente en incluir un texto dentro de otro texto matriz, genera una estructura básica de *mise en abîme* que

impossibility of successful signification –complete information transference–" (1995: 154), impuesta por la naturaleza lingüística de todo texto que, como cualquier otro constructo más, es parcialmente ficticio.

resulta verosimilizadora por acoger varias perspectivas dentro de un mismo hecho y llegar a cuestionar la misma lectura al receptor del texto. El procedimiento es análogo a la intuición de latencia de un mundo por debajo del nuestro, como nos señala Rawdon Wilson[18], y adquiere efectividad verosimilizadora, como nos recuerda Chiampi citando a Julia Kristeva ("el discurso verosímil «es un discurso semejante a un discurso semejante a lo real»" [1983: 217]), otorgando a la intertextualidad la cualidad de ingrediente esencial de la verosimilitud en el realismo mágico. En clave de verosimilitud analiza igualmente Pozuelo Yvancos el realismo mágico, tratado como un hito en la historia de la ficcionalidad. Según él, "la cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector [...]. Lo creíble lo es si es estéticamente convincente" (1993: 51). Los grandes escritores han logrado que entremos en sus mundos suspendiendo el juicio común en nuestro nivel de la realidad, y además "han planteado sus ficciones como un desafío a las fáciles contraposiciones mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo que viera esas contraposiciones como un juego de entre los posibles" (1993: 153). Achaca gran parte del éxito de *Cien años de soledad* a constituir para la literatura una "alternativa de recuperación de las dimensiones míticas del lenguaje como creación de mundo con sentido propio", y por ello "la principal mitología que cabe suponer en esta novela es la literaria, el mito mismo de la creación y de su descifrado, el manuscrito de Melquíades como límite y término de su coherencia" (1993: 153). El mismo autor realiza una perspicaz crítica del término *realismo mágico*, objetando que "al margen de la poca tradición literaria del adjetivo, ocurre que separa lo que en la obra se une, y parece sugerir dos principios de estilización, de construcción de mundos distintos que se unan por la voluntad de hacerlo" (1993: 163). Frente al adjetivo *mágico* enuncia una *unidad del principio de estilización*, presente en la famosa novela de García Márquez, y que permite a su vez la «naturalización narrativa» (1993: 169) de la que hace gala la obra. A partir de estos principios teóricos se explica la verosimilitud literaria de los extraordinarios sucesos de la novela, donde la sangre derramada puede recorrer kilómetros y los personajes pueden levitar y ascender a los cielos; estos eventos aparecen naturalizados gracias a que "levantarse de la cama, amanecer, saltar o visitar a

[18] Para el crítico, el mecanismo de ficcionalización implícito en cualquier constructo lingüístico y la remisión que todo texto hace a textos ajenos son analógos al procedimiento de creación de mundos del realismo mágico: "one world lies present, though hidden, within the other, just as one text lies latent within another text" (1995: 227). Tal postura supone la no distinción de una ficcionalización especial en el realismo mágico que la haga diferente al resto de manifestaciones literarias ficticias, aunque reconoce Wilson que en el caso del realismo mágico el efecto verosimilizador es más efectivo y audaz.

un familiar" son hechos narrados mediante "el mismo registro que el evento más extraño o sobrenatural y viceversa" (1993: 170). Los críticos han insistido frecuentemente en la naturalización con la que los personajes literarios aceptan las insólitas anécdotas de las obras magicorrealistas. A pesar de ello, algunos estudiosos, como Cristina Ruiz Serrano, han relativizado dicha naturalidad y han señalado que también los habitantes de Macondo expresan duda ante ciertas anécdotas, como la desaparición de Remedios la bella y su supuesta ascensión a los cielos (2008: 176). Efectivamente, si acudimos a ese pasaje de la novela, encontramos cómo ciertos sectores de la sociedad macondiana descreían del milagro: "Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación" (1967b: 255), a pesar de que la levitación es narrada con esa *naturalización narrativa* señalada por Pozuelo Yvancos y que hace del lector un cómplice del prodigio, asistiendo al momento en el que Remedios la bella se eleva del lecho. Ello supone arruinar en parte las descripciones teóricas que despojaban el texto magicorrealista de cualquier atisbo de incertidumbre, grado de desconocimiento propio de la literatura fantástica frente a la cual el realismo mágico pretende desmarcarse. En su razonamiento, Ruiz Serrano insiste en que los elementos fantásticos no son ejemplos puntuales dentro de la poética magicorrealista, y en su trabajo pretende "mostrar que los textos magicorrealistas que incorporan componentes de lo fantástico no son casos puntuales, sino que dichos elementos parecen ser necesarios en la construcción de la esfera de lo sobrenatural propia al realismo mágico" (2008: 176). Su artículo sugiere una aproximación al polo fantástico en el realismo mágico más reciente, afirmando que las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI ha presenciado tal aproximación del realismo mágico a lo fantástico que "en numerosos casos los límites entre ambos parecen diluirse" (2008: 176); una apreciación por cierto válida y certera para comentar la obra de Haruki Murakami y su peculiar práctica de esta exitosa poética.

Volviendo a nuestro hilo de discusión, si bien hemos sugerido hasta aquí la elaborada composición literaria que un texto magicorrealista puede alcanzar, no deja de sorprender una contradicción más en el seno de este discurso: a pesar de esa complejidad compositiva de raigambre barroca, se recurre al mismo tiempo a la forma más pura de narrar ("Magical realism lies close to a pure mode of textuality"; Wilson

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1995: 228), fenómeno denominado *presentismo* y que Llarena explica en estos términos, a propósito de García Márquez:

> Ni la adjetivación es barroca, ni los personajes están vistos más allá de unas breves líneas, ni el análisis y el juicio preceden o acompañan las acciones. Más aún, es en estas últimas en donde se concentra el poder magicorrealista de la escritura del colombiano, toda vez que, erradicadas otras funciones narrativas, a favor de la narración pura, todo lo que sucede tiene un claro valor ontológico (1997:128).

Presentismo a la vez que barroquismo, *mise en abîme* pero "forma más pura de narrar", discurso mestizo pero identitario, ontología y fenomenología, realidad que expresa la suprarrealidad… Los copiosos contrastes en el seno del realismo mágico enriquecen directamente su discurso y ello tiene parte de la culpa del gran éxito crítico y comercial de la corriente originada en Hispanoamérica.

Como podemos ver, la crítica internacional no descubre aspectos nuevos en el realismo mágico, únicamente aporta y permite la progresión de los debates surgidos en torno a esos temas preferentes. El del espacio, eje central en el análisis de Llarena, será también la cuestión principal sobre la que reflexione Rawdon Wilson. Otorga al espacio una centralidad considerable, por ser "a necessary condition for being imagined" (1995: 217-220), y distingue tres tipos de espacios ficcionales a partir del tratamiento del mismo:

- Espacios ficcionales que establecen correspondencias con el mundo extratextual, entre los que incluiríamos los desarrollados en los textos del realismo europeo decimonónico. Son los mundos que Albaladejo clasifica en su clásico estudio como *tipo II*, ya que son los propios de los textos literarios de ficción verosímil (1985: 59).
- Espacios ficcionales que establecen correspondencias entre las realidades creadas dentro del mismo juego textual, y por tanto son válidas sólo para ese mundo. Son los mundos propios de la literatura fantástica, como la Tierra Media en la trilogía de Tolkien, o el mundo recreado por Star Trek, que opera con una lógica espacial única y propia de tal mundo (posibilidad del teletransporte, reversibilidad temporal...). Al presentarse como narraciones ficcionales no verosímiles (en el sentido restrictivo del término), estos mundos conformarían el *tipo III* según la clasificación de Albaladejo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

- Espacios ficcionales que conectan con realidades extratextuales pero capaces de acoger de forma natural eventos anormales y experiencias imposibles, o empíricamente inverificables. El espacio es híbrido, porque coexisten en él principios contradictorios y en conflicto. En tales espacialidades lo anormal puede suceder "in a purely natural way" (1995: 220), comulgando Wilson con las ideas carpenterianas de mestizaje y de lo insólito cotidiano que, recordemos, eran caldo primordial de lo real maravilloso. Este tercer tipo de mundos sería, por tanto, el propio del realismo mágico, y no aparecería explicitado en la clasificación de Albaladejo, puesto que tales mundos mezclan elementos de la realidad histórica (*tipo I*) con elementos propios de la ficción realista (*tipo II*) al tiempo que abarcan sucesos extraordinarios y mágicos, que transgreden las reglas del mundo real objetivo y son por tanto comúnmente entendidos como *inverosímiles* (*tipo III*).

La irrupción en literatura del tercer tipo de mundos ficcionales la protagoniza el realismo mágico, que sin duda ha puesto este tipo de recreación en el centro de las prácticas literarias poscoloniales y posmodernas. Su peculiar espaciología seduce gracias a una productiva hibridez, puesto que toda novela magicorrealista incorpora el mundo extratextual (así lo hacen las canónicas del realismo mágico americano, como las de García Márquez, Rulfo, Asturias o Carpentier, pero también todas las novelas japonesas que vamos a tratar), a la vez que incluye otros mundos cuya lógica se aleja de nuestra racionalidad, al menos en nuestro estado actual de conocimiento, si bien nuestro paradigma social se encuentra continuamente en proceso de cambio. La cuestión que nos interesa destacar aquí es que una vez más el mestizaje, la hibridación y la yuxtaposición de objetos y elementos diferentes (si no opuestos) aparece como un rasgo definitorio del realismo mágico, como bien vaticinó Carpentier en el artículo donde exploraba las relaciones entre éste y el barroco. También en la espaciología aparece la mezcla como el *sine qua non* del realismo mágico. Para Wilson la hibridación llega también al elenco de seres fantásticos que pueden hacer su aparición ocasional en estos textos, y toma como modelo la cucaracha de la *Metamorfosis* kafkiana para ejemplificarlo[19]. Ciertamente, en el realismo mágico de Kenzaburō Ō e también

[19] No es el único autor que incluye a Kafka entre la lista de precursores de literatura magicorrealista, entre ellos Wendy B. Faris, Parkinson Zamora, Irene Guenther, Ángel Flores o Patricia Merivales (en sus artículos recopilados en Parkinson y Faris, 1995). La profusión de la intertextualidad con Kafka es

aparecen seres humanoides que cuentan con rasgos más fantasiosos, como la gigantez propia de Destructor en *M/T*, mientras que en Haruki Murakami tal hibridez se manifiesta, por ejemplo, en la concesión de ciertas habilidades no humanas a sus personajes, como es el caso de Satoru Nakata en *Kafka en la orilla* (2002), capaz de entablar conversaciones con los gatos. La hibridez, y también su hipónimo, la metamorfosis, no puede dejar de ser un asunto de análisis en casi cualquier trabajo en literatura contemporánea, y por ello retomaremos este ítem con posterioridad.

Sobre tal hibridez, así como sobre la capacidad sincretizadora y variedad propias del realismo mágico, se basa J. Delbaere-Garant para atreverse a postular tres derivaciones de la corriente. La importancia de esta distinción radica también en la consideración del movimiento como poética vigente en nuestros días, que evoluciona y genera subcategorías, igual que el realismo decimonónico derivó en naturalismo, el barroco en rococó o la escultura renacentista en manierista. Ello otorga entidad al movimiento e incrementa su importancia histórica, al verse extendido a lo largo de varias décadas. En concreto, las subdivisiones que detecta Delbaere-Garant son tres (1995: 251-256):

- El realismo psíquico («psychic realism») consistiría en la inserción de imágenes mentales de los personajes en la realidad mundana de la ficción. Aunque su naturaleza sea alucinatoria, trasciende el ámbito psíquico porque esas proyecciones inciden y actúan sobre la realidad extramental, de una forma semejante a la novela *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992), donde Murakami instiga continuamente la duda sobre la existencia en vida de Shimamoto, primera amistad del protagonista de la infancia cuyo recuerdo no consigue olvidar.
- El realismo mítico aparecería con más frecuencia en aquellos países que aún no han consumido enteramente su espacio físico, como Canadá[20]. La explicación

utilizada por Ameryll Channady para desvincular realismo mágico de la esencia americana: "If magical realism is described as imaginative and innovative fiction that has assimilated the most modern narrative and stylistic techniques, and can be found in Kafka as well as Borges, it cannot be 'genuinely Latin American' or the 'authentic expression' of the continent" (1995: 130).

[20] A propósito del realismo mítico, la autora señala en una nota a pie de página que este tipo de realismo no es factible en aquellos espacios que ya han «consumido» enteramente su espacio por medio de la tecnología: "The European space can indeed, with very few exceptions, be regarded as 'consumed' in the sense that technology has so completely invaded it that its mythic charge has been reduced to practically nothing" (1995: 262). Paralelamente, tampoco habría realismo mítico en Japón, puesto que el grado de tecnificación de la sociedad y del espacio nipón es aún mayor que el del europeo, a lo que se añade el alto índice de densidad poblacional. Sin embargo, al contrario que Delbaere-Garant, no reputamos la tecnificación como un antídoto de la mitificación; de hecho, en el presente estudio pretendemos comentar

que ofrece Delbaere-Garant es que en estos lugares las imágenes mágicas («magic images») pueden proyectarse desde el mismo espacio y no desde la psique de los personajes. Nótese que en esta categoría predomina el aspecto ontológico y la búsqueda de la potencialidad del realismo mágico en la realidad, mientras que en el realismo psíquico era principal la vertiente fenomenológica.

- Por último, existiría un realismo grotesco que distorsionaría e hiperbolizaría la realidad, y crearía una sensación de extrañeza («sense of strangeness», expresión análoga a la acuñada por Anderson Imbert) al confundir y entremezclar parcelas de la realidad hasta entonces bien delimitadas, como la de animado/inanimado o la de humano/animal. En este punto Delbaere-Garant establece un diálogo con Bajtin y la importancia de lo carnavalesco en el arte.

A merced de todas estas observaciones, Parkinson Zamora y Faris, prologuistas de *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995), establecen unas observaciones generales sobre el realismo mágico y extraen unas conclusiones muy clarificadoras con respecto al papel que tal tendencia sigue estableciendo en la literatura. En primer lugar, coinciden con la larga saga crítica que vincula realismo mágico con espíritu barroco, al hablar de un principio actante en la literatura de este tipo: el de propincuidad, que estructura la obra magicorrealista y consiste en acercar elementos que habían estado distanciados, incluso ontológicamente, hasta que el escritor decide hacerlos próximos (sin duda, es una constante en toda la reflexión sobre el realismo mágico la cuestión de lo insólito junto a lo cotidiano, de las realidades dispares unidas mediante el arte). Su discurso recuerda bastante el artículo matriz de Franz Roh, el cual ensalzaba la potestad del nuevo realismo pictórico a la hora de reflejar realidades mundanas aunque trascendidas por un espíritu interior que debía vislumbrar el espectador a partir del acto de percepción privilegiado, gracias a la composición del cuadro postexpresionista. Lo importante para Parkinson y Faris de este principio es que constituye uno de los principales motivos del éxito y atractivo del realismo mágico, pues trae a colación tradiciones ignoradas y olvidadas que, al favorecer esa visión mágica de la realidad, vuelven a ocupar el puesto que la mimesis decimonónica les había arrebatado con su

y descubrir el potencial mitificador de algunas novelas de Murakami que se sirven de la tecnología y la ciencia para promulgar una mitología contemporánea. Vincular el mito a los espacios despoblados o salvajes es una visión empobrecedora de la vigencia que éste puede tener en la realidad, cuestión suficientemente abordada por Mircea Eliade en su estudio *Mito y realidad*, en el cual se incluyen algunos análisis y comentarios de mitos contemporáneos que poco tienen que ver con un entorno rural o natural, como es el caso de Superman (Eliade, 1963: 79).

estrecha concepción del realismo. Tales tradiciones antiguas permiten que lo sobrenatural sea una cuestión de realidad ordinaria, de tal manera que "magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing" (1995: 3). De ese adjetivo, «normalizador», emanará la reflexión sobre el potencial alternativista que el realismo mágico alberga. Los prologuistas reconocen que el realismo mágico, a pesar de poder portar una ideología[21], lo hace de una forma distinta al realismo tradicional, cuyo afán de objetividad pretendía insinuar que su visión de la realidad era objetiva y verdadera, y con ello hegemonizar su cosmovisión imponiéndola al lector[22]. Por el contrario, el realismo mágico nunca actuaría como impositor de ideología o cosmovisiones, porque parte de su esencia radica en hacer bailar y tambalear el eje sobre el cual normalmente interpretamos la realidad, resultando absurdo todo intento de imposición de un sistema de creencias como el único posible o hegemónico. Mientras que el realismo tradicional es centralizador, el mágico sería excéntrico por proponer otra visión de la realidad y una lógica diferente a la que estamos acostumbrados: "its program is not centralizing but eccentric: it creates spaces for interactions of diversity" (1995: 3). Sin embargo, al igual que Chiampi señalaba al mestizaje y a la mezcla de epistemologías como motor desestabilizador de las creencias unilaterales, Parkinson y Faris no encuentran inocente el proceso de excentricidad, pues a pesar de no tratar de imponer una cosmovisión, el realismo mágico sí posee un potencial político y cultural: alterando las bases ontológicas y la realidad, el lector se ve forzado a revisar sus propias creencias y convenciones sobre su mundo, su lógica y la causalidad en la que se había basado hasta el momento de la lectura.

Relacionada con esa recuperación de tradiciones hasta entonces olvidadas, ambos estudiosos reconocen en la mitología una fuente inagotable de recursos para el realismo mágico. Sobre mitos antiguos se basó Asturias para componer parte de sus obras, pero también pueden incorporarse versiones de mitos contemporáneos al modo de Rulfo con

[21] Alicia Llarena destaca y analiza la función ideológica de la novela magicorrealista. Desde su parecer, el autor toma posturas a favor de una determinada facción implicada en su narración, sirviendo como ejemplo el claro posicionamiento de Asturias al lado de los mayas protagonistas de *Hombres de maíz* (1997: 89).

[22] Quizá esta afirmación resulte demasiado exagerada, pues aunque ciertamente el realismo privilegia la visión del autor sobre la realidad, muchas de las cumbres de tal movimiento no poseen ese afán impositor. Es el caso de *La Regenta* (novela naturalista y por ello heredera del realismo), cuya narratividad posee moldes canónicos del realismo objetivo, descriptivo y verosímil, sin perjuicio de incluir, muy agudamente, una fina ironía que hace al lector cómplice y le invita a desconfiar de lo directamente enunciado por el narrador. Donde Faris posee toda la razón es en su creencia de que el realismo mágico llevaría este proceso de cuestionamiento de la voz narradora hasta límites mucho más atrevidos que las obras realistas.

la revolución mexicana o de Murakami, que trabaja con mitos antiguos como el de Edipo pero remozados con la actualidad de la psiquiatría y la sociología contemporáneas. De la utilización del mito puede que derive ese «presentismo» o «narración pura» frecuente en el realismo mágico, como si lo que se narrara en la novela fuera lo que ocurriera por primera vez en el mundo, algo propio del lenguaje mitológico. No obstante, a lo que hacen referencia explícitamente en su prólogo es a la importancia que la noción de comunidad adquiere en el realismo mágico, algo que podríamos oponer al individualismo que el realismo burgués promovió en el siglo XIX. La revalorización de lo comunitario corre parejo a los modos de transmisión orales que el realismo mágico en ocasiones ha pretendido imitar, recordando la función nacionalista que tuvieron, entre otros, la épica o los cantares de gesta, discursos privilegiados dentro de la tradición oral. Volveremos sobre el asunto al tratar las cuestiones entre realismo mágico y nacionalismo en el apartado 2.2.1. En contraposición a ese nacionalismo, por el momento nos contentamos con contemplar otra faceta que efectivamente también posee el realismo mágico, enriqueciendo las contradicciones de las que ha hecho gala hasta ahora: en opinión de Parkinson y Faris,

> by whatever name, magical realism is an important presence in contemporary world literature. Because they treat texts from many countries and cultures, they create a complex of comparative connections, avoiding separatism while at the same time respecting cultural diversity (1995: 4).

Nosotros queremos aportar, evidentemente, a este respecto. Coincidiendo de nuevo con otros teóricos previos al realismo mágico, en concreto con Carpentier, defienden que la corriente no es tanto una tendencia como una tradición subyacente a toda la literatura universal, de la misma manera que Carpentier habla de lo real maravilloso como una manifestación más del retorno del espíritu barroco. En este sentido, ambos críticos lanzan el desafío de encontrar las diferencias entre este realismo mágico de hoy con el de la tradición precursora.

De central importancia dentro del prólogo es la elaborada clasificación de rasgos que Parkinson y Faris se atreven a establecer sobre la literatura magicorrealista, sustraídos a partir de los ensayos que en su recopilación incluyen, y que nosotros también hemos conjugado con los rasgos reseñados por Faris (1995). Constituyen unas directrices esenciales en nuestro análisis, y por eso consideramos necesario enumerarlos aquí. Los

hemos subdividido en dos grandes grupos temáticos, el primero abarca los rasgos que aluden a la trasgresión y fusión de fronteras y el segundo a los que canalizan lo subversivo en el realismo mágico[23]:

1. El realismo mágico y las fronteras literarias. En este grupo se incluyen tres características que sitúan al realismo mágico como una corriente idónea para el encuentro entre culturas, entre otras características. El traspaso de fronteras desde el ámbito mágico o sobrenatural al realista ha provocado que a esta trasgresión fundamental se añadan otras que veremos a continuación:

a. En la base de todo texto magicorrealista se sitúa la disolución, difusión y trasvase de varias fronteras, siendo la trasgresión principal aquella que permite que coexistan a la vez varias lógicas y mundos diferentes. Además, en nuestra opinión sobre esta disolución de mundos aparentemente en conflicto o de leyes enfrentadas entre sí radican también buena parte de las contradicciones inherentes a los textos magicorrealistas y que ya enumerábamos más arriba, como la coexistencia de realidad y superrealidad o los usos narrativos «puros» o simples conjugados con el barroquismo compositivo.

b. Es justo considerarlo una rama del realismo, puesto que comparte con él la preocupación por hallar la naturaleza de la realidad y su representación. Sin embargo, podríamos añadir que esas preocupaciones por la realidad, aunque compartidas, tienen objetivos diferentes. El realismo tradicional observa con más detenimiento la realidad extrínseca, como forma de reflejar y significar una realidad social propia de su época. Sin embargo, el realismo mágico contiene de raíz esa inquietud encontrada por Roh en los postexpresionistas, que devolvían a la pintura la representación figurativa y la objetividad (recuérdese que el movimiento fue también calificado como «New Objectivity» [Roh, 1995]) pero preocupada a su vez por indagar sobre el espíritu interno de cada cosa (1995: 24), por tantear esas leyes ocultas al empirismo que parece esconder la suprarrealidad, neologismo propio del movimiento pariente. Del afloramiento de esa realidad intrínseca y oculta surgen los hechos de cariz sobrenatural propios del realismo mágico, anécdotas concebidas como “something we cannot explain according to the laws of the universe as we know them” (1995: 167). Lo cierto es que las

[23] Rosemary Jackson cree que la literatura fantástica siempre es una subversión frente a la ideología dominante de una época (Piñón Cotanda, 2012: 28). Si la literatura fantástica puede tener una carga crítica importante, el realismo mágico será en términos semejantes analizado como productor de subversión social, histórica y política.

descripciones de las ficciones magicorrealistas dan cuenta de un mundo que *se parece* al nuestro, incluyendo incluso circunstancias históricas reales (es el tercero de los mundos ficcionales descritos por Simpkins), aunque es fácil que trastoquen nociones realistas tradicionales como el espacio, el tiempo o la identidad.

c. La tercera característica se desprende naturalmente de las dos anteriores, pues supone tener presente en todo momento que el realismo mágico trata el límite entre realidad y magia, vida y muerte o cuerpo y espíritu como si fueran algo borroso, difuminado, difícil de deslindar. Una de las fronteras más difíciles de delimitar en este tipo de textos es la que separa lo sobrenatural y lo que contradice las leyes naturales, de lo maravilloso, que únicamente las altera.

2. El realismo mágico posee un potencial subversivo y altermundista facilitado por su nacimiento en culturas tradicionalmente periféricas a la occidental logocéntrica. El potencial alternativo que posee el realismo mágico se concreta en los siguientes tres puntos:

a. Estos textos suelen tener un impacto ideológico evidente. Aunque todo texto literario es por definición polisémico y su hermenéutica evoluciona con el paso del tiempo, en el texto magicorrealista aún resulta mucho más difícil la interpretación única o monopolizadora, y por ello desafían y ponen en entredicho las visiones hegemónicas de la realidad, hasta ahora las logocéntricas o eurocentristas; igualmente cualquier actitud dogmática queda también atacada. De aquí que haya sido un movimiento tan aprovechado por el poscolonialismo[24]. Los textos magicorrealistas han servido para dar voz a muchos escritores periféricos y a los de condición genética o intelectualmente mestiza. Incluso las mujeres escritoras, recuerdan Parkinson y Faris, se han aprovechado enormemente de las posibilidades subversivas del realismo mágico.

b. Las apariciones fantasmagóricas o la presencia de entes de difícil explicación racional en los textos magicorrealistas vienen motivadas en la mayoría de las ocasiones por hechos culturales o históricos recientes (e incluso mitológicos, como es el caso de Asturias; recuérdese que el mito es historia para los pueblos pre-lógicos). En *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo la presencia de la revolución mexicana está latente en toda la obra; en Carpentier la historia es una protagonista

[24] De hecho, Homi Bhabja considera el realismo mágico, tras el boom latinoamericano, como el lenguaje literario del mundo poscolonial emergente (Rincón, 1993: 20).

central, como lo demuestra la amplia documentación en la que se basan las novelas del escritor cubano; en *Cien años de soledad* se pueden rastrear episodios recientes de la historia americana, como el imperialismo económico estadounidense o la omnipresencia de las revoluciones; así también en Kenzaburō Ōe la historia y el trauma de la Segunda Guerra Mundial son las inspiradoras de una visión alternativa de los mitos de fundación japoneses, que será llevada a cabo en *M/T* ; por su parte Haruki Murakami puebla su novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1996) de pesadillas y apariciones motivadas por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y que continúan atacando y alterando la psique de sus personajes.

c. La historia narrada en estos textos deja de ser una crónica, tal y como podría entenderse en el texto realista tradicional, para pasar a ser una «clarividencia», o una profecía histórica, con el consecuente reflejo formal que ello conlleva.

d. Por último, los prologuistas señalan la subversión producida en el seno del sujeto cartesiano, que hasta ahora identificaba la verdad objetiva con la conciencia humana. La no distinción entre hombre y naturaleza supone la bancarrota del sujeto cartesiano y racionalista generado desde algunos sectores filosóficos de la Grecia clásica, principalmente los de cariz idealista. Curiosamente, el tema encaja en la revisión de la física cuántica que realizaremos en el siguiente capítulo. El axioma filosófico contemporáneo de extinción del sujeto humano como idea derribó en efecto dominó a las humanidades y, consecuentemente, al humanismo, llegando por último hasta el terreno moral. En esta crisis del sujeto humano, donde la posmodernidad no ha cesado de hallar inspiraciones, ahondaremos a lo largo de nuestro estudio de Murakami, principalmente, cuyos jóvenes protagonistas muestran una típica desafección política propia del Japón contemporáneo.

Sobre estos cimientos críticos iremos instalando nuestra nueva formulación del realismo mágico, de forma que pueda resultar productivo para los objetos de estudio de nuestra investigación.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1.3. El realismo mágico y la mitología

Hemos decidido incluir en este análisis generalista del realismo mágico una breve reflexión sobre el papel de la mitología en la conformación de esta poética. En el capítulo 4 se discutirá profundamente el papel de la mitología en el realismo mágico con motivo del análisis de la obra de Ōe, y por ello dejaremos para esa ocasión una inmersión más profunda en los principales autores y bibliografía de la mitología, que como bien se sabe es amplísima. Baste por el momento con recoger algunas generalidades sobre el papel que el mito tuvo en la práctica del realismo mágico.

La poética magicorrealista consiste en una serie de reglas cuyo cumplimiento asegura el *efecto de encantamiento* y otros recursos pragmáticos propios de esta textualidad. Existe, además, un fuerte componente mítico en toda obra magicorrealista que se ha sugerido en los epígrafes anteriores. Su magnitud es tal que ha llegado a ser un descriptor de sus textos, y así pasa a ser el mito, como discurso maravilloso, otro elemento clave en la búsqueda y análisis del realismo mágico. Precisamente será la exclusión del elemento mítico en autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Ernesto Sábato la razón para que Inés Mena no los considere magicorrealistas. Para la crítica, los autores del realismo mágico enfocan la realidad americana desde los mitos y su naturaleza primigenia (1975: 407), un componente esencial en la poética.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El mito es un discurso capaz de aunar dos potencialidades comúnmente opuestas en los discursos artísticos: lo autóctono y lo universal. Únicos en su origen cultural y étnico, poseen a su vez un mensaje universal que les ha permitido atravesar fronteras y acaparar la atención de culturas ajenas a las de su origen. Precisamente a estas polaridades alude Villate Rodríguez cuando encuentra en la obra de García Márquez, Rulfo o Asturias un arte que "descubre en las funciones del mito posibles confluencias de lo autóctono y lo universal, de lo presente y lo inmemorial" (2010: 28). El razonamiento asegura el componente universal del texto magicorrealista, si bien ha de tenerse en cuenta que dicho componente ha de ser estructural, y no únicamente temático. Obviamente, frecuentan estos textos personajes ancianos transmisores de relatos, como el personaje del «Gran Lengua», cuidador y transmisor de los secretos de una comunidad al resto del grupo (Aura Marina, 1998: 61), encarnado por la abuela del narrador en *M/T*; su misión principal es relatar los mitos a los descendientes del colectivo con una intención diferente a que no caigan en el olvido: pretender fundar

conocimiento y modelos de comportamiento. Por ello el realismo mágico recupera mitos y leyendas de transmisión oral, como observan Parkinson y Faris, y además traen la oralidad de nuevo a la literatura[25] en un esfuerzo por crear espíritu de comunidad (1995: 3-4), al estilo de los romances y la épica medieval. Pero el mito no es temática en el realismo mágico, sino piedra angular sobre la que anclar la perspectiva novelesca. En *Hombres de maíz* (1949), Asturias narra desde la mentalidad y el universo indígena maya, razón del aparente surrealismo de la novela. Así, toda unidad narrativa adquiere la tonalidad del mito y el mundo es presentado con un lenguaje que facilita el entendimiento de las anécdotas desde una mentalidad primitiva, anterior al *logos* y al discurso científico. Alicia Llarena advierte contra la inclusión en el canon magicorrealista de obras que presentan materiales míticos, pero carecen de un revestimiento discursivo aledaño a este discurso. Algunos ejemplos de esta concepción mítica del discurso es el propio de la primera etapa compositiva de Kenzaburō Ōe y de otras obras de madurez como *M/T y la historia de las maravillas del bosque* (1986), que según Kleeman muestran cómo el individuo concibe la estructura cósmica sobre la que su sociedad y su mundo se asientan (1991: 197). Este alcance cósmico adquiere validez a partir de otra propiedad de los universos magicorrealistas muy relacionada con el mito: el sustento del cosmos de la novela sobre la concepción antropológica de todo un colectivo. Gracias a esta propiedad, el realismo mágico, relator y portador de una maravillosidad natural e histórica, pudo presentarse como estética bandera de Hispanoamérica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La adopción de la perspectiva mítica es un tema en sí mismo en las novelas del realismo mágico (Llarena, 1997: 92), y por ello sus tramas pueden incluir el desvelo de la estructura narrativa[26], lo cual implica dejar al descubierto el pacto ficcional que toda novela encierra. Pozuelo Yvancos ya había observado este rasgo en *Cien años de soledad* en su *Poética de la ficción* (1993); también en *M/T* la relación entre el narrador

[25] Recuérdese el presentismo descrito en el epígrafe anterior y la estrecha relación que guarda ese modo de relatar con la literatura oral.

[26] De nuevo se remonta hasta Gabriel García Márquez para ejemplificar esta importancia del mito como eje estructurador del relato. Por ejemplo, en Carlos Rincón: "Con la recepción de *Cien años de soledad* se dejaron de lado las mitologizaciones personales en la línea de la novela moderna, para alcanzar mitologizaciones épicas con muchas voces orales premodernas, en donde el mito adquiere prerrogativas estructurales" (1993: 20). Sin embargo, ya en Miguel Ángel Asturias es posible encontrar el mito en la espina dorsal de sus novelas magicorrealistas, como demuestra *Hombres de maíz*, sobre todo en sus primeros tres capítulos, donde asistimos a la narración directa de la anécdota desde el punto de vista del colectivo indígena maya, protagonista de la novela.

y su abuela, ejes del desarrollo de los mitos narrados, es uno de los temas de la novela. La estructuración de la novela a partir de los esquemas del mito se realiza sin complejo, al descubierto y mediante una naturalización narrativa ("el tono de los abuelos", dice Pozuelo Yvancos; 1994: 171) que se reafirma frente al siglo de ciencia y literatura positivista anterior. El mito es un discurso maravilloso que prescinde del determinismo y del patrón causa-efecto, al menos tal y como lo entendía la física newtoniana y la ciencia occidental desde el Renacimiento. En este juego de racionalidades, el espacio cumple la función de vehicular lo heterogéneo y de presentarlo como algo unido y cohesionado, surgido de una identidad y estadio original en los cuales el hombre era parte del mundo y viceversa. Quizá por este motivo las novelas magicorrealistas suelen situarse en lugares y entornos al margen del desarrollo económico y materialista. Llarena realiza un estudio exhaustivo del tratamiento del espacio en la poética y descubre que cumple las condiciones para que el lector pueda suspender la realidad o pausarla para adentrarse en otro universo (1997: 245). Observemos que dicha apreciación no se corresponde unívocamente con el realismo mágico, pero sí que el espacio pueda trazarse como un hogar, un retorno a los orígenes, o incluso capaz de resumir toda la historia de un continente (ocurre en *Cien años de soledad*) o de un país (tal y como sucede en *M/T*). Además, observa Llarena una tendencia a reducir el espacio de las novelas a «pueblos isla» (1997: 195), en los cuales existe una fuerte conexión entre el lugar y la gente que lo habita. Así sucede en Comala, Macondo, o Kame, la pequeña aldea protagonista de *M/T*, y en el antecedente de todos ellos: el Yoknapatawpha[27] de William Faulkner (Márquez, 1992).

El mito en la novela magicorrealista responde también a una situación de dominio, indica Wilson (1995: 224). En el seno de la novela debe persistir una cultura autóctona para que pueda darse el realismo mágico (Llarena, 1997: 46), cultura que aparece como víctima del dominio planteado. La dominación puede ser epistemológica, como ocurre en Hispanomérica y con el desprestigio de las mentalidades indígenas a favor de la cosmovisión occidental y materialista, pero por supuesto también puede ser un dominio

[27] Siendo todos ellos deudores de Faulkner, es Macondo sin embargo el modelo de población imitado por autores y lectores de Irán, China y Japón, entre otros, que recibieron la obra de García Márquez como bálsamo de liberación expresiva y poscolonial. Lo demuestra el brillante estudio de Carlos Rincón, con el elocuente título de "Los límites de Macondo" (1993), haciendo un amplio seguimiento global de la recepción de *Cien años de soledad* por varios bloques culturales periféricos. En otro orden geográfico, también se ha estudiado el entusiasmo con el que Faulkner fue recibido y recepcionado en Japón (Morris, 1996: 36).

físico o colonial, como ocurre en *M/T* y la invasión de Kame por parte de una potencia extranjera (el Gobierno del Japón centralista). Gracias a estos presupuestos se considera la poética como un revulsivo capaz de servir a los intereses de la posmodernidad. Lo veremos en el siguiente epígrafe.

2.2. EL REALISMO MÁGICO COMO MOTOR DE LA IDENTIDAD AMERICANA

2.2.1. «Esencia mestiza»: apropiaciones nacionalistas en la América hispana

Tras obtener la independencia de España, una de las principales preocupaciones de la clase política e intelectual hispanoamericana fue la de desarrollar discursos culturales que legitimaran la autonomía recién adquirida. Es uno de los mecanismos más recurridos por las naciones jóvenes, o por las comunidades que pretenden instituirse como nación; el impulso fue aún más vehemente porque las independencias se consiguieron durante el Romanticismo, movimiento que valorizaba el *espíritu de los pueblo*s, supuestamente manifestado a partir de sus producciones artísticas. Valoraba además la autenticidad de esas manifestaciones, pues cuanto más primitivas y ancestrales fuesen, en un estado de mayor pureza podría describirse esa esencia nacional.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tal inquietud artística, motivada desde el frente político, no cejó con el paso del tiempo y la exploración de formas, temas y posibilidades tuvo su cima en la eclosión del Modernismo, movimiento que por fin parecía satisfacer las inquietudes intelectuales, espirituales, artísticas y sociales de una buena parte del continente americano de habla hispana. La trascendencia del movimiento fue aún mayor al ser el primero en ser exportado hacia tierras europeas, hecho hasta entonces insólito desde la colonización. Sin embargo, los deseos de reivindicar una expresión nacional propia de los pueblos americanos no se detuvieron ante el logro modernista, pues las mismas intenciones y cometidos se han encargado al realismo mágico, que no ha tardado en ser definida como la estética síntesis de todos los elementos que la literatura hispanoamericana anterior había producido, hasta ahora parcialmente. El realismo mágico ha sido estudiado como el *summum* de la literatura hispanoamericana, su gran ópera magna.

Pero analicemos este proceso de apropiación continentalista del movimiento, partiendo siempre de una distinción entre reivindicaciones nacionalistas, que comportan

por tanto una actitud esencialista, y las posturas que describen el movimiento sólo como una manifestación literaria privilegiada de Latinoamérica, carente de vinculaciones políticas identitarias adscritas a él, aunque sin perjuicio de reconocer la americanidad del movimiento en sus orígenes literarios. Dicha americanidad sería entendida como un punto de referencia clave para entender qué significa el realismo mágico para aquel continente y qué posibilidades podría aportar a la literatura universal.

Dentro de la primera rama de reflexiones, encontramos la de Walter Mignolo, que define el realismo mágico como "cierto tipo de literatura cuya ideología corresponde a la búsqueda de la americanidad" (cit. en Abate, 1997: 150). Nos moveríamos en el terreno exclusivo de la supuesta peculiaridad cultural en Latinoamérica y, si siguiéramos tal definición, nos resultaría imposible hablar de realismo mágico más allá de su ámbito geográfico. Podríamos analizar el surgimiento de procedimientos narrativos semejantes en otros continentes bajo la noción de *influencia*, pero cualquiera de esos movimientos, aunque inspirados en el realismo mágico, no podrían serlo nunca, según la reflexión de Mignolo. La cuestión radica, sin duda, en la implantación de lo maravilloso en la cotidianidad americana, argumentada por Carpentier en su famoso prólogo a *El reino de este mundo*. Puesto que América es el lugar de lo maravilloso, disponible en la misma realidad histórica y natural del continente, el realismo mágico vendría a alimentarse directamente de esta realidad, haciendo imposible hallar algo parecido en cualquier otro lugar del mundo, o al menos, no en Europa, potencia de la que Carpentier pretende desmarcarse en su enunciación de lo real maravilloso. Llarena se hace eco de sus reflexiones y las ratifica cuando afirma que "sujetos a una visión determinada, a un espacio (ya sea geográfico o cultural), lo maravilloso puede ser normal; fuera de allí, *la extrañeza es sólo la forma artística del exilio*, una escisión entre el punto de vista narrativo y su lugar de enunciación" (1997: 26). De esta manera, sólo en América podríamos encontrar esa maravillosidad cotidiana y, si en algún otro lugar encontramos manifestaciones semejantes al realismo mágico, lo son en cuanto que enuncian a la manera del realismo mágico y juegan con la narratividad imitándolo. No sería posible encontrar nada parecido a la maravillosidad americana, referente privilegiado entre esos textos imitadores.

Tales reivindicaciones en pro de lo autóctono y lo limitado regionalmente se justifican por ese interés nacionalista en dotar de expresión propia al continente, lugar

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

donde estamos “muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (Carpentier, 1967: 112). De la abundancia de mitos y leyendas de transmisión oral se sirven los autores del realismo mágico (Asturias es el mejor ejemplo) en un intento por crear comunidad, debido al potencial socializador que posee la narración mítica: explica la cosmovisión de un pueblo determinado, partiendo de su origen. El realismo mágico, cuyo discurso se ha relacionado con el mítico, también posee ese potencial de identificación, de creación de comunidad, gracias a una función análoga a la de las leyendas o los cantares de gesta medievales. Sin embargo, la misma función podría encontrarse en aquella literatura afín al realismo mágico que pretendemos analizar, como es el caso de *M/T*, donde Kenzaburō Ōe reelabora los orígenes míticos de Japón generando una versión diferente a la mítica e incluso histórica oficial (no olvidemos que el Emperador[28] había sido una divinidad en Japón hasta 1945), en un intento por reescribir la historia y dar un nuevo sentido a la existencia del pueblo japonés, profundamente herido cultural e identitariamente tras la Segunda Guerra Mundial.

Pero antes de establecer más analogías y descripciones del caso japonés, procedamos con la recopilación de opiniones americanistas en torno a la corriente. Entre estas ocupa un lugar privilegiado la de Flores, que en su artículo de referencia sobre el realismo mágico también lo considera “an authentic expression, one that is uniquely civilized, exciting, and, let us hope, perennial” (1954: 116). La perennidad del movimiento ya ha sido refutada con la escasa atención creadora que a día de hoy recibe la corriente en América Latina. Si Carpentier está en lo cierto en su idea sobre el resurgimiento esporádico de los espíritus estéticos (él señalaba el espíritu barroco, concretamente), debemos esperar un nuevo resurgimiento de la corriente en otro momento de la historia, pero lo cierto es que la vertiente comercial y la fama que ha alcanzado a nivel mundial ya ha producido un rechazo entre generaciones posteriores de escritores. Sobre el resto de la cita escogida de Flores, no cabe sino comentar de nuevo la restricción de la corriente al continente, al cual le otorga «expresión propia» (1954: 116), cumpliendo ese sueño de formular una corriente literaria que haga legítima de facto la autonomía cultural americana. Llegados a este punto, resulta útil recordar que tras estos intentos de aprovechamiento americanista de los logros del realismo mágico se halla una

[28] Las últimas normativas ortográficas proponen escribir en minúscula cargos políticos y religiosos que tradicionalmente se escribían con mayúscula (entre ellos, el rey o el presidente). Sin embargo, en esta tesis escribiremos con mayúscula la palabra «Emperador» para dar muestra de la importancia social y mitológica que este cargo, aunque *desdivinizado*, aún posee en el Japón actual.

revitalización de la polémica finisecular entre Latinoamérica, o aquella *nuestra América* referida por José Martí. Se opondría a la América sajona, ahora sustituida por Europa, lugar donde el surrealismo ha de buscar lo maravilloso mediante la conjunción inverosímil de elementos, mientras que en América Latina lo maravilloso es representado y actualizado por doquier. Como si aún se percibiera cierto arielismo en el subcontinente, capaz de guiar e hilvanar espiritualmente al resto de naciones, el realismo mágico ha sido escrutado de esta manera como una corriente redentora, mítica e iluminadora. Hay parte de verdad en todo este discurso, pues no es posible dudar de la actualidad que el realismo mágico ha otorgado a los temas espirituales, al aspecto esotérico de la realidad, a los misterios de la vida. El Ariel etéreo que tanto inspiró al fin de siglo hispanoamericano sigue planeando sobre el realismo mágico, y parece continuar su batalla contra las visiones materialistas, prosaicas y pragmáticas de la realidad que imponen Norteamérica y Europa al resto del mundo. Este reconocimiento de la aportación de Latinoamérica al mundo es todo un impulso para el fuerte deseo de independencia cultural, proceso muy bien expuesto por Amaryll Chanady. La estudiosa nos recuerda que fue necesario adquirir una «perspectiva ilusoria» para conferirle sentido a la realidad americana desde el mismo momento de su descubrimiento, tal era el grado de disimilitud de lo hallado en comparación con el horizonte de conocimiento del hombre europeo aún medieval. A propósito de su formulación de lo real maravilloso, también Carpentier nos recordaba este proceso y cómo se reflejó en las Crónicas de Indias, escritas por los primeros protagonistas de la expedición imperialista. Este tipo de perspectiva mítica, ilusoria y fantástica se ha mantenido a lo largo de toda la producción artística e intelectual en América como una tendencia en continua actualización. De tal choque de ideas, de tan inusitado mestizaje de conocimientos nacería la perplejidad originaria de los primeros observadores de la realidad americana; perplejidad que se ha conservado hasta nuestros días gracias a ese *espíritu barroco* que periódicamente renace en las artes, como apuntó de nuevo Carpentier. El cubano aludía a la ontología de América como un continente donde la maravilla está a la orden del día y cuyo anecdotario es imposible de situar en Europa (1949). Tal condición otorgaría efectivamente un broche identitario y autonomista a los pueblos americanos, poseedores de historias que no pueden suceder en ningún otro lugar[29]. Este potencial identitario

[29] Entra en juego en este momento otra dialéctica muy presente en la historia de América Latina durante el final del siglo XIX y buena parte del siglo XX: nos referimos a la confrontación entre las ideas de *local* y *universal*, debatidas en un período literario en el que se pretendía hacer a partir de las historias

aparece también en la obra de Kenzaburō Ōe que vamos a tratar como eje del realismo mágico (*M/T*), la cual también parece imposible de ser situada en cualquier parte del mundo que no sea Japón[30], si bien cuenta una historia totalmente universal y global: la resistencia de un pequeño pueblo de montaña a ser dominado por un poder centralizador. De la mano del comparatismo, nos fijaremos más en esta coincidencia de intereses que en el contenido de las historias y en su supuesto referente, pues éstas difieren lógicamente dependiendo del contexto en el que se enuncian pero muestran, sin embargo, preocupaciones atemporales muy universales.

Por otra parte, será Irlemar Chiampi la que desde el mismo ámbito hispanoamericano haga la dosificación más coherente del nacionalismo albergado en el realismo mágico. La crítica recupera la noción de *unidad cultural* (1983: 41) para tratar el aspecto social y referencial del realismo mágico, una noción que le permite desestimar juicios acerca de la veracidad o falsedad de los hechos narrados, ya que cada comunidad establece unas condiciones de comunicabilidad y comprensibilidad de los mensajes atendiendo a sus circunstancias históricas. Frente al concepto de *referente*, que exige la presencia física del objeto aludido por el significante, el de *unidad cultural* atañería a esas circunstancias materiales, sociales, espirituales y culturales, en general, que produce cada comunidad, y enumera algunos ejemplos de unidades culturales plenamente actuantes en América, como "criollo", "dictadura", "progreso" o "barbarie" (1983: 117). Si utilizáramos este planteamiento para nuestro acercamiento a la literatura japonesa y su hipotético realismo mágico, quizá sería coherente afirmar que algunas de esas *unidades*, concretamente la de «progreso» y «dictadura» (muy vinculada con la que sería otra unidad esencial en la cultura japonesa, la de «autoridad»), presentan una prolífica reactualización en las inquietudes de las letras niponas de hoy.

tradicionales y mitos americanos un estudio pormenorizado de sus componentes locales no trasplantables al resto del mundo, y de su contrario, es decir, el aspecto universal que podría rescatarse de la literatura americana para aportar a las corrientes de la literatura universal. El modernismo vino a ser el primer movimiento que íntegramente conjugó ambas tendencias, resultando en una riqueza de la que pretendieron adueñarse muchos imitadores, entre ellos una buena cantidad de españoles ajenos a las repúblicas americanas.

[30] No sucede lo mismo con la obra de Haruki Murakami, cuyo éxito internacional se debe en parte al tremendo efecto de identificación que ha causado en el lector contemporáneo y global, en un estadio cultural como el actual donde muchas inquietudes, problemas y afecciones son compartidas por una gran parte de la población del planeta.

Con tal apreciación, Chiampi sale del atolladero en el que Carpentier introdujo a la literatura hispanoamericana al afirmar que la realidad americana, su misma ontología, era *maravillosa*. Para la crítica, no resultan productivos los esfuerzos por hallar la referencialidad de lo real maravilloso americano, es decir, no hay referente físico directo que uno pueda palpar, ver o escuchar. La cuestión es más sutil, tanto como lo son esas unidades culturales que definirían la identidad americana. Sin embargo, derrumbado el aspecto ontológico del realismo mágico –que no deja de ser promotor de la práctica del movimiento– no queda más que el fenomenológico y el semiótico como campos autóctonos propios de un quehacer literario. La autora va más allá en su crítica a la adscripción de maravillosidad a la realidad palpable americana realizada por el intelectual cubano, y esgrime un argumento típicamente postestructuralista para afirmar que "la realidad, al ser nombrada o calificada, deja de ser la realidad para ser un discurso sobre ella" (1980: 115). Se suma Chiampi a la línea de pensamiento contemporáneo que entiende como imposible la cognición de la realidad a través del lenguaje, pues éste sólo genera constructos y las ideas derivadas de él carecen de entidad o esencia propias, existiendo únicamente en un plano teórico. Así las cosas, queda agotado el recurso al referente americano como núcleo del realismo mágico o motor de identidad americana. Lo que otorgaría identidad propia, si se sigue teniendo afán de definir al continente en oposición al resto de bloques culturales, sería el modo de narrar gestado en sus repúblicas el que ha propulsado a las letras hispanoamericanas a la cumbre de la fama mundial. Habiéndonos quedado, por tanto, con el armazón de tal proceso literario, podemos ejecutar nuestra comparación del movimiento con otros afines surgidos en otras partes del mundo y, como se sabe, concretamente en Japón. Además, en nuestro caso, la comparación se verá favorecida por la posible existencia de un estrato cultural afín a lo *maravilloso japonés*, tal y como hemos insinuado anteriormente.

Por consiguiente, no analizaremos el realismo mágico como cualidad esencial de América, sino como un conjunto de procesos literarios con una semántica concreta, motivada por unas necesidades de tipo histórico y social; tal conjunto podrá ser aprovechado por comunidades diferentes a las latinoamericanas si poseyeran unas circunstancias similares a las que dieron origen al realismo mágico. Una consideración de este tipo nos permite además reconocer en la corriente una densidad superior a la que tendría si sólo atendiéramos al referente del texto magicorrealista, ya que críticamente

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

posee más valor el estudio del desarrollo de esos mecanismos literarios que hacen de la recepción del texto algo tan especial. Quedarnos en esa peculiaridad del referente sería considerar al realismo mágico como una otredad más, que causa asombro por su grado de extrañeza y diferencia con respecto a las culturas hasta ahora hegemónicas. Uno de los autores más severos con la utilización esencialista del realismo mágico es Horst Rogmann, el cual entiende la estética, al igual que la negritud senegalesa, como una «simple invención» de los autores que *ontologizan* temas y motivos de su literatura: "el negro, el indio, el hispanoamericano, África negra, Latinoamérica es así" (1979: 50). El argumento es semejante al de los críticos con el macondismo, entre los que podría incluirse Rogmann, que insinúa una perversión de la realidad americana a tenor de los intereses de sus escritores e intelectuales, una cuestión que se le antoja intolerable:

> Pues lo atractivo y peligroso del realismo mágico-maravilloso es su afán de presentar la realidad latinoamericana o aspectos fundamentales de ella como algo mágico y maravilloso, es decir de no limitarse a realidades literarias sino de declarar que éstas reflejan o reproducen una realidad *característicamente* americana [...]. El punto de referencia de la singularidad mágico-maravillosa es Europa; o sea si la especialidad del mundo y la cultura americana se caracteriza por lo maravilloso indio y africano, esta caracterización es de una autenticidad prestada, porque se mide por la comparación con modelos europeos— existe sólo porque existe la contrapartida europea (1979: 45-6).

Rogmann es bastante escéptico cuando considera la estética como la variante americana del surrealismo europeo, y denuncia que el realismo mágico genera una *identidad ilusoria* nacida entre "la obvia falta de *identidad* primaria entre el escritor y el mundo que le sirve de fuente de inspiración", lo cual "da lugar a una *identificación* 'a posteriori', y ésta es el origen de una identidad ilusoria, base ideológica de las teorías del realismo mágico, de lo real maravilloso, de la 'négritude'" (1979: 49). Según Rogmann, dicho proceso no es en absoluto inocente, puesto que puede implicar cierta apropiación indebida de las esencias ontológicas, como ocurre en la negritud cuando "el sujeto creador, a través del proceso ideológico, se reintegra en el objeto de su creación; de modo parecido el político autoritario Senghor llega a ser la voz auténtica de los intereses de todos los senegaleses" (1979: 50). Diferenciándose de Rogmann por evitar una polaridad tan radical, en parte coincide con él Raúl Dorra cuando nos advierte de que existe una indeseable consideración exótica de América sobre todo en las lecturas poco profundas del realismo mágico, argumentando que esa defensa de la identidad americana implícita en tales textos es en la práctica un favor al logocentrismo europeo, la vara de medir que marca y dicta las diferencias, canon a partir del cual el resto de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

manifestaciones resultan diferentes, liminales, marginales. Sus palabras son sumamente elocuentes:

> Nos hemos acostumbrado a repudiar un viejo tópico que los europeos solían utilizar para describir nuestra América [...]. Cuando algún europeo insiste hoy con esa imagen nos alzamos ante él para reputarlo de ignorante o perverso. Y sin embargo ¿no es la imagen que promueve entre nosotros y fuera de nosotros una de las corrientes literarias reputada a su vez como más representativa de nuestra identidad? ¿No podría decir este europeo que aprendió dicha imagen no en los viejos libros de su continente sino en la literatura del realismo mágico cuyos relatos le aseguran que América es así como él creía? [...] Tomado el realismo mágico como representativo de nuestra identidad revela de inmediato que es una dirección programada desde la perspectiva de la razón occidental, un programa logocéntrico (cit. en Llarena, 1997b: 111).

Tal ponderación del realismo mágico analiza con habilidad parte del programa alienador inherente al realismo mágico, pero de la apreciación de Dorra puede objetarse su trato de lo occidental como componente ajeno a la tradición hispanoamericana. Obvia, en parte, los casos en los cuales la firme presencia de Occidente en las letras y en la cultura hispanoamericana no es entendida como rival, sino como ingrediente esencial para entender la idiosincrasia de la región. ¿Acaso no se formaron Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar o Alejo Carpentier en los terrenos culturales europeos –mayoritariamente, parisinos–, llevando de vuelta a su continente lo adquirido? ¿Es un elemento totalmente alienador Occidente con respecto a América, cuando en sus raíces históricas, sociales y étnicas es un componente claro? Claudio Guillén recuerda el legado de William Faulkner en la obra de los magicorrealistas hispanoamericanos, y recuerda a tenor de ellos, pero especialmente de García Márquez, lo siguiente: "Ninguno insiste más en la peculiaridad de la realidad latinoamericana, pero ahora entendemos mejor lo que hacía falta para poder reinventarla; y [de García Márquez] son las palabras: «mi maestro William Faulkner» (2005: 35). En cualquier caso, parece desaconsejable estudiar la estética únicamente a partir de los propósitos identitarios que la enarbolaron, pues se corre el riesgo de caer en el simplismo si abordamos el movimiento sólo desde el estudio de la *unidad cultural* a la que señalan. Como decíamos, no podemos olvidar que la formulación de tal unidad cultural ha bebido de fuentes extrañas al suelo americano, como el surrealismo francés, e incluso ajena es su denominación más privilegiada, exportada de una corriente postexpresionista de la pintura europea. Hasta su lenguaje vehicular, el español, también es un producto importado al continente, aunque fuese hace cinco siglos. Recuérdese igualmente que el modernismo hispánico también incluyó ingredientes filosóficos, literarios y culturales

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

europeos, como el parnasianismo, el irracionalismo nietzscheano o el simbolismo francés. Tales condiciones no dejan de revelar la condición de mestizaje de la corriente y de toda la realidad americana; mestizaje que ampara las visiones relativistas de sus manifestaciones y lucha contra cualquier idea esencialista y purista de América, cuyo núcleo, si lo hubiera, quizá pudiera definirse sólo mediante otro oxímoron parecido al de *realismo mágico*: esencia mestiza.

Todo este proceso de apropiación de un movimiento para ponerlo al servicio de una corriente ideológica nacionalista ha sido denominado por Chanady (1995) «territorialización del imaginario» («territorialization of the imaginary»), cuyo primer iniciador, en opinión de la experta, no sería Carpentier, sino Flores, al señalar la necesidad del referente americano extraliterario como condición necesaria para hablar de realismo mágico. Chanady opina que este tipo de definiciones continentalistas son intentos ilegítimos de apropiación de estéticas a lugares geográficos determinados, pues ella encuentra que muchas de las inquietudes y debates abiertos por la praxis magicorrealista comulgan con la crisis de valores que vivimos a día de hoy, coincidencia por encima de la transmisión de una hipotética esencia de América Latina. Esa comunión con la crisis ética actual confluye con la subversión de modelos hasta ahora hegemónicos o la revalorización hecha por los surrealistas franceses de las mentalidades no europeas. Además, recuerda que el realismo mágico no puede ser una expresión genuina de América si se ha atribuido a otros autores foráneos, como Kafka. Ello es motivo suficiente para que Chanady desvincule el realismo mágico como algo únicamente significativo en América Latina, pues potencialmente funciona en toda la realidad global y, así, se ha podido exportar el movimiento a otras territorialidades.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2. La cuestión de la identidad en el siglo XXI

La cuestión de la identidad merece, por tanto, una revisión más exhaustiva que asiente las bases de una comparación sólida con el caso japonés, cuya idiosincrasia histórica tampoco deja de plantear cuestiones aledañas al nacionalismo y a la identidad. Para ello, deberemos compendiar las ideas más relevantes que en nuestra era digital se están produciendo acerca de las relaciones entre nacionalismo y literatura, aspecto que tratan disciplinas básicas como la teoría de la literatura y la literatura comparada.

Comencemos por las conclusiones que sobre la cuestión expone Chiampi en su famoso trabajo. En su opinión, el realismo mágico venía a satisfacer esa insatisfacción de "no-ser-todavía" (1980: 164) de los americanos, emparentada con aquello que Uslar Pietri designaba como "angustia ontológica del criollo" (1948: 63). La pregunta que deberíamos formularnos en nuestra realidad contemporánea es la siguiente: ¿hay algo que llegue-a-ser-totalmente? Es decir, ¿hacemos nuestra crítica basada en el esencialismo, o nos unimos a la corriente relativista, verificada por la ciencia del siglo XX? ¿Es pertinente seguir manteniendo categorías decimonónicas y románticas, como las de *nación* o *espíritu de pueblo*, o progresamos en virtud de los fundamentos más unificadores y reconciliadores de aquellas posturas que no creen en las esencias nacionales, como las derivadas del postestructuralismo? Nuestra tendencia comparatista nos impulsa a retomar esta segunda tendencia.

Cuando Chiampi aborda en su estudio las relaciones entre identidad americana y realismo mágico, lo hace dentro del capítulo dedicado a las relaciones semánticas que establece el signo magicorrealista. Su indagación sobre la cuestión del significado del realismo mágico le conduce a una idea de identidad reivindicada desde antaño por los latinoamericanos. La conclusión a la que llega la crítica puede resumirse en la constatación de un empeño americano por llegar-a-ser, por constituirse una entidad fija, inmutable, casi esencialista, que permita al mundo entero reconocer señas indiscutiblemente americanas:

> El lenguaje agónico (eufórico o no) del discurso americanista contiene una expectativa ante un futuro, de "algo que se aproxima". Este rasgo (...) es índice de una condición existencial insatisfactoria y precaria, de una sensación de fragilidad e inconsistencia ante algo que todavía no es, pero que puede llegar a ser. En esta situación prospectiva Mayz Vallenilla reconoció el temple fundamental del hombre hispanoamericano, o sea, aquello que produce un sentimiento de "no-ser-todavía", de privación y ausencia, pero que, paradójicamente, se convierte en una forma definitoria del ser hispanoamericano (1983: 164).

Esta contradicción de admitir que el *no llegar a ser* de los americanos es un rasgo de su *ser* ratifica la eterna lucha por la identidad a la vez que la revela como algo antiproductivo y estéril, al menos cuando el objetivo es definir la ontología americana. Chiampi se apresura a continuar su reflexión con el reconocimiento de la imposibilidad del realismo mágico de definir ninguna ontología, ninguna entelequia de América porque, añadimos nosotros, tal cosa no existe, es ficticia como el signo literario mismo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Siguiendo a Chiampi, el propósito del discurso americanista ha de ser trabajar por esa "culturalización del referente" (1983: 166), o esa unidad cultural a la que anteriormente nos referíamos. La apuesta de Chiampi se alinea con las últimas teorías literarias acerca de las relaciones entre nacionalismo y literatura, que en un contexto postestructuralista tratan de demostrar que todo hecho literario incluye una serie casi infinita de reminiscencias y vínculos con otros textos literarios y otras realidades, a veces totalmente lejanas y diseminadas con respecto a la comunidad que originó el texto literario. Cuando un estado o una comunidad que pretende llegar a serlo utiliza la literatura con fines nacionalistas –como el discurso americanista pretende hacer, aunque su ideal óptimo sea una macroestructura como la noción de América Latina–, escoge unos u otros rasgos de esas manifestaciones literarias y artísticas al antojo de sus intereses, ignorando las raíces internacionales que tales fenómenos puedan poseer (por ejemplo, ignorando la paternidad del surrealismo y de otras vanguardias europeas para con el realismo mágico) y ensalzando ciertas peculiaridades del hecho literario autóctono como únicas. En tal configuración idealista del hecho literario se fijan unos rasgos como nucleares, esenciales y distintivos del movimiento con respecto al resto de naciones. La estructura resultante nace por tanto de una congelación en el discurrir histórico de unos fenómenos accidentales para constituirlos como esenciales, y todo ello supone una clara falsificación de la dinámica historicidad de los pueblos[31], procedemiento denunciado por Homi Bhabha como una "equivalencia lineal entre el acontecimiento y la idea", que considera "un pueblo, una nación o una cultura nacional como categoría sociológica empírica o entidad cultural holística" (1994: 71). Coincidimos con Chiampi en que lo interesante del realismo mágico no es que defina una ontología, un modo de ser concreto de América, sino que dé cauces de expresión a toda una corriente cultural y a sus categorías, a una *unidad cultural* que sí da buena fe de lo que ha sucedido y sucede en el territorio.

Muchas son las reflexiones teóricas contemporáneas en las que nos apoyaremos para justificar esta postura internacionalista y no reductora del realismo mágico. La futilidad de ese intento nacionalista por hallar una esencia americana es evidenciada por Salman

[31] En "La invención de la literatura española", José Carlos Mainer reflexiona sobre la cuestión a partir de la consideración de la expresión «literatura española» (pero ocurre con cualquier otra literatura nacional) del siguiente modo: "no enunciamos un hecho natural, espontáneo e inmutable, sino un complejo hecho de cultura en el que cada uno de los dos elementos del sintagma –el sustantivo y el adjetivo gentilicio- han ido modificando y conformando su actual contenido." (1994: 201). Ello supone reconocer la dinamicidad propia de todo hecho literario, siempre diacrónico e históricamente descriptible.

Rushdie, que concibe la búsqueda de la autenticidad nacional como un engaño porque resulta siempre imposible hallar una tradición pura, sin malear, que sirva como base para el propósito nacionalista: en todo fenómeno cultural actúan procesos polinacionales, transnacionales y de cruce de lenguas (1991: 64). Como es bien sabido, tales procesos aparecen bien representados en la realidad americana, lugar privilegiado para el estudio del mestizaje, de los encuentros trasnacionales y de tantos cruces como se pueda imaginar. Sin embargo, debido a que la diversidad suele ser lógicamente combatida por los nacionalismos por considerarla opuesta a sus propósitos, resultaría ridículo cualquier intento purista de definición de la realidad americana[32]. Ni siquiera el arielismo, movimiento de fuerte componente espiritual y etéreo, pudo dejar de ignorar que la materia americana convocaba el encuentro de polos opuestos y de realidades enfrentadas; hechos que han inspirado, dicho sea de paso, las reflexiones más cabales y los temas más prolíficos de las letras hispanas, como los que atañen a las confrontaciones entre civilización y barbarie, o entre lo local y lo universal.

Cualquier denominación de *literatura nacional* sólo tiene, por tanto, fines pedagógicos o taxonómicos, pero nunca científicos ni verdaderamente descriptivos. Concebimos las literaturas nacionales en su mutua dependencia con las extranjeras, según describió Michel Espagne de la siguiente manera: "la literatura nacional y la literatura extranjera están en una relación de negación recíproca que las hace interdependientes" (1994: 27). Piénsese de nuevo en la reflexión de Carpentier acerca de lo maravilloso americano a partir de su contacto con el surrealismo francés, o también en Asturias, cuya obra en torno a América comienza su etapa crucial desde que redescubre su continente desde la capital francesa. La solución de la polémica pasa por resolver una pregunta básica que Udo Schöning plantea en un artículo donde reflexiona

[32] Una de las principales críticas que ha recibido la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert es la no inclusión de literaturas indígenas entre sus páginas. Tal omisión puede responder a una concepción de la literatura hispanoamericana centrada únicamente en las obras en español y producidas, mayoritariamente, por la comunidad criolla, incurriendo en una parcialización evidente de la diversa realidad americana. Supone un ejemplo de lo que Homi Babha describe como el otorgar una «entidad esencial» a una «comunidad imaginada», siendo esta ilusión en Anderson Imbert la literatura hispanoamericana como un constructo diseñado por y para la comunidad criolla o, al menos, la castellanoparlante. La falsedad del proceso es denunciada por Babha con las siguientes palabras: "La unidad política de la nación consiste en un desplazamiento continuo de la angustia causada por la irremediable pluralidad de su espacio moderno –de manera que la representación de la moderna territorialidad de la nación se convierte en la temporalidad arcaica y atávica del Tradicionalismo" (1994: 69). Puede aplicarse la cita al historiador hispano si sustituimos «nación» por esa macrocomunidad americana que se pretende describir a partir de los mismos medios que la praxis nacionalista emplea: delimitación, discriminación y exclusión para incluir el elenco de autores que en este caso son escogidos, no por motivos de canon o calidad literaria, sino por pertenencia a una determinada comunidad hablante.

acerca de la "internacionalidad de las literaturas nacionales", y que él formula así: "¿Por qué una obra literaria también ha tenido efecto allí donde no ha surgido?" (2000: 312). Tal contribución al comparatismo es esencial en un trabajo como el nuestro, donde se plantea expandir los límites del realismo mágico hasta las fronteras japonesas, reformulando la cuestión para nuestro caso de la siguiente manera: ¿Por qué es posible rastrear manifestaciones de realismo mágico en el Japón contemporáneo? ¿Qué tarea se atribuye la corriente y qué significado adquiere en el archipiélago oriental?

Si Geoffrey Bennington, comparatista de corte deconstruccionista, llegó a la conclusión de que "lo judeogriego es griegojudío: lo griegojudío es egipcio" (según lo cita McGuirk, 2000: 196), cuanto más cierta será la afirmación en el terreno americano, donde la tremenda afluencia de culturas e inmigración experimentada a lo largo de toda su historia hacen de cualquier homogeneización una tarea imposible y pretenciosa. Tal diversidad ha sido frecuentemente valorada dentro de los límites latinoamericanos, donde han surgido importantes movimientos que tratan de describir el arte hispanoamericano a partir de esa diversidad que lo caracteriza. No olvidemos que Carpentier, a pesar de formular una ontología de América entendiéndola como cuna de lo maravilloso, era muy consciente del papel del mestizaje en su continente, condición cultural enarbolada firmemente como seña distintiva (la diferencia como valor). Los diferentes indigenismos que han ido reivindicando el mestizaje y la gama étnica representada en América serían la contrapartida de ese proceso homogeneizador y nacionalista que algunos proyectos identitarios han adoptado. Sin embargo, a pesar de la relevancia literaria de tales indigenismos, creemos más justo reconocer en el vanguardismo brasileño una fiera defensa del mestizaje, la mezcla y la asimilación de lo heterogéneo del continente. Tal movimiento, liderado por Oswald de Andrade, admite con orgullo y optimismo su condición de mestizos, en lugar de angustiarse ante la falta de asideros sólidos sobre los que asentar una identidad. La misma fiereza del nombre del movimiento vanguardista (formulado en su correspondiente *Manifiesto Antropófago*) denota esa buena voluntad del artista, que digerirá cualquier componente cultural de su interés, ya sea su procedencia indígena, ya colonial, ya totalmente extranjera. La actitud acogedora del movimiento es alabada por Tania Franco Carvalhal así: "el escritor, dividido entre dos mundos y dos culturas, decide, sin rechazar las influencias de las cuales no puede huir, pero tampoco someterse a ellas, devorarlas, tornarlas suyas" (2006: 151). Cercana a esa actitud vehemente de unión y asimilación –

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

incluso digestión–, de interconexión y de yuxtaposición se halla la defensa del comparatismo militante, enarbolado por Adrian Marino con el ánimo de alumbrar un comparatismo fehaciente y efectivo, que tienda puentes entre las comunidades globales, cada vez más acercadas en el espacio y el tiempo, Marino define un comparatismo internacional cuyos lemas sean los siguientes:

> ¿De qué modo milita el "comparatismo militante"? El índice de materias de nuestro estudio proporciona una respuesta cristalina: relaciones entre Oriente y Occidente, antinacionalismo, antieurocentrismo, antiimperialismo, anticolonialismo, internacionalismo, cosmopolitismo, universalismo, relaciones de intercambio, cooperación, libre comunicación. Igualmente aboga por un nuevo humanismo y un nuevo comparatismo (1995: 48).

Con el impulso descentralizador de tal comparatismo militante acometemos a continuación la tarea de reconfigurar, resumir y compendiar todas las investigaciones y lecturas realizadas hasta el momento, en un intento de reformular el realismo mágico con el afán de hacerlo productivo y significativo para el motivo de nuestra tesis.

2.3. EL REALISMO MÁGICO BAJO LOS INTERESES DE LA POSMODERNIDAD

Los intereses de la posmodernidad[33] en el realismo mágico han sido ya sugeridos en los apartados que hasta aquí hemos desarrollado. En esta sección desarrollaremos lo que algunos críticos (mayoritariamente internacionales) han definido como una relación de retroalimentación entre ambos movimientos, basada en la existencia de intereses mutuos. Esta relación es favorecida por el hecho de que el realismo mágico sea una corriente exportada desde América Latina, espacio cultural periférico y marginal hasta ese momento desde el prisma no sólo europeo, sino también estadounidense, el vecino con el que más litigios culturales e históricos mantiene. De hecho, ya se ha hablado de esa reticencia entre algunos sectores de la crítica estadounidense a acoger favorablemente un movimiento nacido fuera de sus fronteras, como si temiera efectivamente que su imperialismo cultural, fuertemente asentado y difundido a través de la industria del cine, la música y la literatura, pudiera tambalearse. Sobre estas y otras cuestiones reflexionaremos en este epígrafe, cuyo objetivo es rescatar del

[33] Se hará una reflexión acerca del término, su pertinencia para los estudios literarios y la polémica que suscita su empleo en el análisis de la obra de Haruki Murakami (vid. 5.2.), escritor considerado por muchos sectores críticos como culminación de la posmodernidad.

polémico pensamiento posmoderno aspectos significativos y aplicables a nuestro trabajo de investigación.

Hasta el momento, estamos realizando una interpretación y descripción de los fenómenos magicorrealistas desde una perspectiva amplia y abarcadora, trabajando con otras disciplinas como la historia, la filosofía, la lingüística o incluso la física cuántica. Tal interrelación es propia de las manifestaciones pastiche de la posmodernidad. En cualquier caso, las raíces históricas del realismo mágico se hunden varias décadas antes de la formulación de lo posmoderno, e incluso recorrerían como corriente subterránea toda la historia de la literatura. Así, es muy anterior a esa aglutinación de filosofías, artes y prácticas englobadas dentro de la etiqueta posmoderna. Se ha señalado también, y Theo L. D'haen así lo entiende, que la posmodernidad revaloriza lo marginal, lo excéntrico, pues "the notion of ex-centric, in the sense of speaking from the margin, from a place 'other' than 'the' or 'a' center, (...) seems to me an essential feature of that strain of posmodernism[34] we call magic realism" (1995: 194), y tal preferencia por lo periférico ha permitido que "the marginalized of our dominating systems can again find voice and enter into the dialogic continuity of community and place" [35] (Slemon, 1995: 422). También Cristina Ruiz Serrano cree que todo texto del realismo mágico encierra una supuesta subversión (2008: 175), siendo la misma estructura textual de la obra el vehículo de la rebeldía: "Como técnica narrativa, el realismo mágico se emplea a modo de representación transcultural en la que las voces de la cultura dominada son capaces de reinscribirse en la dominante." (2008: 181). Este potencial alternativo y portavocía de otredades es posible gracias a que ninguno de los modos de entender la realidad se impone sobre el otro; a pesar de parecer opuestos, ambos términos del realismo mágico, *realidad* y *magia*, mantienen entre sí, según Slemon, una relación de no exclusión: "its two separate narrative modes never manage to arrange themselves into any kind of hierarchy" (1995: 410). Desde la óptica de David Roas, el realismo mágico supone una

[34] Es necesario recordar que el fenómeno referido como *postmodernism* es la posmodernidad en español, ya que la palabra *posmodernista* se refiere al episodio literario que siguió al modernismo hispánico a comienzos del siglo XX, mientras que en el ámbito anglosajón designa al período posterior a las Vanguardias.

[35] Ya hemos hecho una breve referencia a la observación del realismo mágico como un movimiento propio de culturas periféricas. Sin embargo, otros autores, como Slemon (1995), se basan en otros parámetros y se lanzan a analizar la literatura canadiense desde el prisma magicorrealista, a pesar de no ser en absoluto un territorio marginal. En cuanto al caso japonés, es posible considerarlo históricamente como un área cultural marginada pues durante muchas décadas sólo existía un interés exótico y superficial por la cultura nipona.

integración de lo real y lo imaginario, aunque "salvando muchas distancias" (2009: 187). En el artículo, la reflexión de Roas se sirve de la literatura fantástica para situarla en contraste con la novela posmoderna: mientras que en el orden fantástico se muestran dos realidades que no pueden convivir y, en el caso de que choquen, una de las dos resulta inhóspita y extraña, la novela posmoderna no plantea ese conflicto entre órdenes: todo lo narrado existe en un mismo código de verosimilitud interna. La inexistencia de jerarquías supone la no subordinación de una visión de la realidad a otra y la negativa ante una percepción de los fenómenos *correcta*, *ortodoxa* o *verdadera*, optando por una pluralidad de lógicas y perspectivas. Dichas premisas serían extrapolables a la no subordinación que la cultura productora de realismo mágico desea con respecto a su propia autonomía. Es una lectura reivindicativa de un realismo mágico que pretende luchar contra la imposición de paradigmas ajenos, instituciones alienantes o filosofías no compartidas. Es, en definitiva, una respuesta agresiva contra el imperialismo cultural y las visiones de *pensamiento único* que ha venido imponiendo Occidente desde que actúa como árbitro del panorama internacional. Ello ha llevado a D'haen a calificar el movimiento como "the cutting edge of posmodernism" (1995: 201), es decir, el punto de culminación y el mayor logro de las prácticas posmodernas.

Cuando nos aproximamos a las obras que pretendemos analizar, o a las que ya se incluyen dentro de la nómina canónica del realismo mágico, encontramos el cumplimiento de las palabras de Wilson, cuando se refería al movimiento como "«speaking mirror» of the colonial encounter" (1995: 224). Ciertamente, *El reino de este mundo* se ambienta en los tiempos de la independencia haitiana, cuando el esclavo y la clase negra se hacen con el poder derrocando a los franceses. En *Cien años de soledad* hay situaciones de tensiones imperialistas, como la intrusión de la influencia de la empresa bananera en Macondo; algo parecido motiva a *Hombres de maíz*, donde Asturias enfrenta la concepción económica que el hombre occidental tiene de la tierra (un recurso) con la concepción sagrada, animista, cósmica y viva que posee el indígena maya. En el caso japonés, *M/T* expone un conflicto entre las fuerzas imperialistas y centralizadoras de un gobierno que pretende incluir y someter a sus leyes la aldea protagonista, aislada históricamente en su valle. Murakami también hace surgir la magia y la extrañeza a partir de la tremenda situación que se desencadenó en Mongolia y China en la Segunda Guerra Mundial durante el auge imperialista de Japón. No nos queda sino confirmar la vinculación del movimiento magicorrealista a esas *situaciones*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de dominación que parecen motivarlo. Curiosamente, como observa D'haen, hasta ahora casi cualquier movimiento artístico que ha reaccionado contra una situación de dominación lo ha hecho saliéndose de los medios expresivos propios del discurso hegemónico. El realismo mágico sería una excepción. A diferencia de otras corrientes que han aborrecido los discursos canónicos de su época, como hicieron el Romanticismo contra el estilo neoclásico o el Simbolismo contra el Realismo, el realismo mágico toma el mismo medio de expresión de la cultura alienante pero no con la intención de duplicar la realidad impuesta por tal cultura, sino para representar, con esas herramientas prestadas, su propio mundo (D'haen, 1995: 195). Ello implica que no exista una fuerte diferencia estilística o estética en los textos magicorrealistas con respecto a los anteriores (entre los cuales podríamos mencionar el propio realismo, pero también el existencialismo, o el tremendismo): las diferencias trascienden el ámbito de la estética para llegar a las relaciones pragmáticas y semánticas que tales textos establecen, totalmente innovadoras en su momento.

Abordando ya las cuestiones puramente textuales y las prácticas literarias más afines a la posmodernidad, pasemos a desarrollar una visión amplia de esta relación entre los dos movimientos. Como bien señala Jon Thiem, es un tópico posmoderno el tratamiento del mundo como texto (1995: 235), metodología que permitiría interpretar la realidad mundial a partir de las herramientas que la crítica textual ofrece, puesto que la nueva concepción de texto, más abierta e inclusiva que la tradicional, permite esta ampliación de objeto de estudio. Tal orientación es debida a su denodado esfuerzo por oponerse al formalismo puro y a aquellas corrientes que cierran el texto a cualquier explicación que no sea la puramente literaria. Los fundamentos postestructuralistas de la posmodernidad son los causantes de esta atención a la textualidad, pues sus representantes más relevantes, como Roland Barthes, Michel Foucault o Jacques Derrida, reflexionaron casi constantemente sobre aspectos lingüísticos para fundamentar sus teorías. Esta interpretación textual de la realidad puede encontrarse en destacados autores literarios del pasado siglo, y ejemplos claros son Julio Cortázar (con una abundante obra metaficcional), Calvino, el propio García Márquez o incluso el teatro de Woody Allen, que incluye personajes que reflexionan sobre su propia condición ficticia[36]. Thiem se

[36] No es en absoluto nuevo en la literatura la inclusión de este tipo de reflexiones. Miguel de Unamuno practicó en *Niebla* un ejercicio sublime de autorreflexividad textual, así como el teatro de Pirandello coincide con el de Woody Allen en sus preocupaciones sobre la condición ficticia de los personajes, algo

refiere a estos procesos como *textualizaciones* («textualization»; 1995: 235), que suponen una introducción del lector implícito[37] dentro de la realidad ficcional. Este juego textual permite al lector hallarse en un estado peculiar, "the state of being in two worlds at once, in the book and outside of the book" (1995: 238), condición que Victor Nell definió ayudándose de la psicología como un estado parecido al sueño, o a un trance, según nos explica Thiem (1995: 238). De nuevo encontramos en Carpentier el germen de reflexiones posteriores sobre el realismo mágico, pues este tipo de "trances" o "sueños" no dejan de evocar su noción de *estado límite*. La continuidad en los aspectos básicos del realismo mágico es continuamente reseñada y prolongada. Continuando con nuestra reflexión sobre la textualización, es necesario reconocer la faceta lúdica que tal proceso lleva a cabo en el lector, que según Thiem puede tener dos objetivos para con el texto magicorrealista: la típica evasión de la realidad que permite la lectura de textos que introducen la maravilla, favoreciendo un horizonte de expectativas bastante semejante al de la literatura fantástica o, por el contrario, es posible que el lector pretenda impregnar su propio mundo con el aura del mundo leído. En cualquier caso, es pertinente reconocer que la textualización provoca, además, una

---

de lo que ellos son plenamente conscientes y les motiva a rebelarse. ¿Cuál es la diferencia, por tanto, entre el interés finisecular y el posmodernista por la autorreflexividad literaria, si es que la hay? En nuestra opinión, en aquel momento la preocupación tenía un marcado cariz existencialista, cuestionando las condiciones propias del ser humano: qué le hace ser hombre, en qué consiste su existencia, qué motivos tendríamos para pensar que somos ficticios –sueños de Dios– o reales… Sin embargo, en la posmodernidad, una vez derribada la propia noción de hombre, una vez deconstruida toda la parafernalia que el humanismo montó sobre la noción *humano*, estas textualizaciones de la realidad demuestran la interconexión que todo elemento de la realidad presenta entre sí, sin subordinación en importancia de uno sobre otro. Si no existe el hombre más que como constructo, en esencia su naturaleza se diferencia muy poco de la del resto de elementos del cosmos. Por tanto, es posible interpretar sus producciones a partir de otras metodologías, como las puramente científicas. Es, en definitiva, una descentralización severa de toda posible interpretación, terreno en el que se mueve con total libertad la Literatura Comparada sobre la que nos asentamos.

[37] Obviamente, sólo el lector implícito puede entrar a formar parte del juego textualizador que establezca el autor. Ello se debe a las limitaciones propias de la literatura moderna y su dependencia de la letra escrita. En los mejores tiempos de la literatura oral, la textualización o inmersión del receptor en el texto literario podía hacerse más efectiva. No obstante, las nuevas tecnologías están permitiendo innovadores conceptos y posibilidades dentro de este ámbito. Por ejemplo, el videojuego es una de las artes que permiten una mayor textualización no sólo del lector implícito de sus historias, sino del mismo lector real (en este ámbito, *jugador*) que posee una gran gama de posibilidades interactivas con el producto, capacidad de decisión, participación directa en la trama, tanteo de opciones argumentales e, incluso, inmersión dentro del mismo mundo recreado, gracias a las últimas tecnologías, como pantallas táctiles o el visionado en tres dimensiones. El videojuego, por tanto, es otro de los productos que más cómodamente se insertan en la posmodernidad y alimentan la teoría del simulacro sobre la que se asienta. En cualquier caso, a estos procesos se acerca la caracterización de la novela posmoderna de David Roas, la cual es una clara transposición de un nuevo estado filosófico en el que la ciencia, la filosofía y la tecnología está cambiando nuestro trato con la realidad (2009: 178). Siguiendo a Roas, la posmodernidad entiende el mundo como un compuesto de constructos tan artificiales como la literatura, de manera que la narrativa posmoderna es una entidad autosuficiente y demuestra la inutilidad de intentar señalar una realidad exterior.

conciencia del lector sobre el mismo proceso de lectura, algo muy parecido a lo que Chiampi denominó "la enunciación problematizada" (1983: 85). En opinión de Thiem, que el lector se haga más consciente del proceso de lectura acrecienta la ilusión de realismo y su inmersión en la historia, y quizá por ello sea un recurso muy utilizado en la ficción magicorrealista.

Sin embargo, no debemos confundir esos estados de trance con una lectura agradable, lúdica únicamente mientras amenice, sino todo lo contrario. El mismo Thiem advierte que tal sueño provocado por la textualización puede ser una pesadilla: "If textualizations are closely related to dreams, then their specific type is usually the nightmare" (1995: 243). Muchos finales de los relatos que se han puesto como ejemplo de textualización suponen incluso la misma muerte del receptor, como el famoso *Continuidad de los parques* (1964) de Cortázar, donde el asesinado acaba siendo el mismo lector. En el caso de Murakami veremos cómo el lector queda perdido y desorientado cuando amanece de nuevo en el Tokio de *After Dark* (2004), después de haber asistido al proceso de desvanecimiento de los personajes, de disolución, de viajes a través del espacio que eran motivados a partir de trucos textuales y semióticos. Todas estas prácticas textualizadoras se ven sumamente favorecidas por esa capacidad del realismo mágico de traspasar fronteras, condición que permite una fusión de mundos hasta entonces irreconciliables; ya no hablamos únicamente de cosmovisiones distintas o mundos con lógicas diferentes, sino incluso del mundo del autor y el del receptor, que hasta hace bien poco habían estado mucho más delimitados y separados. Estas cuestiones de fenomenología de la lectura tan propias del realismo mágico –y de la posmodernidad– ayudan a dotar al movimiento de una fuerza y una presencia considerable en nuestra época. A su vez, presentan el incoveniente de la ligereza, rasgo que parece ir adscrito a casi cualquier obra posmoderna, y que ha favorecido el gran éxito comercial de muchos de sus practicantes, incluido Murakami. Entendemos por *ligereza* la cualidad de accesibilidad de muchos textos posmodernos, con lectores potenciales de casi todos los públicos, favorecida por el alto relativismo en la cultura contemporánea, y motivada por la tremenda crisis de valores y el derrumbamiento no sólo de ídolos, sino del hombre mismo como idea. Consciente de esta situación, Thiem pretende salir de la encrucijada a la que estaríamos abocados si efectivamente las obras que analizamos tuviesen escaso valor crítico, y para ello dice intuir dos *códigos* en estas novelas: el escapista, que descifraría aquel público masivo que acude a la obra

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

magicorrealista posmoderna con la intención de evadirse y únicamente entretenerse –lo que se ha venido llamando *literatura de consumo*– y el innovador de la ficción y la narrativa, que sólo aparece visible para el lector culto, de tal forma que sólo el primer lector puede sufrir esa «pesadilla» a la hora de quedar atrapado en el texto, mientras que el lector más capacitado sería más consciente de la fenomenología de la lectura y del mismo hecho ficcional que entretejió el autor. De esta manera, podríamos defender una obra como *Cien años de soledad* ante las acusaciones de ligereza por su éxito comercial argumentando que hay otra lectura posible, precisamente la desentrañada por quienes la han explicado en términos de innovación ficcional, como Pozuelo Yvancos (1993), quien concede a la obra un valor inaudito. El mismo valor podría encontrarse entonces en obras de Murakami que introducen nuevos modos de narrar. Sin embargo, esta doble distinción de recepción no deja de plantear problemas: ¿es el autor el que conscientemente cifra ambos códigos en sus novelas –lo cual parece poco probable–, o es el crítico el que se esfuerza por encontrarlas para redimirlos? Si efectivamente existiera ese doble procedimiento, ¿acaso no habría autores que persiguieran sólo la ideación del primer código, que al fin y al cabo es el que asegura el éxito comercial? Plantearse estas cuestiones es pertinente en un mundo hipercapitalizado como el nuestro, donde la literatura no deja de formar parte del juego de relaciones globales de poderes, destacando entre ellos el económico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cerraremos el epígrafe dedicado a la posmodernidad con una relación de las razones por las cuales Faris (1995), recopiladora de un artículo propio en su compendio de ensayos sobre realismo mágico, incluye el movimiento magicorrealista dentro de la corriente cultural. Sirvan como resumen o conclusión de los aspectos aquí abordados:

1. El texto del realismo mágico posee una fuerte dimensión metaficcional. D'haen identificó este fenómeno, común en la poética posmoderna, como "autorreflexividad" ("self-reflexiveness"; 1995: 192).
2. El lector suele experimentar durante la lectura la *magia* nacida no sólo de las anécdotas narradas sino también de las palabras empleadas, y por tanto la magia parte de una base lingüística, textual: "the linguistic nature of experience" (1995: 176).
3. La narración posee un matiz fresco, primitivo, o incluso infantil, aspecto vinculable con el *presentismo* o aquello a lo que se refería Llarena como "forma pura de narrar", a la vez que es un rasgo compartido con el discurso mítico.

4. La repetición de anécdotas puede ser un principio narrativo, lo cual aumenta el perspectivismo y con ello la verosimilitud del texto. En Kenzaburō Ōe es uno de los aspectos más evidentes, pues toda su obra es una continua reelaboración de la anterior. La intertextualidad sería, por tanto, puesta de relieve como ingrediente.
5. Son frecuentes los procesos de metamorfosis dentro del realismo mágico, emparentados con las disoluciones del personaje señaladas por D'haen ("dissolution of character and narrative instance"; 1995: 192).
6. Es posible una lectura antisistema de estos textos, o al menos una lectura de la realidad diferente a la de las *versiones oficiales*. Muchas subversiones encriptadas en estos textos tratan de luchar contra autoritarismos y dictaduras (los ejemplos son abundantes: *El reino de este mundo*, de Carpentier; *El señor presidente* (1949), de Asturias; *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez; *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Murakami-, *M/T*, de Ōe, etc.).
7. Se revalorizan creencias que habían sido apartadas por la lógica logocentrista, como la mitología o las explicaciones irracionales del cosmos, que suelen sostener los textos magicorrealistas. Faris observa incluso una preferencia por las áreas rurales como sitios idóneos para la recuperación de esas creencias.
8. El cambio de la modernidad a la posmodernidad se podría observar dentro del realismo mágico porque "a Jungian rather than a Freudian perspective is common in magical realist texts" (1995: 183): es decir, lo extraño o maravilloso no procede del inconsciente individual, sino del colectivo, rasgo que ya señalábamos en el apartado anterior.
9. Faris aprecia asimismo el *espíritu carnavalesco* –y la explicación bajtiniana de la literatura– por el gusto por lo barroco. Se vería reflejado por la recurrente parodia que muchos textos posmodernos han manifestado.

En definitiva, como Faris señala, el realismo mágico cumple el deseo posmoderno, descrito por Jean-Francois Lyotard, de representar lo irrepresentable: "Magical realism exemplifies this notion, first of all in its paradoxical name" (1995: 185).

2.4. COMPENDIAR EL SIGNIFICADO DEL REALISMO MÁGICO

Provistos de la perspectiva general conseguida tras el estudio desde los orígenes del movimiento hasta sus últimas derivaciones, contamos ya con los recursos necesarios

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

para hacer un epítome de todo lo expuesto con la intención de fijar una definición válida para el realismo mágico a lo largo de toda la tesis. De esta manera podremos incluir o excluir obras dentro de nuestro estudio a partir de su adecuación o no con el canon magicorrealista que formulemos, sin perjuicio de una flexibilidad natural al comparatismo y anticipándonos al hallazgo de disimilitudes entre obras americanas y japonesas. Precisamente por emplear el método comparatista quedan descartadas, de antemano, las influencias de aquellas definiciones que entienden el continente americano como ingrediente esencial del realismo mágico, tal y como defendieron, entre otros, Walter Mignolo (Abate, 1997). Rescatamos, por otro lado, las advertencias de Llarena destinadas a hacer una crítica productiva, que según ella debe: 1) olvidar la homologación con lo fantástico (literatura fantástica y realismo mágico son dos fenómenos diferenciados, aunque relacionados); 2) renunciar al empleo de realismo mágico únicamente cuando aparezca el elemento mítico en el argumento de la novela (aunque existan concomitancias entre el lenguaje mítico y el magicorrealista); 3) ignorar la descripción del realismo mágico como oposición «América *versus* Europa» (a pesar de las evidentes potencialidades de la otredad en el realismo mágico, no son éstas las que lo configuran en exclusividad). En definitiva, Llarena opta por una concepción que atienda al "soporte estructural y técnico de ambas escrituras [realismo mágico y lo real maravilloso], los modos y maneras en que ambas se expresan y distinguen" (1997: 59-60). Dicha poética no tiene sentido sin la condición de poscolonial, o sin el contexto de multiculturalidad, así como sin la convivencia de epistemologías disímiles: condiciones todas que vehiculan y otorgan sentido a la existencia del realismo mágico en una tradición literaria, sea americana, sea japonesa.

Hechas estas advertencias, concebimos el realismo mágico como un fenómeno cultural y textual que pretende ofrecer una visión privilegiada de la realidad a partir de la subversión del paradigma dominante. Se aprecia en toda manifestación magicorrealista una denodada atención a la verosimilitud, incrementada a través de un complejo formal capaz de enredar al lector en el proceso de creación de la obra, de tal manera que dude de sus propias convicciones acerca de la realidad debido a un *efecto de encantamiento* producido durante la lectura de la obra. Las manifestaciones magicorrealistas pueden rastrearse a lo largo de la historia de la literatura universal en los intersticios entre realismo y fantasía, aunque es el siglo XX el que otorgará cuerpo y doctrina al movimiento gracias a la consagración de esta constante por parte de autores

centrales de las letras hispanoamericanas que compartieron inquietudes semejantes, entre ellos merecen destacarse como canónicos a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. La valía internacional de sus obras dotó de voz a escrituras hasta entonces consideradas periféricas, e hizo del realismo mágico una corriente de trascendencia global. Además de la calidad literaria y estética de sus obras, fue su potencialidad descentralizadora la causante de ese triunfo, pues hacía creíbles y dignos de consideración otros modos de entender la realidad que habían permanecido marginados por el logocentrismo europeo. De tal manera, en el realismo mágico adquieren importancia los componentes míticos en cuanto que denotan una mentalidad pre-lógica o anterior al logos, sede del pensamiento occidental aquí puesto en cuestión. Por este motivo el realismo mágico sumará imitadores en aquellas tierras cuya tradición diste de los preceptos occidentales, siendo Japón uno de estos posibles lugares.

A partir de esa diferenciación con respecto a la lógica occidental, el realismo mágico ha sido observado como un posible acervo identitario de las naciones hispanoamericanas, pues su distanciamiento de la cultura históricamente colonizadora permitiría señalar qué rasgos podrían ser autóctonos o tradicionales. Sin embargo, aunque sucintamente, el realismo mágico se manifiesta a lo largo de toda la historia de la literatura universal, y además sus procedimientos literarios pueden encontrarse en numerosos bloques culturales, por lo que no puede considerarse como un *movimiento propio* de ninguna nación. Por otra parte, su apuesta por una realidad alternativa a la impuesta por la ciencia occidental moderna le merece el sustantivo de *realismo* que porta en su etiqueta, si bien hemos de entender que la misma noción de *realidad* varía con el paso del tiempo y puede resultar engañosa[38]. En este estudio se rastreará la

[38] El término *realismo* marca una tradición o un *espíritu*, diría Carpentier, que reaparece periódicamente, y cuyo contenido es diferente dependiendo del estadio histórico en el que nos encontremos. Curiosamente, prácticamente toda etapa literaria se ha apropiado del término *realidad* para sí misma, como si hubiesen descubierto estéticas definitivas para alcanzar la auténtica naturaleza de la realidad. En la reflexión introductoria al compendio de cuadros magicorrealistas del postexpresionismo europeo, Marga Paz reflexiona sobre la imposibilidad de consensuar una definición de *realidad*, movilidad de la que se vale el realismo mágico para proponer sus propias alternativas (1992: 15-6). Asimismo, Boris Tomachevski (1992), autor afiliado al formalismo ruso, reflexionaba coherentemente sobre la adscripción que todo movimiento artístico ha hecho de la realidad para sí, como si cada uno de ellos fuera el que más se acercara a ella por unos u otros motivos, diferentes según sus intereses. La llegada de una nueva corriente literaria suele reivindicar su acercamiento a la realidad como el más adecuado de entre todas las corrientes precedentes. Tomashevski señala que incluso el simbolismo, de impronta tan peculiarmente antimaterialista, hablaba del *realibus ad realiora*, es decir, de la elevación de la realidad como medio para encontrar otras realidades de instancia superior. Nunca la historia del arte o la filosofía, ni siquiera la

supuesta precocidad del realismo mágico al configurar algunas visiones de la realidad que curiosamente coinciden con las últimas revoluciones científicas promovidas por la física cuántica y que están cambiando el actual paradigma de realidad, mucho más interconectada, informada y holística que lo considerado hasta ahora. En este sentido, tales visiones innovadoras ratifican en parte las mentalidades arcaicas y pre-lógicas de muchas de las tradiciones en las que se inspiró el realismo mágico para obtener temas, personajes y tramas, y suponen toda una defensa de una mentalidad que hasta ahora ha sido considerada como *primitiva*.

A modo de colofón, queda por señalar un componente esencial en el realismo mágico: la atención a lo formal, clave que abrirá nuevas posibilidades ficcionales y resquebrajará antiguas convenciones literarias, que habían permanecido firmemente asentadas, sobre cómo verosimilizar las historias. Es apreciable un barroquismo inherente en toda ficción magicorrealista, tendencia que permite la conjunción de elementos dispares frecuentemente realizada en el realismo mágico sin que resulte banal, disparatada ni incoherente, gracias al entramado narrativo y compositivo que el autor magicorrealista construye en sus textos. Por lo tanto, es imprescindible un estudio minucioso del uso de las unidades narrativas básicas (tiempo, espacio, perspectivas...) en el texto magicorrealista para descifrar las innovaciones semánticas, pragmáticas y semióticas, en general, que hacen posible la existencia de una corriente tan exitosa tanto entre la crítica literaria internacional como en la comunidad lectora global.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Si hemos acudido a las visiones indígenas para justificar ciertos rasgos y componentes de las novelas magicorrealistas de Carpentier, Asturias o Márquez, o a una geografía especial como puede ser la americana, en el caso de Ōe también habrá que acudir a sustratos de este tipo. Por el contrario, el análisis literario del supuesto realismo mágico de Murakami rinde poco bajo materiales antropológicos ancestrales, pero bajo la óptica de una disciplina de suma actualidad, cuyas leyes permeabilizan sus novelas y la dotan de una curiosa extrañeza, sí lo hace. Nos referimos a la física cuántica, de la cual tomaremos prestadas sus nociones de *no localidad*, *enmarañamiento* o incluso sus contribuciones vanguardistas al terreno de la investigación de la conciencia. El

ciencia, podrán fijar un concepto inmutable de *realidad*, y precisamente esta posibilidad permite las diferentes indagaciones artísticas que sobre el concepto se han venido haciendo, siendo el realismo mágico una propuesta más que pretendemos expandir a partir de sus correspondencias con el paradigma cuántico.

extrañísimo mundo descrito por la física cuántica llega a suplir el sustrato *mágico* (y, curiosamente, científico) en sus novelas. Como veremos en el siguiente capítulo, resulta mágico y extraño porque las teorías de la física cuántica plantean un universo que difícilmente es concebible desde la mentalidad científica del siglo XIX, e incluso del XX, pues muchos de sus postulados refutan aspectos de la teoría de la relatividad. Al mismo tiempo, resulta realista por emplear la metodología científica de experimentación, observación y establecimiento de leyes tras haber comprobado la repetibilidad de los fenómenos. Lo que puede parecer más fascinante de esta exportación y supeditación de disciplinas que nos proponemos hacer es que, según varios científicos reconocidos, la realidad podría funcionar de una forma parecida a la que los indígenas y demás cosmovisiones no occidentales o *pre-logos* pudieron intuir. Y ello dota a la magia que nuestra mirada aporta a esas creencias de una realidad en grado máximo: la científica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

III. FÍSICA CUÁNTICA Y REALISMO MÁGICO

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La revolución cuántica supuso un cambio radical en la concepción del universo hasta el punto de alumbrar una *nueva ciencia*, que según Anxo Abuín

> supera la oposición entre azar y necesidad, entre sujeto y objeto, entre unidad y diversidad, se aleja del monismo epistemológico y se asienta en tres principios básicos: dialogismo (mantener la dualidad en el seno de la unidad, lo antagonista es complementario), recursividad (ruptura de la linealidad, confusión entre productores y productos) y representación hologramática (el holograma contiene en cada punto la totalidad de la información) (2006: 37).

Aunque bajo marbetes diferentes, este capítulo abordará aspectos relacionables con el dialogismo, la recursividad y el holograma, aunados junto a otros como el de probabilidad, vacío, interconexión o interdependencia para dibujar el marco sobre el cual se asienta nuestra comparativa de realismo mágico y física cuántica.

Si en el neoclasicismo cualquier ciencia era ancilar de la teología, y el desarrollo científico estaba al servicio del descubrimiento de la obra divina, hoy en día se considera, por el contrario, que todo saber es un derivado de la ciencia física, ya que una aproximación metodológica a la realidad debería partir del conocimiento del mundo físico en el que nos encontramos y que pretendemos describir desde las diferentes disciplinas[1]. Por este motivo, los cambios de paradigma en las ciencias naturales, especialmente en la física, alteran el resto de disciplinas científicas (incluidas las humanísticas), e incluso revolucionan el terreno del arte. Si el crítico literario está atento a los avances de las ciencias naturales, contará con más herramientas para analizar y

[1] A ello se refiere Euan J. Squires cuando afirma que "All sciences, from cosmology to biology, are, at their most fundamental level, branches of physics" (1986: 1).

describir las ficciones que le ocupen. Sobre esta premisa abrimos este capítulo, presentando ecos de teorías que, desde comienzos del siglo XX, se elaboraron dentro del terreno de la física y que acabaron por demostrar el yerro de las anteriores ideas sobre el mundo, basadas sobre todo en la física clásica y cimentada en las ideas de Isaac Newton. Básicamente, se demostró que éstas ya no servían para describir el nivel primario de realidad: el mundo de las partículas. A partir del descubrimiento del cuanto, de la dualidad onda-partícula y de fenómenos tan fascinantes como la no-localidad, base de las actuales experimentaciones sobre teleportación[2] cuántica, descubrimos que muchos juicios y verdades sólidas, construidas sobre todo desde la Edad Moderna, no son modelos válidos para explicar la totalidad del universo.

En esta tesis se aplicarán ciertos principios y leyes básicas de la ciencia cuántica a los fenómenos literarios analizados. Debido a que los conceptos y las leyes de la física cuántica (también referida como *mecánica cuántica*) no son de común conocimiento para el experto en humanidades, consideramos necesario compendiar la historia del surgimiento de la física cuántica, qué cambios de paradigma implicó y en qué afecta todo ello a la teoría sobre la realidad, ámbito del que brota el arte. Nos asombraremos porque muchas intuiciones de pueblos considerados como *primitivos* por el logocentrismo occidental crearon modelos de mundo similares a lo que la física cuántica apunta desde hace un siglo. Y, sabedores de que el realismo mágico se inspira en cosmovisiones no occidentales para adquirir buena parte de su maravillosidad, resulta pertinente comentar también estas concomitancias. En otros casos, enmarcados en el ámbito de la teoría literaria, divulgaremos contenidos de la nueva física que pueden resultar útiles para el avance de dicha disciplina, aunque no los apliquemos directamente a las obras analizadas en esta tesis.

Puesto que este estudio no pertenece al ámbito especialista de la física cuántica, en este capítulo se citará con más frecuencia de lo habitual a físicos y científicos que han intentado explicar el mundo descubierto a través de las últimas teorías. El propósito de este capítulo es divulgativo y práctico, orientado a establecer una base para el análisis literario desarrollado en los capítulos 3 y 4 de la presente tesis.

[2] Ni *teleportación* ni *teletransportación* son palabras admitidas por el DRAE. Nosotros utilizaremos la primera de ellas (prestada del inglés *teleportation*) para referirnos al fenómeno de transportación de los estados cuánticos entre partículas, que se explicará más adelante.

3.1. LA NUEVA REALIDAD CUÁNTICA

Empleamos el término *nueva* para calificar la cosmovisión derivada de la física cuántica, a sabiendas de que ni siquiera los científicos logran ponerse de acuerdo en hallar el significado de sus descubrimientos durante décadas. El comienzo de la teoría cuántica se remonta al principio del siglo XX. ¿Por qué insistimos, entonces, en emplear el adjetivo *nueva*? La respuesta se desvela al contemplar los patrones sociales contemporáneos y los paradigmas que los dirigen: si bien en los ámbitos científicos y en algunos círculos intelectuales las teorías cuánticas son conocidas y tomadas como fundamento para interpretar la realidad, lo cierto es que la sociedad mayoritaria aún no ha experimentado una asimilación masiva de los conceptos cuánticos y sus implicaciones, de forma que sigue siendo la cosmovisión newtoniana la más extendida. Probablemente ocurra lo mismo con el realismo literario ya que, a pesar de haber sufrido grandes revoluciones durante el último siglo en torno al concepto de mímesis y de verosimilitud, sigue llamándose *realista* a cualquier texto que se inspire en la realidad observable, o lo que es lo mismo, newtoniana. Quizá incluso siga existiendo el prejuicio de que el realismo occidental es el más fiel a la ciencia y a la *realidad*, aunque ello obvie la existencia de varios niveles de realidad, como nos cuenta la física. En cualquier caso, la jactancia occidental a propósito de su modelo superior de realidad es correlativa a la satisfacción de los físicos de la ciencia clásica con respecto al método científico, cuyos hitos pueden encontrarse en Galileo, Descartes, Newton o Darwin. Las teorías de estos grandes científicos sirvieron al Occidente de la Edad Moderna para considerarse la cultura más *avanzada* del mundo, y gracias a esa superioridad científica y tecnológica, apropiarse de la misión de transmitir su luz y sus conocimientos al resto de pueblos de la Tierra. A partir de estas certezas científicas y sociales, el naturalismo, evolución cronológica del realismo, gustaba de aplicar las últimas teorías biológicas decimonónicas para ofrecer una versión de la realidad aún más fidedigna que la realizada por el primer realismo decimonónico. El darwinismo, junto con la biología del siglo XIX, produjeron un esquema determinista en los estudios sociales, generando un determinismo social que hunde sus raíces en la lógica de los grandes científicos de la modernidad: todo efecto nace de una causa directamente relacionada con él, de manera que si conocemos las causas de los fenómenos podremos predecir los efectos con exactitud matemática. Este orgullo que proporcionaba el conocimiento y aplicación de teorías científicas a la literatura del momento presuponía que el resto de literaturas no occidentales, y aún más las manifestaciones culturales de pueblos sin literatura escrita,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

carecían de prestigio o, en el mejor de los casos, eran confinadas al terreno de la fantasía y sus acólitos. Buena parte de la incipiente fama de la física cuántica entre los estudios culturales se debe a que las cosmovisiones creadas a partir de sus teorías derruyen los cimientos del determinismo y el objetivismo sobre el cual se construyó el edifico de la modernidad y tres de sus principales consecuencias: el liberalismo individualista, el atomismo social y el materialismo como único credo verificable y válido. Pasemos a analizar por qué efectivamente tal crítica de la modernidad ha ganado más argumentos que nunca.

3.1.1. El momento de la física cuántica

Debemos partir de la división de la física moderna en dos ramas (Orzel, 2010: 4). Una de ellas, la teoría de la relatividad, estudia los cuerpos que se mueven a grandes velocidades y a merced de enormes fuerzas gravitacionales. La otra rama, la que más nos interesa, es la física cuántica, encargada de estudiar la luz y el mundo fenoménico de lo diminuto: moléculas, átomos sueltos, partículas subatómicas. La teoría de la relatividad supuso un tremendo impacto en la concepción del universo, pero fue la física cuántica la que desafió prácticamente todo lo que hasta el siglo XIX se había tenido como seguro sobre la realidad y la misma existencia: "Quantum phenomena challenges our primitive understanding of reality; they force us to re-examine what the concept of existence means" (Squires, 1986: xiii). La nueva ciencia postuló la posibilidad científica de que nuestras creencias creasen el mundo que observamos, generando un apasionante binomio *creer-crear* revolucionario también en el terreno de la filosofía. A pesar de los fascinantes modelos de mundo suscitados por la nueva física, cualquier reflexión debe anclarse sobre la prudencia, puesto que ni siquiera los mismos científicos coinciden a la hora de establecer cuál es la profundidad real de dicho binomio.

La teoría cuántica bebe de un cambio total en la consideración de la naturaleza de la luz, distinguida hasta finales del siglo XIX como una onda. Las ondas se encargan de transmitir la energía sin que haya transporte de materia, según consideraba su definición clásica tradicional. Por ello, un corcho o un barco en reposo sobre la superficie del mar, tras el paso de varias ondas (olas), acaban siempre en la misma posición que tenía antes de la perturbación ondulatoria. Se suelen representar estos patrones de distribución de energía mediante dibujos que muestran las *crestas* y los *valles* de las ondas, el conocido

dibujo de líneas curvas que siguen un patrón regular de frecuencia en una coordenada de ejes (vid. Apéndices, fig. 1): cuando modelamos las ondas, trazamos crestas y valles que serán más altas o más bajos dependiendo de la intensidad y la frecuencia de la onda. En esa representación, la cresta es la parte más alta, y se corresponde al punto donde la onda manifiesta una *amplitud* mayor; los valles corresponden por el contrario a la parte más baja (representada en el cuadrante de las coordenadas destinado a los valores negativos) en esa frecuencia. Con estos diagramas en mente, podemos entender el famoso experimento de Thomas Young, a comienzos del siglo XIX, considerado hasta principios del siglo XX como la prueba definitiva de que la luz era una onda. El sencillo experimento consistió en emitir una luz hacia una lámina que posee una rendija en su centro. La luz siempre atraviesa esta rendija y choca de nuevo con una segunda pared, esta vez con dos rendijas, una situada a la izquierda y otra a la derecha, de manera que el haz pasa por estas rendijas y acaba proyectándose sobre una última pared. Cuando Young observó la pared, descubrió un patrón de luces y sombras dibujado gracias a la naturaleza de onda de la luz, que le permite atravesar las rendijas, refractarse y atravesar nuevamente otras cavidades. En los puntos donde las ondas llegadas de la rendija de la izquierda y de la derecha se sumaban, es decir, en los puntos donde coincidían las crestas de los dos haces de luz, se proyectaba una luz más brillante, mientras que en aquellos puntos coincidentes con los dos valles de la onda, las ondas se cancelaban totalmente y aparecía un punto negro en la pared, como si a aquel punto no hubiese llegado luz alguna. Entre puntos brillantes y negros se daba una escala de grises, correspondiente a aquellos lugares donde las ondas contrarrestaban sus amplitudes con valores positivos y negativos (vid. Apéndices, fig. 2). Si queremos ver en la naturaleza el mismo efecto prescindiendo de la luz como objeto de experimentación, simplemente tenemos que lanzar dos piedras a la superficie de un lago en calma: las ondas generadas por ambas piedras se encontrarán en puntos donde se sumen y generen ondulaciones mayores, mientras que en aquellos puntos donde una tenga mayor altura que la otra, las ondas se contrarrestarán y la ondulación será menor.

Poco tiempo después de que el arte impresionista desdibujara los contornos del dibujo pictórico con técnicas, como el puntillismo, que alteraban la recepción naturalista al insinuar la interacción sinérgica de las partes minúsculas de la obra, la ciencia terminó por refutar la naturaleza «onda» de la luz, y así nació la física cuántica. La revolución comenzó gracias a dos grandes descubrimientos. El primer gran nombre

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

fue Max Planck, al observar que la energía se transmite siempre en pequeñas cantidades llamadas *cuantos*. Un cuanto se corresponde con la cantidad mínima de energía que puede transportar la luz, por lo que podemos entender que el cuanto es un 'paquete' de energía en transmisión. Todo paquete tienen una cantidad de energía definida por su descubridor como *constante de Planck*[3]. El segundo de los descubrimientos fundacionales lo debemos a Albert Einstein, el físico que explicó los misterios del efecto fotoeléctrico. Se había observado que, al proyectar una luz contra una placa de metal, saltan electrones de la misma, algo difícil de comprender si pensamos que la luz tiene naturaleza de onda. Usando la noción del *cuanto* descrita por Planck, Einstein supuso que la luz es no sólo una onda, sino también un chorro de fotones que bombardean la placa y causan el desprendimiento de electrones. Si la luz fuese simplemente una onda, es decir, mera propagación de una perturbación lumínica, no tendría por qué desencadenar ese movimiento en los electrones de la placa. Conectó con la teoría de Planck para explicar que en realidad la luz se compone de partículas (fotones) que impactan sobre otras partículas (electrones, en este ejemplo), desplazándolas cuando la onda posee la frecuencia determinada. De esta manera, Einstein demostró que la luz puede transmitir la energía que calienta una placa metálica gracias a que su naturaleza también posee rasgos de las partículas, capaces de viajar por el espacio e impactar con otras partículas de otros cuerpos. Ambos descubrimientos se produjeron en la primera década del siglo XX, dejando perpleja a la comunidad de científicos de aquel entonces por llegar a demostrar que la luz no es sólo una onda, sino que también se comporta como una partícula. Así nació la teoría cuántica.

Habrá que esperar a la década de los años 20 para encontrarnos otro avance crucial. Davisson y Gremer observaron que los electrones que impactaban contra una placa de níquel se interferían y cancelaban entre sí, como las ondas de luz de los experimentos de Young (Orzel, 2010: 34). Desde entonces, se sabe que también las partículas subatómicas (electrones, neutrones…), y no sólo los fotones, muestran un comportamiento de onda. Chad Orzel resumen las consecuencias de este descubrimiento afirmando que ni el electrón ni el fotón, ni cualquier otra partícula subatómica, son partículas u ondas, sino ambas cosas a la vez: están formados por cuantos (Orzel, 2010: 41). Siguiendo este razonamiento, se concluye que los átomos

[3] Es posible imaginar la pequeñez del cuanto mediante la expresión numérica de la constante de Planck, un número tan infinitamente pequeño que se aproxima a 6.62×10^{-34}.

están formados por partículas subatómicas que son a la vez onda y partícula; dicho de otra manera, toda la materia del universo es también una forma de energía. Con el experimento de Davisson y Gremer se complementó la teoría de Einstein, ya que desde entonces se empieza a considerar que *onda* y *partícula* son dos caras de una misma moneda, algo conocido en teoría cuántica como *dualidad onda-partícula*. En este punto, el arte vanguardista había derrumbado igualmente los fundamentos de la práctica artística antecedente, y movimientos como el abstraccionismo componían los irreferenciales objetos de sus obras como energías en interacción, en intentos de aprehender la naturaleza última de las realidades visibles.

La revolución de la física cuántica radica primeramente en esta dualidad. Es necesario destacar tres consecuencias esenciales derivadas de esta nueva forma de entender la materia y la energía. En primer lugar, al reconocer que las partículas subatómicas son tanto ondas como partículas debemos pagar el precio de desconocer cuál es su posición exacta en el espacio. También perdemos precisión en la medición de su aceleración, ya que estas magnitudes no existen en cantidades absolutas, según resume Orzel: "those quantities do not exist in an absolute sense" (2010: 60). Ésta es la base teórica del *principio de incertidumbre* que más adelante abordaremos. La única forma de aproximarnos a la posición de las partículas subatómicas la ofrece la *función de onda*[4], una expresión matemática que muestra las probabilidades de que el objeto cuántico observado aparezca en cada uno de los puntos de la curva de la función (vid. Apéndices, fig. 3). Como toda materia (partícula) en el universo es energía (onda), todo objeto en el universo tiene una función de onda. Si representamos dicha función de onda mediante la ecuación de Schrödinger, descrita principalmente para ese propósito, podemos predecir qué probabilidades existen de que el objeto aparezca en una posición determinada. En otras palabras, como los objetos microscópicos que conforman la realidad no son únicamente materia, sino también energía, y se comportan como ondas, nunca podremos saber con certeza dónde se encontrarán sino qué probabilidades hay de que aparezca en cada uno de sus estados (posiciones) posibles. Además, y este es un hecho tremendamente desestabilizador para los estudiosos de la teoría cuántica, uno de los aspectos más fascinantes de la imprecisión del estado de toda partícula cuántica es que ésta no define uno de sus estados posibles hasta que es observada. Antes de ser

[4] El físico austriaco Erwin Schrödinger formuló la ecuación que lleva su nombre (*ecuación de Schrödinger*) para poder describir las funciones de onda.

objeto de una observación, las partículas cuánticas se encuentran en lo que se conoce como *superposición de estados*, es decir, en todos sus estados posibles a la vez, y sólo adquieren un valor determinado cuando forman parte de un proceso de medición (un experimento, una observación, incluso una acción sobre la partícula cuántica). Explicaremos con más detalle las consecuencias de ello. De momento, baste con admitir que, debido al concepto de función de onda y a la probabilidad, el universo determinista de Newton pierde su sentido en el nivel cuántico, en el nivel subatómico de la realidad[5]. Aunque existiesen fuertes resistencias contra ello, finalmente todo físico ha aceptado esta revolucionaria consecuencia de la dualidad onda-partícula.

En segundo lugar, es importante enfatizar en la idea de que la masa de los cuerpos no es materia, sino una forma de energía. Así lo explica el físico Fritjof Capra:

> El hecho de que la masa de una partícula sea equivalente a una cierta cantidad de energía significa que la partícula ya no podrá ser considerada como un objeto estático, sino que habrá de ser concebida como un patrón dinámico, como un proceso que incluye a la energía que se manifiesta a sí misma cono masa de la partícula (1975: 32).

Así, las cosmovisiones extremadamente materialistas o las actitudes que consideran todo objeto material como un pedazo de sustancia inerte son yerros irrealistas, ya que la materia es una forma de energía en continuo intercambio e incluso *comunicación* con el resto de cuerpos. Sin que la física pueda sugerir siquiera el animismo, sí está claro que un universo de estas características está más cerca de lo animista que el mundo de la física clásica newtoniana, enteramente materialista.

En tercer lugar, el avance de las teorías cuánticas ha demostrado que las partículas subatómicas son destructibles e indestructibles a la vez, porque pueden descomponerse en otras partículas subatómicas que en muchas ocasiones son del mismo tipo de partículas que las originaron, y además poseen el mismo tamaño que la partícula sometida al proceso de división:

> Cuando dos partículas colisionan con altas energías, generalmente se rompen en pedazos, pero estos pedazos no son más pequeños que las partículas originales. Son de nuevo partículas de la misma clase y resultan creadas de la energía del movimiento inherente al proceso de colisión (1975: 33).

[5] A este respecto, Mercedes Piñón Cotanda recoge la voz de Ekeland culpando al observador de la naturaleza indeterminista de la física cuántica (2012: 163). Por su parte, el físico David Lindley vincula los conceptos de función de onda con probabilidad mediante estas palabras: "Wherever you meet probabilities, you´ll find a wavefunction" (1996: 46).

Por este motivo, no existe un nivel elemental de la realidad compuesto por un concepto clave y obsesión de la física clásica, ahora refutado totalmente: el concepto de *partícula elemental*, que correspondería a un elemento material último, hallado tras todo cuerpo y realidad. Más bien, en tanto que son una forma de energía, todas las partículas están relacionadas y dependientes entre sí:

> Todas las partículas pueden ser transmutadas en otras partículas; pueden ser creadas partiendo de la energía y pueden desvanecerse en energía. Así, los conceptos clásicos de "partícula elemental', "sustancia material" u "objeto aislado", han perdido totalmente su significado; todo el universo aparece como una telaraña dinámica de patrones de energía inseparables (1975: 33).

El actual Dalai Lama[6] hace acopio en una de sus últimas obras de las similitudes entre la física cuántica y la cosmovisión que el budismo desarrolla desde hace más de 2500 años. A propósito de la última cita de Capra, incluimos unas palabras del libro del Dalai Lama donde apunta esa coincidencia entre la física cuántica y el budismo, una vez examinadas las consecuencias de la dualidad onda-partícula y entendido el concepto de interdependencia: "Si en el nivel cuántico la materia resulta ser menos sólida y definible de lo que parece, tengo la impresión de que la ciencia se va acercando a las nociones contemplativas budistas del vacío y la interdependencia" (2005: 65). Esta idea de interdependencia alcanza unas cotas inimaginables en la física clásica, sobre todo a partir del fenómeno cuántico conocido como *quantum entanglement*, que podría traducirse como *entrelazamiento* o *enmarañamiento cuántico*. Baste por ahora con saber que este fenómeno supone una culminación de la interdependencia del universo y consiste en la relación de interdependencia mutua que mantienen los cuantos entre sí después de haber sido *hermanados* (o, más propio, *enmarañados*) por un mismo estado cuántico. Por eso la teoría cuántica recibe el calificativo de *no local*. El experimento o la observación de sus fenómenos puede tener explicación gracias a otros fenómenos y sucesos acaecidos en lugares muy lejanos al lugar donde se está realizando la medición. Efectivamente, la *no-localidad* genera un vértigo inconmensurable, y despierta sospechas incluso en fundadores de la teoría cuántica, como Einstein. Abordaremos en 3.1.6. la no-localidad con más detenimiento, aunque ahora adelantemos que ya ha sido

[6] La obra aquí referida del Dalai Lama aparece en la bibliografía según el nombre civil de su autor, Tenzin Gyatso, aunque él prefiera firmar sus libros empleando el cargo religioso que ostenta. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que también hay físicos, como Alberto Rojo, que discrepan de las utilizaciones de Capra de la física cuántica para justificar el misticismo oriental (2013: 28) y, por extensión, también discreparía de las comparaciones del Dalai Lama.

empíricamente demostrada gracias a Alain Aspect, uno de los primeros físicos en descubrir, experimentar y describir esta no-localidad del universo. Desde el presupuesto de este extraño rasgo de la física cuántica, físicos más arriesgados como Ervin Lázslo llegarán a afirmar que "los cuantos son muy sociables" (2004: 25), entendiendo el universo como "una red de interconexión trascendente espacio-temporal" (2004: 24).

Hemos expuesto algunas de las rarezas más significativas de la física cuántica. Cierto es que la disciplina estará siempre bajo un proceso continuo de revisión y que será reformulada con el avance de la ciencia. Sin embargo, lo que hemos presentado hasta aquí y buena parte de lo que se detallará a continuación ha nacido como resultado de los experimentos con una teoría, la cuántica, que ha sido la más testada y comprobada de la historia de la ciencia (Orzel, 2010: 6), gracias al avance de la sociedad científica y de los medios tecnológicos durante el siglo XX. Sin embargo, a pesar de esta certeza empírica, aún solemos tener resistencia a aceptar los nuevos modelos de mundo que podría implicar. Ello se debe a nuestra deuda cultural con la cosmovisión newtoniana, resistente a desaparecer tras haber configurado un mundo más coherente, sencillo y seguro sobre el que movernos: "[Quantum physics] requires a complete rethinking of the nature of reality at the most fundamental level" (Orzel, 2010: 5). La física cuántica demuestra que la base del mundo descansa ahora sobre las probabilidades, algo contra lo que se resistió el mismo Einstein. Propuso varios teoremas para tratar de refutar la idea de no-localidad, pero ninguno resultó válido. Además de la no-localidad, a Einstein le aterraba la importancia que la probabilidad tenía en el mundo subatómico, de ahí su famosa frase "Dios no juega a los dados" (recogida, entre otras muchas fuentes, en Orzel, 2010: 75). En una cita probablemente apócrifa, recogida por Lindley (1996: 226), otro gran nombre de la mecánica cuántica, Niels Bohr, le espetó al gran físico "¡Stop telling God what to do!", en un intento por tratar de aceptar y encajar lo que las nuevas teorías implicaban. A pesar de la falta de seguridad que otorgan dichas teorías, éstas son un terreno fascinante sobre el que asentar mundos y creencias que hasta ahora podían parecer fantásticas para el pensamiento racional-cartesiano. La probabilidad, y por tanto la duda, vuelve a ser un principio epistemológico sobre el cual asentar nuestras creencias, aunque esta vez de una forma muy diferente a la cartesiana. La física cuántica desafía a la ciencia clásica porque obliga a retomar cuestiones meramente filosóficas: ¿Qué significa que todo el universo esté interrelacionado? ¿Por qué el acto de medir determina el resultado observado y la propiedad buscada? Como ya se ha reiterado, los

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

físicos no llegan a un acuerdo sobre el alcance de estos interrogantes. Partiendo de la idea de que los fundamentos de la física cuántica (la noción del fotón) tardó 72 años en ser aceptada por la totalidad de la comunidad científica, podemos imaginarnos que queda un largo camino para llegar a cualquier consenso. En 1977 los físicos Kimble, Dagenais y Mandel realizaron la última prueba destinada a desbancar y refutar la existencia del fotón descrita a comienzos del siglo. Dicho experimento fracasó (Orzel, 2010: 32). Por su parte, el experimento de no-localidad de Alain Aspect pudo ser totalmente realizado en 1982, sin el margen de error presente en los experimentos realizados hasta la fecha, y así quedó demostrada la certeza de la no-localidad (Lindley, 1996: 141). Por lo tanto, gana presencia la idea de que la física cuántica es correcta; lo incorrecto es nuestra visión sobre el mundo: "The quantum world teaches us that our present ways of thinking are inadequate" (Squires, 1986: 106). Reconocer tal inadecuación resulta incómodo, molesto y poco deseable para nuestras mentalidades newtonianas, y también para la comunidad científica que, desde siempre, ha aspirado a crear modelos de realidad totalmente verídicos y fiables. Constatando la fuerte crisis que manifiestan las disciplinas clásicas, la nueva física está resquebrajando el ideal de Descartes de generar una ciencia sobre unos fundamentos firmes. Einstein, pieza esencial en la construcción de la rompedora idea del fotón, contemplaba con angustia cómo esa firmeza desaparecía (Capra, 1975: 135). También otros fundadores de la física cuántica se resistían a creer en los descubrimientos que ellos mismos realizaban: ejemplo de ello es Max Planck, que murió como físico clásico (Aczel, 2002: 47). Y parece ser que la certeza absoluta que deseaba la física clásica (y, escudándose en ella, el proyecto occidental de la modernidad) no podrá ser nunca posible si estamos de acuerdo con Squires y su afirmación de que "at its very heart, quantum mechanics is totally inexplicable" (1986: 3). Posiblemente nuestro lenguaje y nuestros modelos sean un obstáculo para llegar a un conocimiento último, definitivo y verdadero. Tal posibilidad genera el malestar que experimentó Einstein y todo aquel que se niegue a aceptar la novedad de los teoremas cuánticos. En la actualidad, la comunidad científica prefiere dejar de lado el apasionante problema filosófico que implica la física cuántica para adentrarse simplemente en su aplicación sobre la realidad. Con serenidad, Lindley afirma que la nueva teoría nos habla de un mundo tan radicalmente diferente a la cosmovisión anterior que nos resistimos, pero es un mundo legítimo, y por lo tanto, debemos respetarlo (1996: 226).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por otra parte, es importante no mantener una visión demasiado parcial acerca de los postulados cuánticos. Al fin y al cabo, estos explican los fenómenos del mundo subatómico (también llamado *plano* o *nivel microscópico* de la realidad), pero en el *nivel macroscópico*, donde acaecen fenómenos como la aceleración de una manzana al caer de un árbol, la fuerza de la gravedad en la Luna o la velocidad de un avión, las físicas newtonianas siguen siendo válidas y acertadas. Por tanto, la física cuántica no demostró que la física newtoniana estuviera equivocada, sino que tenía ciertas limitaciones (Capra, 1975: 137): es legítimo concluir, por lo tanto, que no sustituye a la clásica, sino que la complementa y perfecciona.

En este punto de nuestra exposición, planteamos la posibilidad real de que dicha complementación y perfeccionamiento de la mecánica clásica se traslade también al terreno de las ciencias humanísticas, donde en muchos casos la base para explicar la realidad humana sigue siendo el modelo newtoniano. Herederos de tal modelo son las teorías sociales (y sus derivados) que explican la sociedad como un conjunto de individuos que luchan y chocan entre sí para conseguir sus objetivos, o las teorías económicas que perciben la realidad como un conglomerado material (prescindiendo de su naturaleza íntima de onda o de interdependencia) y culminan en un pragmatismo salvaje. Las prácticas éticas mayoritarias se inspiran también en el modelo newtoniano y materialista de la realidad, y de ahí derivan actitudes globales como la competitividad salvaje o el imperialismo. No debemos olvidar que tal concepción del sujeto, un individuo en pugna constante con la sociedad y con el entorno, es un constructo cultural, como nos recuerda el postestructuralismo al indicar que el *sujeto*, como mónada o individuo autónomo burgués, nunca existió, sino que se constituyó como una especie de reflejo ideológico (Jameson, 1984: 37) de la epistemología moderna. De hecho, Capra señala que nuevos paradigmas económicos como la *política verde* se hallarían en sintonía con el cambio de paradigma que implica la física cuántica (1975: 138). Los usos *no científicos* de la física cuántica nacen de sus implicaciones filosóficas y, como podemos suponer, son cada vez más atrevidos y arriesgados. Otros científicos, como es el caso de Polkinghorne, no creen que se pueda aplicar la física cuántica a otros campos, pues consideran que ámbitos como la biología o la psicología, si bien están basados en niveles más básicos (como es el de las partículas físicas), mantienen en realidad cierta autonomía entre sí, y por tanto no ve claro cómo es posible que se puedan aplicar las leyes cuánticas a ámbitos que le son ajenos (Squires, 1986: 120). El

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

acalorado debate se anima día tras día, y de momento ya hemos presentado ciertas bases con las que podemos empezar a profundizar en las consecuencias cosmológicas de la física cuántica, intentando hacer una distinción clara entre el puro dato científico o la verdad empírica, por un lado y, por otro, aquellas afirmaciones realizadas a partir de la física cuántica para especular acerca de modelos de mundo válidos.

3.1.2. La ciencia de la incertidumbre y el fin del determinismo

Una vez introducidos en el enigmático mundo de la física cuántica, vamos a continuar desgranando principios y afirmaciones fundamentales para nuestro análisis literario posterior. Como se ha explicado hasta el momento, sabemos que un haz de luz no está formado por flujos continuos de energía, sino por pequeños paquetes de la misma, los cuantos, que además se hallan en una superposición de estados a la espera de concretarse en uno de ellos durante un acto de observación. Partiendo de esta base, nos familiarizaremos con el principio de incertidumbre (formulado por Werner Heisenberg en 1927): cuando medimos pares de propiedades de una partícula subatómica (como posición y momento lineal[7]), sólo podemos conocer con certeza uno de los dos valores, quedando el otro sumido en la incertidumbre (desconocimiento concreto) de su valor. Dicho de otra manera, si queremos conocer con precisión el momento lineal de un electrón, debemos perder exactitud en la posición del electrón en el momento de la medición. De la misma manera, cuando ganamos precisión en el conocimiento de la posición de una partícula subatómica, perdemos información acerca de qué *momentum* presentaba en el instante de la medición. Una de las consecuencias es que las partículas subatómicas no tienen una trayectoria definida, como sí ocurría en la física newtoniana, y otra es la imposibilidad de conocer un par de propiedades físicas de un cuanto al mismo tiempo. Ello aumenta el nivel de incertidumbre sobre la realidad, pues sume ciertas propiedades físicas en el misterio: cuando medimos una de ellas, el resto se tornan inconmensurables, imposibles de observar con exactitud.

El principio de incertidumbre es otra diferencia cualitativa de la teoría cuántica con respecto a la ciencia clásica, que en ocasiones había recurrido a la metáfora (atribuida a

[7] El *momentum* o momento lineal mide el vector propio de un movimiento lineal, y se obtiene multiplicando la masa del objeto por su velocidad en un instante determinado. Los no versados en física solemos confundirlo con la aceleración, aquella magnitud que indica el cambio de velocidad por cada unidad de tiempo.

Newton) del universo como un gigantesco reloj perfectamente predecible, siempre y cuando dispongamos y hallemos las teorías necesarias[8]. Pero tal postura se desvaneció con el descubrimiento del cuanto, la importancia de las probabilidades (funciones de onda) y la indeterminación de los estados. Orzel insiste en la idea de que las funciones de onda indican probabilidades de hallar dónde está el objeto cuántico, pero nunca certezas absolutas: "the one thing the wavefunction won´t give you is certainty" (2010: 74). Y continúa alegando que en la teoría cuántica ocurre algo impensable para las ciencias clásicas: un mismo experimento, repetido varias veces, puede dar lugar a resultados diferentes (2010: 75), y ello se debe a la dependencia en la probabilidad de los fenómenos cuánticos. Capra prefiere hablar de «tendencias a ocurrir» o «a existir» (1975: 53) de los objetos cuánticos. Además, es crucial tener bien presente que el estado del objeto cuántico no se resuelve hasta que existe una medición. Basándonos en un ejemplo de Orzel (2010: 77), que para hacer más comprensible esta realidad utiliza huesos como sustitutos de electrones, podemos entender cuál es la relevancia de la medición en la física cuántica a partir del siguiente supuesto: estamos frente a dos cajas, A y B, sabiendo que en una de ellas hay un hueso (en la realidad, debería ser un electrón o cualquier otra partícula subatómica, ya que los objetos macroscópicos muestran un comportamiento afín al de la ciencia clásica). Suponiendo que se trata de objetos cuánticos, cada caja tiene por lo tanto una función de onda que muestra las probabilidades de que se halle el hueso en ellas. Pues bien, mientras no hagamos la observación (abramos una de las dos cajas), el hueso se encuentra en ambas cajas. El hueso resuelve su estado incierto al destapar una de las cajas, y antes de esa acción se halla en una superposición de estados: está en la caja A y en la caja B al mismo tiempo. Este intrigante ejemplo se deduce del principio de incertidumbre de Heisenberg. Es imposible conocer perfectamente la posición y el momento lineal de un objeto cuántico al mismo tiempo, y ello en última instancia implica o bien medir con exactitud una propiedad, o bien medir con exactitud la otra, o bien optar por una solución mixta y conformarnos con un rango de probabilidad intermedio entre ambas opciones. Lo más importante es tener siempre presente que dicha imprecisión no se debe a las imperfecciones de la teoría cuántica, ni a los defectos que puedan tener los instrumentos con los cuales realizamos mediciones, ni tampoco a un estado primitivo de nuestra

[8] En la mecánica clásica, Orzel remarca la idea de que el universo era perfectamente predecible (2010: 25), como el reloj newtoniano, y Lindley señala que en aquellos tiempos el pasado era entendible y el futuro predecible (1996: 1).

tecnología de experimentación. Esa imprecisión e incertidumbre forma parte de la naturaleza del universo[9], por lo que podemos aseverar que en la naturaleza no hay cosas totalmente definidas, establecidas, ni siquiera inmutables. Sólo cuando los medimos, los objetos cuánticos adquieren un valor determinado. Las palabras de Orzel son muy elocuentes al respecto:

> In the picture where you attribute everything to the effects of measurement, you implicitly assume that whatever you are measuring has some definite and well-defined properties, and the uncertainty in those values arises only from perturbations that occur through the act of measuring them. That´s not happens, though –in quantum theory, there are no definite values for those quantities. They´re not uncertain because of limits on your measurement, they´re uncertain because they are not defined, and they can´t be defined, due to the quantum nature of reality (2010: 44).

La incertidumbre y el misterio forman parte de la naturaleza. Así se ofrece una semejanza clara con los primeros teóricos del realismo mágico que, como Uslar Pietri, celebraban el misterio en la realidad, el lado incognoscible del universo natural. Desde los albores de la teoría cuántica sabemos que, al menos en todo lo aledaño al mundo cuántico, sus fenómenos nunca podrán desvelarse del todo por hallarse en un estado de incertidumbre constante. No hay posibilidad de describir objetivamente el nivel cuántico de la realidad, pues fluye en un continuo estado de indefinición y de superposición de posibilidades. Tampoco hay, por tanto, un discurso válido único para explicar la realidad. La naturaleza y el universo se acercan al filo de la aleatoriedad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sin embargo, llegados a este punto, es inevitable preguntarse por qué entonces percibimos la realidad de una forma bastante parecida a la de Newton y a la física clásica, donde los objetos tenían propiedades predecibles. Si el nivel básico de la realidad, el de las partículas subatómicas, se comporta tal y como lo describe la física cuántica, ¿por qué parece que los objetos que observamos ocupan un lugar fijo y preciso e incluso podemos calcular magnitudes como la aceleración a partir de la observación directa? La respuesta está en el nivel microscópico de la realidad, el de las partículas subatómicas: cuantos, fotones, taquiones, bosones, protones, etc. La incertidumbre en la posición y en la aceleración sólo es significativa y observable en esa escala de la realidad (Orzel, 2010: 63). Los físicos aún no han podido resolver la traslación de las leyes cuánticas, observables en ese nivel tan primario de la realidad, al nivel

[9] Así lo afirma Lindley, "the uncertainty principle is a part of nature, not a consequence of our technical limitations" (1996: 51).

macroscópico (2010: 70), el de los objetos visibles para el ojo humano. Incluso queda por definir definitivamente el horizonte entre la realidad microscópica y la macroscópica, es decir, el punto a partir del cual las leyes cuánticas no sirven para explicar los fenómenos y entra en juego la mecánica clásica de corte newtoniano.

En este capítulo, espacio de nuestra exportación de las leyes de la física cuántica a la teoría y la crítica literaria, haremos también algunas advertencias sobre excesos y usos claramente desviados de los principios físicos en su aplicación al mundo de las humanidades. La cultura popular fue primeriza en asumir ciertos principios de la física cuántica para especular sobre la realidad y generar productos sorprendentes y novedosos, aunque en dicha operación ha generado muchas veces exageraciones y conceptos confusos. En este epígrafe haremos algunas apreciaciones acerca del principio de incertidumbre, que ha sido utilizado extensivamente en todo tipo de materias, desde la cultura pop a la política (Orzel, 2010: 46), aunque a veces sin el rigor requerido al hablar de la ciencia. En otros casos, en ámbitos más afines a la física, se ha llegado a afirmar que ciertos fenómenos no acontecen hasta que un observador es testigo de ellos. Como el principio de incertidumbre establece que el proceso de medición determina el estado de las propiedades de los objetos, podría afirmarse en un alarde de radicalidad que la caída de un árbol en medio de un bosque no se habrá producido hasta que algo o alguien observe dicha caída o sus consecuencias, lo cual es suponer que la realidad física *no existiría* hasta que es observada (2010: 93). Orzel se muestra receloso ante este extremismo filosófico, y ciertamente se trata de una actitud presente en ciertas posturas filosóficas que deberemos tener en cuenta en nuestro análisis literario.

Resulta evidente la existencia de una fuerte controversia acerca de las implicaciones (físicas y filosóficas) existentes en torno al acto de la observación o de la medición. La física cuántica afirma que la observación determina las propiedades del objeto medido, previamente inmerso en una confusa superposición de estados, y sin embargo aún no ha sabido explicar por qué sucede la concreción de un estado en el momento de la observación. Aunque haya discrepancias a la hora de decidir cuánto, sí es cierto que el observador es importante en los fenómenos físicos, y de aquí brota el calado filosófico propio de las interpretaciones de las teorías cuánticas. A diferencia de la física clásica, donde los objetos tenían una aceleración, una posición y, en definitiva, un estado

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

determinado que era descubierto por el experimentador, en la física cuántica necesitamos entender y especular sobre lo que significan las funciones de onda que creamos para describir la realidad (Orzel, 2010: 71). A continuación aludiremos a dos de las escuelas históricas más importantes a la hora de derivar consecuencias filosóficas del proceso de observación: la escuela de Copenhague y la teoría de los universos paralelos.

3.1.2.1. La escuela de Copenhague

Su principal representante es Niels Bohr, uno de los padres de la física cuántica y, a la vez, uno de los más polémicos. Según esta escuela, cuando realizamos una medición, la función de onda que posee todo objeto cuántico se *colapsa*, resolviéndose la superposición de estados en uno determinado. Entiende que las partículas subatómicas funcionan según el modelo cuántico, mientras que los objetos macroscópicos lo hacen según el modelo clásico, de manera que nunca podrá observarse un objeto macroscópico comportándose de manera cuántica (Orzel, 2010: 92). Esta escuela de interpretación ofrece una explicación relativamente sencilla y coherente acerca del proceso de observación, pero también abre otros interrogantes y objeciones como son los siguientes (Orzel, 2010: 93-4):

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a) ¿Por qué existe una distinción absoluta y tajante entre objetos macroscópicos y microscópicos? Y, lo que es más importante, ¿dónde se encuentra la frontera? Algunos experimentos han demostrado que hay ciertos objetos considerados macroscópicos que sí cumplen las leyes cuánticas, como ocurre con ciertas moléculas (2010: 94) que, a pesar de no ser partículas subatómicas, sino objetos compuestos de muchos átomos (una definición sencilla de *molécula*), se comportan como partículas subatómicas y podrían ser expresados mediante funciones de onda. Por tanto, la frontera entre lo micro y lo macroscópico no está tan definida como pretende esta escuela y su propuesta de *colapso* de la función de onda de las partículas subatómicas. Ocurre además que no todos los fenómenos cuánticos operan siempre en el nivel de lo microscópico: "la solidez de la materia es consecuencia directa de ciertos efectos cuánticos" (Capra, 1975: 137). Nosotros también podemos observar fenómenos cuánticos, por ejemplo, la experimentación directa de la materia como elemento sólido y opaco.

b) ¿Qué o quién cuenta como observador? ¿Se requiere de una *conciencia* para observar? Orzel advierte de que la exploración de estas cuestiones se aventura dentro del terreno de la mística (nosotros lo haremos en el epígrafe 3.4.), algo que desagrada a muchos físicos pero encandila a otros, como Capra o Lázslo. Se ha sugerido incluso que todos los objetos del universo, no sólo los seres humanos, tienen cierto grado de conciencia, de manera que realizan continuamente mediciones y, por tanto, *colapsos* de funciones de onda que permiten la existencia del universo tal y como la percibimos. Sin duda, esta propuesta colinda con cosmovisiones como el panpsiquismo budista[10].

c) La idea de *colapsar*, básica en esta escuela, resulta problemática. Todavía no existe una fórmula matemática que explique cómo *se colapsa* algo, y dicho concepto es visto por una buena parte de la comunidad científica como algo prácticamente mágico. La ecuación de Schrödinger sirve para describir cómo una función de onda cambia entre las diferentes mediciones, pero no sirve para predecir ni describir esos supuestos colapsos. El mismo Schrödinger mostraba su escepticismo con la escuela de Copenhague al formular la famosa *paradoja de Schrödinger*. En ella, se supone que un gato está encerrado en una caja con un átomo radiactivo que tiene el 50% de posibilidades de descomponerse. Si ello sucede, se liberará un gas tóxico que matará al gato, mientras que si el átomo no se descompone, no sucederá nada. El físico se pregunta entonces en qué estado se encuentra el gato antes de que suceda la medición del átomo que determinará su destino. ¿Se encuentra, como todo objeto cuántico, en una especie de superposición de estados, muerto y vivo a la vez? La racionalidad más cotidiana impide creer que sea así. Efectivamente, fotones y otros objetos cuánticos parecen estar en dicha superposición, pero no podemos pensar que esa especie de estado superpuesto e indefinido se dé con animales vivos (Lindley, 1996: 78). Él resuelve la paradoja restituyendo el estado estático (vivo o muerto) que Schrödinger había dado al gato por un estado dinámico, argumentando que el gato ni está vivo ni muerto, ni tampoco las dos cosas a la vez. Basándose en el sentido común, opina que estados como *vivo* o *muerto* son en realidad simplificaciones que los seres humanos realizamos para describir a los seres vivos, así como limitaciones propias de nuestro lenguaje. En realidad, en cualquier momento, un ser vivo se encuentra en un estado intermedio entre ambos extremos, e incluso dentro de su organismo la vida y la muerte acaece cientos de

[10] En 3.2.2. se hace una aclaración de este término, propio de la filosofía de las religiones.

millones de veces con sus células y los átomos que lo componen. Utiliza además Lindley el concepto de *decoherencia* para explicar su solución a la paradoja. Aunque es una teoría que aún no ha sido totalmente demostrada (Squires, 1986: 204), muchos científicos se sirven de ella para enunciar sus modelos. La *decoherencia* respalda que los objetos cuánticos adquieren su estado a partir de encontrarse en un entorno determinado. Mediante la *decoherencia*, un acto de medición puede realizarse por agentes que no son observadores humanos, pues dicho concepto implica una especie de reajuste de la realidad misma. Gracias a la *decoherencia*, la medición sería un proceso físico en lugar de un misterioso acto externo llevado a cabo por un observador. Permite incluso dejar de pensar en la intervención humana como algo necesario para hacer algo *real* a partir de una medición (Lindley, 1996: 220). Además, resuelve uno de los interrogantes que se planteaba Einstein a propósito de la física cuántica: si la realidad requiere de un observador para darse, ¿acaso no existe la luna cuando nadie la mira? Mediante la *decoherencia* podría explicarse que la luna existirá siempre y cuando se halle en un entorno con el que interactúe y que la actualice en la realidad, por ejemplo, mediante el impacto de fotones que llegan del sol y alcanzan su superficie. De esta manera, la *decoherencia* es utilizada por Lindley para explicar la complejidad de estados en los que se halla el gato de Schrödinger, afirmando que esa extraña superposición de *medio muerto*/*medio vivo* nunca se da en la realidad (1996: 208), si acaso, sólo durante el instante ("the fleetingest fraction of a second"; 1996: 199) en el que se realiza la medición del átomo radiactivo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Como hemos visto, la explicación de la escuela de Copenhague no resuelve todos los interrogantes, y plantea importantes dudas. Sin embargo, parece un modelo básico a partir del cual seguir especulando y generando propuestas de interpretación filosóficas. Si Capra indicaba la existencia de fenómenos cuánticos en el nivel macroscópico para explicar fenómenos como la solidez de la materia, Lázslo se hace eco de esta creencia y no duda en aplicarla a otros campos como la biología y los organismos vivos. Opina que en estos casos, a pesar de ser objetos claramente macroscópicos, el comportamiento de las partículas cuánticas no se anula y por ello cualquier ser vivo ha de explicarse mediante la biología cuántica (2004: 27) pudiendo especular entonces acerca de la evolución biológica: según él, surgiría por mutaciones producidas al azar pero siempre de acuerdo a un ajuste anclado en el entorno particular del ser vivo. La fascinante posibilidad sacaría del callejón sin salida al darwinismo ortodoxo, empeñado en achacar

al azar los factores de mutación que luego vehiculan la selección natural. En la insinuación de Lázslo, los seres vivos, en tanto poseen un nivel de funcionamiento cuántico, evolucionan siempre ajustándose a un entorno determinado, probablemente gracias a postulados como el de la *decoherencia*. Lázslo recoge las opiniones del importante físico David Bohm, el cual sugirió la posibilidad de que la determinación del estado de un objeto cuántico no se debiera al azar, sino como consecuencia de la existencia de una onda de guía (bautizado como *potencial cuántico Q*), proveniente de lo más hondo del universo (2004: 68). Dicha onda *guiaría* a la partícula y le indicaría qué estado debe adoptar. Por lo tanto, a un nivel más profundo, el estado de una partícula "está determinado por su potencial cuántico" gracias a un universo que indicaría cuál sería el "orden implícito" de la realidad (2004: 68). En otras palabras: existiría una especie de patrón inserto en lo más profundo del cosmos que iría dictando a las partículas cuánticas qué estado deben adoptar en cada colapso, en cada medición. ¿Ello sería entrar de nuevo en el determinismo, en las decisiones que adoptara ese *patrón*? En cualquier caso, estaríamos alejados ya de la ciencia tal y como fue entendida en el siglo XIX, sumergiéndonos en terrenos afines incluso a la teología.

Esta breve compilación de propuestas para explicar la importancia del observador y de la medición en la física cuántica es suficiente para demostrar cómo, a pesar de los rápidos progresos en la física cuántica y en sus aplicaciones a la tecnología, el terreno de sus interpretaciones progresa lentamente (Squires, 1986: 113). Veamos una posibilidad más para explicar las extrañas consecuencias derivadas del principio de incertidumbre y de la importancia del observador, una posibilidad que no deja de fascinar a cualquier iniciado en la ciencia cuántica: la posibilidad de la existencia de universos múltiples.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.2.2. La teoría de los multiversos

El investigador Hugh Everett planteó en una de las tesis más famosas de la historia de la ciencia un nuevo modelo para evitar el problemático postulado del colapso de la función de onda, alejando así el fantasma creado por la importancia del observador. Creó, sin embargo, una quimera mucho mayor: la existencia de infinitos universos que se desdoblan cada vez que se realiza una medición. En su modelo, el observador no cumple ningún papel. Ahora, el sujeto que realiza el experimento entraría dentro del

mismo. Si *yo* observo un electrón y deseo averiguar si éste gira hacia la derecha o hacia la izquierda, Everett discurre que en realidad existen dos *yo*, cada uno en un mundo: en el mundo A, la partícula girará a la izquierda, mientras que en el mundo B lo hará hacia la derecha. Los dos *yo* son, además, inconscientes el uno del otro. De esa manera podría explicarse la propuesta de Everett, denominada *teoría de los universos múltiples* o del *multiverso*, aunque esta etiqueta es posterior a la formulación del científico (Squires, 1986: 71).

Según esta teoría, creer que nuestra observación colapsa la realidad es un error. La solución consiste en postular que nosotros nos encontramos en el mundo donde la posibilidad observada es la que ha sucedido, sin que ésta requiera de nuestra observación para darse. Cada uno de los universos existentes corresponde a cada una de las posibilidades contenidas en la función de onda: "the reality is a wavefunction which always contain all possible results", resume Squires para intentar explicar el modelo (1986: 72). El universo sería una gran función de onda que contiene todas las posibilidades de la misma, y cada sujeto existe en el mundo donde la posibilidad que observamos ha sucedido, sin necesidad de haber sido previamente medida. El resto de percepciones, dice Orzel, dependería de otras posibilidades (desdoblamientos) del universo, que ocurrirían cada vez que una persona hace una medición. Esta teoría abre la puerta a la posibilidad de que existan universos donde se hayan dado sucesos tremendamente improbables (curaciones milagrosas, animales extinguidos que continúan existiendo, otras especies inteligentes diferentes a la humana…). Sin embargo, estos universos no pueden interactuar entre sí (2010: 108), algo que parece ignorar la cultura pop, ámbito en el que siempre ha gozado esta teoría de una tremenda popularidad, y echar por tierra una de las ensoñaciones más llamativas del arte y la cultura, lanzada a especular sobre la teoría. Haruki Murakami también incluye la interacción de dos universos separados en *1Q84* (2009) y las historias de sus protagonistas, Tengo y Aomame. En un artículo aproximativo a las consecuencias que la física cuántica podría causar en la teoría literaria, David Roas recoge incluso la insólita posibilidad, mediante la teoría de los multiversos, de la existencia de los universos propios de la fantasía literaria (2009: 173), una idea que no deja de resultar increíble. En cualquier caso, recordemos que la teoría de los multiversos apenas goza de popularidad entre la comunidad científica (Orzel, 2010: 103). Orzel cree que su fama radica en ser la solución más sencilla al problema del observador: no hay colapso,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

simplemente distintas realidades. No obstante, existen algunos argumentos a favor de esta teoría, entre ellos el extrañísimo surgimiento de las formas vivas en el universo. La posibilidad de que se dieran los parámetros necesarios para el desarrollo de la vida, sumamente frágil en un cosmos de magnitudes y fenómenos tremendamente hostiles, era ínfima. A Squires le parece incluso un accidente. Si existe la vida, quizá sea porque esa ínfima posibilidad se ha cumplido en uno de los múltiples universos que existen (1986: 73). Como conclusión a nuestra exposición sobre la teoría de los universos paralelos, recogemos la apreciación de David Lindley acerca de la falta de seguimiento de esta teoría en la comunidad científica actual: para él, una teoría que lo explica todo no explica nada (1996: 111). La teoría de los multiversos nos saca de la encrucijada del observador en el mundo cuántico, pero ofrece una explicación demasiado sencilla (a la vez que, paradójicamente, inconmensurable) en su intento de descripción de un universo que se antoja tremendamente complejo.

3.1.3. El observador y la medición

Como ya se ha dicho, una de las facetas más fascinantes de la física cuántica es la importancia que otorga a un elemento tradicionalmente marginado dentro de las físicas clásicas: el experimentador, un papel ostentado ahora por todos los que estamos observando, midiendo, experimentando el mundo. Por eso creemos importante dedicar un apartado exclusivo a desentrañar la importancia del observador, abriéndonos a la filosofía y a elucubraciones no exclusivamente científicas, pero sí sumamente humanísticas.

Ya se ha explicado que “cuando una partícula no es observada o medida, se encuentra en un estado que es una superposición de todos sus estados posibles” (Lázslo, 2004: 12-3). Por eso Lindley centra toda la polémica del tema en la siguiente cuestión: ¿qué queremos decir exactamente con la palabra *medir*? (1996: 73). Everett resolvía la encrucijada proponiendo que la observación de una partícula revela un estado de la misma “que le es propio a este universo”, por lo que otros muchos universos pueden estar manifestando otros estados diferentes de la misma partícula (Lázslo, 2004: 13). Sin embargo, los que siguen la interpretación de los seguidores de Copenhague proponen el concepto de *colapso de la función de onda*, es decir, un fotón se halla en una superposición de todos sus estados posibles, y sólo se actualiza en uno de ellos

cuando es observado. Lo que no está nada claro es si dicho colapso sería un proceso físico o psicológico (Lindley, 1996: 61).

En cualquier caso, de esta polémica científica aprendemos que las cosas (al menos los objetos cuánticos) ya no tienen ciertas propiedades, sino que la medición es el agente productor de dichas propiedades (Lindley, 1996: 15). Lindley continúa su razonamiento aseverando que las cosas existen en cuanto son medidas, de manera que los científicos no habrían estado buscando y descubriendo cosas que ya existían, poniendo en duda "that there exists and objective world that we can, by degrees, apprehend" (1996: 70). Por eso define la medición como "an act by which the measurer and the measured interact to produce a result. It´s not simply the determination of a preexisting property" (1996: 21). En su planteamiento, Lindley se queda en la seguridad de que medir significa otorgar valores definidos a estados que previamente estaban indefinidos: "measurement gives definition to quantities that were previously indefinite; there is no meaning that can be given to a quantity until it is measured" (1996: 70). Sin embargo, Orzel va un poco más allá, pues a pesar de coincidir con la práctica totalidad de dicho planteamiento, cree además que la medición es, en parte, creación: "measurement is an active process. The act of measuring something creates the reality that we observe" (2010: 76). Teóricamente queda respaldada, entonces, la teoría de que medir es crear, y no descubrir. A partir de estas premisas, algunos físicos, entre ellos Wheeler, proponen sustituir la palabra *observador* por *partícipe*, razonando que el mundo ya no es algo exterior (Capra, 1975: 57). Es obvio que estos pensamientos sobrepasan conceptos como la ontogénesis aplicada al análisis de la experiencia humana, que permitía atisbar la subjetividad inherente a toda representación, partiendo de la premisa de que todo conocimiento está ligado a la organización y a la estructura del sujeto conocedor, según Humberto R. Maturana (Chico Rico, 1991: 72). Trascendiendo la impresión de personalidad sobre los constructos de conocimiento, los postulados cuánticos que acabamos de mencionar confieren cierta legitimidad a la corriente del *idealismo extremo*, seguida por aquellos que afirmaban la necesidad de que exista un observador para que efectivamente se produjese la caída del árbol solitario en medio de un bosque desierto.

Esta misteriosa relación entre la realidad y el observador permite a Capra creer en las partículas cuánticas como portadoras de algún tipo de estructura interna que las permita

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

relacionarse con el observador y así poder ser detectadas (1975: 110), algo muy parecido al concepto de *intra-acción* que plantea Karen Barad (2007). Doctora en física de partículas, ha investigado en ámbitos aparentemente dispares, como los estudios de la conciencia y el feminismo. En uno de sus últimos trabajos, donde replantea la filosofía de la física cuántica reciente, expone lo siguiente:

> Time and space, like matter and meaning, come into existence, are iteratively configured through each intra-action, thereby making it impossible to differentiate in any absolute sense between creation and renewal, beginning and returning, continuity and discontinuity, here and there, past and future (2007: ix).

Conceptos tan interesantes como el de intra-acción, que sugieren una relación interactiva entre el agente y el fenómeno observado, son respuestas al gran interrogante planteado por la figura del observador. Tal es el calado de este tipo de planteamientos que algunos físicos, Squires entre ellos, mencionan la posibilidad de la existencia de Dios como hipótesis. Este dios sería un observador no físico que continuamente observara y facilitara la *reducción* (otra forma de hablar de *colapso*) de la función de onda a una de sus posibilidades (1986: 66). Elucubra sobre dos posibles roles para este *dios*:

1. Observa y realiza las elecciones cuando se requiere que haya una medición, labor que cuadra con el papel tradicional otorgado a los dioses desde antaño (1986: 67). Este dios incluso permitiría los milagros, porque acontecimientos con una ínfima posibilidad de existir podrían ser elegidos por esta entidad.
2. Sería un observador consciente y responsable de la reducción de las funciones de ondas. Debería saber qué quieren medir los observadores humanos, por lo que de alguna manera estaría vinculado con la conciencia humana.

La segunda hipótesis posibilita la entrada en materia de la cuestión de la conciencia, terreno en el cual el budismo se incorpora al debate sobre la naturaleza de la realidad. También el concepto de *decoherencia*, según el cual la realidad puede darse sin necesidad de observadores, porque los objetos se actualizan y se *colapsan* unos a otros por hallarse en un entorno determinado, permite presuponer la existencia en la materia de cierto grado de conciencia, de manera que *observara* al resto de elementos de la realidad y la obligara a *colapsarse* y presentarse en un estado determinado. Y desde este postulado al animismo hay apenas un paso. Ahondaremos en la cuestión de la

conciencia en 3.2.; prosigamos ahora con la exposición del cambio de paradigma que supuso la física cuántica profundizando en la importancia de la probabilidad en la nueva ciencia y la implicación más destacable para nuestros intereses: el fin del modelo racionalista de causa-efecto.

3.1.4. Con incertidumbre hay probabilidad: el fin del modelo causa-efecto

Cualquier científico dedicado al mundo del conocimiento posee una inevitable resistencia a abandonar el sistema de pensamiento sobre el cual ha sido educado. Einstein no logró aceptar nunca el nuevo universo no-determinista que estaba empezando a dibujarse, y permaneció hasta su muerte anclado a ese antiguo universo en el cual podía trazarse una senda desde una causa hasta sus efectos (Orzel, 2010: 170), a pesar de las numerosas discusiones y debates mantenidos con Neils Bohr durante los años veinte y hasta bien entrada la década de 1930. Finalmente acató la existencia de incertidumbre en la realidad porque se quedó sin argumentos, pero resistió en otros frentes como la no-localidad, ámbito en el cual el tiempo ha terminado por demostrar que sus resistencias fueron en vano. En cualquier caso, la tenacidad de un sabio y un grandísimo científico como fue Albert Einstein ejemplifica diáfanamente las fuertes resistencias que las nuevas ideas provocan en los ambientes intelectuales, incluso en el terreno de las ciencias experimentales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La física cuántica ha demostrado en innumerables ocasiones que un factor no implica obligatoriamente el cumplimiento del efecto que se le asocia, pues depende de la probabilidad. En este sentido, se alía con la popularmente denominada *teoría del caos*, aunque matemáticamente es más adecuado decir sistemas dinámicos no lineales. Estos sistemas introducen la impredicibilidad y la aleatoriedad en sus formulaciones, y a diferencia de la equipotencialidad de los factores en la ciencia clásica, admiten la posibilidad de que causas insignificantes produzcan efectos muy diversos (Abuín González, 2006: 35). La mecánica clásica siempre despreció estos sistemas no lineales y los tildó de imperfectos, porque aportaban imprecisión a sus predicciones y se alejaban del ideal newtoniano determinista. Hoy, sin embargo, es importante eliminar el prejuicio que suele vincular la probabilidad con la ficción o incluso la mentira. Ocurre frecuentemente en el ámbito de los pronósticos meteorológicos. Cotidianamente suele pensarse que se equivocan cuando anuncian altas probabilidades de lluvia y finalmente

ésta no se produce. Un pronóstico de 80% de probabilidades de lluvia no estaba equivocado si finalmente no llueve, porque también existía un 20% de probabilidades de que no ocurriera. Los pronósticos resultan engañosos, pero no son erróneos (Lindley, 1996: 129). Lo que sí puede afirmarse taxativamente es que la importancia de la probabilidad en la física cuántica destierra la inefabilidad del método y la ciencia clásica occidental, orgullo del bloque cultural occidental y excusa para exportar su epistemología a otros países. Ya sabemos que el modelo newtoniano solo funciona en el nivel macroscópico de la realidad, mientras que en el nivel fundamental no hay certezas absolutas, sino un inmenso y confuso mar de probabilidades e incertidumbres. El mismo concepto de función de onda obliga a abandonar la lógica omnipresente de causa-efecto, base del pensamiento racional-materialista, e ineficaz para explicar todos los niveles de la realidad. Curiosamente, la probabilidad y la irracionalidad suponen una vuelta a mentalidades y cosmovisiones tachadas por el logocentrismo occidental como primitivas e irracionales. Anxo Abuín recoge opiniones acerca de las mitologías antiguas como sedes donde el mito y los ritos eran una respuesta al caos de un movimiento sin fin, y reconoce que ahora sabemos que la naturaleza es fluir y de esa fluctuación (del vacío cuántico, diríamos nosotros) nacen los seres y las cosas (2006: 23). Mucho tiempo antes que Abuín, el antropólogo Mackenzie recoge discursos como el de William Robertson y su vinculación de las lógicas de causa-efecto con estadios superiores del desarrollismo cultural. Según él, el ser humano posee un estado primario en su evolución en el cual no es capaz de formar ideas abstractas ni generales y por tanto no puede entender la lógica de las relaciones causa-efecto que imperan en el mundo y permiten describir fielmente la naturaleza (cit. Mackenzie, 1923: 38). Watzlawick describe además en su análisis del tiempo en el arte que éste siempre ha estado vinculado a la causalidad: un acontecimiento es causa de otro, y además es anterior a él. A partir de esta lógica planificamos nuestras acciones (1976: 228). Sin embargo, sea preferible o no, ahora sabemos que el nivel más profundo de la realidad, el mundo atómico, es un mundo no-determinista y por tanto dichas relaciones de causa-efecto dejan de tener sentido. Incluso pueden ser significativas nociones tan importantes en pueblos *primitivos* como el animismo, el panpsiquismo o la conciencia universal. Para el presente estudio de la literatura del realismo mágico, baste con tener presente la inadecuación del modelo causa-efecto. Pasemos a discutir algunas de las innovaciones sobre las nociones de *tiempo* que la física cuántica ha ido asentando y resultarán cruciales en nuestro análisis literario.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1.5. Un constructo muy útil: tiempos, temporalidades, eternidades

Uno de los aspectos más populares de la teoría de la relatividad, tanto en ciencia como en cultura, es el nuevo concepto de tiempo. Diferenciándose también de la física clásica, el tiempo no se comporta como una magnitud absoluta, sino que adquiere su auténtica naturaleza relativa en la nueva ciencia de la relatividad, que recordamos tuvo un desarrollo parejo a la teoría cuántica desde comienzos del siglo XX.

En el paradigma newtoniano, el tiempo "is universal and immutable, and two simultaneous events are by definition simultaneous to everyone" (Lindley, 1996: 118). Desde la teoría de la relatividad de Einstein, el tiempo es una entidad totalmente diferente. Según Lindley, "events happening in different places may be perceived as instantaneous by one observer, but to someone else passing by the scene at some speed, the events may happen at perceptibly different times, and even in different orders" (1996: 118). Además, adentrarse en la relatividad es adentrarse también en la velocidad de la luz, una magnitud inextricablemente unida a dicha teoría. Según Einstein, la luz es el viajero más rápido de todo el universo, y puesto que muchas veces actúa como transmisora de señales y comunica diferentes espacios del universo, es posible que obtengamos información de otras partes del universo con cierto retraso: podemos seguir contemplando estrellas en el cielo que en realidad dejaron de existir hace millones de años. Desde que Einstein lo reformulara, el tiempo depende del observador y del fenómeno observado, erigiendo al tiempo como cuarta dimensión de la realidad. Desde la relatividad, sabemos que una vara no mide exactamente lo mismo cuando está en movimiento que cuando está en reposo (Capra, 1975: 69), algo totalmente impensable en la física de Newton. Esta revolución en la noción de tiempo, junto con la de espacio (que en realidad es no-local, vid. 3.1.6.), nos hace sospechar de nuestras concepciones de espacio y de tiempo como constructos aún incompletos:

> Bearing in mind the issue of causality, we might ask why we expect this to exist in the first place, in particular, why we believe that the past causes the present. Indeed we could wonder why there is such a difference between the past, which we remember, and the future, which we don´t! (…) Concepts like 'past' and 'present', separated by a 'now' do not have a natural place in the laws of physics (Squires, 1986: 115).

Quedó demostrado que el tiempo no es un ente natural, sino una convención humana más. El propio Einstein certifica esta idea cuando afirma que "Time and space are modes by which we think, not conditions in which we live" (cit. Squires, 1986: 129). En

cualquier caso, tanto tiempo como espacio empezaron a tener un tratamiento muy cercano al que se les otorgaba en mitologías no necesariamente occidentales (el tiempo como ente circular) y también en los estados meditativos descritos por disciplinas orientales. De la mano de Capra y su exhaustivo análisis de las concomitancias entre el mundo de la física cuántica y el de las disciplinas orientales, es posible encontrar semejanzas entre el nuevo concepto de tiempo y el que los místicos orientales venían experimentando. En un estado profundamente meditativo, al trascender el tiempo, se trasciende también la lógica "causa-efecto", una nomenclatura más para referirse al concepto de *karma* (1975: 77). Precisamente es esa cadena de causas y efectos la que pretenden anular las religiones y doctrinas de Asia. Promueven una liberación consistente en escapar del tiempo y adentrarse en un estado en el que no existen las convenciones de tiempo y espacio tal y como nosotros las entendemos (1975: 77). Prometen alcanzar tal estado a través de la meditación profunda. Podría decirse que esa huida del tiempo persigue adentrarse en la eternidad, entendida muchas veces en forma de conciencia universal. Mircea Eliade, en su *Mito y realidad* (1963), presta atención a la temporalidad propia de las dos grandes religiones nacidas en la India y en las prácticas yóguicas, como el "retorno hacia atrás" y su intención terapéutica de conocer las vidas anteriores del practicante e incluso remontarse al origen, al estallido primero del mundo, antes de que se desencadenara el tiempo (1963: 38). Cabe mencionar en este momento que a pesar de las concomitancias, hay divergencias importantes entre los descubrimientos de los físicos y ciertas nociones de la mística, como podría ser el concepto de *absoluto*, más insostenible en la física que en la mística. En cualquier caso, coinciden en el rechazo de la noción clásica del tiempo y de sus derivados, como son los conceptos de *antes* y *después*: el tiempo sería en realidad algo más parecido a lo descrito desde Oriente como *eterno presente*, temporalidad en la cual no existe la relación causa-efecto, dependiente siempre de dichos conceptos de *anterioridad* y *posterioridad*: "la causalidad es una idea limitada a una cierta experiencia del mundo y debe abandonarse cuando esa experiencia se amplía" (1975: 77). Es una concepción del tiempo cercana a la que Falero explica en su aproximación al *shinto* japonés en relación con la filosofía *zen*: "el shinto coincide con el Zen en la inefabilidad y supremacía absoluta del momento presente" (2007: 176). La conciencia clara, superados los engaños e identificaciones generados por el ego, es un estado de conciencia donde no hay pasado ni futuro, sino sólo el momento presente, el *ekaksana*, que también los místicos occidentales nombraban como *eterno ahora* (Watts, 1957: 77). Abandonando

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

por el momento la perspectiva japonesa del tiempo, recogemos ahora ciertos estudios aludidos en la obra de Danah Zohar e Ian Marshall (1994) acerca de nuestra re-creación del tiempo. Si éste es en realidad relativo, incluso inexistente en un plano último de la realidad, merece la pena investigar acerca de cómo es generado por la mente humana. Según estos físicos, la conciencia está hecha para generar un flujo de tiempo claro y definido, de manera que el *presente* (o mejor dicho, la sensación de estar en el presente) tiene las características de los condensados conocidos como «Einstein-Bose», de los cuales sólo debemos conocer, en esta investigación, su naturaleza de materia poseedora de una coherencia tan elevada que se percibe como una unidad (1994: 54); podemos decir entonces que el cerebro unifica todos los estímulos que recibe y los reinterpreta de una forma holística. Los hologramas, y lo holístico en general, serán un modelo recurrido en esta investigación, concretamente en nuestra aproximación a la literatura de Murakami.

La nueva elasticidad del concepto del tiempo ha permitido especular, en ocasiones demasiado libremente, acerca de su naturaleza. Recogemos a continuación tres ideas que consideramos cruciales para nuestro posterior análisis literario:

a) Watzlawick, haciéndose eco de una partícula subatómica, los *taquiones*, recoge la posibilidad de viajar en el tiempo en su ensayo *¿Es real la realidad?* (1976). Es fácil hacerse una idea de la permeabilidad que dicha concepción ha tenido en el arte popular durante todo el siglo XX.

b) Ervin Lázslo considera probable la existencia de universos cíclicos, incluso cree que este universo es consecuencia de la existencia de universos anteriores, con los cuales comparte una red de información. Capra también vislumbra la posibilidad de varias creaciones y destrucciones del universo y comenta la semejanza que mantendría con los ciclos propios de la cosmología hindú (1975: 182). En este sentido, el actual Dalai Lama también recoge la explicación aportada por su religión del cosmos como un elemento con fases de formación, expansión y destrucción (2005: 95). También otras mitologías, como la náhuatl o azteca, dividía las existencias del universo en varias edades o *soles*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c) Otros físicos, como Danah Zohar e Ian Marshall, se alinean con la hipótesis de que el universo podría ser un agujero negro que contiene el mundo y unas leyes físicas particulares. El agujero negro correspondiente a nuestro universo podría colapsarse en algún momento y dar como resultado otro universo muy diferente: "many cosmologists believe the cycle of creation will begin all over again" (1994: 131).

Resulta muy interesante observar cómo a partir de estas diferentes concepciones de la temporalidad se derivan unas concepciones morales, culturales e incluso artísticas afines. Concretamente, aludiremos ahora a las apreciaciones sobre la temporalidad de Antonio Cabeza en la literatura japonesa. Según él, a diferencia de la preferencia de Occidente por abstraer enseñanzas y moralejas (como hacen las parábolas o cuentos), Oriente opta por contar y relatar anécdotas concretas como método persuasivo, puesto que lo que ha ocurrido una vez en el pasado, se cree que acontecerá de nuevo en el futuro (1996: 62), debiéndose ello a una concepción del tiempo cuya estructura básica es el ciclo. Desde estas percepciones, nociones occidentales como la de *progreso* pueden suscitar un enorme recelo en el hemisferio oriental (tradicional).

3.1.6. Nuevas apreciaciones sobre lo uno y lo diverso: interrelación, enmarañamiento y no-localidad

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El principio físico al que nos dedicaremos en este epígrafe es, a nuestro parecer, el más fascinante de todos los postulados de la física cuántica. Quizá su aplicación a la teoría literaria, en un estado más avanzado de la ciencia aún lejos de poder ser presenciado, permita incluso reorientar el concepto que Claudio Guillén (2005) bautizaba como *heterogeneidad del ser*, piedra angular del comparatismo hispánico y relacionable con conceptos teóricos tan actuales como el de *literatura diferencial* (Chaitin, 1998). Ello se debe a la existencia de interrelaciones en el plano subatómico más allá del espacio y del tiempo entre los cuantos, principio físico que ha excitado la imaginación y disparado la creatividad de artistas y literatos lanzados a investigar con el concepto (Murakami entre ellos, aunque implícitamente). Centrémonos de todos modos en explicar la revolución que supone el concepto de no-localidad y sus consecuencias para nuestra visión del mundo. Quizá sea este principio el menos asentado en nuestra cosmovisión y, por ello, el que más resistencia recibe por nuestra parte a hora de abandonar el modelo newtoniano de la realidad.

Una forma sencilla de describir el fenómeno del *quantum entanglement* (traducido como *entrelazamiento* o *enmarañamiento cuántico*) la enuncia Orzel: es la correlación entre el estado de dos objetos (2010: 169). Si el estado de uno de los dos objetos cambia, afectará al estado de los otros objetos enmarañados con él. Es posible hablar, por tanto, de *teleportación cuántica*, si bien ello es algo bastante diferente a lo que muchos productos de la cultura popular han imaginado: no consiste en la posibilidad de transportar un objeto desde un lugar hasta otro, ni es traslación sin recorrer una distancia física, sino la transmisión del estado de una partícula a otra (2010: 197-8). Orzel hace una analogía muy sencilla con una máquina de fax: lo que se envía no es el documento, sino una información electrónica sobre el documento (2010: 199). Buen ejemplo para tratar de entender lo que implica la teleportación cuántica. Aunque muchos físicos han extendido la posibilidad teórica de la teleportación cuántica a cualquier lugar del universo, los medios actuales sólo han permitido crear experimentos que han transmitido instantáneamente el estado entre dos partículas enmarañadas separadas por el Danubio (2010: 214).

El descubrimiento de esta acción a distancia y sus experimentos supusieron un auténtico terremoto en los cimientos de la ciencia clásica. En el modelo newtoniano, todos los fenómenos eran explicados a partir de fuerzas o variables existentes en el momento y lugar donde se realizaba el experimento o la observación. Esta circunstancia necesaria era conocida como *localidad*. Tras el descubrimiento del enmarañamiento de las partículas cuánticas, se llamó *non-locality* (o *no-localidad*) a este rasgo de la realidad física. Aún hoy supone una tremenda intriga para los científicos actuales, incapaces de explicar aún cómo los estados de las partículas pueden teleportarse a una velocidad más rápida que la luz, ya que los estados entre los cuantos se transmiten de forma instantánea (Squires, 1986: 102). No obstante esta intriga, las conexiones no locales, según Capra, "son consideradas por algunos físicos como la misma esencia de la realidad cuántica[11]" (1975: 126). Squires intenta abrir nuestra percepción de las cosas como entes situados en puntos determinados del espacio: "We are therefore forced to

[11] Las teorías de la física cuántica demuestran su cohesión entre sí al estar interrelacionadas y explicarse unas a otras. Por ejemplo, Aczel nos recuerda que la superposición de estados se explica a partir de la no-localidad o el enmarañamiento entre partículas cuánticas: "la superposición de estados es el mayor misterio de la mecánica cuántica. El principio de superposición encierra en sí mismo la idea de entrelazamiento" (2002: 39).

conclude that we must enlarge our notion of what it means for something to exist (…). The whole idea that things that are, are at particular points of space seems to be contradiced by quantum theory" (1986: 129). La nueva idea de localidad (la no-localidad) nos lleva a creer que la existencia de las cosas no se limita únicamente al *aquí* y al *ahora*, sino que éstas se relacionan con otras que desconocemos, pues pueden hallarse fuera del lugar desde el cual realizamos la observación.

También la no-localidad nos obliga a sustituir el clásico esquema de causa-efecto por la causalidad estadística y la probabilidad. Antes de la física cuántica, el uso de la probabilidad se confinaba únicamente a los casos donde se desconocía alguna de las variables o parámetros influyentes en el experimento. En la física newtoniana se les llamaba *variables ocultas*[12]. La nueva visión que estaba emergiendo del universo a partir del concepto de no-localidad produjo un famoso rechazo por parte de uno de los padres de la teoría cuántica, Albert Einstein, anclado en la firme creencia de un universo determinista. Irónicamente, se refería a ella como *spooky action at a distance*, es decir, *espeluznante acción a distancia* y, a pesar de insistir en que medir una partícula no afectaba al resto, se equivocaba (Orzel, 2010: 167). Squires es bastante claro a la hora de resumir los efectos de la no-localidad: "If somebody decides to measure something in Moscow then it will immediately change things here in Durham. This is an experimental fact. A local description of reality which permits us to talk of objects which are spatially isolated from each other does not exist" (1986: 105). El camino a la no-localidad tiene como hitos principales el teorema de Bell, creado en 1964 como respuesta a la conocida como *paradoja EPR*, formulada por Einstein, Podolsky y Rosen para tratar de echar abajo la no-localidad. Dicho teorema pudo ser totalmente refutado por Alain Aspect dos décadas después, de manera que la no-localidad dejó de ser debatida y la discusión pasó a centrarse en hallar explicaciones acerca de las causas de un universo interconectado y de las consecuencias del mismo.

Algunos autores interesados en las teorías cuánticas, como Tiffany Snow, opinan que tal interconexión se debe al origen común del universo. Orzel, sin embargo, se muestra más escéptico en este sentido y rechaza tal explicación, argumentando que la no-

[12] De ellas dice Capra lo siguiente: "mientras que las variables ocultas en la física clásica son mecanismos locales, las de la física cuántica son no-locales; son conexiones instantáneas con el universo como un todo" (1975: 126).

localidad se ha demostrado en partículas que proceden de un mismo enmarañamiento, como por ejemplo fotones producidos a partir de un mismo átomo. Según Orzel, dicha relación es tan frágil que suele romperse con facilidad, a veces al chocar con el entorno exterior, de manera que no parece posible que exista ningún enmarañamiento que hubiese perdurado desde el Big Bang (2010: 259). Desde otro flanco, el físico Lindley también critica los posicionamientos que sitúan la interrelación del universo a partir del Big Bang: si realmente el universo estuviera interconectado desde aquella explosión primigenia, y desde entonces la interrelación de los fenómenos marca la evolución del cosmos, estaríamos volviendo al determinismo y alejándonos de nociones como la libre voluntad (1996: 146). Desde este planteamiento ético y filosófico, prosigamos con unas cuantas especulaciones sobre las posibles consecuencias de vivir en un universo interconectado. Especularemos acerca de once posibilidades. Muchas de ellas abandonan el terreno de la pura física teórica para adentrarse en la aventura filosófica. Sirvan no obstante la mayoría de ellas para describir los mundos ficcionales de varias obras comentadas en esta tesis.

1. Los objetos cuánticos, aunque medie distancia entre ellos, se influyen unos sobre otros. Además, no pueden ser localizados al modo de la física clásica. Ervin Lázslo asevera con rotundidad que "nada en este mundo es local, o limitado a donde surgió" (2004: 110), adentrándose casi en la poesía para tratar de explicar las consecuencias de esa creencia: "cada partícula es una cuerda que genera su propia música junto a las demás partículas. Todas las estrellas y las galaxias vibran juntas, el universo completo" (2004: 2). Por su parte, el también físico Fritjof Capra coincide en esta visión de conjunto, al afirmar que en la telaraña interconectada que es el universo no existen partes (1975: 134), como si cada partícula fuera manifestación de una totalidad profunda a la cual pertenece. En el mismo trabajo, además, se sirve de la interconexión para explicar por qué las propiedades de las partículas sólo son definibles en relación con otras partes del sistema (1975: 55), enunciado de esa manera las consecuencias de la interrelación universal.

2. Del mismo modo en el que la física de Newton impulsó el desarrollo de una ética individualista bajo el supuesto de que sólo los fenómenos acaecidos en el entorno cercano eran influyentes o determinantes para la vida de un individuo, la noción de no-localidad ha sido origen de una ética diferente que atiende a realidades distantes y

aparentemente no relacionadas en un entorno reducidamente local[13]. Barad enuncia a partir de la no-localidad que estar enmarañado no es simplemente estar relacionado, sino que los objetos cuánticos carecen de la posibilidad de una existencia individual y autosuficiente (2007: ix). Tantearemos más posibilidades derivadas de esta consecuencia en el apartado 3.6., cuando abordemos la ética cuántica.

3. Mediante el descubrimiento de la no-localidad, la ciencia física sigue a la teología en su desubicación de Dios desde un lugar físico y localizable (Adán y Eva, como Jonás, creyeron que podían escapar de él) a situarlo en toda la realidad (Squires, 1986: 130). La física no-local, en sintonía con la teología actual, dejaría de explicar los fenómenos a partir de lugares concretos y físicos para acoger una visión más global y holística del cosmos.

4. Ninguna explicación física podrá a partir de ahora explicar un fenómeno aislado. Cuando los físicos explican algo, descubren en realidad cómo ese *algo* está relacionado con todo lo demás (Capra, 1975: 118). Capra crea un símil de la nueva física con los *koan* o acertijos propios del budismo zen, cuya solución consiste en intuir cómo cualquier fenómeno particular se explica a partir de su relación con la totalidad. A continuación, se indica uno de los *koan* que recogió Alan Watts en su famoso estudio introductorio al budismo zen:

> Pregunta: ¿En qué sentido mi pie es como el casco de una mula?
> Respuesta: Cuando la garza blanca se para en la nieve tiene otro color (1957: 129).

Una de las semejanzas esenciales de la nueva física con el ancestral Zen emerge precisamente de la idea de la no-localidad y de interrelación de todas las partes del universo. En este *koan* se pretende que el aprendiz descubra mediante una especie de relámpago intuitivo cómo la garza y la mula son en realidad distintas facetas de un mismo mundo, incluso de un mismo fenómeno. Profundizaremos más en estas cuestiones en el apartado 3.1.6.

[13] De forma más aprehensible que la no-localidad, otros fenómenos contemporáneos, como el desarrollo de lo que Castells denomina *sociedad red*, también dificultan la autonomía e independencia del individuo, ya que los sistemas de información y la interconexión subvierten el tradicional concepto occidental de sujeto separado e independiente (1997: 53). Diferentes disciplinas contribuyen, por consiguiente, al desmoronamiento de la independencia del individuo como átomo irreductible, sueño del proyecto ilustrado (y del liberal), y construyen interpretaciones del sujeto humano cada vez más cercanas a la interconectividad.

5. La materia no puede descomponerse en partes más pequeñas que vivan independientemente, porque si dos partículas han estado relacionadas en algún momento, seguirán estándolo desde entonces: "La teoría cuántica (…) revela la interconexión existente en el universo y demuestra que no es posible descomponer el mundo en las más pequeñas unidades que existan independientemente" (Capra, 1975: 55). Incluso David Bohm, uno de los mayores escépticos sobre la interpretación de Copenhague, admitió la interrelación total del cosmos: "la realidad fundamental es la inseparable interrelación cuántica de todo el universo y (…) las partes que parecen funcionar de un modo relativamente independiente son simplemente formas contingentes y particulares dentro de todo ese conjunto" (cit. Capra, 1975: 55). ¿Podrá extrapolarse, entonces, a los personajes de Tengo y Aomame en *1Q84*, de Murakami, cuyas vidas, aunque separadas, se influyen mutuamente a partir del establecimiento de una amistad muy especial en su infancia? Al menos, el escritor japonés parece especular con dicha interrelación cósmica, forzando los límites de la ficción en un mundo literario que parece basarse en estas interpretaciones de la teoría cuántica.

6. La no-localidad ha incidido notablemente en los estudios sobre la conciencia, una de las ramas más apasionantes del saber actual, que conjuga neurociencia, psicología y física. Orzel, uno de los físicos más moderados de nuestra bibliografía, también recoge las opiniones de algunos científicos, como Roger Penrose, creyentes en el funcionamiento cuántico de la conciencia. La teleportación de estados y, en definitiva, la no-localidad, explicaría cómo la mente es capaz de funcionar a una altísima velocidad y generar constructos que nos permiten entender la realidad (2010: 217).

7. Para explicar la instantaneidad propia de la no-localidad, algunos expertos se han aventurado a sugerir que el universo sería una especie de maraña de información cuyas partes estarían constantemente intercomunicadas. En este caso, el universo sería análogo al *tercer entorno* descrito por Echeverría para explicar la realidad cultural-digital contemporánea, un tercer entorno donde los *bits* sustituyen a los átomos en la jerarquía de relevancia, y con ello se abandona el mecanicismo de la era moderna para adentrarnos en el *informacionismo*: luz, genes, números, e incluso la misma materia es entendida en último término como *información* (1999: 73). En el ámbito de la física, un

representante de la línea moderada como es Orzel recoge la hipótesis en su trabajo: "There are people who think that the proper way to think about quantum physics is in terms of information. In some sense, the whole science of physics is really all about information" (2010: 220). Como es habitual, Lázslo va mucho más allá en sus elucubraciones. Cree firmemente que la información no es una acumulación de datos, sino un aspecto inherente a la naturaleza, y recoge una expresión propia de David Bohm para ilustrar su postulado: *in-formación* (2004: xvii). Para Lázslo, que el universo disponga de la información de todo lo acaecido en cada una de sus partes explicará su evolución como un todo coherente: "en todas las raíces de la realidad aparece un campo cósmico de interconexión, que conserva y transmite la información" (2004: xviii). A pesar de mostrarse generalmente menos osado que Lázslo, Barad habla del universo en términos de memoria, como si fuera algo intrínseco a la estructura del cosmos:

> Memory does not reside in the folds of individual brains; rather, memory is the enfolding of space-time matter written into the universe […] Memory is not a record of a fixed past that can ever be fully or simply erased. […] Remembering (…) [extend] the entanglements and responsibilities of which one is a part. The past is never finished (2007: ix).

Siguiendo este razonamiento, recordar sería acoger en nuestro cerebro ecos que viajan por todo el universo. Para ilustrar su propia afirmación, Barad menciona que ella no se considera el agente único de su obra (2007: x). Nos abrimos entonces a unas posibilidades racionalmente delirantes que provocarían numerosos abismos en todo comparatismo, ampliando potencialmente los matices semánticos de palabras tan habituales en la teoría literaria como *diferencia* o *diseminación*.

8. El nuevo concepto de *vacío cuántico* quizá pueda servir para explicar la no-localidad. En ciertos aspectos, recuerda a aquella vieja idea del *éter*, porque sería una especie de malla energética que recubriría todo el universo. Lázslo propone que gracias al vacío cuántico la información puede viajar en el universo. Su existencia ha sido ya demostrada y experimentada en la física cuántica, y sería un espacio vacío que transporta el *campo de punto cero* o ZPF, energías de campo así llamadas porque están presentes "incluso cuando todas las formas clásicas de energía desaparecen: en el cero absoluto de temperatura" (2004: 41). En los descubrimientos siguientes, todos los campos energéticos y las fuerzas se adscriben a un "mar de energía misterioso" (2004: 41) denominado *vacío unificado*, un concepto afín al de vacío cuántico, y responsable

de transportar "la luz y todas las fuerzas universales de la naturaleza (2004: 43). Además, Lázslo plantea la posibilidad de que este vacío cuántico sea el responsable de transportar la información que interconecta el universo, actuando como un mar de información que permite nuestra existencia, "literalmente en contacto físico con el resto del cosmos" (2004: 44). Prosiguiendo su metáfora del vacío cuántico como mar, postula que en ese océano cuántico la información nunca sería borrada, porque a diferencia del océano real, donde el paso de los barcos deja estelas que el tiempo borra, las *estelas de información* del universo no desaparecen, pues en el vacío nada puede rozar esas ondas de información (2004: 47). Además, Lázslo se apoya en una sustancia empíricamente existente para ejemplificar sus ideas sobre el vacío cuántico: se trata del helio superfluido, un líquido superdenso que, a pesar de esa cualidad, no genera fricción. El vacío podría ser, aunque nos sorprenda, superdenso y superfluido a la vez (2004: 48). Una vez planteados estos fundamentos, Lázslo teoriza sobre la hipotética existencia de lo que denomina *campo A*, inspirado en el concepto budista de *akasha* o red que envuelve todo el universo y porta la memoria de los acontecimientos acaecidos desde el principio de los tiempos, e incluso en universos anteriores. Colinda con aquello que llamaba Barad *la memoria del universo*. Este campo A "transmite información a todas las cosas con todas las otras cosas" (2004: 104), es *universal* pero ello no implica que sea *uniforme* (2004: 104) ya que, al igual que un holograma, pondría en contacto "las cosas que son muy similares entre sí (es decir, que son «isomórficas», poseen la misma forma básica)" (2004: 104). Un holograma es, en realidad, la imagen tridimensional de un objeto creada a partir de dos placas. Emergen gracias a un haz de luz impactado contra estas placas, generando la sensación de tres dimensiones. Si hacemos un símil del holograma con el universo, estaríamos diciendo que en cada punto de nuestro universo *se esconde* una representación total del mismo, una imagen tridimensional de todo el conjunto. Un ejemplo literario de esta cosmovisión se encierra en uno de los relatos recogidos por Lafcadio Hearn en *Kwaidan* (1904) y titulado *El sueño de Akinosuke*, donde uno de los dos personajes de la historia cae dormido a los pies de un árbol y sueña con un reino en el que le ocurren todo tipo de sucesos. Cuando despierta, se lo cuenta a su amigo y descubren bajo el árbol en el que dormía un gran hormiguero con todos los escenarios que él había soñado a escala humana. La historia especula con la existencia de un gran holograma universal donde cada parte incluye al resto, como es el caso del hormiguero y el mundo soñado por el protagonista del relato. Además, parece intuirse en el relato cómo contemplamos parte del universo que podemos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

decodificar, porque todo holograma se conjuga con otra figura holográfica similar, y por ello es una de las metáforas favoritas de muchos físicos para explicar un modelo entendible del universo. Se dice que la mayor parte de la física es *reduccionista* porque trata de explicar los fenómenos bien localizados que ocurren a pequeña escala. Pero ya sabemos que la teoría cuántica considera ese enfoque insatisfactorio, ya que las funciones de onda son algo tremendamente no-local. Bohm propone que el universo es una «totalidad incorrompible», un gran holograma donde todas las partes del universo contienen el conjunto: "El mundo real está estructurado según los mismos principios generales, estando el conjunto implícito en cada una de sus partes" (cit. Capra, 1975: 130). Sería una forma de explicar la reducción de las funciones de onda: todo el universo participa de sus partes y colapsa dichas funciones en una especie de armonía de conjunto. Lázslo se sirve del concepto de holograma para plantear que, de todo ese mar de información existente en el vacío cuántico, nosotros captaríamos únicamente la información que necesitamos, aquella inteligible para descifrar la parte del holograma a la cual pertenecemos. Por supuesto, dicho holograma permitiría una espectacular comunicación entre especies animales y vegetales, aunque éstas se hallen a miles de kilómetros de distancia entre sí. Como resumen de su concepto de *universo informado*, Lázslo concluye que "Todo lo que ocurre en un lugar sucede en otros lugares, todo lo que haya sucedido una vez, sucederá también después" (2004: 114), aventurando que así veremos el cosmos, la ciencia y la sociedad en las próximas décadas.

9. Como ya introdujimos en el postulado anterior, otra posibilidad para tantear la naturaleza de nuestro universo sería afirmar que toda la información del mismo estaría almacenada en un *metaverso*, un universo más allá de este y matriz de nuestro cosmos (dicho concepto no es equivalente a los universos paralelos, un modelo teórico en el que los universos no podían comunicarse entre sí). El metaverso sería una especie de código genético que afectó a la creación de este universo y por supuesto a la creación de universos futuros.

10. Otra posibilidad que nace a partir de lo dicho hasta el momento es una aplicación en el plano de las humanidades y de la psicología. La interrelación cuántica abre la puerta de nuevo a la psicología de Jung y sus nociones de inconsciente colectivo. Si realmente el universo funciona de forma holística y nosotros, como seres humanos, estaríamos conectados a la información de todos los seres humanos que han vivido

hasta el momento, existirían imágenes e ideas colectivas que podemos descifrar y que, por supuesto, inciden en nuestras vivencias cotidianas. ¿Cabría entonces la posibilidad de que lo denominado popularmente como *fantasmas* en las distintas tradiciones de la humanidad fueran proyecciones de estos hologramas e informaciones colectivas? Capra no duda en incluir en sus trabajos referencias a la parapsicología (1975: 125). En cualquier caso, si la ciencia continúa avanzando y especulando en este sentido, muchas teorías de movimientos como el postestructuralismo, escépticos de cualquier esencia y modelo para explicar la realidad que no hunda sus raíces en la historia, serían duramente cuestionadas. Autores y pensamientos como el de Jung, en las antípodas del postestructuralismo, verían revisadas sus teorías desde una abrumadora nueva perspectiva.

11. A partir de las consecuencias derivadas de un universo interrelacionado e independiente, en nuestro mundo no existen partes más importantes que otras (Capra, 1975: 119). El físico se inspira en la cosmovisión tradicional del budismo *mahayana* surgida a partir de una descripción incluida en el *Sutra Avatamsaka*, donde se describe el palacio del dios hinduista Indra. Dicho palacio posee una red de perlas dispuestas de tal forma que se reflejan todas, entre sí, unas a otras. Recoge además una frase del estudioso Charles Eliot que explica perfectamente la cosmovisión encerrada en esa imagen: "Cada objeto del mundo no es sólo él mismo, sino que incluye a todos los demás objetos y de hecho es todos los demás" (1975: 121). Más adelante, en el mismo estudio, Capra plantea que vivimos en un universo donde no hay niveles superiores ni inferiores, ni auténticas jerarquías (1975: 138), consecuencia directa de la interconexión entre todas las partes del mismo. Esta inexistencia de jerarquías se deriva también de esa imagen budista del palacio del dios Indra, imagen coincidente en realidad con la metáfora del holograma para explicar el universo. El propio Dalai Lama retoma la idea de que cada átomo contenga diferentes universos, valiéndose de la imagen de la red de perlas e insistiendo en la idea de que todas forman parte del centro del universo, porque todas reflejan a las demás (2005: 111-2). Concluye por ello que no se puede alcanzar el conocimiento total de un solo átomo si no se es omnisciente: conocer un átomo implicaría conocer también todas sus otras conexiones.

Hasta aquí han sido expuestos los principales logros de la física cuántica, tanteados los principios del nuevo paradigma científico e introducidos los postulados filosóficos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

especulativos nacidos de la nueva visión de la ciencia y el mundo. Podemos proseguir ahora con una disquisición más atenta a problemas tradicionalmente considerados como acientíficos, es decir, la conciencia y la importancia del observador, para adentrarnos cada vez más en el problema de la naturaleza de la realidad y las posibilidades que existen para representarla.

3.2. LA OBJETIVIDAD Y LA CONCIENCIA: DOS INTRUSOS EN LA CIENCIA CUÁNTICA

En este epígrafe abordaremos la posibilidad de una objetividad tal y como era entendida en el paradigma clásico de las ciencias experimentales. Seguiremos desgranando también las nuevas aportaciones en el terreno de la conciencia realizadas a partir de nociones y conceptos propios de la física. Ambos conceptos, objetividad y conciencia, están gracias a la física cuántica más relacionados que nunca, superando la tajante distinción entre filosofía y ciencia propia del saber predominante desde la Edad Moderna hasta el siglo XIX. Tal y como plantea Cotanda Piñón, tradicionalmente la ciencia clásica ha despreciado la subjetividad, de manera que ha llegado a constituir lo que podría llamarse *el mito de la objetividad*; la autora indica aquella apreciación de Pascal sobre la subjetividad y su famosa afirmación "el yo es odioso" (2012: 19). La literatura ha sido contrapuesta a la ciencia, como faceta más de la eterna y falsa dialéctica de razón contra emotividad. En esta tesis se pretende contribuir a disolver dicha dialéctica con el fin de aplicar los principios cuánticos a los ejemplos literarios que nos ocupan.

3.2.1. Observador y subjetividad: ¿existe la objetividad?

En su obra clásica sobre la hermenéutica, Gadamer nos recuerda que la realidad dada es inseparable de la interpretación (1984): como si ningún ápice de la realidad se escapara de la hermenéutica, el filósofo se aproxima a las teorías cuánticas y a la relevancia otorgada a la figura del observador, al sujeto del experimento. Un razonamiento semejante formula Capra cuando llega a afirmar que no es posible mantener ya la objetividad científica (1975: 4), al menos tal y como se formulaba en el paradigma clásico, y ello implica quebrar con la modernidad epistemológica pero también artística, pues también se derrumba el anhelo del artista moderno que, desde el Romanticismo, desea conferir una libertad sin límites a la mónada individual para dar

lugar a una creación autónoma, dictadora de sus propias leyes (Lipovetsky, 1983: 94). En el ámbito epistemológico y científico, el ideal cartesiano de una descripción objetiva de la realidad se resquebraja desde Bohr y la importancia otorgada a la figura del observador (Capra, 1975: 29), basado en la distinción absoluta entre sujeto y objeto. Ello trae enormes consecuencias para los estudios culturales: si en el nivel último de la realidad, el cuántico, todo se explica a partir de las probabilidades, los resultados posibles del experimento diferirán según el observador, a pesar de hallarnos ante el mismo experimento. La realidad tendrá una faceta diferente dependiendo de quién realice la observación, de manera que posturas como el etnocentrismo, y derivados como el eurocentrismo, entran en una crisis profunda. La superioridad queda relegada entonces a una cuestión tecnológica y metodológica. Además, el patrón de causa-efecto que tanto enorgullecía a Occidente también sufre una mella considerable en el nuevo modelo, ya que no puede especificarse en el mundo cuántico una causa aislada y objetiva para un efecto determinado (Capra, 1975: 34). El mundo no es completamente cognoscible, ni tampoco lo son nuestros conocimientos sobre él, pues según Lindley, "I must think not in certainties but in probabilities" (1996: xii): nada es cierto, sólo probable.

La consecuencia más revolucionaria de todo ello es la inexistencia de una realidad objetiva ubicada *ahí fuera*, a la espera de nuestras descripciones, pues no puede darse una realidad independiente a nuestras mediciones: "[Quantum physics] challenged the basic belief (…) that there exists an objective reality, a reality that does not depend for its existence on its being observed" (Squires, 1986: 2). Hemos visto ya en el epígrafe anterior cómo la *decoherencia* permitía explicar la existencia de los objetos macroscópicos (pusimos el ejemplo de la luna) incluso cuando no son observados. Pero en el mundo microscópico, concretamente el mundo cuántico, las cosas son muy diferentes: si nos preguntan si un electrón gira hacia la derecha o hacia la izquierda, diremos que hay un 50% de probabilidades de que lo haga hacia cada uno de los lados. Si nos preguntan si gira hacia arriba o hacia abajo, también hemos de contestar que hay un 50% de probabilidades de que lo haga en cada una de esas dos posibilidades. Pero si nos preguntan si el electrón gira hacia alguna determinada dirección cuando nadie lo está observando, la respuesta es en todo caso negativa. Otro fascinante rasgo del universo cuántico que enervaba a Einstein por considerarlo el colapso de la mismísima idea de ciencia. Squires recoge las inquietudes del gran físico en su trabajo: "It seemed

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

to Einstein, and has seemed to others over the years, that if you take away from science the idea of a unique underlying reality that all observers can agree on, then you are taking away one of the foundations of science itself" (1986: 89).

Podemos establecer una analogía entre la inexistencia de una objetividad absoluta y la incapacidad de referencia absoluta del lenguaje mediante las palabras hacia las cosas. Siguiendo las interpretaciones afines a la escuela de Copenhague, el sujeto que crea el lenguaje, el hablante, estaría creando una serie de convenciones sobre la realidad de tal forma que incluso llega a crear la realidad (*las palabras no son las cosas*, diría Foucault). Comentando a Bohr, uno de los máximos responsables de la escuela de Copenhague, Barad afirma (ahora indagando en el terreno de la lingüística) que el referente es un fenómeno y, por tanto, no se considera independiente de la observación (2007: 120): no es un ente ubicado en la realidad con las propiedades totalmente definidas e inafectadas por el proceso subjetivo observador. El Dalai Lama llega a unas conclusiones muy parecidas partiendo de la sabiduría budista. Apunta a la diferencia que hay entre sostener una taza de té con la mano desnuda a sostenerla con una tela, ejemplificando cuál cree que es el papel de la mente en la percepción de la realidad: "La tela es la metáfora de los conceptos y el lenguaje, que se interponen entre el objeto y el observador cuando opera el pensamiento" (2005: 199). En este sentido, muchas disciplinas orientales ya veían imposible separar al observador de los fenómenos observados, luego los patrones descriptivos con los que describimos la naturaleza, según Capra, no serían más que creaciones de "nuestra mente mediadora y categorizante": "las estructuras y los fenómenos que observamos en la naturaleza no son (…) más que creaciones de nuestra mente medidora y categorizante" (1975: 111). Por ello uno de los propósitos principales del budismo zen es constatar esta ficcionalidad provocada por la mente y despojarnos de las convenciones para poder disfrutar de la realidad de una forma directa, algo que normalmente se consigue a través del entrenamiento meditativo. Se trata por tanto de ser conscientes del papel que representa la mente y sus mecanismos en nuestras vidas y en nuestra identidad, no perdiendo de vista en ningún momento que "nuestro problema surge del hecho de que el poder del pensamiento nos permite construir símbolos de cosas separados de las cosas mismas" (Watts, 1957: 142). Consecuencia de ello es nuestra tendencia a confundir esas construcciones simbólicas con la realidad, puesto que llegan a ser más concretas: "aprendemos a identificarnos con nuestra idea de nosotros mismos" (1957: 142), y por

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ello advierte Watts del engaño de experimentar el sentimiento de un *yo* que tiene una *mente*, sujeto interiormente aislado al que le ocurren involuntariamente experiencias. En otras palabras, confundimos nuestra verdadera naturaleza con nuestro ego proyectado sobre el mundo, olvidando que dicho ego es un constructo mental. Watts nos recuerda que no se trata de aborrecer este mecanismo de la mente y de la interposición que supone entre nosotros y la realidad, sino de ser conscientes de ello y de los engaños que la realidad mental puede inducirnos: "No nos liberamos de las convenciones despreciándolas sino evitando ser engañados por ellas" (1957: 31). De hecho, una señal de sabiduría en el ámbito zen, gracias a su legado taoísta, es el famoso dicho que recoge Alan Watts en su estudio: "Los que saben no hablan; los que hablan no saben" (1957: 15), sentencia que vehicula la inutilidad de intentar transmitir verdades y conocimientos importantes a través del lenguaje. Tales razonamientos no dejan de recordar el irónico comienzo de su introducción a la física cuántica, donde Orzel bromea con la posibilidad de que probablemente los perros, llegados a este mundo sin tantas expectativas ni preconcepciones como los humanos, entenderían mejor la física cuántica: son capaces de encontrar un mundo nuevo en el mismo paseo de cada día (2010: 6).

Obviamente, todo ello no quiere decir que la física cuántica, o cualquier otra ciencia, no pueda realizar descripciones de la realidad. Quiere decir que toda descripción será siempre probabilística, pero ello tampoco las sitúa en las antípodas de la objetividad. En 3.1.4. nos referíamos al ejemplo de los pronósticos de la lluvia. Aunque finalmente no se produzca el fenómeno pronosticado con un índice mayor de probabilidad no significa que el pronóstico fuera erróneo ni ficticio. Además, Lindley pretende poner un poco de moderación en el asunto, destacando que el problema se halla en entender la palabra *objetividad* a partir del ámbito tradicional de las ciencias clásicas (1996: 159). Prefiere distinguir entre una *objetividad fuerte* y una *objetividad débil*: "Weak objectivity is a minimum standard that scientists must accept in order to pursue their work" (1996: 159). Es cierto: sin un mínimo de creencia en una objetividad, aunque la califiquemos como débil, no se puede hacer ciencia. La física cuántica actúa como cuña entre la objetividad fuerte y la débil. Es indiscutible que ha desbancado las objetividades *fuertes*, de manera que si aceptamos la física cuántica, debemos aceptar también la idea de una objetividad débil (1996: 161). Dicha objetividad sería la de las pequeñas certezas que obtenemos a partir de las mediciones, incluso a sabiendas de que toda medición afecta al objeto medido (si seguimos a Copenhague, lo *colapsan*), en ese proceso que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Barad bautizaba como *intra-acciones*. La objetividad fuerte, aquella correspondiente al paradigma de las ciencias clásicas, ya no existiría, y es imposible que pueda volver a ser restituida.

3.2.2. La conciencia: ¿descripción o creación de la realidad?

Anexo al tema de la objetividad se encuentra la cuestión de la conciencia. Si no existe una objetividad fuerte ni un mundo externo a la espera de ser descrito, muy probablemente la conciencia juegue un papel en la ciencia, la psicología y la cultura que aún no ha sido del todo reconocido en las disciplinas del saber.

La física ha tenido que enfrentarse a la cuestión de la conciencia y otros temas psicológicos a la hora de buscar explicaciones a los descubrimientos realizados a lo largo del siglo XX. La importancia que estas interpretaciones dan a la conciencia ha reavivado el debate científico de la vieja dialéctica entre mente-cuerpo, castigada en la tradición occidental desde el platonismo clásico y consideradas como entes separados y no influyentes entre sí (Lindley, 1996: 61-3). Muchos hitos filosóficos han agudizado la escisión entre mente y cuerpo, pero quizá sea el existencialismo sartreano uno de los mayores contribuidores a profundizar esa tendencia en la filosofía occidental. Sartre postulaba en *El ser y la nada* (1943[14]) que la conciencia (llamada *ser-para-sí*) nacía a partir del cuerpo (el *ser-en-sí*) pero era algo diferente a él. De hecho, la conciencia debía luchar contra la naturaleza y el cuerpo para diferenciarse de él y establecerse como individuo autónomo, ya que en el paradigma sartreano la existencia precede a la esencia: la esencia se elige. De aquí se derivaba un fuerte desprecio por todo lo natural, carente *per se* de sentido, y de hecho el individuo debía luchar contra la naturaleza y su propio cuerpo para diferenciarse de él y diseñar un proyecto autónomo para su existencia. Tal desprecio por lo natural es fácilmente verificable en las novelas de Sartre, como *La edad de la razón* (1945), donde existe una tendencia a la náusea y el repudio hacia todo lo visceral propio de la naturaleza, especialmente contra los procesos de reproducción del ser humano y el embarazo femenino.

El paradigma derivado de la ciencia cuántica va en una dirección diametralmente opuesta a esa dicotomía excluyente cuerpo-mente. A partir de las nuevas ideas sobre la objetividad y sobre la realidad que ya hemos expuesto, científicos de diferentes ámbitos

[14] Nosotros hemos consultado la versión de Leo Elders, 1977.

y especialidades han lanzado sus propuestas para una reconciliación de los extremos hasta ahora opuestos de la dualidad mente-cuerpo. En su tesis, donde recoge estudios y tratados sobre física actual y, por supuesto, física cuántica, Piñón Cotanda se posiciona a favor de la disolución de dicha dualidad: "En un plano cósmico, la vida no es un fenómeno añadido a la materia y separado de ella: es una propiedad coextensiva en sí, al tejido cósmico entero que se puede captar por diversos procedimientos" (2012: 410). Por su parte, Alan Watts, desde el terreno de la divulgación del budismo zen, opinaba de esta manera: "Decir que la realidad concreta del organismo humano *es* fisiológica es como decir que la tierra *es* tantas toneladas o hectáreas" (1957: 32). Ya en el ámbito de las ciencias experimentales, el mismo patrón que se aplica a la física en cuanto a la acción-reacción se podría aplicar a la mente. Dicho patrón consiste en afirmar que, en contra de lo que se creía en el determinismo causa-efecto anterior, en física tanto la acción como la reacción suceden a la vez, por muy extraño que pueda parecer. Ello supone decir que si A afecta a B, entonces B también afecta a A. Puesto que el mundo físico afecta al cuerpo, es lógico pensar que la mente también afecta al mundo físico (Squires, 1986: 63).

Por otro lado, la conciencia sería una solución posible al problema de la reducción o el colapso de las funciones de onda. Hemos hablado parcialmente de ello, pero es necesario continuar profundizando en el proceso de medición y en el papel del observador para seguir abordando la cuestión de la conciencia. Existen varias respuestas para la pregunta siguiente: ¿requiere la función de onda de un observador consciente para poder colapsarse? La respuesta podría ser afirmativa, y además ello se apoya en que tanto en la reducción de la función de onda como en las tomas de decisiones que realiza la conciencia se produce un aumento de información, pasando de algo desconocido (indeterminado) a algo conocido y definido. No obstante, pensar que la reducción no sucede hasta que la observamos continúa enervando a muchos físicos, pues ello supone "to put it on a par with astrology and the reading of tea leaves", ironiza Squires (1986: 58), en una línea bastante acorde con Orzel y muchos otros físicos a los cuales ello les parece «milagroso» (2010: 104).

Además, existen otros interrogantes y dudas que plantear a los que afirmen que la conciencia sirve para colapsar la realidad: ¿cómo es posible que el universo haya existido durante tanto tiempo sin observadores conscientes que continuamente

colapsaran la realidad? (Squires, 1986: 85). La *decoherencia* podría ser una explicación, pero recordemos que no está totalmente verificada. A pesar de las numerosas reticencias, en este estudio continuaremos especulando con la posibilidad de que la conciencia juegue un papel activo en el colapso de la realidad, ya que sobre estos supuestos podemos hacer nuestra comparación de la ciencia cuántica con el budismo, el realismo mágico y, en última instancia, los mundos ficcionales de Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami.

En definitiva, si la reducción de las funciones de onda se diera finalmente mediante un proceso en el que interviniera la conciencia, la dualidad mente-cuerpo sería irresolublemente disuelta. Y aunque aún no se haya determinado una respuesta, diversos estudios y disciplinas científicas avanzan progresivamente hacia dicha disolución, de manera que las emociones y el estado de ánimo están siendo cada vez más estudiados como causantes de enfermedades e indicadores del estado de salud. Retomando nuestro hilo de discusión, es necesario tener presente que dicha dualidad, nacida con Platón, ha servido a Occidente en su proyecto de encumbrar la Razón y su supremacía sobre los seres humanos. A diferencia de estas especulaciones, si hacemos caso a Murray, las mentes pre-científicas (a veces aludidas como *pensamiento mítico*) imbuían de energía psíquica a la realidad (1968: 307), sistema conocido como panpsiquismo y que permite poblar la naturaleza de espíritus, fuerzas sobrenaturales, ángeles, demonios, y un largo etcétera de entidades no humanas. Dejando de lado esos seres que para la razón occidental pertenecen al ámbito de lo irracional y la fantasía, sí es cierto que la ciencia, gracias a cuestiones como la conciencia o el panpsiquismo, se va aproximando poco a poco a algunas mentalidades míticas que hasta ahora habían sido denostadas. Ya vimos como Lázslo utilizaba una palabra hinduista, *akasha*, para definir una idea científica. También el estudioso Alain Daniélou admira la aproximación de las «ciencias de la India» (la teología, la mitología y sus derivados) a las ciencias exactas occidentales: "Sólo en las ciencias más avanzadas, las matemáticas, la cibernética, la biología, la ciencia del átomo, encontré nociones que se pareciesen a las de las ciencias de la India" (1964: 29). La coincidencia entre las disciplinas científicas occidentales y las espirituales de Oriente nunca será absoluta, pero la existencia de una aproximación ya resulta sumamente elocuente. En cualquier caso, nos hallamos en las antípodas del pensamiento popperiano y su condena de las «sociedades cerradas» a la ignorancia, pues entiende que sólo las ciencias de la «sociedad abierta» poseen valor crítico (1945:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

15). El rescate, por parte de científicos actuales, de conceptos y cosmovisiones hinduistas (cuya tradición sería calificada indefectiblemente por Popper como «sociedad cerrada») sería una muestra más de que la individualidad no es el último estadio lógico de la evolución humana.

Dentro de esas mentalidades míticas que dotaban de conciencia a la materia se encontrarán las cosmovisiones desde las cuales escribirá José Eustasio Rivera *La vorágine* (1924), Miguel Ángel Asturias su novela *Hombres de maíz* (1949) y Kenzaburō Ōe su *M/T y la historia de las maravillas del bosque* (1986). En la de Asturias la tierra y los elementos de la naturaleza parecen estar vivos y, tanto en las novelas de Eustasio Rivera como en la de Ōe, los árboles tienen alma. Antes de adentrarnos en más consecuencias del hipotético panpsiquismo, vamos a proseguir con los estudios de conciencia y los tres tipos de creencia básicas que Squires distingue (1986: 61-2). Como podemos ver a continuación, no están tajantemente diferenciadas unas de otras y entre ellas hay abundantes puntos en común:

1. La primera creencia establece que la conciencia es una realidad compleja, poseída por seres suficientemente grandes y con cierto grado de libertad e interconectividad entre sus partes. Creer esto nos llevaría a establecer una escala de seres conscientes, en la que los seres humanos ocuparían un escalón alto de la misma. En esta línea de pensamiento, Lázslo afirma que no existe únicamente la conciencia humana. Recoge las opiniones de unos cuantos investigadores de la conciencia y sigue a Peter Russell cuando afirma que no hay necesidad de explicar por qué la materia inconsciente crea la conciencia inmaterial, porque "ni la materia es algo enteramente inconsciente, ni la conciencia está totalmente divorciada de la materia" (2004: 146). Cree Lázslo que la conciencia es una *ecología*, poseída no sólo por el individuo sino por toda la sociedad y quizá toda la humanidad. En su línea habitual, se hace eco de la cuestión de las conexiones transpersonales, contemplando la posibilidad de su existencia (2004: 88). Por su parte, también sería afín a este primer planteamiento el budismo, al menos el tibetano, así como el Zen. El líder espiritual de los tibetanos denuncia la estrechez de los estudios de la conciencia en la biología, porque sólo se adscribe a unos pocos organismos vivos. Para el budismo, sin embargo, la conciencia es una de las características primordiales de la vida. Considera que no hay razones científicas suficientes para separar al ser humano del resto de los animales. En lo que a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la sensibilidad se refiere, afirma que “no hay diferencia entre los humanos y los animales” porque ambos tipos de seres buscan “escapar del sufrimiento y buscar la felicidad” (2005: 130). Según el Dalai Lama, tanto el animal como el hombre poseen *shepa* (traducible, aunque no exactamente, como *conciencia*), aunque en distinto grado de complejidad (2005: 131), tal y como se afirmaba al comienzo de este primer planteamiento.

2. La segunda posibilidad sería creer que la conciencia no es campo de estudio de la física. Estaría localizada en el cuerpo, aunque aún no se sepa dónde. Sin embargo, si no estuviera localizada en ninguna parte específica de nuestro cuerpo, cabría preguntarse qué provoca que mi conciencia sea *mía*.

a. A este respecto, Squires comenta que ello supone creer en la conciencia como un espacio privado donde cada cual gobierna. Este tipo de conciencia, además, no excluye al resto de criaturas no humanas de la posibilidad de tener una conciencia. Incluye en su estudio un interrogante muy lúcido: ¿por qué cada pájaro canta de una forma diferente? ¿Simplemente sigue las leyes de la naturaleza, o se debe a las diferencias anatómicas? ¿No hay una mínima muestra de conciencia individual en el canto de cada pájaro? (1986: 59).

b. Acerca de la localización de la conciencia, Lázslo recuerda el debate abierto sobre este tema y las dudas existentes acerca del cerebro como agente de conciencia. Según el físico, de momento sólo se sabe que está correlacionado con ella (2004: 144). Las posturas que otorgan tanta importancia a la conciencia se fijan, obviamente, en el cerebro y su funcionamiento para tratar de encontrar pistas. Para Zohar y Marshall, el cerebro contiene toda la historia de cómo se ha ido desarrollando la conciencia resumida en este órgano y sus vericuetos (1994: 193). Por su parte, Lázslo encuentra en el órgano razones para pensar en su funcionamiento cuántico: las neuronas están compuestas por fotones, y estos están en comunicación constante con el resto del universo, y por tanto “proceden de los campos complejos que subyacen en el cosmos” (2004: 146). Cree también que las neuronas son un nivel inferior de conciencia que generan un nivel mayor al funcionar en el conjunto cerebral (2004: 146-7).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

c. Por su parte, Lindley no cree que la conciencia sea la solución definitiva, ni siquiera al colapso de las funciones de onda. Creer que una *conciencia mágica* vaya reduciendo las funciones de onda no nos conduce a mucho. Además, si cada uno tuviera una conciencia individual que colapsara la realidad, estaríamos definitivamente abocados al solipsismo (1996: 82-3).

3. Por último, quizá todo elemento, parte y partícula del universo posea conciencia. Quizá los fotones decidan si reflejarse para mostrarse como ondas en el experimento de Young o si por el contrario prefieren comportarse como partículas. Este planteamiento supondría un animismo radical que va mucho más allá del animismo que Murray definía simplemente como "animation of the inanimate" (1968: 308), es decir, dotar de ánima a la materia inerte. En esta tercera posibilidad, incluso lo más diminuto del universo, como los fotones y las demás partículas subatómicas, tendrían un grado de conciencia.

Probablemente, concluye Squires, la verdad se encuentre en alguna combinación de las tres propuestas. Lo cierto es que el ser humano, autor de certezas y descripciones verosímiles cuando mira al mundo externo físico, no deja de encontrar el misterio cuando mira hacia su interior: "The human mind, though it is capable of understanding much that is outside itself, meets only mystery when it looks within" (1986: 62).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cada vez más voces apoyan la posibilidad de que la materia tenga algún tipo de conciencia, sintonizando hasta cierto punto con las cosmovisiones animistas de pueblos primitivos cuyas creencias serán la base para que, en numerosas ocasiones, el realismo mágico construya sus ficciones. Radicando nuestra comparación del realismo mágico sobre la cultura y la literatura japonesa, consideramos justificado hacer una leve alusión a opiniones vertidas desde el campo del budismo, uno de los estratos fundamentales de dicha cultura, en el terreno de la conciencia. El Dalai Lama afirma apoyándose en el místico Chandakirti: "el mundo sensible surge de la mente. También surgen de la mente los diversos hábitats de los seres vivos" (2005: 133). Dicha postura se alinea con el idealismo radical que ostentaba Bohr en las tendencias más idealistas de la escuela de Copenhague, pero ésa es la cosmovisión que siempre ha planteado la sabiduría budista.

Por supuesto, estas creencias, junto con las especulaciones científicas, abren la puerta a cuestiones como la telepatía o las percepciones extrasensoriales, de las que Squires se hace eco para afirmar que no hay suficientes evidencias en el momento en que escribía. El autor comenta la posibilidad de que las mentes conscientes estén conectadas de alguna manera entre sí y hacia alguna conciencia universal, lo cual resolvería muchos problemas de la teoría cuántica (1986: 68). Como vimos, Lázslo está convencido de ello. Aunque ajeno a la pura ciencia experimental, Watzlawick recoge el famoso caso del caballo danés Hans, pues al menos se ha demostrado que emitimos señales inconscientemente capaces de ser decodificadas por los animales, aunque pasen desapercibidas para los humanos. Tal caballo sabía indicar, mediante golpes de pezuña, el resultado de las ecuaciones que se le mostraban, hasta que se descubrió que sabía el número resultante gracias a los gestos inconscientes que realizaban sus espectadores. Se demostró al observarse que el caballo era incapaz de resolver ecuaciones cuando no tenía público enfrente (1976: 46).

En suma, cada vez parece más probable que mente y materia sean dos aspectos de un mismo elemento. Lázslo nos recuerda que toda materia *sabe* algo: las plantas orientarse y girar hacia el sol, las moléculas combinarse, los pájaros volar hacia el sur en invierno (2004: 148). La expansión de la conciencia a disciplinas y ámbitos tradicionalmente ajenos a ella nos dibujan un amplio horizonte creativo de posibilidades en campos como la robótica, el animismo, el panpsiquismo, la bioética e, incluso, los derechos de los animales. Una muestra más del patrocinio de la física cuántica para la apertura de la magnitud interdisciplinar entre todo campo de saber.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3. TEORÍAS DE LA REALIDAD: ¿QUÉ ES LA REALIDAD Y CÓMO REPRESENTARLA?

Responder a las preguntas planteadas en el título de este epígrafe, además de no poder ser zanjado de forma definitiva, llevaría una cantidad de espacio y de tiempo tal que excede los lindes de este estudio. O de toda una trayectoria humana. Nos limitaremos a plantear en esta ocasión las nuevas ideas sobre la realidad inspiradas por la física cuántica, si bien ya hemos hecho acopio de muchas revoluciones sobre el concepto de lo real derivado del nuevo paradigma. Comentaremos después las nuevas

posibilidades en el terreno de la representación de la realidad, cuestión que preocupa especialmente a las artes y a quienes nos dedicamos a investigarlas.

3.3.1. Nociones sobre la naturaleza y la realidad

Cualquier representación de la realidad es un acto potencial nacido siempre de una determinada concepción de la misma. Las cosmovisiones occidentales hunden sus raíces en el helenismo clásico, época en la que aún no se diferenciaba la filosofía de la ciencia. De hecho, como se sabe, ambas ocupaban los mismos campos, y ni siquiera la religión se hallaba escindida de tal integridad de conocimiento. Solemos remontar en nuestra tradición las explicaciones de la naturaleza a los filósofos griegos, entre los cuales se cita a Aristóteles y su entendimiento de lo natural como aquello que poseía en sí mismo el principio de movimiento y de reposo, según nos cuenta Tatarkiewicz (1976: 327), diferenciándose así de las obras y cosas artificiales. El estagirita observó que, a pesar del cambio constante que manifiesta la naturaleza, persisten unas leyes inamovibles. Anteriormente, Tales de Mileto había poblado la naturaleza de dioses (Capra, 1975: 7), una cosmovisión en cierta medida semejante al sintoísmo japonés, mientras que Heráclito siempre será recordado por su establecimiento de la dialéctica entre opuestos como herramienta para explicar los cambios en el mundo. El filósofo creía en la existencia de una Unidad, llamada Logos (1975: 6), que pasaría a ser identificada con el dios inteligente del cristianismo con el paso de los siglos. Tal giro asentó las bases para la posterior escisión de la dualidad mente-cuerpo, otorgando primacía al primer extremo de la misma, pensamiento que complementó Parménides y su idea del Ser, inmutable, subyacente a toda la realidad y causa de que todo cambio fuera fruto de una ilusión (1975: 7). Este predominio de la idea del Ser contrasta radicalmente con la Nada, idea fundamental del pensamiento oriental: mientras Occidente desarrollará toda su producción filosófica asentándose en la idea del Ser, Oriente lo hará sobre la idea de la Nada (González Vallés, 2000: 265). De tal distinción se derivan otras oposiciones básicas para el contraste cultural de ambos bloques, como aquella que entiende la luz como el mejor aliado de la belleza occidental, mientras que para Oriente lo es la sombra (Tanizaki, 1933). Para muchas de las interpretaciones de las culturas orientales podemos basarnos en esta comparación básica, heredera de ella es el estamento de Shusaku Endo acerca de Occidente como la cultura de la palabra, mientras que Oriente es la cultura del silencio (Rubio, 2012: 182). Retomando nuestro

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hilo principal, la culminación de esa escisión entre mente-cuerpo y entre realidad material y realidad mental se produjo gracias a Demócrito y su planteamiento del átomo como ladrillo básico de la existencia (Capra, 1975: 7). El desarrollo del pensamiento atomista llevó a concluir que, en última instancia, la realidad se reducía a unas partículas materiales infinitamente pequeñas llamadas *átomos*. Estos eran los componentes últimos de la materia, dejando de lado toda consideración acerca de la mente o el espíritu. La física cuántica ya ha ido más allá, pues vimos que demostró cómo las partículas subatómicas no son únicamente materia, sino también energía, de manera que no se puede reducir toda la realidad material a esas partículas infinitamente pequeñas: la materia es en realidad una forma de energía, un concepto mucho más esquivo e *inmaterial* que el de partícula.

Ni siquiera con el transcurrir de los siglos hubo cambios sumamente significativos en la filosofía occidental con respecto a estas reflexiones acerca de la naturaleza. La búsqueda del Ser eterno e inmutable que gobernaba el universo era fruto de un enfoque decididamente teleológico de la realidad, buscador de una supuesta intencionalidad y finalidad en los hechos naturales (Watzlawick, 1976: 94). Un punto de partida totalmente diferente al oriental, ejemplificado por el taoísmo y la descripción del universo como ente en crecimiento, operando por espontaneidad, sin seguir ningún plan (Watts, 1957: 37). Herencia directa del planteamiento teleológico occidental son posturas como la de Santo Tomás de Aquino y razonamientos del tipo "Existe una Ley Eterna, es decir, la Razón, que está en la mente de Dios y gobierna todo el Universo" (cit. Capra, 1975: 116). El Renacimiento, a pesar de la renovación de saberes, el nuevo impulso de la ciencia e incluso la sensualidad de sus cuerpos escultóricos, profundizó esta brecha entre la mente y el cuerpo. Descartes motivó el mecanicismo de Newton al promover la idea de un dios monárquico que gobierna el cielo y la tierra, regidor de unas leyes eternas (Capra, 1975: 7). Separó definitivamente el *yo* del *mundo*, anhelando un estudio de la realidad puramente *objetivo* realizado por la ciencia. El concepto de *objetividad* ha sufrido un profundo cambio durante el siglo XX, como ya explicamos, y el universo también dista de ser la máquina perfectamente autorregulada que imaginó el filósofo. La física de Newton promovió esa visión de la naturaleza pero en algo se distanciaba de Descartes: lo único verificable y comprobable era la realidad física, motivada a partir de una voluntad determinista. Como describen Zohar y Marshall, para Newton y la física de su época sólo existe una realidad, explicada a través de tres leyes

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

básicas, y por tanto puede deducirse que está orientada a una sola verdad (1994: 108). La física contemporánea, y concretamente las aportaciones realizadas desde la rama de la termodinámica, rompen el ideal científico occidental de una realidad inmutable y eterna, el Ser de Parménides, las Ideas de Platón, al interpretar Prigogine y Stengers que incluso mínimas fluctuaciones en la energía y en la actividad del cosmos pueden afectar a la estructura total del universo, posibilidad fascinante por cuanto abre la acción individual a la significancia y al poder de actuación, pero amenazante, al mismo tiempo, al concebir nuestro universo como un ente alejado de la seguridad y la estabilidad que las leyes permanentes, en tiempos de Newton, le conferían (1984: 313). A diferencia de las leyes de la ciencia clásica, la actitud de la física contemporánea se aproxima a las leyes como creaciones de la mente humana, "propiedades de nuestro mapa conceptual de la realidad, más que una realidad en sí misma" (Capra, 1975: 116). En definitiva, las ciencias y la física crean aproximaciones a la realidad de la naturaleza. Así surge el conglomerado de sujeto y objeto de la epistemología actual, la *re-unión* de mente y cuerpo y la certeza de que la naturaleza se escapa siempre a un conocimiento directo e intangible: explicar es crear.

Ya reflexionamos en el primer epígrafe de este capítulo sobre la causalidad determinista (relación directa entre las causas y sus efectos), y mencionamos que la noción de tiempo en Occidente está vinculada a esa causalidad. Además, parejo a esa forma de entender la realidad y la naturaleza se hallaba lo que Watzlawick detecta como una promesa de felicidad: gracias a la causalidad determinista, llegaríamos a conocerlo todo. En este sentido define Víctor Bravo la modernidad: "La modernidad es la celebración del orden y de lo real, bajo el dominio de la objetividad de la razón, de sus presuposiciones lógicas y causales, de las fuerzas cohesionadas de la identidad, de su condición de límite; la ciencia es una lámpara exploratoria" (2010). Contra este optimismo se revelará la vaga amalgama de creencias apodada como *posmodernidad*, cuyas semillas pueden rastrearse hasta Nietzsche, Schopenhauer o incluso Kant, cuando se empezó a oponer "la indeterminación a la objetividad; la perspectiva a la verdad objetiva" (Zohar y Marshall, 1994: 2). Las preocupaciones epistemológicas de la posmodernidad beben de muchos principios y descubrimientos de la ciencia del siglo XX, y entre ellos destaca Calinescu la crisis del determinismo, el lugar del azar y el caos en los procesos naturales, el principio de indeterminación de Heisenberg o la *irreversibilidad* temporal (estudiada por la termodinámica), junto con la importancia de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la *falsabilidad* enunciada por Karl Popper (1987: 263). Estos conceptos afectan directamente a los estudios sobre la literatura, como alguno teóricos de la literatura han insinuado (Saldaña: 2013: 13). La posmodernidad coincide con la visión postestructuralista de la realidad, entendida como una construcción artificial de la razón (Roas, 2011: 29). Además, el postestructuralismo ha insistido en la vanidad del deseo de alcanzar el significado último, verdadero, eterno e inmutable de la naturaleza, ese *verbum* identificado además con la Razón; acorde con tal pensamiento es el que lanza Weinberg desde los estudios de la cosmología cuando afirma incluso que "el universo no está dirigido particularmente hacia el ser humano" (cit. Lázslo, 2004: 6). Tal idea contribuye a derrocar el antropocentrismo que se inició en la Grecia clásica, con unas artes (ejemplo diáfano de ello es la arquitectura) que conjugaban proporciones humanas con números divinos.

Nuevas disciplinas surgidas a lo largo del siglo XX, muchas de ellas derivadas de la psicología y la lingüística, afirman que la realidad es "resultado de la comunicación", según sella Watzlawick, de manera que existen tantas versiones y enfoques sobre la realidad que es imposible saber cuál de ellas se acerca más a una *verdad objetiva* (1976: 7). A partir de esta reflexión sobre la naturaleza y la realidad, califica de "osadía" pretender atenerse a la propia visión del mundo, negándose a admitir elementos de las visiones que puedan tener el resto de individuos (1976: 10). La actitud resulta osada porque en realidad cada uno hace una ordenación diferente de los hechos reales, y concluye que ni el orden ni el caos son verdades objetivas. Pone como ejemplo las secuencias matemáticas que no parecen tener ningún orden, pero que lo adquieren en cuanto empezamos a suponer reglas que las explican, transformando en orden lo que antes era aleatorio o indeterminado (1976: 72). Más adelante, en el mismo ensayo, concluye que "el hecho de que el sentido total del curso de un suceso dependa básicamente del principio de orden que, por así decirlo, le inscribe el observador, reviste una importancia excepcional para nuestra percepción de la realidad" (1976: 74). David Roas coincide con Watzlawick al afirmar que "la realidad es una construcción social (…). No conocemos el mundo, sino las versiones que fabricamos de él" (2009: 176). Algo parecido plantea Jacques Derrida cuando afirma que siempre podremos unir mediante una línea una serie de puntos distribuidos en un espacio, y seguro que de ello podríamos extraer una norma. Se sirve de este ejemplo para explicar la noción de Dios: siempre se puede deducir de este mundo, aunque no hubiera tenido tal Creador, porque

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

siempre podremos encontrar una serie de analogías que den sentido a nuestra realidad y a nuestro universo (1978: 32). En un artículo aproximativo a las consecuencias que la física cuántica podría tener en la teoría literaria, David Roas recuerda que "el observador es un participante constitutivo de lo que observa", ya que aunque los objetos que observamos existen en el mundo exterior, las imágenes de los mismos y "que experimentamos son construcciones cerebrales *provocadas* por un objeto y no imágenes especulares del objeto" (2009: 175). Sin embargo, no estamos por ello abocados al solipsismo, ya que Roas también reconoce una dimensión social en los distintos planteamientos de la realidad: "La realidad es concebida como una construcción subjetiva, pero a la vez ésta es compartida socialmente" (2009: 176). Estos planteamientos resuenan con las reflexiones realizadas prácticamente por la totalidad de los físicos del siglo XX. El mismo Heisenberg estaba convencido de que nunca podremos hablar de la naturaleza sin hablar de nosotros mismos (Capra, 1975: 138), algo parecido a lo que concluye Barad al afirmar que "We are part of that nature that we ask to understand" (2007: 26). Contra aquella inmutabilidad y eternidad propuesta por Parménides, Descartes y sus seguidores, Lázslo recuerda la termodinámica y sus teorías acerca de los sistemas cercanos al equilibrio, como podría ser ese universo perfectamente regulado que imaginaba el Renacimiento[15].

Precisamente el dinamismo es el concepto sobre el que se asientan muchas disciplinas y doctrinas orientales a la hora de explicar la realidad. Piñón Cotanda concluye su estudio así: "la unidad sin diversidad no es identidad; y la diversidad sin unidad es caos" (2012: 255). Dinámico es el universo taoísta cuando entendía que se formaba mediante continuo crecimiento espontáneo. De tal concepción parte el mismo término de *tao* (una traducción aproximada y frecuente es *camino*) y sus implicaciones de desarrollo, progreso, cambio, inestabilidad. Capra encuentra un equivalente en el hinduismo, *Brahman*, la realidad última, oculta y subyacente a todo, que todo lo unifica y sobre él todo se crea y se destruye de nuevo. Alan Watts recoge la noción de *purusha*, que sin duda resulta semejante a la especulación de algunos físicos sobre la posibilidad de universos cíclicos. En la cosmogonía hindú, nos recuerda el experto en Zen, el

[15] Concretamente, recuerda que los sistemas en equilibrio son ampliamente inertes, ya que funciones como la reproducción humana o el metabolismo son impensables en ellos: la vida requiere de *inequilibrios* constantes y, de hecho, la muerte es en realidad resultado de un equilibrio termodinámico (2004: 29).

mundo se crea gracias a la autodestrucción del 'Uno', que se convierte en 'Muchos' en un acto de *autoolvido* (1957: 54). Por ello el hinduismo entiende que cualquier dualidad es una falsa ilusión de la mente, puesto que todo es *Brahman* (1957: 60), e incluso opuestos tan funcionales en Occidente como la dialéctica bien-mal no existen en el pensamiento hinduista. El mundo convencional debe ser necesariamente una lucha entre opuestos ("el lado oscuro de la vida forma parte del juego"), pero no la auténtica realidad del universo, pues "para el pensamiento hindú no existe el problema del mal" (1957: 57). Estas nociones de creación como autodestrucción encierran una visión de la realidad en directa equivalencia con los ciclos naturales de expansión y contracción, ida y vuelta (Capra, 1975: 43). El mismo símbolo taoísta del *yin-yang* muestra ese equilibrio dinámico en una peculiar simetría blanca y negra que connota una realidad no estática, sino rotacional y en continuo movimiento cíclico (1975: 44). Por esta razón los métodos adivinatorios derivados del taoísmo y otras disciplinas orientales, como el célebre *I Ching*, apuntan a un determinado patrón de cambio en una determinada situación, o en qué momento nos hallamos dentro de una evolución, en lugar de centrarse en el futuro (1975: 45) o el destino, más propio de los oráculos griegos. Dicho esto, podemos introducir semejanzas con el mundo descrito por la física cuántica y la visión del universo de estas tradiciones orientales. Hemos explicado cómo y por qué podría tener sentido afirmar que nuestras creencias afectan de alguna manera a lo que somos: "What we *believe* we are ultimately affects what we *actually* are and, therefore, how we behave" (Squires, 1986: xiii). A pesar de que ambas disciplinas habían tomado caminos opuestos, la física cuántica retoma la filosofía para el estudio de sus modelos y de sus interpretaciones. La interpretación de Copenhague, recordemos, permite saber qué ocurre cuando se colapsa o se reduce una función de onda, pero no ha explicado por qué. Seguimos sin saber qué sucede cuando realizamos la medición de un objeto cuántico, y el debate continúa prolongándose. Hay autores, como Squires o Capra, convencidos de que nunca podremos entender el funcionamiento de la realidad expuesta por la física cuántica mediante la epistemología humana[16]. Sin duda se debe a que la física cuántica ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad (Roas, 2009: 172). Sin embargo, no es óbice para el desarrollo de esta ciencia y para las propuestas acerca de su sentido. Lindley insiste en que la física cuántica *funciona*, y a pesar de las dudas e interrogantes que suscita la disciplina, muchos científicos han seguido aplicándolas y

[16] "At its very heart, quantum mechanics is totally inexplicable" (Squires, 1986: 3).

progresando, sin parar a preguntarse cuál es exactamente la naturaleza de la realidad (1996: 85). Frecuentemente testada y comprobada, la disciplina explica correctamente los fenómenos del universo: así adquiere razón Lindley al creer que lo incorrecto es nuestra visión del mismo (1996: 141). No podía ser de otra manera, pues ya sabemos que nunca podremos acceder ni conocer directamente la realidad, sino únicamente representarla. Seguimos nuestro discurso dejando la representatividad mental, para adentrarnos en un constructo igual de fascinante: las representaciones artísticas.

3.3.2. La mímesis y el realismo como intentos de representar la realidad

En el siguiente resumen del concepto y de las posibilidades de la mímesis debemos remontarnos de nuevo, esta vez por evidencias científicas, al mundo griego que lo engendró. Para los antiguos, que distinguieron lo natural de lo convencional, la verdad en poesía se producía cuando las producciones artísticas presentaban conformidad con la realidad, aunque no todos los literatos y los filósofos trataban la poesía por igual. Homero sí creía en la existencia de la verdad en la poesía (Tatarkiewicz, 1976: 335), mientras que Platón es continuamente citado por su expulsión de los poetas, relatores de mentiras, de esa sociedad ideal que describía en *La república*. En cualquier caso, a la hora de trasladar la realidad a las artes, los griegos eran conscientes de que las percepciones humanas no eran precisas y que generaban efectos y defectos ópticos en figuras y construcciones. El caso de la éntasis o ligera convexidad de las columnas frontales del Partenón es uno de los ejemplos más conocidos. Da cuenta, no obstante, del deseo del artista griego por imitar formas ideales, o al menos por generar esa sensación de idealismo y perfección en el receptor. Platón recomendaba siempre la representación objetiva por encima de la subjetiva, y además prefería lo universal a lo particular dentro de esa representación objetiva: el arte tiene que hablar de cosas universalmente verdaderas o las cosas tal y como *deben ser* (Tatarkiewicz, 1976: 337), inclinándose por la supuesta primacía de la Razón. Un ejemplo de este platonismo, extendidísimo en las artes durante muchos siglos, es el neoclasicismo de Roger de Piles y su diferenciación recogida por Tatarkiewicz entre verdad primera, que imita directamente la naturaleza, y segunda verdad ideal, constituida por la selección de las perfecciones de varios objetos que serán imitados en el arte para conseguir una impresión de mayor perfectibilidad (1976: 341). Siguiendo este ideal, un pintor seleccionaría las partes del cuerpo más bellas de diferentes hombres para generar un prototipo de belleza masculina suprema.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En todos los casos, opera detrás de la voluntad de esos artistas que pretenden imitar la realidad el manido concepto de *mímesis*. Suele entenderse por él la imitación verosímil de la realidad, aunque ciertamente Platón y Aristóteles, precursores de la noción, nunca tuvieron una visión tan limitada de la misma. En sus orígenes, nos recuerda Tatarkiewicz que no era la imitación de una realidad externa, sino interna, propia de los himnos dionisíacos, y por tanto aún ajena al ámbito de las artes visuales (1976: 301). Platón creía que ninguna imitación podría representar la verdad (el arte es copia de copia, siendo este mundo imitación del mundo de las Ideas), y por eso nunca aceptaría que el arte pretendiera imitar la realidad, mientras que un Aristóteles más pragmático hablaría de la imitación de las cosas humanas, y no únicamente de la naturaleza. Entendía que la mímesis era imitar la realidad, pero no de forma fidedigna, sino desde cualquier enfoque, y por ello podía existir mímesis tanto en la música como en la escultura o el teatro (1976: 303). Ambos filósofos basan sus teorías de la mímesis en una concepción pasiva de la mente, típicamente griega, pues se creía que la mente sólo puede percibir lo existente, es decir, la naturaleza, un ente perfecto porque ésta era entendida como el súmmum de las perfecciones. Nada más alejado de los revolucionarios principios de la física cuántica y la relación entre el observador y la realidad, al mismo tiempo que dista tremendamente de la concepción entre mente y realidad de las disciplinas orientales. Al respecto, el estudio de Makoto Ueda nos permite ver una semejanza importante entre la primera idea de mímesis en Grecia y las primeras artes miméticas en Japón. Las primeras teorías poéticas japonesas se basaban en la emoción y en la expresividad (1967: 2), algo que podría ser similar a esa imitación de la realidad interior propia de los himnos dionisíacos. Makoto Ueda razona así a partir del legado de Ki no Tsurayaki (siglo IX), el primer teórico de la poesía en Japón. El profesor Carlos Rubio, en su estudio global acerca de la literatura japonesa, define la noción de idealismo para este ámbito cultural: “no se trata de sujetarse a la forma, sino de encontrar el espíritu que sujeta esa forma” (2007: 190), de manera que lo que podría ser el equivalente a mímesis en Japón consiste no en imitar la realidad externa, ni una naturaleza supuestamente perfecta, sino el espíritu que sujeta cada una de las formas presentes en la naturaleza. Es manifiestamente una mímesis más etérea a la vez que subjetiva: el artista propone espíritus presentes detrás de las formas. Sería imposible decidirse por un solo artista, pero la contemplación de una pintura china o japonesa de bambú de la escuela Ryokan (vid. Apéndices, fig. 4), podría ser un buen ejemplo para

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

demostrar otro ideal mimético, esta vez oriental. En géneros pictóricos como la pintura de pinos (género con un peso semejante en la tradición pictórica japonesa al de la pintura de bambúes) es difícil apreciar qué tipo de relación existe entre el objeto representado y el artista, pues el ideal mimético del practicante busca captar la esencia vital del árbol, y de ahí nace el peculiar uso y armonía de las diagonales y verticales en la pintura clásica japonesa. Cuando el sujeto artista japonés comienza a preocuparse por la relación que mantenía con la realidad representada, comienza la importación de filosofías y epistemologías occidentales, y nos encontraríamos en la madurez de la era Meiji. En cualquier caso, la mímesis tradicional japonesa –y no la moderna a la que acabamos de referirnos– nos recuerda asimismo que el potencial mimético era casi un conjuro en artes como la caligrafía, cuya combinación de trazo, color, rapidez o tamaño de los caracteres poseía un poder evocador y conjurador similar al que poseían las primeras letras chinas (Rubio, 2007: 190). Como ejemplo de ello, cabe recordar el uso mágico o religioso que tenía la caligrafía para proteger y salvaguardar a las personas y los objetos en el Japón tradicional. Otro aspecto esencial dentro de la mímesis en el Japón de Tsurayaki sería la espontaneidad, motor de cualquier poema, ya que la composición era "un acto irresistible" nacido ante la potencia de una emoción que sobreviene al artista: una emoción ordinaria se expresaría mediante lenguaje ordinario, pero una emoción intensa siempre requerirá el verso para poder verbalizarse: "un buen poema es el que logra reproducir en el receptor la misma emoción que el poeta sintió" (Ueda, 1967: 5). Esta creencia en la posibilidad de comunicación total entre dos humanos, que dicho sea de paso no puede estar más alejada de conceptos teóricos contemporáneos como la *différance* derridiana, supone creer en unas esencias y universales que eran transmisibles en las artes escénicas. Zeami, el gran teórico del teatro *noh*, hablaba de llegar a la esencia verdadera del objeto imitado (Ueda, 1967: 58), una idea que muestra bien el esencialismo –entendido al modo oriental– de las artes tradicionales japonesas.

Dentro de la cultura occidental, las corrientes más rebeldes hacia la teoría mimética serán las vanguardistas, perturbadoras del concepto de *verosimilitud* y cercanas a lo que podría considerarse una mímesis interna causante de una frecuente hiperinflación del ego del artista y de obras indescifrables. Igualmente, el artista comenzó a jugar con la misma idea de representación y con la histórica pretensión del arte de imitar la realidad y cifrar el referente externo de la realidad. En este sentido reflexiona Foucault en su

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

conocido estudio sobre Magritte titulado *Esto no es una pipa* (1973), donde destaca varias contradicciones del hecho representativo y mimético que el pintor belga pone en juego. También Lyotard, uno de los profetas de la posmodernidad, trabaja a Magritte cuando formula su propuesta de *simulacro* como clave para describir esa etapa histórica. Cuando Magritte escribía el lema *esto no es una pipa* bajo un cuadro que representaba, con toda evidencia, el instrumento para fumar, el receptor toma conciencia del truco inherente al hecho mismo de representar. Siempre relacionamos el texto con el dibujo, pero lo desconcertante es que no podamos decir si la aserción es verdadera, falsa o contradictoria (Foucault, 1973: 32). El pintor, en su composición *El gran seductor* (1953, vid. Apéndices, fig. 5), juega también con ofrecer la relación intrínseca entre una figura y su opuesto (1973: 51), representando el contorno de un barco pintado como el mismo mar sobre el que navega. Los antónimos parecen requerirse mutuamente, de manera que las fronteras entre los conceptos se manifiestan como algo difuso e indeterminado.

Además del juego con el concepto de representatividad, la necesidad de experimentación y de libertad llevó a tendencias como el cubismo a establecer que no era suficiente la "representación óptica del mundo" (Tatarkiewicz, 1976: 319), siendo ahora imprescindible la reconstrucción de los objetos a fin de representarlos en el cuadro cubista. El resultado era la conjugación de todos sus planos en un golpe de vista, acto que incluso permitía la representación horizontal de la *forma* y el *contenido*. Resulta interesante observar cómo las vanguardias se acercaron bastante a las representaciones del mundo deducibles de la teoría cuántica, donde observador y fenómeno son una misma cosa. La vanguardia fue un punto de inflexión hacia la idea de constructo que luego manipularía la deconstrucción. Hubo pasos intermedios hasta llegar al convencimiento postestructuralista de que toda representación de la realidad es una ficción perdida en las redes del lenguaje, como el pensamiento de Whitehead y de Russell, científicos que empezaron a afirmar que "los objetos de la ciencia son una construcción más que una conclusión", tal y como enuncia Tatarkiewicz[17] (1976: 319).

[17] Cuando quiere traerse tal concepción de la realidad a colación, las siguientes frases de Einstein son siempre citadas: "En lo que las leyes de las matemáticas se refieren a la realidad, no son ciertas; y en lo que son ciertas, no se refieren a la realidad" (Capra 1975: 16); "Es la teoría lo que determina lo que podemos observar" (Watzlawick, 1976: 59), pensamientos resumidos en la conclusión de Piñón Cotanda: "cada teoría tiene un grado de ficción" (2012: 170). También Pozuelo Yvancos está de acuerdo en la naturaleza artificial de las teorías, haciendo un paralelismo entre dichas teorías y la cuestión del realismo como actitud artística: "La realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es

Una auténtica fusión entre teoría y realidad acorde con lo que se ha ido desarrollando en este capítulo, anclado en la relación entre el observador y el fenómeno, portadora de consecuencias importantes para el estudio de la mímesis: hasta las teorías científicas tienen parte de mímesis, en tanto que pretenden *imitar* la realidad externa, o naturaleza, e incluso la interna, la propia del observador o del científico que genera la teoría.

Física cuántica aparte, las actitudes de la vanguardia han marcado indefectiblemente al arte contemporáneo. En Occidente, la mímesis ha evolucionado desde sus orígenes, donde se imitaba la realidad interior mediante cantos ritualistas, a un proyecto vastísimo de copia de la realidad exterior extendido prácticamente hasta el final del siglo XIX. Como es bien sabido, el movimiento impresionista marcó un cambio irreversible en el concepto y deseo de mímesis. El siglo XX atestigua cómo el impulso mimético se ha transformado en un intento ya no de copiar, sino de emular el poder creador de la naturaleza en las creaciones artísticas. En pinturas como las de Mondrian, autor de la sentencia: "No queremos copiar la naturaleza o imitarla, lo que deseamos es *poder configurar algo tal y como la naturaleza configura un fruto*" (Tatarkiewicz, 1976: 324); en las abstracciones de Paul Klee y las creaciones urbanas atenidas a la re-interiorización del pintor; o en corrientes como el creacionismo de Huidobro y su famosa *Arte poética*, podríamos hallar ejemplos de coincidencias entre teorías científicas, constructoras de la realidad, y las teorías literarias, creadoras de realidades. En cualquier caso, son muestras de un nuevo estadio de la mímesis en el que el imitador se funde con el objeto imitado, pretendiendo firmar nuevas leyes de creación de la naturaleza. Una fusión de objeto y sujeto que reaparece continuamente a lo largo de este estudio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3.3. La actitud realista y la fantasía

Llegados a este punto de la investigación, se antoja sumamente difícil atreverse a catalogar qué actitudes u obras artísticas son *realistas*, si entendemos por el adjetivo un deseo de identificación y reconocimiento de la realidad exterior. Sobre el concepto de mímesis siempre se ha interesado el realismo, etiqueta ambicionada por muchas estéticas y corrientes deseosas de arrogarse la verdad: una obra realista hablaría del

---

en gran medida una cuestión de hábitos: resultado de una construcción con ese sentido. El conocimiento es un rehacer y no un referir, el descubrimiento de leyes físicas implica también su diseño." (1993: 96).

mundo tal y como es, y ello es sin duda todo un triunfo artístico causante de elogios y reconocimiento. Este deseo de realismo se antoja similar al deseo de objetividad en las físicas clásicas, y también detrás de ese proyecto científico se hallaba la certeza de que el mundo descrito con sus métodos era la auténtica naturaleza. Dicha actitud desplazaba a otras cosmovisiones no occidentales (o, mejor dicho, no racionalistas) a las cuales se tildaba de primitivas o irracionales. Sin embargo, el de realismo es un concepto inconstante, pues con el paso de los años cambia tanto el concepto como la correspondencia con la realidad misma (Tatarkiewicz, 1976: 322). Jakobson también puso en evidencia la gran relatividad del concepto de realismo en su artículo "Sobre el realismo artístico", donde afirma que se entiende como realismo "lo que no contradice los hábitos estrictos vigentes", realistas porque se acercan a lo que ese movimiento entiende como realidad[18] (1965: 163). Una actitud muy diferente sería la fantástica, que nunca puja por situarse como transmisora de lo que su época entendería como realidad. Lo fantástico parte de una consideración entre lo posible y lo imposible, lo cual llega a generar una reflexión sobre la realidad (Roas, 2009: 171). Resulta crucial tener en cuenta que la fantasía como concepto nace en un universo newtoniano y mecanicista (2009: 172), quizá como reacción a esa ansiada objetividad pretendida o como vía de escape a la omnipresente Razón. La literatura fantástica del siglo XIX desobedecía las leyes inmutables de la ciencia del momento, poniendo en evidencia lo hasta entonces convenido como *realidad*: "O discurso fantástico problematiza a realidade. Qualquer noção do realidade é precária, se decorrente de uma escolha (…). A barra separadora aí está inscrita pela cultura e pela ideología" (Reis, 1980: 6).

Los físicos del siglo XX también ofrecen un concepto bastante laxo de realidad, como vimos al tratar el término de *objetividad débil*, propuesto por Lindley. Heisenberg señala que si la percepción no es ordinaria se debe a que la realidad tampoco lo es (Capra, 1975: 137), y el realismo dentro de la física cuántica genera un intenso debate, a pesar de que se haya aceptado la ineficacia de la mecánica clásica para entender todos los procesos del universo. Lo que Watzlawick expresaba mediante la frase "la verdad depende de aquello en lo que se cree" (1976: 90) parece ser el nuevo credo de la ciencia cuántica, una visión que tardará mucho en ser comprendida y convenientemente explicada.

[18] También en la nota 39 del segundo capítulo recogíamos una reflexión semejante acerca del término *realismo*.

Hay otras posturas, sin embargo, que no se angustian ante el infinito mar de posibilidades que supone la física cuántica. Un ejemplo de ello sería Jorge Luis Borges, el cual se recreaba en jugar con el nuevo concepto de la realidad que traían las ciencias, sin preocuparse demasiado por los realismos literarios. Si un corpus más extenso de obras literarias y actitudes como la de Borges (y la de Murakami, como veremos) fuera estudiado y abordado, quizá sea propicio acuñar el término de *realismo cuántico* para describir esa actitud de reflejar una realidad incomprensible pero, de alguna manera, cierta. Víctor Bravo ha analizado ya muchas similitudes entre Borges y las teorías cuánticas[19] tomando como punto de partida las cosmovisiones y los cambios de actitud que describen los estudios de la posmodernidad (2010). Esta relación adquiere sentido cuando comprendemos una de las razones del interés por la física cuántica entre la cultura popular y, cada vez más, entre los estudios culturales: la física cuántica contribuye a demoler el edificio de la modernidad, construido sobre la mecánica clásica y la objetividad que posibilitaba. El prejuicio de poseer la verdadera ciencia dejó de lado a todas las voces que hoy reivindican una valía y una voz desde la periferia. La física cuántica y su demostración de la inutilidad de la explicación newtoniana para el mundo subatómico es un arma más para atacar uno de los flancos más robustos de Occidente: su ciencia como pretexto para lanzarse a trasladar la *verdad* a otras culturas, sumidas en la ignorancia y el error. Tras esta digresión acerca del auge actual de las teorías cuánticas, retomamos a Borges, autor que va más allá de la modernidad y del optimismo expresado por científicos decimonónicos como Laplace. Este científico es buena muestra de la infinita fe concedida a la ciencia para explicarlo todo. Laplace estaba convencido de se podían "dilucidar todos los enigmas si se conocieran las causas" (Bravo, 2010), anhelo definitivamente barrido por la física cuántica. Para hacer un análisis de Borges, Bravo parece ser afín a esa idea derridiana de la realidad como

[19] En esta tesis nos centramos en las adaptaciones de las teorías cuánticas a la obra de Ōe, en menor medida, y de Murakami, principalmente. Como demuestra el análisis de Bravo, la literatura de Cortázar y Borges rinde bajo una perspectiva cuántica, y aunque no es esta investigación el lugar para ello, la prontitud de estas asimilaciones en la literatura hispanoamericana merecería una adecuada atención en un análisis que compendiara los usos cuánticos en la literatura universal a lo largo del siglo XX. Hay muestras significativas que avalarían esta necesidad. Resulta obvia la comparación entre la interconexión cuántica y los pasadizos abiertos en los juegos narrativos de Cortázar. Por su lado, Borges especula en su relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941) sobre la insólita naturaleza de un mundo (Tlön) donde todas sus naciones son idealistas, de manera que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (1941: 436). Tal idealismo extremo no deja de recordar a algunas interpretaciones de la física de Bohr: como si la realidad necesitara de un ser consciente para existir, en el relato de Borges aparece un umbral que existió solamente durante el tiempo en que un mendigo lo utilizaba como resguardo.

resultado del orden (o de las teorías, diríamos nosotros) que le impongamos: "El orden es el horizonte donde se constituye toda cultura que, por constituirse, legitima ese orden que podríamos concebir como un ámbito, una suerte de 'burbuja' donde se hace posible la vida" (2010). Abandonada la posibilidad teórica de un conocimiento directo de la realidad objetiva en la física, nos reencontramos así con la idea de que "no hay verdad sino interpretaciones; toda verdad lo es desde una perspectiva; el mundo es una fábula" (2010). La obra de Borges se burla del antiguo paradigma de la modernidad mediante relatos como *La muerte y la brújula*, relato pseudodetectivesco que es pura parodia del método racional como forma de encontrar la verdad (2010). Sin lugar a dudas, la novela de detectives es un género filial del paradigma realista de la modernidad: los crímenes (efectos) siempre pueden resolverse (hallando las causas) mediante la aplicación de un método estrictamente racional y deductivo. Borges escribe en una época testigo de la progresiva sustitución de las representaciones antropomórficas de lo divino por las representaciones de los enigmas (2010). Dios ya no sería un ser antropomórfico, sino quizá una partícula primitiva, una malla que envuelve todo el universo, o incluso ese vacío cuántico desde el cual Dios se desarrollara y se observara a sí mismo a través de sus creaciones, o lo que Zohar y Marshall califican como el "nuevo mito del vacío" (1994: 198). La creencia de existir en una realidad enigmática va ganando peso en las artes occidentales mientras la física no puede aún responder las grandes cuestiones que se derivan de sus teorías. Algunas de ellas, como ya estudiamos, son la posibilidad de la conciencia dentro de la materia o la importancia del observador y su incidencia sobre el resultado de los experimentos. En cualquier caso, muchas de las ficciones creadas por Borges fascinan por su concomitancia con las teorías de la física y con las especulaciones filosóficas a las que esta da lugar. Relatos como *Las ruinas circulares*, donde un hombre sueña a otro que sueña a otro hombre, desplegando niveles oníricos hasta el infinito, suponen una reformulación de las leyes deterministas de causa-efecto (2010). Otro rasgo de la producción borgiana, "la especularidad y la autorreflexividad" (2010), se puede encontrar en textos como *El aleph*. El extraño aparato conocido como *aleph* contiene todos los puntos del cosmos, como comprueba el protagonista cuando lo descubre y admira su funcionamiento: como si toda partícula contuviera al resto de partículas del universo, el objeto recuerda al modelo holístico, uno de los modelos explicativos del universo cuántico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Después de estas breves reflexiones acerca de la posibilidad de representar la realidad, de la naturaleza de la misma, y de las implicaciones que supone la etiqueta de realismo, los nexos de unión entre el mundo descrito por la física cuántica y los postulados de la posmodernidad y el postestructuralismo se hacen más evidentes[20]. Existe también una coincidencia curiosa entre las teorías postestructuralistas y el budismo zen, en tanto ambos admiten la inefabilidad acerca de la auténtica realidad y la incapacidad de alcanzarla o describirla mediante lenguajes. Como recuerda el propio Kenzaburō Ōe, los poemas zen suelen estar preocupados por la imposibilidad del lenguaje de decir las verdades (1994: 112), y ya nos hemos referido a las palabras de grandes autoridades del budismo como el Dalai Lama y su opinión acerca de la mente como herramienta inútil para poder experimentar directamente la realidad.

En realidad, las similitudes entre la física cuántica y el postestructuralismo no son absolutas, y de hecho pueden detectarse varias diferencias que contradicen algunas de las creencias básicas del movimiento filosófico y lingüístico nacido en la década de los 60. Si seguimos las teorías de Bohr tal y como las matiza y corrige Barad, la física cuántica nos demostraría que Foucault se equivocaba al derrumbar el analogismo sobre el que se fundaba la epistemología clásica. La idea de medición lleva a Bohr a descartar el representacionalismo y a creer que las palabras realmente son las cosas (Barad, 2007: 31), dado el papel crucial que representa el observador en los fenómenos físicos. Dicha postura de Bohr se opone tanto al representacionalismo, puesto que no existiría una realidad objetiva que pudiera ser imitada, como al postestructuralismo, ya que cada acto de medición (¿también *las palabras*?) estaría vinculado con el objeto medido, con *las cosas*. Lo que Barad llama representacionalismo, que sería una forma de *realismo*, tuvo su auge en la literatura del siglo XIX, como es bien sabido, cuando el mundo occidental estaba asentado sobre la epistemología de la física newtoniana y creía que la palabra podía ser una lente pasiva que refleja el mundo de forma independiente, aquel ideal de la novela realista como *espejo de la realidad*. Barad está de acuerdo con Petersen en que tal ideal demuestra que en la filosofía tradicional el lenguaje era algo secundario mientras que la realidad ocupaba el puesto primero (2007: 125). Ciertamente, puede

[20] Añadamos también una cita de Barthes mediante la cual muestra su creencia en la imposibilidad de representar una realidad objetiva: "La lengua es una forma y no podría ser realista o irrealista. Todo lo que puede ser es mítica o no" (1957: 231). Cada discurso lingüístico quedaría constituido entonces como un mito, como una creación de un mundo, y nunca como su descripción. Por eso, para el crítico francés "el lenguaje del escritor no tiene como objetivo *representar* lo real, sino significarlo" (1957: 231).

decirse que el lenguaje ha sido clave en todas las revoluciones de la filosofía a lo largo del siglo XX, un notable cambio de actitud[21]. Sin embargo, Niels Bohr opinará que no se puede deslindar la realidad primaria (el mundo) de la secundaria (el lenguaje que lo significa) (2007: 125). Nuevamente encontramos la idea de la disociación entre el lenguaje y el referente, entre la teoría construida y la realidad observada. Barad nos recuerda que el representacionalismo siempre ha necesitado descansar sobre una teoría de la verdad, y nosotros sabemos que toda teoría del arte suele afirmar ser la más fiel a la realidad, desplazando el debate a lo que es dicha realidad. Sin embargo, Bohr cree que cualquier representación de la realidad resulta imposible. Sus ideas sobre la física cuántica y la filosofía que derivó de ella le han llevado a ser tachado de neokantiano, idealista, pragmatista, positivista e instrumentalista, entre otros calificativos siempre connotativos (2007: 30), pero sin embargo Barad está convencida de que Bohr sí que creía en una realidad. No era una realidad entendible por medio de distinciones como sujeto-objeto, cultura-naturaleza, o palabra-mundo (2007: 129), sino que concebía el mundo y la palabra como algo inextricablemente unido (2007: 32). ¿En qué se basa para pensar de esa manera? En su constatación de que el aparato empleado para una medición depende del fenómeno que se quiere observar (2007: 111). Dicho requisito en la experimentación de la física le sirve para concluir que el aparato forma parte de la medición que se realizará. A diferencia de la física newtoniana, donde la experimentación sólo revelaba las condiciones del fenómeno independientemente de la observación que se realizara, Bohr pudo concluir que "the nature of the observed phenomenon changes with the corresponding changes in the apparatus" (2007: 106). Debido a que no hay distinción entre el objeto y el aparato medidor, la propiedad medida no puede ser atribuida ni a uno ni a otro. No es tampoco una propiedad creada por el acto de medir. Por eso mismo, la noción de referencialidad debe ser redefinida:

> The referent is not an observation-independent object but a phenomenon. This shift in referentiality is a condition for the possibility of objective knowledge. That is, a condition for objective knowledge is that the referent is a phenomenon (and not an observation-independent object) (2007: 120).

De dicha afirmación se deduce que las mediciones no pueden separarse de los resultados de los experimentos, y que conceptos que antes diferenciábamos se fusionan en un mismo significado:

[21] En palabras de la científica, "In the twentieth century, both the representational or mimetic status of language and the inconsequentiality of the observational process have been called into question" (2007: 97).

> measurement practices are an ineliminable part of the results obtained (…). As a result, method, measurement, description, interpretation, epistemology, and ontology are not separable considerations (2007: 121).

Nada más lejos de Foucault, y así tenemos este puzle de interrelaciones entre física cuántica, posmodernidad, budismo y postestructuralismo, tan complejo como fascinante. Para resolver esta encrucijada entre representación y posibilidad de objetividad, Barad acuña la expresión *realismo agencial*, teoría cuyo componente básico es aquella *intra-acción* de la que ya hemos hablado en este estudio. Barad opone la intra-acción a la interacción porque según ella el encuentro entre el observador y el fenómeno genera la realidad, y no es únicamente un intercambio de rasgos como ocurre en las interacciones. Mediante su nuevo concepto puede rechazar la existencia de "objetos percibidos" (2007: 128) en el sentido fenomenológico kantiano, y crear la visión de un mundo nuevo donde, en parte, hay viejos elementos: el retorno de la analogía denostada por Foucault, la posibilidad de la palabra como nexo inseparable a las cosas. No se trata de que el lenguaje tenga capacidad de referencia directa, sino de que cree dichos referentes. De alguna manera, el concepto de intra-acción nos recuerda al de *karma*, explicado por el Dalai Lama en términos de *acción*: las intenciones resultan en actos que generan unos efectos determinados (2005: 134). De forma diferente a la intra-acción, llega a un resultado similar: la unión de intención con la acción corre en paralelo a la que Barad establece entre observación y acción.

A partir de estas distinciones, Barad se pregunta por qué el lenguaje y la cultura tienen su propia agencia e historicidad mientras que la materia se considera algo pasivo e inerte (2007: 132), recordando a Nietzsche y su advertencia contra el sobredimensionamiento del poder del lenguaje y contra las categorías gramaticales que creían reflejar la estructura subyacente en el mundo (2007: 133). Esta nueva perspectiva se opone tanto al representacionalismo, descreyendo la capacidad de las palabras para reflejar los fenómenos preexistentes, como de las teorías de la performatividad del lenguaje, aquellas que establecen que el lenguaje adquiere compromisos con el mundo. Más allá de la performatividad, Barad plantea que el lenguaje no se compromete sino que *crea* el mundo a partir de las palabras. Igual que el postestructuralismo derrocó la idea antropocéntrica de la filosofía y las ciencias, Barad entiende que tanto el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

humanismo y el realismo, como el individualismo[22], descansan sobre un fuerte antropocentrismo (2007: 134-5) y, en realidad, es necesario tener presente que todos ellos son constructos. Su propuesta sería un «posthumanist performative approach» donde en lugar de preocuparnos por representar y describir la realidad, cambiemos el foco hacia cuestiones de prácticas, acciones y hechos. Dicho enfoque no *reflejaría* la realidad sino que la *defractaría* (2007: 135), refiriéndose a la superación de la óptica geométrica a la óptica física, similar al salto entre física newtoniana y física cuántica. Emplea la *difracción* porque lo aparentemente separado en la realidad cotidiana, poseedor de unos bordes bien definidos, no tiene en absoluto una exterioridad absoluta (la difracción difumina los bordes). Del mismo modo, concluye que la relación entre la cultura y la materia es "a exteriority within" (2007: 135), es decir, una *exterioridad interior*. Este posthumanismo repiensa el antropocentrismo de las ciencias sociales, y propio de autores como Butler o Foucault, creadores de teorías donde "agency belongs only to the human domain" y de alguna manera contribuyen a promover la dualidad excluyente naturaleza-cultura (2007: 145-6). Las cosas no *preexisten*, sino que son materializadas cuando un agente las acciona, adquiriendo el valor de fenómeno y un vínculo determinado entre el agente y el mismo (2007: 150). Desde luego, dicho planteamiento rompe totalmente con la materia como algo pasivo, rellenándola de historicidad y considerándola consecuencia de las acciones que los diferentes agentes (observadores) han ido motivando. La materia es por lo tanto una producción textual en este modelo de poshumanismo, recordando ese axioma posmodernista del *mundo como texto*, y estableciendo que las prácticas discursivas son reconfiguraciones del mundo a través de la delimitación de fronteras, propiedades y significados: "Matter is always an ongoing historicity" (2007: 151). Materia y significado no dependen el uno del otro, sino que están mutuamente articulados (2007: 152).

En definitiva, la posibilidad de representación y de mímesis ha pasado del deseo de reflejar una realidad externa a la certeza de que los humanos y el resto de agentes (abriendo la posibilidad a aquellos no-humanos) moldean y generan la realidad, pues el referente es, como hemos venido defendiendo en todo este trabajo, un fenómeno. De

[22] La modernidad acabó consagrando el credo antropocentrista inaugurado en el Renacimiento, como bien demuestran personajes ilustres de la cultura moderna como Goethe y su autobiografía, en la que plenamente es consciente de ser el centro de su vida, a diferencia de una buena parte de los escritos autobiográficos de la premodernidad en los que la trayectoria vital se explicaba a partir de la divinidad, como es el caso de las confesiones agustinianas (Weintraub, 1978: 530).

nuevo surge la analogía con poéticas como las de Huidobro, Paul Klee o Mondrian. En todo caso formamos parte activa del mundo, igual que la materia que lo forma: "We don´t obtain knowledge by standing outside the world; we know because we are the world" (Barad, 2007: 185).

3.4. LA FÍSICA CUÁNTICA Y LO REAL MARAVILLOSO

En una tesis donde se pretende revisar el concepto de realismo mágico a partir de las perspectivas cuánticas, se hace necesario un replanteamiento del concepto de *lo real maravilloso*[23], justificado de acuerdo con el innovador alcance que dicha expresión podría tener dentro del nuevo paradigma científico y cultural. Lo maravilloso, provocado por una revelación inesperada del funcionamiento del mundo físico, nace como efecto del choque entre nuestra antigua cosmovisión y la emergente. Recuerda Orzel que en realidad la maravilla está en nuestro punto de vista: "the predictions of quantum theory are no stranger or more marvelous than, say, the operation of a doorknob"[24] (2010: 7). El problema se debe en buena medida a nuestro asentamiento sobre las concepciones newtonianas de la realidad en nuestro mundo contemporáneo; fundamentos de las ciencias clásicas sumamente materialistas, opuestos diametralmente a la posibilidad de lo insólito, del enigma, de lo inexplicable, de aquel misterio inherente a la realidad y que celebraba el realismo mágico ya desde sus orígenes pictóricos. Hemos estudiado el nivel semántico de la estética mágicorrealista y aludido a esa realidad *maravillosa* referida por críticos y autores como Carpentier. El intelectual cubano encontraba esencial dicho componente en la narrativa de *lo real maravilloso*, siendo muy consciente además de que la *maravillosidad* se debía también a su diferencia radical con la cosmovisión occidental y su implícito newtonismo. La física cuántica volverá a poblar de misterio e incertidumbre una realidad desangelada por el frío racional-materialismo de la epistemología clásica. En boca de Peat, "aunque el universo haya perdido encanto debido a la ciencia moderna, la luz de los últimos descubrimientos le ha devuelto el encanto perdido" (cit. Lázslo, 2004: 7). Tras las

[23] Nos recuerda Piñón Cotanda la importancia del misterio, el asombro y la maravilla en el pensamiento de Einstein (2012: 158). También Aczel describe el mundo de la física cuántica en términos de *maravilla*: "La superposición de estados es el mayor misterio de la mecánica cuántica. El principio de superposición encierra en sí mismo la idea de entrelazamiento." (2002: 10).

[24] En otro sentido, Squires recupera la necesidad de perder el miedo a lo extraño, a lo desconocido, incluso a lo esotérico, porque verdaderamente todo ello forma parte de las bases de la física: "Physics indeed point to the unknown" (1986: 68).

consideraciones oportunas acerca de las maravillas de la realidad descubiertas por la física cuántica, haremos asimismo una crítica de ciertas posturas y posicionamientos pseudocientíficos que han intentado apoderarse del nuevo mundo cuántico para promover métodos curativos y otros milagros en su afán de justificarse. Sin duda, la moderación en el uso de los términos cuánticos se perfila como una postura imprescindible en todos estos análisis.

3.4.1. La incierta y maravillosa posibilidad de la vida

Cuando introdujimos la teoría de los multiversos hacíamos mención a una de las bazas fundamentales de dicho posicionamiento teórico, concretamente, la existencia de la vida en este universo, un fenómeno sumamente improbable dentro de las magnitudes del cosmos. Como todos los universos serían posibles (incluso David Roas se hace eco de los mundos de la fantasía), en el nuestro la vida habría aparecido cumpliendo una de las posibilidades existentes. La inmortalidad, apunta Squires no sin cierto escalofrío, podría ser una posibilidad en alguno de los múltiples universos (1986: 72). Sin embargo, más allá de especulaciones tan arriesgadas como improductivas[25], los físicos sí reconocen por consenso que el universo, tal y como se presenta, es fruto de un maravilloso ajuste de parámetros físicos que llegan a posibilitar la existencia de la vida. Lázslo da suficientes datos como para que nos hagamos una idea de ello, pues la probabilidad de que surgiera un universo con un ajuste tan fino en la cantidad de materia era minúscula: "Parece que el Big Bang experimentó un ajuste fino de una precisión tan extraordinaria que se acerca a uno entre 10^{50}" (2004: 54), un nivel de precisión que la teoría del Big Bang no ha sabido explicar. Si el hipotético estallido primitivo hubiese producido una mil millonésima más de materia, el universo se habría curvado y no se darían las condiciones posibles para la vida, de manera que vivimos, sorprendentemente, en un universo plano (2004: 20). Igual de intrigante resulta el conocido como *problema del horizonte*: ¿cómo es posible que las diferentes partes del universo evolucionan como un todo coherente incluso cuando la luz no las ha conectado todavía? (2004: 59). La propuesta del campo A de Lázslo sería una posible solución, basada en la existencia de una malla gigante de información extendida a través del universo. Este físico cree que era tremendamente improbable que surgiera un universo

[25] Recordemos que en el caso de ser cierta la teoría de Everett no podríamos comunicarnos con esos otros universos paralelos.

donde las estructuras complejas (como los seres humanos) existiesen, y sin embargo todas las constantes están ajustadas para que se dé tal condición (2004: 60). Su posicionamiento filosófico es evidente cuando culmina sus razonamientos seguro de que "nuestro universo no tiene la posibilidad de haber surgido por casualidad" (2004: 64), aunque es consciente de la ausencia de consenso definitivo sobre el nacimiento y la evolución de nuestro universo.

El osado científico va más allá y considera la inviabilidad de la supervivencia de las especies a partir de mutaciones genéticas aleatorias, base de la teoría de Darwin (2004: 83) y, recordamos nosotros, del determinismo decimonónico. Propone Lázslo que nuestro universo surgió gracias a la influencia de informaciones derivadas de un "universo previo" (2004: 65), de manera que "la evolución del universo es cíclica, pero no repetitiva" (2004: 129). Con dicha afirmación parecen coincidir Zohar y Marshall cuando afirman que el universo va siempre evolucionando y progresando, teniendo como meta crecer en estructura y complejidad. En un enfoque aún marcadamente teleológico, estos autores defienden que las funciones de onda siempre colapsan hacia formas de vida superiores y hacia una mayor conciencia, lo cual explicaría por qué existen en el universo elementos que han posibilitado la vida, o por qué los parámetros y las constantes cósmicas son tan ajustados (1994: 138). Culminamos este apartado haciendo mención a posibilidades que para nuestras mentes, aún newtonianas, se antojan maravillosas, incluso mágicas. Recoge algunos argumentos a favor del nivel transpersonal de la ciencia humana, facilitando incluso la posibilidad de que pueda darse "el efecto de la mente de un individuo sobre el cuerpo de otro" (2004: 33), e incluso la posibilidad de que exista como método curativo la magia simpática (2004: 36), cuyo funcionamiento basado en la analogía describía muy bien Foucault en *Las palabras y las cosas*; igualmente se hace eco de las teorías que afirman que "culturas enteras parecen haber compartido información incluso sin estar en contacto" (2004: 33), algo que sin duda revolucionaría los estudios comparatistas hasta un nivel inconcebible. Su imaginación sigue disparándose cuando afirma, a partir de la posibilidad de que el universo sea un holograma lleno de información, que incluso los seres humanos están comunicados entre sí constantemente y, yendo más allá, con otros seres naturales como los animales, aunque este tipo de información es más difícil de percibir y de descifrar para nosotros (2004: 105). A día de hoy, es cierto, a muchos científicos les parecen opiniones (todavía) prácticamente desorbitadas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.4.2. El misticismo a la luz de la física cuántica

Las conclusiones de la física cuántica no sólo han abierto la puerta a la reunión de filosofía y ciencia, sino también al análisis de sus principios en comparación con el mundo de la mística oriental y sus experiencias. El principal autor que manejaremos en esta tendencia es Fritjof Capra, pionero en el asunto con *El tao y la física* (1975), hito en este tipo de comparaciones. Sus afirmaciones pueden parecer demasiado fantasiosas o especulativas para la rama más ortodoxa de la física, sin embargo él recuerda que no ha recibido ni una sola crítica por malinterpretar o exponer erróneamente los conceptos de la física contemporánea (1975: 137), circunstancia garante de que su interpretación es legítima, aunque heterodoxa.

Ya explicamos cómo la física cuántica, al demostrar la importancia del observador en los fenómenos de la naturaleza, ha alterado de alguna manera la distinción entre mente y materia, aunque vimos que dependiendo del autor tal alteración varía en gradación. El budismo y su panpsiquismo establece que tanto el mundo externo como el interno son "dos lados de la misma tela" (1975: 57). Por otro lado, Capra recoge la inexistencia de partículas elementales, ladrillos básicos de la naturaleza, así como la paradójica destructibilidad e indestructibilidad de las partículas subatómicas (1975: 60), que recordamos se descomponían siempre en otras partículas pero en muchas ocasiones resultaban del mismo tipo que la partícula original. Ello concuerda con las cosmovisiones orientales y su creencia en una realidad indivisible y unificada existente tras las apariencias (en sintonía con el *Brahman* del hinduismo o el *tao* en el taoísmo; también es relacionable con el inmutable Ser parmenidiano). Vale la pena sacar a colación el sintoísmo y el concepto de *musubi* (*nudo* o *unión*) aplicado a la divinidad para establecer que, en última instancia, todo está unido (Montero, 2007: 103). En esta línea, dado que toda forma material puede subdividirse, dichas subdivisiones son sombras de una particularización y no se les puede atribuir ningún grado de realidad absoluta o independiente (Capra, 1975: 118). Según Nagarjuna, "las cosas derivan su ser y su naturaleza de su interdependencia mutua y en sí mismas no son nada" (cit. Capra, 1975: 55). Esa realidad última indivisible no es una entidad o sustancia fundamental, a diferencia de los átomos de Demócrito o el concepto aledaño de *mónadas*, acuñado por Leibniz, pues ninguno de ellos implicaba la interacción que sí acaece en las partículas subatómicas. La interdependencia y la interrelación de las distintas partes del cosmos son punto de partida en Oriente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A partir de estos fundamentos teológicos, el pensamiento oriental promueve la unificación de los opuestos, en realidad productos de la mente. Retoma el pensamiento del sabio taoísta Lao Tse y una de sus sentencias más conocidas: "Cuando todos en el mundo entienden la belleza como bella, están creando la fealdad, cuando todos entienden la bondad como buena, están creando el mal" (Capra, 1975: 58). En la vida cotidiana resulta imposible percibir esa unidad subyacente a todas las cosas, y de ahí la necesidad de divisiones mentales y categorizaciones para poder entender la realidad. Ello está implícito en el concepto de *maya* en el sánscrito, que hace referencia al mundo de ilusiones que los seres humanos contemplamos[26]. Ilusión y medida, disección y clasificación de la realidad se revelan entonces como la fuente de los constructos mentales, términos de medida, y no realidades de la naturaleza (Watts, 1957: 61).

El punto de unión con la mística oriental es fundamentalmente la meditación. En un estado meditativo profundo los místicos describen la trascendencia del tiempo, ya explicada, así como la indisolubilidad del universo, percibido como un *todo*. Estas semejanzas entre la meditación y la mística oriental y la física cuántica es la tesis principal de la obra de Capra, en la que se reflexiona sobre todas las consecuencias de esa interdisciplinariedad. Fruto de dicha indisolubilidad de la realidad última es una intensa red de correspondencias que los chinos antiguos leían en la materia y el universo. Dicha visión de correspondencias entre el universo, la materia y el ser humano es un pilar fundamental en la teoría artística oriental (Rubio, 2007: 186-9), fundamento del *I Ching* como método adivinatorio que emplea los hexagramas para entender el patrón de cambio presente en la situación llevada a consulta. Watts recuerda que un experto en este arte es capaz incluso de encontrar hexagramas en sitios insospechados, no únicamente en los tradicionales tallos de aquilea o en las monedas (1957: 34). También en el ámbito americano, y en una novela como *Écue-Yamba-Ó* (1929), Alejo Carpentier muestra las analogías empleadas por los adivinos populares de Cuba, practicantes de una magia basada en la representación analógica del mundo mediante elementos de la naturaleza. Ya citamos la novela a propósito de la maravillosidad implícita en la visión de los personajes afrodescendientes, y en el siguiente fragmento mostramos el respeto que le infunde a su protagonista la

[26] Curiosamente, la palabra *maya* proviene etimológicamente de la raíz *matr-*, emparentada con la raíz griega del término *metro* y, por tanto, traducible por *medida*.

contemplación de la casa del adivino, el negro Antonio, donde se leía la "clave de las desconcertantes leyes de equilibrio que rigen la vida de los hombres, esa vida que podía torcerse o llenarse de ventura por la mera intervención de diez granos de maíz colocados de cierta manera." (1929: 155). Aunque el cubano pertenezca a una tradición distinta, el principio de funcionamiento de estos métodos adivinatorios nace de esa correspondencia que el Dalai Lama encuentra, basándose en el texto sagrado del *Kalachakra*, entre las leyes del universo físico y las constantes vitales de los seres sensibles e, inspirándose en el importante físico David Bohm, recoge el líder espiritual la posibilidad de que la materia y la conciencia "se manifiestan conforme a los mismos principios" (2005: 156), ladrillo esencial para facilitar una interpretación holística de la realidad. De una forma parecida los *mandalas* budistas muestran una representación del mundo mediante figuras y dibujos de apariencia esquemática, auténticos *imago mundi*, o representaciones del cosmos en miniatura[27]. Estamos ante el tanteo de la realidad cósmica mediante un constructo enfocado a conocer el universo a través de una red de analogías gráficas, un intento artístico de encerrar el universo en un pequeño cuadro que aspira a cumplir el rol del *aleph* borgiano.

Estas místicas revelaciones y representaciones de la realidad pueden parecer maravillosas desde un punto de vista mecanicista. Suponen la concepción del universo como ente orgánico cuyos fenómenos se integran en un todo armónico e indivisible (Capra, 1975: 124). La construcción de la cosmovisión occidental, en las antípodas de dicha integración y armonización de opuestos, se consagra en el materialismo empírico, vencido ya por las nuevas teorías físicas. Las leyes cuánticas demuestran que la materia no es algo pasivo e inerte, sino tan fluida como la misma energía e inmersa en una red de interacciones que ningún cerebro humano puede siquiera intuir. Derivada de la visión materialista de la realidad surgió una ética permisiva con el abuso de los bienes y recursos naturales, desprovistos de toda significación ajena al enriquecimiento material. Las cosmovisiones tradicionales de Asia mantienen una relación armoniosa con el medio natural gracias a la creencia en la Unidad última del cosmos y la pertenencia del hombre al seno de la naturaleza, cuestión que desarrollaremos más detenidamente en el epígrafe 3.6. y el estudio de la nueva ética cuántica.

[27] Para Eliade, la creación de un mandala equivale a una recreación mágica del mundo (1963: 114).

Dejando el campo de la mística, existen posturas científicas que también sintonizan con las creencias de Capra. Desde la psicología, Watzlawik ha dado la razón al misticismo en sus logros de intuición de la naturaleza del universo y del tiempo. Hace mención de esos *instantes místicos* identificables en el arte y la literatura donde no se percibe el presente a través de las distorsiones provocadas por la experiencia ni las expectativas del futuro (1976: 243). Los conceptos temporales, dicho sea de paso, se hallan mucho más desarrollados en las lenguas occidentales que en las orientales. En cualquier caso, y siguiendo al teórico, conceptos como *pasado* o *futuro* muestran la incapacidad del ser humano de captar la realidad en su auténtica naturaleza y explican la razón del concepto hinduista *maya* como ilusión que debe ser superada para alcanzar la liberación (1976: 243) o la iluminación. También acude al taoísmo para citar a Lao Tse y sus explicaciones acerca de la imposibilidad de la mente humana de captar la realidad: "el sentido que se puede imaginar no es el sentido eterno, el nombre que se puede nombrar no es el nombre eterno" (1976: 246), cita acompañada en la misma página de un teórico del lenguaje como Wittgenstein y su sentencia "de lo que no se puede hablar, se debe callar". Prácticamente semejante a la exhortación zen, citada más arriba, alusiva al silencio de los sabios. Capra concluye en su estudio que las intuiciones de la mística y las deducciones de la ciencia no deberían estar contrapuestas, menos todavía cuando se ha demostrado la pertinencia de esas intuiciones en el estado de la ciencia actual: "la ciencia no necesita del misticismo y el misticismo no necesita de la ciencia, pero el hombre sí necesita de ambos"[28] (1975: 125). Si a ello le añadimos propuestas como el realismo agencial de Barad, o el idealismo extremo de Bohr, ya aludido anteriormente, encontraremos la pluralidad de mundos creados por cada observación, cada ficción y cada intento del hombre por reunir en unas palabras la densidad de un mundo definitivamente indivisible.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.4.3. Cosmovisión cuántica y fantasía artística japonesa

3.4.3.1. La conciencia en la materia. Animismo y panpsiquismo desde Japón

Uno de los elementos más desconcertantes para nuestras mentes newtonianas es la posibilidad de que cada porción de materia (y ya no podemos entender materia al modo

[28] Un planteamiento parecido al de Piñón Cotanda y la búsqueda de un método que encaje la complementariedad de la literatura y la ciencia, una complementariedad cuya existencia es posible gracias a su dimensión cósmica: "el mundo, interrogado por la ciencia, no lo es menos por el hecho de ser contestado y reproducido en la ficción" (2012: 11).

occidental, sino como energía) encerrase una cierta cantidad de conciencia. Cosmovisiones como el animismo o el panpsiquismo budista se nos revelarían como eficaces y certeras en su aproximación a la realidad, o al menos estarían más cerca de la verdad que la limitada mentalidad racional-materialista típica de la modernidad occidental. Aunque hablemos posteriormente del concepto de *kami* en 4.2., cuando analicemos la posibilidad de la existencia de *lo real maravilloso* japonés, desarrollaremos la parte del concepto que ejemplifica el animismo de la visión tradicional del pueblo japonés. Los *kami*, deidades habitantes de la naturaleza y el universo en la cosmología sintoísta, poseen un grado de accesibilidad mucho mayor que los dioses de las tradiciones monoteístas occidentales. Muriel Gojo indica que la "frontera entre el hombre y el *kami* se hace muy borrosa" (2007: 147), en parte debido a la posibilidad que tiene todo humano de ser un *kami*, como lo hicieron muchos personajes de relevancia histórica en el país nipón. Según las palabras de Norinaga recogidas por Kenji Ueda, "todo puede ser *kami*" (1996: 35) y, especialmente, todo lo que impresiona sobremanera, como la famosa silueta del monte Fuji; lo que posee la cualidad de lo excelente, o aquello que provoca un sentimiento de sobrecogimiento. Tenemos por tanto una cosmología que puede otorgar el rango de divinidad tanto a un volcán como a un personaje mitológico o histórico. Favorecerá esta elasticidad en el continuo trasiego entre lo humano y lo no humano en las artes y leyendas tradicionales japonesas, pobladas de duendes y criaturas fantásticas. Buenos ejemplos de ellos son las mujeres-zorro (vid. 4.2.) o los *tengu*, que en uno de los cuentos recogidos por Lafcadio Hearn puede ser tanto un milano como un monje (1998: 79). En la ética sintoísta, por añadidura, la naturaleza y el hombre están a un mismo nivel y se exige respeto por toda criatura viviente (Armentia, 2007: 70). Los santuarios sintoístas o *jinja*, con su preferencia por la horizontalidad y sus ubicaciones inmersas en la naturaleza, generan de hecho una impresión muy diferente a la pequeñez que cualquiera experimenta al entrar en la verticalidad de las catedrales europeas. En las edificaciones de culto sintoísta, el practicante se siente en relación de igualdad con la naturaleza e integrado en el espacio de esos *kami* que habitan en los *jinja*. El animismo sintoísta se parece bastante a las concepciones budistas de la materia y la energía, punto de coincidencia con la física cuántica que el Dalai Lama no deja de recordar: "como la ciencia moderna, el budismo parte de la suposición básica de que, en el nivel más fundamental, no hay diferencias cualitativas entre la base material del cuerpo de un ser sensible, como el humano, y el de una roca, pongamos por caso" (2005: 119). El *prana* de la tradición

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hinduista y budista, equivalente al *chi* de China o al *ki* en Japón, sería la fuerza y la energía imbuidas en toda materia. Para el Dalai Lama, el *prana* "es una energía vital que no se puede separar de la conciencia" (2005: 135), y así se tiende el puente entre la materia y la conciencia que funda las bases del panpsiquismo budista. Ésta es una de las razones para la comunión mente-materia, ya que "desde el punto de vista budista, el ámbito mental no se puede reducir al mundo de la materia, aunque dependa de él para poder funcionar" (2005: 153). También en el sintoísmo existe una relación más directa entre cuerpo y mente que en las doctrinas religiosas occidentales. Ejemplo de ello son los ritos de purificación corporal que implican también una purificación mental: durante la purificación, el cuerpo representa el corazón que es devuelto a su pureza original (Ueda, 1996: 33).

En el realismo agencial de Barad existía una comunión entre la observación y el fenómeno, que nosotros extrapolábamos al binomio foucaultiano de palabras y cosas. Pues bien, análogamente en el *shintō* y en el lenguaje japonés existe el término de *kotodama*, que para Falero significa "lenguaje, palabra creadora" (2007: 178). En una de las fases del análisis del vocablo, Kayoko Takagi (2004) recuerda que la primera parte de la palabra, *koto*, se puede escribir tanto con el *kanji* de *asunto* o *hecho* (事) como con el de *palabra* (言). Da a entender entonces la fusión de las palabras con los fenómenos (o los «asuntos») en la etapa primitiva de la cultura japonesa, como ocurre en otros tantos pueblos. Gracias a la permeabilidad del concepto *humano*, a la creencia en las analogías entre las palabras y la realidad y, por supuesto, a su carácter animista, la cultura tradicional japonesa se aleja del antropocentrismo occidental y relaja la distinción entre naturaleza y cultura, ciencia y espiritualidad. Permite asimismo la existencia de un mundo donde la vida y la conciencia se abren a todos los elementos de la naturaleza. Tal es el anclaje en la cultura japonesa de este tipo de creencias que incluso el siglo XX, testigo de un nuevo Japón y de la entrada del desarrollismo económico, del liberalismo y la modernidad, aparecen obras como la versión de *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshii, en la que se discute la posibilidad de que los *cyborg* posean también algún tipo de conciencia. Ya no sólo es el ámbito natural el que se puebla de espíritus (*ghost*), sino toda la tecnología y el mundo artificial presente en el sello del Japón contemporáneo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.4.3.2. La fantasía japonesa y la física cuántica

Aunque ya hemos comparado algunos principios de la física cuántica con el mundo descrito según varias disciplinas orientales, haciendo hincapié en las nociones de la Nada, en el misticismo oriental y en el vacío cuántico, en esta ocasión estimamos pertinente introducir una breve reflexión sobre esos mismos principios cuánticos, aplicados ahora a los rasgos generales de la fantasía japonesa. Como una prueba más de la proximidad entre ambos ámbitos, encontramos que varios temas canónicos de la literatura fantástica japonesa se asemejan a algunos principios científicos o a especulaciones filosóficas nacidas de estos. De entre los temas que recupera Requena Hidalgo para la literatura japonesa, hay dos que merecen ser destacados en este sentido:

a) "el *cuarto*, el *departamento*, el *piso*, la *casa*, la *calle borrados del espacio*" (2009: 46) son motivos que pueden vincularse tanto con las teorías de los universos paralelos de Hugh Everett como con las teorías filosóficas del espacio holístico de Ervin Lázslo. La desaparición de espacios, la interconexión de los mismos y la concurrencia de varios lugares en un mismo espacio adquieren sentido en el universo de agujeros negros, túneles del espacio y del *campo akásico*. En Murakami hallaremos abundantes ejemplos de estos fenómenos.

b) "*detención o repetición del tiempo*" (2009: 46) también recuerda a las teorías de los universos cíclicos de Lázslo, así como a los diferentes *kalpas* que dividen las eras del mundo en la cosmología hindú. En la cuestión de fondo también encajan con la teoría de la relatividad de Einstein, pues básicamente entienden el tiempo como una unidad relativa. Ya hemos mencionado la película de *Ugetsu monogatari* como ejemplo de diferentes temporalidades discurriendo en un espacio simultáneo. Además, muchos relatos tradicionales japoneses, como el popular cuento del pescador Tarō Urashima un buen ejemplo de ello, juegan con distorsiones en el tiempo y temporalidades reversibles.

Esta elasticidad en las nociones de espacio y tiempo tiene sus raíces en la concepción vitalista y animista de la naturaleza (2009: 48) y en el pensamiento japonés, heredero en gran medida de la cosmovisión sintoísta. Tal elasticidad permite la yuxtaposición de espacios, fácilmente observable en obras clásicas del *anime* japonés, como una de las

cumbres de Hayao Miyazaki, *El viaje de Chihiro* (2001, *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001). La pequeña Chihiro viaja con sus padres en coche y por casualidad se adentran en una cueva, pasando por debajo de un *torii*[29] y llegando a un extraño lugar aparentemente deshabitado en su totalidad. Sus padres encuentran un puesto de venta ambulante repleto de comida y deciden atiborrarse de los deliciosos manjares mientras que Chihiro no quiere probar bocado, prefiriendo explorar las calles del entorno. Poco a poco se percata de que empieza a percibir las cosas de otra manera, y cuando vuelve al lugar donde comían sus padres descubre que éstos se han convertido en cerdos. Lo que ocurre en realidad es que ese *torii*, o puerta de los templos sintoístas japoneses, marca la separación del espacio espiritual o reino de los *kami* y el espacio habitado por los humanos, y los padres de Chihiro son castigados por la desfachatez de comportarse de esa manera en un recinto sagrado. Sólo la niña será capaz de ver ambos mundos y de adquirir la responsabilidad de redimirlos, siendo por tanto un tipo de *chūkansha* o intermediario, concepto que vimos en el epígrafe anterior de este capítulo. Es capaz de ver seres invisibles (los *kami*) a pesar de ser humana, y ello le carga de la responsabilidad de todo intermediario entre dos mundos o realidades. Por tanto, el *torii* que atravesaron es uno de los elementos que, junto a otros como las estatuas de la deidad Jizō, los espejos o las montañas, marcan un lugar donde se produce "el tránsito entre un «aquí» y un «allá» que conviven en un mismo espacio" (Requena Hidalgo, 2009: 66). Por ello, este tipo de concepciones admite la superposición de espacios y la existencia de varios lugares en uno, además de encarrilar la presencia de lo maravilloso, perteneciente al mundo de los *kami* pero ubicado y señalizado en espacios accesibles para los humanos.

Concluimos esta breve reflexión sobre los principios cuánticos aplicados a la fantasía japonesa haciendo mención a la no existencia de contrarios, a la complementariedad de los extremos o a esa inexistencia de oposiciones que concibe Capra en el núcleo del vacío cuántico y que ha recibido diferentes denominaciones. Siguiendo la noción de Vacío del Zen y de las disciplinas orientales, entendíamos que las fronteras entre lo humano y lo no humano eran mucho más difusas que las existentes en el Occidente antropocéntrico. Una bella muestra de ello son los relatos que incluyen el proceso de *migawari ni tatsu* o "establecimiento de un sustituto", por el cual un ser vivo entrega su

[29] Para una descripción gráfica del *torii*, vid. Apéndices, fig. 6.

ánima a un ser *inanimado* o inerte para el pensamiento occidental. El ejemplo más famoso lo constituye el cuento de *Jū roku sakura*, relato de un samurái que al ver su cerezo morir decide entregar su vida para animar la savia de la planta enferma (Hearn, 1987: 108). También Hearn compila la historia conocida como *Ubazakura* o *El cerezo de la nodriza*, donde se relata el acto de amor de una nodriza que entregó la vida por la criatura a la que amamantaba cuando ésta cayó gravemente enferma (1987: 46). Tales actos de sacrificio sólo pueden proceder de una cosmovisión que entiende la profunda interrelación que todos los elementos del universo mantienen entre sí e incluso dan cuenta de aquella ética cuántica motivada por el paradigma de la física.

3.4.4. El universo y el tiempo como entes cíclicos: el mito y la realidad

Una vez hemos proyectado la luz de la física cuántica sobre estadios culturales mitológicos, como las cosmovisiones budistas, los universos cíclicos del hinduismo o los narrados en el *Popol Vuh*, el mito renueva su valor como discursos de conocimiento, a pesar de su común contraposición al *logos*. *Mythos* y *logos* son nociones rastreables tras la clasificación de Levi-Strauss (1964) entre el *pensamiento salvaje* y el estudio del mundo según las leyes de *causas y efectos*. Mientras que el pensamiento causal se vincula a lo que hasta el siglo XIX se consideraba como piedra angular de la ciencia occidental, el *pensamiento salvaje* es una lógica espontánea, basada en la analogía y productora de mitologías, poesía y arte[30]. Por otro lado, Capra consideraba además que el mito tenía la misma fuerza productora que el lenguaje, de manera que "el mito encarna el más aproximado enfoque de la verdad absoluta que pueda darse con palabras" (1975: 17), recordando esta definición a la misma etimología de *mythos* (*boca* u *oral*) y a ese pensamiento barthesiano por el cual "el mito es un habla" (1957: 199), aunque este autor posea un enfoque bastante diferente de la mitología en general (vid. 4.3.3.). Alejadas del postestructuralismo de Barthes se hallan posturas como las de Mark Schorer, defensor del mito y su valor de conocimiento intuitivo de la realidad. Recuerda que el racionalismo es una realidad secundaria y posterior en la evolución humana, otorgando así primacía al acceso a la misma a través de los sentidos, instintos e

[30] Tal idea no deja de recordar a la creencia de T.S. Eliot del poeta como un ser capaz de acceder al momento *prelogos* del ser humano, capaz de hacerlo visible al resto de mortales e incluso llegando a descubrir el inconsciente colectivo durante el proceso, según nos cuentan Wellek y Warren (1942: 100).

intuiciones[31]. Incluso bajo el pensamiento racional subyace una capa primaria, una especie de *metáfora sumergida* característicamente mítica, que sustenta tanto el lenguaje como las ideas, semejante a la estructura subyacente de la que hablara Noam Chomsky. En una línea semejante se sitúa Kluckhohn cuando plantea la doble racionalización del pensamiento mítico: la magia simpatética, por la que lo similar causa lo similar, parecido al pensamiento analógico que estudiaba Foucault en *Las palabras y las cosas*; y la magia holofrástica, consistente en el fundamento de que una parte atañe y afecta al todo al que pertenece (1966: 48). Estos niveles de magia, así como la intelección del mito como vía hacia esa *metáfora subyacente*, abren la posibilidad de la existencia de conciencia en la materia, porque nos hablan de un universo interconectado donde los acontecimientos de cada parte afectan al resto y la información viaja a través de la materia. Permiten asimismo la unión de mente y materia, y se oponen totalmente al atomismo nacido en Occidente y al materialismo derivado de los enfoques empiristas de la realidad. Eliade colige que en el pensamiento mítico el mundo entiende al hombre y vive en armonía con él: "La caza le mira y le comprende (a menudo el animal se deja capturar porque sabe que el hombre tiene hambre), pero también la roca, el árbol o el río. Cada uno tiene su «historia» que contarle, un consejo que darle" (1963: 62). Mecanismos de sustitución como los presentes en el relato *Jū roku sakura*, en el que un samurái entrega su alma al moribundo cerezo de su jardín para que éste renazca (Hearn, 1904: 108), es muestra de una cosmovisión de ese tipo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dentro de esa simpatía entre el hombre y el cosmos se enmarca la fatalidad de la destrucción y de la faceta cíclica del cosmos y de la naturaleza, cosmovisión coincidente con los físicos que explican el universo a partir de creaciones y destrucciones cósmicas cíclicas. Este tipo de universo nos habla de una temporalidad circular, cercana al concepto de tiempo mítico de Eliade y propia de casi todas las mitologías indoasiáticas y de la América precolombina. Se desmarcan de esta concepción circular del tiempo otras mitologías como la cristiana y, en el caso de Asia, probablemente también el *shintō*. En el caso del cristianismo, el tiempo es concebido de un modo lineal delimitado por el génesis o comienzo del universo y un apocalipsis que

[31] Su pensamiento puede resumirse en esta cita: "We habitually tend to overlook the fact that as human beings we are rational creatures not first of all but last of all, and that civilization emerged only yesterday from a primitive past that is at least relatively timeless" (1968: 355).

sellará este universo definitivamente para entrar en la atemporalidad de la eternidad y la gloria. En el caso del *shintō* no hay un planteamiento cíclico del universo, pero lo cierto es que el pragmatismo de esta doctrina hace que apenas se preocupe por lo que hubo antes o lo que sucederá después: es una doctrina bien apegada al tiempo presente y a las cosas concretas. La perspectiva del sintoísmo no es la del *logos* griego, ese principio racional oculto tras la integridad del cosmos, ni tampoco la del concepto sánscrito del *darma*, que presupone una ley universal inherente a toda forma de existencia, pues sus prácticas y creencias van orientadas a las formas concretas de la existencia: "From a Shinto perspective it is clear that the essential value of existence is to be discovered not in an absolute, a priori rational principle (the Greek *logos*), nor in a universal norm of law (Sankskrit, *darma*), but in the possibilities inherent in concrete forms of existence" (1996: 36). En el caso del sintoísmo no encontramos una religión de lo absoluto, sino de lo relativo, "in the positive sense that it is commited to reality in the endless process of becoming" (1996: 36). Sí coinciden, sin embargo, *shintō*, cristianismo y las mitologías arriba mencionadas, en uno de los aspectos de la noción eliadiana de tiempo circular. Eliade estudió la sacralización que toda mitología establece de los primeros tiempos del universo, que no dejan de ser rememorados y celebrados por las culturas en las que subyace el pensamiento mítico:

> El hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a rememorar la historia mítica de su tribu, sino que reactualiza periódicamente una gran parte de ella. Es aquí donde se nota la diferencia más importante entre el hombre de las sociedades arcaicas y el hombre moderno: la irreversibilidad de los acontecimientos, que, para este último, es la nota característica de la Historia, no constituye una evidencia para el primero (…). Para el hombre de las sociedades arcaicas (…) lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen (Eliade, 1963: 9).

Todas las sociedades cuya estructura reposa sobre el mito, y aun aquellas que ya lo han abandonado pero practican religiones portadoras de mitologías, realizan regularmente ritos de renovación para relacionarse con los acontecimientos narrados en los mitos de creación. El bautismo del cristianismo, purificador del pecado original, permite restaurar al hombre a aquel estado puro de los comienzos, pues todo mito de creación entiende que las primeras manifestaciones de una cosa son las mejores y más auténticas. A partir de dicha creencia, la sociedad mitológica jerarquiza el universo actual y sitúa su época óptima en los orígenes. Ello reviste de una cierta visión de degradación al mundo

actual, pues el originario era el mundo de plenitud máxima. No obstante, esa plenitud, aunque "perdida muy rápidamente, es recuperable periódicamente. El Año tiene un fin, es decir, que va seguido automáticamente por un nuevo comienzo" (1963: 25). En el caso del sintoísmo, el emperador actúa de sumo sacerdote que regenera el mundo periódicamente con los ritos de renovación, y en muchas otras cosmologías, tal función regeneradora la cumplen reyes y clero. Asimismo, existen mitologías donde "el «origen» no se encuentra únicamente en un pasado mítico, sino también en un porvenir fabuloso" (1963: 25), porvenir que suele relatarse en los mitos del fin del mundo. Hace aquí una apertura de paréntesis Eliade para aclarar que muchas culturas orientales no contemplan "tal destrucción definitiva del mundo, sino que, como en la India, se cree que hay intervalos entre sucesivas creaciones, mantenimiento y destrucción del mundo" (1963: 28). A pesar de ello, los mitos de renovación son comunes a todas las culturas mitológicas y se vislumbran en muchas producciones literarias en las que el mito genera la perspectiva novelesca, como varios ejemplos de realismo mágico, entre ellos el citadísimo fragmento de *Cien años de soledad* donde se concibe la historia de los Buendía como una sucesión de acontecimientos cíclicos y reiterativos: "La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irreparable del eje" (García Márquez, 1967: 448). Empleando la metáfora de la rueda, central en cosmovisiones cíclicas como el budismo, el autor juega en el fragmento tanto con el tiempo mítico circular como con la posibilidad de la historia, encarnada por ese eje desgastado que provocará el descarrilamiento de los acontecimientos fuera de la vía de las constantes repeticiones. En otro sentido, salir de la rueda del tiempo, de la causa y del efecto, del *karma* en definitiva, es la meta ansiada por las religiones orientales:

> Curar al hombre del dolor de la existencia en el Tiempo [promoviendo retornar] *ad originem* cuando la primera existencia, 'al estallar' en el Mundo, desencadenó el Tiempo, y (…) alcanzar este instante paradójico anterior al cual el Tiempo no existía porque no se había manifestado nada" (1963: 38).

No se había manifestado nada, nos dice el antropólogo, y sin embargo de esa nada nació todo el universo que hemos conocido. Una *nada* preñada de todas las posibilidades que ha desencadenado el discurrir del tiempo y de la historia, una *nada* que llega a serlo *todo*. El silencio queda como respuesta sabia ante la pregunta de por qué el universo fue así formado: desde el terreno de la mística, porque "el que sabe, no habla", y desde la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ciencia, porque aún no se ha completado el modelo teórico que explique las fluctuaciones con el vacío cuántico.

3.4.5. El vacío cuántico y el vacío maravilloso

En el clásico de Kenji Miyazawa *Ginga tetsudō no yoru* (1927, traducido al español como *Tren nocturno de la vía láctea*) dos amigos se embarcan en un fantástico tren que les lleva en el plazo de una noche a visitar las diferentes estaciones de ferrocarril de nuestra galaxia. El autor, versado en el budismo, incluye una reflexión acerca de cómo la gente investiga y crea la historia a partir de su criterio, la única posibilidad que realmente existe de hacer historia. En un pasaje en el que los dos niños charlan con un viajero erudito en historia, la conversación trata cómo la realidad cambia a razón de la gente que la observa. En ese momento, el tren, los personajes, y el paisaje exterior, comienza a destellar, para después sumirse por un momento en el vacío. Miyazawa recoge una noción del vacío cercana al budismo y consistente en creerlo contenedor de todo lo visible, manifestaciones temporales de esa realidad última e indivisible, como lo eran el tren, los pasajeros, y el espacio por el que se movían. Se ha dicho que la filosofía oriental desarrollaba prácticamente toda su actividad sobre la noción de la Nada. Dicha noción de vacío está muy relacionada con esa forma de entender la sabiduría asiática. En opinión de Watts, estamos cada vez más cerca de entender el universo conforme al principio budista del *gran vacío*, para el cual las filosofías occidentales no ofrecen muchas orientaciones (1957: 12).

Esta noción de vacío es una de las bazas principales en la comparación de la categoría de lo real maravilloso entre América y Japón, pues es una de sus diferencias fundamentales. El archipiélago nipón ha hecho de lo que podríamos referir mediante la expresión *el vacío maravilloso* una piedra angular de la filosofía zen y de su cultura tradicional y popular; uno de sus muchos ejemplos podría ser el *tokonoma*, espacio dedicado en el vestíbulo de las casas a alguna decoración estacional, caracterizado por estar prácticamente vacío y regir ciertas normas del protocolo familiar. De alguna manera, la sensación de asombro y maravilla que produce la realidad mestiza y mitológica de América es análoga al sobrecogimiento derivado de esa gran *nada*, única realidad existente en la cual se halla potencialmente el universo y de la cual emana en su totalidad. El Dalai Lama recoge el dogma expuesto en el *Kalachakra*, según el cual,

antes de su formación, cualquier universo dado se encuentra en el estado de *vacío*, con sus elementos materiales en potencialidad gracias a *partículas espaciales* (2005: 112). Dicha creencia religiosa entronca con aquel vacío cuántico, que además entendía Lázslo como la realidad primaria del universo. El físico húngaro conocía dicho axioma de la cosmología china y budista (2004: 140). El vacío sería una especie de mar a partir del cual surgen las olas que son en realidad nuestro cosmos, manifestación de todo lo contenido y acaecido en ese vacío. La física acabó por desechar la diferenciación entre materia y espacio vacío al demostrarse que las partículas visuales se generan espontáneamente en el vacío y de repente vuelven a ser absorbidas por éste[32]. También Zohar y Marshall exponen lo que se ha desarrollado como toda una rama de la física, conocida por las siglas QFT, acrónimo de la *teoría del campo cuántico* (*quantum field theory*), cuyo propósito principal es estudiar ese vacío cuántico (1994: 195). Esta teoría trata de encontrar respuestas a esa aparición y desaparición aleatoria de partículas, queriendo conocer sobre todo de dónde emergen y a dónde van. Se ha observado que las partículas emergen con una cierta desviación de su trayectoria, como si una fuerza actuara sobre ella. Se ha atribuido esta desviación al QTF, ese vacío que las contiene de forma potencial. El vacío, que no es observable, ejerce una fuerza de empuje sobre todo lo que existe en la "superficie" (1994: 195), una forma de denominar a lo visible. El universo no estaría *relleno* de lo vacío, es decir, no sería una fuerza que reemplazara al éter de la ciencia clásica, sino que está *escrito* sobre el vacío, surge de él. Por eso Zohar y Marshall creen que llamarlo *vacío* induce a confusión. Recogen también la semejanza de este campo de estudio con lo que el budismo tibetano denomina *sunyata*, la Nada que incluye todo el universo de forma potencial (1994: 195). La noción de *sunyata* de los budistas es un vacío que no está hueco, sino que posee todo el potencial creativo infinito: como el campo cuántico, da origen a una variedad infinita de formas que sostiene y que después reabsorbe[33]. Los místicos orientales intuían ese campo del cual emerge toda la realidad, el *Brahman* que Einstein trató de buscar en los últimos años de su vida en forma de "campo unificado" (Capra, 1975: 87). Del *sunyata* al efecto de

[32] Dicha comprobación lleva a Capra a afirmar una paradójica sentencia: "El vacío, desde luego, no está vacío" (1975: 92).

[33] También el antropólogo Joseph Campbell reflexionó sobre la importancia de la vacuidad en el pensamiento budista, tomando algunas frases de textos budistas que incluyen pensamientos extraordinarios: "Todas las cosas son las cosas-Buddha", o como él mismo concluye, "Ninguno de los seres tiene ser" (1949: 89), recordando la idea de indisolubilidad última del universo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sentirse *maravillosamente vacío*, expuesto por Watts gracias a la práctica del Zen, apenas hay distancia.

Las consecuencias psicológicas y cognitivas de la existencia del vacío tal y como lo entendían los budistas son expuestas por el Dalai Lama: hay una disparidad entre nuestra forma de percibir las cosas y la auténtica realidad de estas (2005: 60), como venimos diciendo a lo largo de este capítulo. La teoría del vacío implica la inexistencia de una realidad objetiva de características intrínsecas, porque ello implicaría que los fenómenos son completos en sí mismos y, además, autónomos (2005: 61). Y tras los razonamientos expuestos hasta el momento acerca del vacío, de la indivisibilidad de *Brahman* y de la improcedencia del determinismo newtoniano y darwiniano, podemos entender buena parte de la cosmovisión y de la ética del budismo. En la rama que representa el Dalai Lama, la consecuencia de que no existan entes autónomos e independientes del resto es la inutilidad de la causalidad. Cualquier existencia independiente sería inmutable y autónoma:

> Todo está compuesto por acontecimientos interrelacionados e interdependientes, por fenómenos que interactúan sin cesar, carentes de una esencia fija e inmutable y que mantienen unas relaciones dinámicas en perpetuo proceso de cambio. Las cosas y los acontecimiento son "vacíos", en el sentido en que no poseen una esencia inmutable, una realidad intrínseca o una existencia absoluta que les confiera independencia (2005: 62).

El Dalai Lama recuerda que esta naturaleza de la realidad en los textos budistas es aludida mediante los términos *vacío* (el *sunyata* al que aludían los físicos Capra, Zohar y Marshall). Complementa su explicación afirmando que nuestra visión del mundo nos hace creer que las cosas tienen valores intrínsecos e independientes, visión reforzada además por nuestro lenguaje y sus verbos activos (2005: 62). En el estudio de Watts se recogen los términos sánscritos de *prajna* y *karuna* para reflexionar en un sentido parecido. Si el primero, traducible por *sabiduría* o *discernimiento*, consiste en ver que toda forma es en realidad vacío, la *karuna* acaba por reconocer que el vacío es forma (1957: 92). Ciertamente, en uno de los sutras budistas más conocidos de la escuela *mahayana*, el *rajna-Paramita-Hridaya-Sutra*, se habla sobre el vacío, especificando que la forma es vacío, así como la percepción también es vacío. En la traducción del célebre Max Müller, el *sutra* rezaría así: "form here is emptiness, and emptiness indeed is form. Emptiness is not different from form, form is not different from emptiness" (1894: 153). Watts parece reformular el contenido del *sutra* diciendo que "cuando buscamos cosas

no hay más que mente, y cuando buscamos la mente no hay más que cosas" (1957: 154). Por tal motivo, en el estado de iluminación que promete el budismo, Te-shan afirma: "Sólo cuando no tienes nada en tu mente y no hay mente en las cosas estás vacante y espiritual, vacío y maravilloso" (cit. Watts, 1957: 154). Dicha unión entre *maravillosidad* y vacuidad es posible gracias a la libertad adquirida al conocer la naturaleza convencional de la mente: "la maravilla sólo puede describirse como la peculiar sensación de libertad de acción que surge cuando ya no sentimos el mundo como una especie de obstáculo que nos enfrenta" (1957: 155), y confiamos en aquella máxima del sabio taoísta Lao-tzu: "El tao, sin hacer nada / no deja nada sin hacer" (1957: 155). Observamos por tanto que la *maravillosidad* emanada de la realidad no nace del contraste cultural, del pensamiento mitológico ni de la inaudita riqueza de una naturaleza exuberante. En su sustrato budista, aquello que pueda calificarse como *lo real maravilloso* japonés nace de la constatación del vacío como elemento maravilloso que contiene en potencia todas las posibilidades del universo. Ninguna mentalidad newtoniana puede comprender algo así, y ni siquiera en el nuevo paradigma cuántico existe una explicación totalmente certera ni un modelo definitivo de ese vacío. Es un concepto incapaz de ser descrito mediante materiales lingüísticos, pudiendo ser alcanzado únicamente mediante un profundo estado meditativo, incluso mediante la benevolencia de un *satori* o iluminación repentina. Aunque más adelante examinaremos el sustrato mitológico de esa hipotética categoría de *lo real maravilloso* japonés, de momento basta la noción de vacío para encontrar ese punto de unión entre física y budismo, suficiente para revalorizar las enseñanzas ancestrales de esta doctrina oriental.

En definitiva, tras haber estudiado la relación de correspondencia entre el observador y el fenómeno, las nociones antropocentristas del representacionalismo o realismo y de las teorías de la performatividad, y tras entender la imposibilidad de acceder a la realidad por medio de las palabras, comprobamos la similitud que existe entre varios conceptos budistas y principios de la física cuántica. La realidad acontece como un hecho maravilloso porque emerge de una Nada que contiene todas las posibilidades del universo. La vacuidad, dirá Capra, es la fuente misma de la vida (1975: 40). A partir del concepto de *vacío* Lázslo construye su ambiciosa teoría de la memoria holográfica, ese *akasha* presente en el *campo A*, contenedor de toda la información y la historia de lo acontecido en el universo. Sin abandonar su trayectoria especulativa, el físico concluye que, al igual que las partículas acaban por ser reabsorbidas en el vacío cuántico, tras la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

muerte el ser se reintegra en él, y su experiencia individual es acogida pasando a formar parte del banco de datos colectivo del universo. ¿Demasiado maravilloso? De todos modos, no sería la única aseveración realizada desde la física cuántica que nos deja perplejos a los iniciados. En el siguiente y último apartado de este epígrafe comentamos unos cuantos ejemplos más.

3.4.6. Demasiado maravilloso: desusos y perversiones del mundo cuántico

Aunque Orzel sea capaz de hablar de los "wonderful aspects of our quantum universe" (2010: 264), existe una buena porción de esos «maravillosos rasgos» que sobrepasan el rigor científico y, en muchas ocasiones, se aprovechan de la ignorancia general para sacar rédito comercial. Existen además numerosas alertas en el mundo académico desde que estallara el «escándalo Sokal», conocida treta llevada a cabo por el físico Alan D. Sokal en 1996 para poner en evidencia lo que él consideraba una falta de fundamentación radical en los estudios culturales contemporáneos. Logró publicar en la prestigiosa revista *Social Text*, de la Universidad de Duke, un artículo donde interpretaba la gravedad cuántica como un constructo social (Sokal, 1996). Tras la publicación, reveló su estrategia para poner en evidencia a la revista, que había dado por bueno un artículo plagado de contenidos premeditadamente falsos. Desde entonces, toda transmisión de los principios científicos a los campos culturales genera una inevitable aura de sospecha[34]. El mismo Orzel dedica un apartado en su libro introductorio a denunciar a algunos autores y posturas por esa abusiva tendencia. Debemos ser conscientes de ello en nuestra aplicación de la teoría cuántica a la literatura. Hemos intentado no perder la precaución en un tema tan fascinante y que genera un asombro científicamente justificado. En la presente tesis, sobre todo en la parte de crítica literaria, intentaremos al menos deslindar claramente lo que son meras hipótesis científicas de las especulaciones filosóficas derivadas de las mismas, resaltando igualmente aquellos axiomas y leyes que ya han sido totalmente demostrados y

[34] En nuestra opinión, el «escándalo Sokal» pone de manifiesto la acuciante necesidad en las esferas académicas de una mayor colaboración entre científicos de distintas ramas de conocimiento. Los estudiosos de humanidades, en un esfuerzo honesto por describir la realidad cultural, han tendido históricamente a fundamentar sus tesis sobre modelos de las ciencias «exactas», en un anhelo por asegurar la verificabilidad y adecuación de sus deducciones. Sin embargo, la parcelación del conocimiento, vigente desde la Ilustración, provoca un gran número de errores en los afanes por importar modelos matemáticos o físicos a nuestras elucubraciones. Una mayor formación interdisciplinar en los centros de producción del conocimiento, favorecida por una deseable colaboración entre científicos y humanistas, otorgaría nuevos vuelos a las ciencias sociales y humanas al tiempo que cimentaría verdaderamente sus progresos. Lejos de detener la comunicación entre las ciencias, el «escándalo Sokal» debería servir para relanzarlas.

ratificados, como la dualidad onda-partícula o la no-localidad. Haremos uso del antimaterialismo, del indeterminismo y de la incertidumbre para analizar los mundos literarios de Ōe y Murakami (principalmente, del segundo), pero también nos atreveremos a especular sobre la posibilidad no demostrada de la conciencia en la materia, esta vez más en Ōe, o de la importancia que la noción de vacío reviste en la narrativa de Murakami, siempre desde una actitud cauta y prudente. Cualquier ciencia apunta también hacia lo desconocido y ello no debe ser motivo de inquietud, sino de motivación.

La mayor parte de los usos desviados de la física cuántica parten de esa agrupación de movimientos y filosofías aludidas mediante la expresión *new age*. Dentro del movimiento se encuentran muchos *sanadores* de nuevo cuño, como el famoso autor de *best-sellers* Deepak Chopra[35], autor de una obra cuyo pretencioso título es *La curación cuántica* (1989). Muchas de sus propuestas para mejorar nuestra salud y nuestro mundo pasarían, según este autor, por cambiar nuestra percepción de la realidad, como si se basara en el idealismo de Bohr para afirmar que cambiando nuestras percepciones cambiaríamos la realidad. Dicho posicionamiento es extremadamente solipsista (Orzel, 2010: 255), aunque en este sentido cabría preguntarse hasta qué punto el propio Niels Bohr no lo es. Vimos el replanteamiento que hace Barad sobre su interpretación de la física cuántica, basado en una indisolubilidad entre el mundo y el observador, y ciertamente dicho replanteamiento sigue sin zanjar todas las dudas. Volviendo al asunto de los sanadores que dicen emplear métodos cuánticos, Orzel critica que sus fundamentos son erróneos básicamente por dos razones. En primer lugar, aplican propiedades cuánticas a cuerpos tan grandes (como el ser humano) que aún no han manifestado un comportamiento cuántico íntegramente demostrado (2010: 256). Sí, es cierto, añadimos nosotros, y el mismo Orzel lo anunció como posibilidad, que algunos fenómenos propios del ser humano, como la mente, se basan en un funcionamiento cuántico. Pero es evidente, no obstante, que la teoría cuántica únicamente explica los fenómenos acaecidos en el nivel de las partículas subatómicas, y los experimentos en el nivel macroscópico de la realidad están en un estado muy temprano. La segunda razón

[35] El visionario Deepak Chopra es, por cierto, prologuista de la edición de la obra de Lázslo que venimos manejando hasta la fecha. Sin duda, el físico húngaro plantea unas teorías y razonamientos que, basados en la física cuántica, parecen salirse de una lógica fría y moderada. El hecho de que Chopra sea el autor de su prólogo muestra hasta qué punto es posible encontrar afirmaciones desorbitadas en la propuesta de Lázslo.

argumentada por Orzel es que estos sanadores cuánticos parecen ignorar que la medición cuántica es algo completamente aleatorio. No se puede predecir el resultado del estado posterior a la medición (2010: 256), de manera que ninguna intención, pensamiento positivo o deseo de sanación redundará siempre en una curación porque los resultados, en física cuántica, son siempre aleatorios y dependientes de las probabilidades. No puede existir ningún método de curación cuántica porque los efectos de dicho método serían completamente azarosos.

El físico hace también una advertencia sobre las especulaciones en el ámbito de las relaciones transpersonales, terreno en el que Lázslo ha arriesgado varios razonamientos. Fenómenos como la sanación a distancia estarían incluidos en este tipo de relaciones transpersonales, y se basarían teóricamente en la no-localidad. Orzel duda de que exista una conexión entre todos los seres del universo (pilar de la teoría holística de Lázslo), ni una realidad trascendental subyacente a todo, algo afín a esa realidad indivisible que existiría como razón última del universo, en la cosmovisión budista. Es cierto que aún no existe una *teoría de campo unificado* del tipo que pretende elaborar Lázslo (precisamente el subtítulo de su libro es *Una teoría integral del todo*). A Orzel, dichas teorías le recuerdan a la ciencia ficción y confirma que no ha sido totalmente elaborada ni demostrada ninguna de las propuestas hasta la fecha (2010: 258). En realidad, es el sueño definitivo de la física, ansiosa de encontrar una teoría capaz de unificar toda la realidad, pero hasta el día de hoy sólo ha habido intentos y propuestas, como la de Lázslo. Otro libro que se sitúa en la medianera entre la ciencia y la fantasía es de nuevo un *best-seller*, titulado en español *¿¡Y tú que sabes!?* (Arntz et al., 2006), en el que se aglutinan varias teorías verificadas de la ciencia cuántica para especular, de un modo bastante afín a Lázslo (que también colabora en el libro mediante declaraciones), sobre un nuevo paradigma en los ámbitos de la salud, la conciencia e incluso la iluminación espiritual. En este manual básico del misticismo cuántico se plantea la existencia de la magia en épocas pretéritas precisamente porque aquellos pueblos sí creían en lo extraordinario, requisito imprescindible para que pudiera acontecer. Para sus autores, antaño la magia era una cuestión del día a día, y ahora en el presente la física cuántica está derrumbando los límites entre la ciencia y la magia (2006: 121). Para nuestros intereses, dicha afirmación no deja de tener un asombroso parecido con la poética de lo real maravilloso, basada en una concepción insólita de la realidad que fue largo tiempo perseguida por el movimiento surrealista (y referida en 2.1.1.1.). Con estas y otras

especulaciones, proseguimos nuestro análisis con una comparativa entre los mundos cuánticos y los del realismo mágico, ahora que el oxímoron ha sido insinuado por estos nuevos profetas místicos de la ciencia cuántica.

3.5. LA FÍSICA CUÁNTICA EN LA ESTÉTICA DEL REALISMO MÁGICO

El realismo mágico nacía parejo a una reivindicación de identidad cultural, una propuesta ficcional válida para todo un continente, epítome de unas cosmovisiones míticas aún presentes en el día a día de sus habitantes. En esa realidad poetizada, la causalidad diverge del determinismo newtoniano, los argumentos pueden seguir una lógica no-local y poblarse de una incertidumbre y un misterio anhelados como rasgo intrínseco. Curiosamente, la poética plantea un mundo con intuiciones afines a las teorías cuánticas, un estado más avanzado de la ciencia que el paradigma clásico en el cual se inspiró el realismo tradicional. En este epígrafe abordaremos las coincidencias existentes entre el nuevo paradigma cuántico y los universos mitológicos sobre los cuales se han edificado muchas novelas del realismo mágico.

El primer punto de nuestro análisis es precisamente el misterio como gran incógnita cósmica. Un misterio acrecentado por el comportamiento probabilístico y no determinista de las partículas en el nivel subatómico. El principio de incertidumbre implica el desconocimiento de las magnitudes y los estados de una partícula subatómica antes de su medición. Deja en suspensión la existencia a la espera de un observador. La incertidumbre en el nivel básico de toda realidad resuena con la insistencia de los teóricos del realismo mágico en la intelección de la realidad desde lo misterioso e insólito, donde el enigma ocupa una posición de dominio en el universo literario. Se apuesta por una concepción de *lo real* alejada de Comte y próxima por lo tanto a lo velado y a lo irracional (Llarena, 1997: 54). Ello no implica una forma de escapar de la realidad empírica que experimentan nuestros sentidos, ni es un deseo de evasión, sino que se corresponde más bien con aquella constatación de Franz Roh de que el misterio (diríamos nosotros, también la incertidumbre) forman parte inherente de la realidad: “the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it” (cit. Leal, 1967: 123). Con esta excusa ontológica el realismo mágico se lanzará a explorar el ámbito de lo maravilloso existente en la misma realidad cotidiana, pues recordemos el componente surrealista en la gestación del movimiento y el credo enunciado de “lo insólito es cotidiano” (cit. Llarena, 1997: 38). También Leal insiste en

el realismo mágico como posibilidad exploratoria de las misteriosas relaciones entre el hombre y sus circunstancias, y no tanto como una corriente preocupada en crear seres maravillosos (cit. Llarena, 1997: 122). Por el mismo motivo afirmaría Wilson que la *magicidad* del realismo mágico radica en su modo de presentar relaciones entre los distintos elementos de la realidad, relaciones que siempre habían estado presentes pero se mantenían ocultas (1995: 226). Si al caracterizar el realismo mágico se entendía que la realidad era misteriosa y al narrador le correspondía adivinarla, tras estudiar la física podemos matizar ahora que le corresponde observarla y construirla.

Obviamente estas posibilidades del realismo mágico surgen a partir de líneas de pensamiento afines al realismo agencial de Barad y semejantes a la importancia del observador que describió Bohr, pues el autor magicorrealista concebiría que una "realidad es casi siempre la actitud de los hombres hacia ella" (Llarena, 1997: 105). No estamos alejados de la mímesis aristotélica, que permitía la imitación de la realidad desde el libre enfoque del artista, aunque dicha faceta de la mímesis haya sido relegada por el paso de los siglos literarios y, sobre todo, el proyecto de la modernidad y su ansiedad por la objetividad. Consideran Parkinson y Faris que una de las claves del éxito del realismo mágico fue su puesta en contacto con tradiciones temporalmente perdidas y que ahora son restituidas, liberándose de las restricciones miméticas impuestas por la literatura del siglo XIX (1995: 2). Buena parte de esa liberación radica en el abandono del antropocentrismo, y en una reconexión entre el hombre y la naturaleza, la mente y la materia. En el realismo mágico se subvierte el sujeto cartesiano "que identifica verdad con conciencia humana" (1995: 7), lo cual también sucede en el mundo cuántico gracias a modelos como la *decoherencia*. La visión dual de objetividad-subjetividad ha sido derrocada al desempeñar el observador un papel crucial en la realidad y en la naturaleza; incluso el ideal del representacionalismo o realismo cae derrumbado cuando somos conscientes de la imposibilidad de una realidad objetiva que pueda ser objeto de representación o copia por parte del artista.

El papel creciente de la subjetividad y, por tanto, de la percepción, es también clave interpretativa en todo análisis de un texto mágicorrealista. Roh, creador de la etiqueta *realismo mágico* a partir de la crítica pictórica, destacaba que lo más mágico en el post-expresionismo de la pintura era "el acto de percepción" (cit. Chiampi, 1983: 24), por eso Llarena retoma la percepción como punto central en el realismo mágico, corriente

seguidora de las tendencias *desrealizadoras* de la novela contemporánea actual: “Es en el narrador en quien depositamos de inmediato nuestra credibilidad” (1970: 70). Existen obras donde el efecto maravilloso no surge gracias al narrador sino a las percepciones y creencias de sus personajes, como ocurre con Carpentier y, en general, con la narrativa de *lo real maravilloso*. Carpentier prefiere una conjunción de cosmovisiones sobre las cuales el narrador nunca toma parte ni interpreta (Llarena, 1997: 166), sino únicamente plasma. Efectivamente, en *El reino de este mundo* (1949) asistimos a la confrontación de dos cosmovisiones, el mundo indígena de los haitianos nativos y los colonos franceses, tal y como se ejemplificaba en la ejecución de Mackandal. Si Carpentier señalaba en su ensayo fundacional de *lo real maravilloso* la importancia de la fe, Llarena considera que en el realismo mágico se prescinde de la fe y cobra importancia en su lugar el entramado textual, generador de una impresión de verosimilitud que *normaliza* las percepciones propias del narrador y de sus personajes (1997: 164). Parece entonces que la física cuántica comulgaría más con el realismo mágico y algo menos con *lo real maravilloso*. Ello se justifica en base a que en el realismo mágico, como el observador cuántico, generador de las propiedades que se desean medir, el poeta reconfigura la realidad a través de la palabra. Dicha realidad ficcional puede resultarnos mágica por descansar sobre las creencias de un grupo indígena, pero también lo es por la presencia de unas reglas ficcionales que naturalizan lo maravilloso gracias al material lingüístico empleado. No hay verdades objetivas que reflejar, ni discursos únicos que sostener: cada autor es un punto de vista que construye una visión válida de la realidad, aunque extraordinaria. Recordemos además el significado de *verosímil* a partir de Kristeva: son discursos semejantes a discursos semejantes a lo real (Chiampi, 1983: 217). Lo extraordinario surge asimismo gracias a ese *principio de propincuidad* del que hablábamos en el capítulo primero, que acerca sujetos, testimonios y anécdotas en la novela. Al fin y al cabo, supone una *observación* sobre el mundo y se crea desde una subjetividad que re-crea el fenómeno observado. A través de la creatividad del autor mágicorrealista, objetos y situaciones aparentemente contradictorias e inverosímiles (levitación, comunicación con los difuntos, transformaciones en animales o nahualismo…) se conectan mediante esa *causalidad difusa* que dejaba en suspense la auténtica causa del hecho maravilloso. Dicha causalidad sintoniza mucho mejor con el mundo probabilístico de la física cuántica que no con el determinismo propio de la mecánica clásica, y permite conectar hechos fabulosos en una lógica ficcional coherente, como en las grandes obras del realismo mágico hispanoamericano. La

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

conexión de esos hechos fabulosos corre en paralelo a la complementariedad de los opuestos intuida por las disciplinas orientales, retomada por Capra para especular acerca de la indivisibilidad de la materia y parodiada, en otras ocasiones, por autores como Magritte en sus juegos de contraposición de elementos contrarios pero complementarios en sus pinturas. En el proceso de sobrenaturalización de lo real (en la naturalización de lo irreal) se permite una relajación de las fronteras entre esos opuestos que el Tao defendía como inexistentes, fruto de las convenciones de la mente humana. Opuestos como *vida* y *muerte*, si bien no nacen del pensamiento humano, son producto de nuestro conocimiento parcial sobre los fenómenos del universo. En el realismo mágico ni siquiera esos dos estados antónimos se separan inevitablemente, pues esta estética permite el constante trasiego entre los mundos de la vida y la muerte (Llarena, 1997: 135), y demuestra que opuestos como *dolor* y *placer* son en realidad dos extremos de una sola unidad (1997: 258). Una conclusión de este tipo, de corte taoísta, entiende esa disolución de contradicciones anheladas por el surrealismo francés y se hace posible mediante la ficcionalización literaria del realismo mágico.

Como si además fuera consciente de las limitaciones de la percepción, el realismo mágico resulta una estética *excéntrica* al entender que su visión de la realidad no es canónica, ni universal, ni la única legítima posible, a diferencia del prejuicio de objetividad y verdad científica que han portado otras estéticas occidentales, especialmente el realismo y el naturalismo. Según Faris, el realismo mágico se opone al realismo occidental y a su énfasis por centralizar y canonizar su cosmovisión (1995: 3). No pretende por tanto ser visión hegemónica, sino alterar las relaciones de causalidad y subvertir valores políticos y éticos a partir de una alteración de la percepción de la realidad. Un buen ejemplo de la intencionalidad ética del realismo mágico viene marcada por el telurismo, utilizado como reivindicación contra las concepciones materialistas y mercantilistas de la realidad natural y sus recursos. *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, se erige en expositor de esta tendencia, donde el vínculo entre la materia y el hombre es tan fuerte como el propio título de la novela indica. Quizá por ese motivo Llarena concluye que el lugar y la persona en el realismo mágico (sobre todo en Rulfo y Asturias) son de mutua implicación (1997: 223). El espacio en estas novelas está regido por una "identidad originaria" en la que el hombre pertenece al mundo y viceversa, el mundo forma parte de él (1997: 193). Hombre y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

mundo coinciden con la posibilidad de conciencia en la materia con la que hemos especulado.

Ampliando el análisis del espacio en el realismo mágico, cabe destacar apreciaciones interesantes en el ámbito del espacio ficcional y el tratamiento del espacio físico en la ciencia cuántica. Juan Eduardo Cirlot opina que el espacio es el ámbito de todas las posibilidades, lo cual le hace ser caótico a la vez que depositario de las formas y de las construcciones. Tales rasgos dotan al espacio novelesco de un carácter cósmico (cit. Llarena, 1997: 182). ¿Acaso no tenemos otra concomitancia con el vacío cuántico, contenedor de todas las posibilidades y manifestaciones surgidas en nuestro universo? Si seguimos además el análisis de Llarena del espacio en los textos míticos, donde gracias a un efecto subjetivizador es posible mantener unido lo heterogéneo, encontramos una semejanza más con el vacío cuántico como entidad global del universo, donde todo está contenido y se revela, por tanto, la unidad primordial del cosmos. El crítico Rojas Guardia parece, por su lado, estar al tanto de las teorías de la física cuántica desgranadas en este estudio, porque tras haber observado la homogeneidad espacial del realismo mágico, se pregunta lo siguiente: "¿Estarán intentando los novelistas de hoy, los poetas de hoy, llegar, por caminos de ficción –magia y encantamiento– a ese Tiempo y a ese Espacio en que todos estemos informados de cuanto nos ocurre a todos instantáneamente? Pero esto ya es filosofía" (1969: 14). Es filosofía, efectivamente, y también se denomina *vacío cuántico*, concepto nacido en el seno de la última física. Hay más evidencias críticas de las semejanzas en el espacio de la física y el del realismo mágico, como es la *ley de contigüidad*, propia de la antropología: "Consiste en la creencia de que las cosas que estuvieron una vez en contacto guardan, incluso después de su separación material, una relación oculta, en virtud de la cual se puede influir sobre una cosa mediante la otra" (Gerogescu, 1975: 168). Dicha ley reformularía para las ciencias sociales el enmarañamiento cuántico y la no-localidad, y desde luego es una ley operativa en los textos de la estética hispanoamericana y también, como veremos, de las ficciones murakamianas.

En cuanto al tiempo mágicorrealista y el tiempo en la nueva física, la tendencia sigue la línea general de las artes tras la publicación de la teoría de la relatividad y los primeros descubrimientos del siglo XX. El tiempo, al igual que el espacio, resulta ser una entidad sumamente flexible en el realismo mágico. El caótico régimen temporal del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

relato es un tiempo a veces regresivo, otras simultáneo, abundante en fragmentaciones dentro de la fábula, supresor de los nexos de consecución temporal… (1995: 176). La auténtica dimensión relativa del tiempo y del espacio nace también influida por la percepción del sujeto, que *crea* ambas nociones mediante sus observaciones. Quizá por ello el realismo mágico cuestione siempre las nociones de espacio, tiempo e identidad (Faris, 1995: 173), de manera que los personajes pueden influirse unos a otros, confundirse a veces, o incluso enmarañarse, como ocurre en la última narrativa de Murakami. Las identidades son inestables, los espacios no parecen seguir las leyes de la lógica newtoniana y se intercomunican frecuentemente, incluso hay lugares donde la relatividad del tiempo es, valga la paradoja, absoluta: el cuarto de Melquiades en la mansión de los Buendía presenta una temporalidad muy especial, ajeno a las consecuencias del paso de los años. Todas estas narrativas y cosmovisiones se acercan al universo holístico en el cual cada parte incluye al resto y la intercomunicación es instantánea, más veloz que la luz. Del holograma a la conciencia colectiva apenas media distancia, y por ello muchos autores del realismo mágico hablan desde ese inmenso espacio colectivo. Para Llarena, Asturias "escribe desde una conciencia y subconsciencia colectiva" (1997: 88), y no sólo por tomar el mito y el colectivo representado por el mito como perspectiva novelesca, sino por contarnos hechos históricos y acontecimientos *transhistóricos*, ubicados en la diacronía del mito. Murakami no se alejará de esa concepción del tiempo y de la historia. En este concepto del tiempo y de la historia pierde todo efecto la causalidad newtoniana y se alza esa *causalidad difusa* como única forma de explicar muchas de las anécdotas acaecidas en las novelas. La amalgama de presente, pasado y futuro vence ese principio de la narrativa tradicional de *post hoc ergo propter hoc*, según la cual todos los hechos consecutivos son consecuentes (Chiampi, 1983: 74). La causalidad difusa propuesta por Chiampi es, como se ha dicho, cercana a la naturaleza probabilística del mundo cuántico. La conexión *discontinua* patente en la causalidad difusa permite la existencia de varias causas para un mismo efecto. Nada parecido a las novelas realistas, o al género detectivesco, pues la solución del enigma no es sólo una, sino múltiple y, además, aleatoria. ¿Por qué el cuarto de Melquíades nunca se llena de polvo? ¿Es porque el autor implícito se halla allí confinado, redactando la novela de *Cien años de soledad*? Es una de las posibilidades que explican el hecho extraordinario. Sin embargo, nunca obtendremos en el mismo texto una respuesta fehaciente y definitiva. Como nos recuerda Chiampi "toda novela que tenga un 'contenido' real-maravilloso requiere de

un cuestionamiento de su enunciación" (1983: 100) que, añadimos nosotros, abre el texto a un vasto abanico de probabilidades y explicaciones. Siendo el misterio y la incertidumbre un requisito básico del realismo mágico, el narrador debe dejar dudas sobre la fiabilidad de las relaciones que establece entre eventos, personajes y causas. Según Simpkins, el realismo mágico fracasaba en su intento de trascender la realidad por las limitaciones propias del lenguaje (1995: 145), argumento que ya mencionamos en su momento, pero que adquiere nueva luz tras las menciones a la identificación observador-fenómeno. El realismo mágico no trasciende la realidad porque resulta imposible acceder a una realidad objetiva y verificable, una vez demostrada la trascendencia del sujeto en la naturaleza. Sus novelas crean mundos ficcionales, únicos por la individualidad de su autor, pero surgidos de una forma parecida a la realidad que percibimos, mediante un proceso de construcción cognitiva. El narrador de *Pedro Páramo* (1955) pertenece al mundo narrado y nos hace dudar de la veracidad de sus acciones y afirmaciones, incluso de su existencia en el mundo de los vivos. El observador pertenece al referente creado puesto que el referente es un fenómeno, tal y como describía el realismo agencial de Barad. Hay similitudes con las conclusiones de Chiampi acerca del realismo maravilloso: "al decir 'América es el lugar de lo real maravilloso' no estamos apuntando a un referente, *sino a una idea sobre él*. La realidad, al ser nombrada, deja de ser realidad para ser un discurso sobre ella" (1983: 115).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A modo de conclusión, retomamos a Chanady y las causas del éxito del realismo mágico: la nueva narrativa no puede atribuirse únicamente a una esencia de América Latina, sino que explica también la actual crisis de valores y la subversión de los modelos hegemónicos hasta ahora, puestos en evidencia ya desde la reivindicación de las mentalidades no europeas por parte de los surrealistas (1995: 141). El fracaso de la física newtoniana por generar un mundo mejor, más allá del progreso tecnológico, es parejo al fracaso de las religiones tradicionales en el mismo empeño. Murray encuentra en ello la causa de la popularización de los mitos a lo largo del siglo XX (1968: 351), como si estas narraciones fueran la actual alternativa al pensamiento religioso tradicional. Como se apuntó anteriormente, también la física cuántica entra en boga en el mundo cultural no científico por una visión de la realidad distinta a la construida por la modernidad. Una razón nueva para que las visiones no hegemónicas tengan un derecho de igualdad en su construcción de la realidad y del mundo, actitud que se hace necesaria en una sociedad global donde la interrelación, la solidaridad y la

comunicación sincera no son imperativos morales sino destellos y remanentes de distintos intentos de construir utopías.

Tras esta comparativa entre realismo mágico y física cuántica, el movimiento queda definido como una textualidad que acepta el misterio inherente a la realidad, relativiza la visión del narrador y enunciador de las anécdotas, admite la inexistencia de fronteras y categorizaciones inmutables (en estados y conceptos como *vida* y *muerte*, tradicionalmente opuestos) y genera una visión subversiva de la realidad, que adicionalmente es alternativa a la hegemonía arrogada por Occidente en la construcción de un discurso único acerca de la realidad mundial.

3.6. LA ÉTICA CUÁNTICA

Una de las líneas de desarrollo más apasionantes de la física cuántica para el ámbito de las humanidades es la ética cuántica. Nacida de la revolución cuántica, la nueva ética propone la diversidad como valor esencial en un mundo globalizado. Se basa en el funcionamiento del mundo cuántico y erige sus valores, sobre todo, en oposición a la ética individualista heredera de la cosmovisión newtoniana y del materialismo científico. El actual Dalai Lama, consciente de que la ciencia influye sobre la ética y los valores humanos, nos recuerda que el materialismo científico es un posicionamiento filosófico, y por tanto de por sí no constituye conocimiento científico (2005: 23). En otras palabras, creer que la realidad está compuesta únicamente por materia (inerte) es sólo un enfoque y una perspectiva, y no una consecuencia lógica del desarrollo científico. Al igual que el realismo agencial o la teoría holística del universo, el materialismo científico es una ideología inspirada en la ciencia para aproximarse a la realidad. Dispuesto a evidenciarlo, el líder tibetano ofrece como ejemplo el mecanicismo de Newton y una de sus consecuencias, la Revolución Industrial, que convirtió la explotación de la naturaleza en una rutina (2005: 20). Obviamente, el budismo tibetano propone una relación armónica del hombre con su sociedad basada en los principios de no-violencia, extensibles a la relación con la naturaleza, dotada de conciencia en su cosmovisión. La ética cuántica nace, sin embargo, de autores no orientales. Seguiremos y explicaremos en este capítulo a Zohar y Marshall y su ensayo *The quantum society* (1994). Estos dos científicos comenzaron a preguntarse cómo podría trasladarse el comportamiento del mundo cuántico a grandes escalas, como la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

social (1994: viii), siguiendo a otros físicos, como Bohm, visionarios del potencial de la física cuántica para sacar a la sociedad de sus continuas escisiones y de sus crisis de identidad (1994: 235). Otros físicos son más cautos y nos advierten del uso extremadamente relativista que puede hacerse de la física cuántica: si dos observadores del mismo experimento pueden obtener dos resultados diferentes, podríamos concluir que ningún punto de vista es válido en términos absolutos y, por lo tanto, caer en un relativismo moral que algunos políticos han acusado de ser el causante del embarazo adolescente y hasta del déficit comercial. Sin embargo, la *moda cuántica* en las ciencias sociales y en el arte, además de generar propuestas insostenibles, también produce otras, como las de Frayn, coherentes con las teorías cuánticas. Barad recupera el caso de Frayn, autor de un obra teatral donde se relaciona el principio de incertidumbre con la posibilidad de realizar juicios morales: o bien conocemos los motivos de las acciones de la gente, o bien sus acciones efectivas, pero no ambas cosas a la vez (Barad, 2007: 7-8). A partir de estos ejemplos nuestro dilema transversal vuelve a aparecer: ¿es posible trasladar conceptos cuánticos a terrenos como el de la ética, el arte, la filosofía o la crítica? La respuesta pasa por reconocer la inevitabilidad de dicho trasvase. Como abría el Dalai Lama su libro, la ciencia da de beber a los valores humanos, y aunque la traslación de conceptos no posea todo el rigor debido, los hechos literarios y artísticos se inspiran en las ciencias y por tanto han de ser abordados convenientemente, desde los valores y los juicios que los motivaron. En el caso del líder tibetano, cuyo budismo sale reforzado tras el contraste con la física cuántica, los recelos al maridaje entre ciencia y espiritualidad van perdiendo razón de ser porque nunca ha existido un momento de tanta cercanía entre ambos polos como el que estamos presenciando (2005: 243).

Las precauciones de Barad son, no obstante, tremendamente útiles y necesarias: la interpretación de la física cuántica está lejos de ser concluida (2007: 6), sin que sea ello óbice para que también la autora se lance a generar su propuesta filosófica y ética del realismo agencial. Descree que las personas y las sociedades funcionen como átomos, reduccionismo que considera de poco recorrido. Toda aplicación legítima de la física cuántica, opina, debe reformular las nociones metafísicas y físicas a partir del conocimiento y de las teorías más recientes que disponemos (2007: 24). Y ciertamente, cuando Zohar y Marshall titulan su libro *La sociedad cuántica* aclaran desde el principio que dicho adjetivo es un "modelo" (1994: 13), una metáfora. Sin duda, una de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

las metáforas más productivas y afortunadas de las últimas décadas, tanto en el ámbito filosófico como en el de marketing.

La misma metáfora cuántica que emplearan Zohar y Marshall aplicó el físico japonés Leo Esaki[36] a la cultura que estamos estudiando en esta tesis, y la explicó de la siguiente manera:

> Contrasting Western individualism with what he calls Japan´s 'collective mode', he says that Japanese society might most usefully be likened to a 'coherent quantum state' or to a 'room-temperature superfluid', a 'many-body physical phenomenon in which the constituent individuals are modified in their behavior and the whole is more than the simple sum of the parts (1994: 12).

Esaki confrontó en esa ocasión el modelo occidental atomista, bien asentado en la mentalidad desde Newton, con el modelo de interacción y solidaridad de la sociedad japonesa y en conceptos como *rei* (*cortesía*) o *wa* (*armonía*), que también poseen su lado represor con ideas como *sekentei* (*apariencia*, *decencia* desde el punto de vista social). Existen historias del folclore japonés que transmiten la armonía social, como la que recoge Hearn con el título de *El espejo y la campana*. Una mujer se arrepiente de haber realizado la donación de un espejo de bronce al templo budista. Dichos espejos estaban destinados a ser fundidos para poder forjar una gran campana que luciera en el templo. Sin embargo, cuando los espejos pasaron a la fundición, uno de ellos permaneció intacto: el de la dama arrepentida, que no logró desprender su ego de ese espejo, una donación insincera. El gesto individualista es considerado inmediatamente como egocéntrico y egoísta, dando buena idea del colectivismo confucionista que suele observarse en las sociedades asiáticas y, especialmente, en la japonesa.

3.6.1. El individuo en la ética materialista y la ética cuántica

Quizá en los estudios de la modernidad no se tenga tan en cuenta el newtonismo como se debiera. Zohar y Marshall nos recuerdan algunos hitos de esta relación que ha posibilitado el desarrollismo económico mundial desde el siglo XIX. Según ellos, la epistemología clásica bebió de las tres leyes del movimiento de Newton para fundar la ética típica del sujeto moderno: la física mecanicista "became the touchstone for a whole world view, the central paradigm of the modern world" (1994: 4). Ya hemos

[36] La anécdota es relatada por Zohar y Marshall en *The quantum society* (1994).

sugerido que la física cuántica ha constituido una piedra angular para el pensamiento posmoderno. La ruptura de la dualidad sujeto-objeto, la descentralización del ser humano y la no-localidad son elementos muy presentes en el pensamiento de la posmodernidad, en su cambio de epistemología y en la evolución de un enfoque fenomenológico de la realidad, capaz de ser descrita mediante el discurso, a un enfoque ontológico, según el cual la realidad es creada por el mismo lenguaje. En cualquier caso, retomando la época de Newton, su modelo de átomos colisionando entre sí a partir de la ejecución de fuerzas, imagen que recuerda al movimiento de las bolas de billar, derivó en un modelo de sociedad donde los individuos colisionan entre sí por su propio interés. Zohar y Marshall encuentran en el *Leviatán* de Hobbes un buen ejemplo de esta cosmovisión (1994: 4) y de esta forma de entender la sociedad como suma de individuos azarosos que actúan por iniciativa individual y de vez en cuando cooperan para emprender alguna actividad unidos, únicamente porque necesitan la ayuda del resto. La noción de individuo, profundamente arraigada en el atomismo de Newton y de Demócrito ("es estúpido pensar que dos cosas pueden llegar a ser una misma cosa"; 1994: 67), emerge como elemento de colisión con el resto de individuos. El concepto de *fuerza* empezó a emplearse para demostrar el movimiento de los planetas y de los cuerpos, aplicándose luego a la sociedad para referirse a la *fuerza* que mantiene a sus miembros unidos a través de relaciones de poder. Nacerían así nuevos matices semánticos para palabras como *coerción* o *seducción*, que también pueden ser aplicadas al mundo atómico (1994: 68): los cuerpos de mayor tamaño tienen mayor fuerza de atracción. También Freud habló en su momento de *fuerzas* del impulso a la agresión, a la violencia, o a la sexualidad. El ego, gracias a la Razón, debía ir controlando estas pulsiones, todo un pensamiento trágico en opinión de Zohar y Marshall. Si se reprime el *id*, fuente de esos impulsos, surgiría la neurosis, pero si se libera, la civilización se acabaría (1994: 68). Incluso en las sociedades democráticas era necesaria la existencia de esos poderes: atraídos por la publicidad, cohibidos por el sistema legal y penitenciario, impulsados por el derecho a ascender, los individuos iban alcanzando así cierto grado de cohesión social. Por este motivo, podría colegirse que el poder es siempre reduccionista: "It always see the individual as primary and separate (like an object) and the social whole as a construct" (Zohar y Marshall, 1994: 69). Lógicamente, predomina la visión del hombre (o del trabajador) como un objeto, así como la creencia de un único de punto de vista válido, como ocurre en la física de Newton donde existe una única realidad en cada momento (1994: 6). La física cuántica renueva esta idea,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

gracias a la trascendencia alcanzada por la noción de probabilidad, que además desbanca el unilateralismo. Comienza una nueva noción de individualidad a partir de la participación intrínseca del colectivo, como nos cuenta Angela Tilby: "Each is unique, but no one can flourish alone. Each in some way contains others, and is contained by others, without his or her personal truth ever being wholly isolated or exhausted" (citada en Zohar y Marshall, 1994: 64). Cuando entendemos que nuestra individualidad nunca podría ser totalmente aislada, captamos la dimensión compartida de nuestra identidad, y nos acercamos a modelos sociales como el que Esaki descubría en su país de origen.

En cuanto a la cuestión de la conciencia, la mecánica clásica la reducía a una especie de máquina, o como un fenómeno vinculado a algo puramente material. Y así Descartes la situó en un punto determinado de nuestro cerebro. Al respecto destacan Zohar y Marshall el papel de Freud y su elección entre alma cristiana, inaprehensible pero unitaria, y la noción de conciencia propia del mundo newtoniano. Eligió esta última, y acabó disgregando la conciencia en *id*, *ego* y *superego* para poder analizarla y explicarla mejor (1994: 66). El sujeto que legará Freud es un sujeto fragmentado, dividido y *atomizado*, habitado por luchas internas entre las distintas fuerzas y partes de su conciencia. Posee una naturaleza sumamente conflictiva. En estas creencias atomistas y divisoras, el liberalismo nada en las condiciones idóneas para desarrollarse, pues se afirma sobre el fundamento de que todos los individuos somos seres separados, cuya existencia puede desarrollarse en escuelas, instituciones y tribunales que apenas le influyen en su carácter (1994: 90), dado su grado máximo de libertad originaria. El liberalismo parece entender el interior del individuo como una estancia estática e irremplazable, como el átomo en la mecánica clásica, según la cual donde está un átomo no puede haber otro superpuesto (en física cuántica, recordamos, esta creencia se subvierte al demostrarse la naturaleza onda-partícula de los cuantos, ubicados en puntos definidos a la vez que se distribuyen como ondas). Todas esas creencias acaban por desembocar en una «cultura del narcisismo», donde la gente y las cosas son medios para que nos sintamos bien, recluyéndonos en nuestro interior, pues "we are condemned to ourselves" (Zohar y Marshall, 1994: 91). Surge entonces una frontera rígida entre lo público y lo privado, causante en realidad de una libertad restrictiva porque perdemos gran parte de nuestra potencialidad (1994: 92) al dimensionar sobremanera nuestra faceta de individuos. Otra consecuencia de este tipo de liberalismo es un tremendo vacío espiritual: se descree en seres superiores al no poder demostrarse su existencia, ni

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tampoco es acuciante la necesidad de dichos seres (1994: 92). El mejor valor de cualquier persona es, de esta manera, uno mismo. La modernidad y el liberalismo nacieron proclamando grandes promesas de gloria, así como el dominio sobre la superstición y sobre la naturaleza. Por supuesto, todo ello tiene un lado oscuro, representado por los grandes desastres humanitarios derivados del colonialismo (guerras mundiales incluidas) y grandes tragedias ecológicas que no dejan de amenazar al mundo actual. La reducción del ser humano a su faceta material, despechada toda espiritualidad, y el abuso de la ciencia, no lucharon contra el prejuicio sino que lo aumentaron al alimentar la creencia racionalista en una verdad singular y única (1994: 185).

Desde la física cuántica, haciendo el discutible *salto cuántico* hacia la materia moral, el sujeto no podría concebirse como un ser separable (*átomo*), aislado, o enteramente individual. El aspecto personal de cada individuo, aquel que le lleva a luchar por sus intereses, corresponde con la *partícula* de la dualidad onda-partícula, mientras que el aspecto impersonal, que le llevaría a empatizar e identificarse con los otros, se corresponde con la *onda* (Zohar y Marshall, 1994: 81). Desde luego, el modelo resulta elocuente y permite explicar el deseo humano de constituirse en una comunidad, aunque tradicionalmente las comunidades, basadas en un modelo mecanicista, han procesado la pluralidad de tres formas diferentes (1994: 147-9):

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a. Sociedades de conquistadores y dominantes: las mayorías sociales fuerzan a las minorías (los *diferentes* a rendirse o a asimilar la cultura mayoritaria. En este tipo de sociedades es frecuente que el Estado dirija a todos los miembros de la sociedad mediante prácticas totalitarias. Se reprime todo lo tenido como peligroso para el cuerpo social. Algunos de los postulados de Rousseau se aplican en este tipo de sociedades, pues se subordina la voluntad individual a la general, pautada por el contrato social. También es visible en este modelo aquella fuerza social superior que existe con independencia a la suma de sus miembros (lo que Marx aludiera con *superestructura*). Este tipo de sociedades *dominantes* pierden la diversidad emanante de las identidades individuales. En el mismo discurso que vinculaba la sociedad japonesa con la sociedad cuántica, Leo Esaki apuntaba que no obstante Japón pagaba un precio por mantener ciertas posturas

excesivamente colectivistas en sus dinámicas sociales (Zohar y Marshall, 1994: 72): la pérdida de heterodoxia y de diversidad.

b. Sociedades segregadoras: construyen fronteras y barreras entre el sector mayoritario de la sociedad y las minorías étnicas, religiosas, sexuales o de cualquier otro tipo que se diferencian de él. Estas sociedades producen condiciones de *apartheid* y guetos segregados. En ciertas ocasiones, son las propias minorías las que deciden apartarse de la sociedad mayoritaria y recluirse en barrios y zonas donde puedan mantener sus caracteres identitarios, como es el caso de los primeros movimientos de liberación gay en San Francisco durante la década de los setenta.

c. La coexistencia liberal: es la tercera vía, y la más abundante en las sociedades desarrolladas actuales. En este tipo de sociedades, cada individuo se percibe como *diferente* pero *igual* al resto de seres sociales. Desarrolla su propia identidad, buena parte de ella preservada en su propia casa y espacio privado (como si se tratara, según la visión mecanicista de la realidad, de un átomo en colisión con el resto), y al mismo tiempo trata de coexistir con los otros individuos en los terrenos públicos, sin que haya una intromisión excesiva en los asuntos del resto de ciudadanos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En la tercera vía, los distintos colectivos e individuos que forman la sociedad han de hacer un esfuerzo por adaptarse al sistema. Por ejemplo, si los sábados son un día laborable, el colectivo judío tendrá que adaptarse y aceptar esa normativa. Si es necesario que te traslades de ciudad, se espera que lo hagas. De estos presupuestos nace una identificación con la organización (1994: 214), una sensación de que somos totalmente reemplazables y, en ocasiones, una incomodidad derivada de la percepción de que las altas esferas nos están restando poder (1994: 215). Estas apreciaciones de la sociedad de coexistencia liberal parecen precisas y pertinentes en la descripción del mundo contemporáneo. Las despersonalizaciones derivadas de este sistema han impulsado en algunos individuos el deseo de retorno a un pasado rural donde cada cual se sienta dueño de sí mismo, ajeno a la burocracia y cercano a un sentido propio (Zohar y Marshall, 1994: 217). No deja de recordarnos el distanciamiento que realiza Ōe con respecto al poder central en *M/T y la historia de las maravillas del bosque* (1986). Otra

solución posible en el intento de preservar la identidad, también basado en el mecanicismo social, es el nacionalismo: apegado a sus peculiaridades, percibidas como diferentes a los poderes hegemónicos, se perfila siempre desde una agresividad innevitable al definirse frente a otras naciones.

La crítica de Zohar y Marshall tanto al nacionalismo como a la sociedad de coexistencia liberal se basa en creer que el individuo es tanto él mismo como el Otro (1994: 152), basándose en la dualidad onda-partícula y asumiendo con ello el riesgo de aplicar leyes cuánticas al mundo macroscópico. Existen algunos tipos de relaciones, como la presente en la intimidad de una pareja, en las que se puede experimentar la superación de esa fina frontera entre el *yo* y el *otro*. Basándose implícitamente en el alto grado de interacción de los átomos con su entorno y en la no-localidad y, explícitamente, en los estudios de la conciencia, confía además en que un cambio en el propio individuo provocará un cambio en el mundo que habita: "At our core (our particle aspect) we are recognizable but ever-changing pattern. At our 'periphery' (our wave aspect) we are a teeming web of relationships. Each of us is *both* self *and* other" (1994: 152). A esta posturas se le podría objetar, desde la teoría del realismo agencial de Barad, su decidida creencia en el concepto *humano*, especie interconectada con el resto gracias a tener esa *clave holográfica* que nos permitiría descifrar la información generada por los demás humanos de nuestro mundo. Desde el realismo agencial se apostaba por un relajamiento total de categorizaciones como *humano* o *animal* porque se funda en la agencia de todos los elementos del universo partícipes en la realidad, incluso los hasta ahora clasificados como *materiales*. En cualquier caso, la ética cuántica propone un nuevo pacto social entre las sociedades humanas basado en un nuevo pensamiento (1994: 273) y en el reconocimiento de que tanto el *mismo* como el *otro* son en definitiva la misma cosa.

3.6.2. Una ética social y colectivista

A partir de tales concepciones de *humano* y de *sociedad*, la sociedad cuántica propuesta atenderá especialmente al colectivo en el que el individuo se inserta, formando parte activa de él. Su personalidad mantiene una relación de equivalencia lineal con su comunidad. De hecho, antes de la física newtoniana ya existía una noción del individuo como *unidad social*, pues el concepto de *sujeto*, en el que como hemos visto participó la ciencia clásica, aún no se había desarrollado (Zohar y Marshall, 1994:

xi). La idea coincide con forma de entender Lázslo las partículas subatómicas no como entes individuales, sino sumamente sociables (2004: 27). La naturaleza de partícula del individuo es su ego, mientras que su relación con los demás viene determinada por su naturaleza de onda. A partir de esa sociabilidad extrema de las partículas subatómicas, Zohar y Marshall pretenden restaurar la parte de nuestra naturaleza que ha sido crecientemente ignorada desde el siglo XVI: "There is an uncanny and intriguing similarity between the way that quantum systems relate and behave and so much that we are now beginning to understand or hope for about human relations" (1994: xii). Muchas dinámicas sociales de los últimos siglos han seguido una lógica parecida al alto grado de entrelazamiento del mundo cuántico, como el surgimiento simultáneo de revoluciones en lugares que no tenían contacto aparente, y así podría sugerirse que ciertos principios del nivel subatómico de la realidad, como el de no-localidad, pueden afectar también a los hechos sociales (Zohar y Marshall, 1994: 37-8). De esta conclusión se deriva la profunda consideración de otras realidades y otros colectivos para interactuar, aprender y conjugarnos con ellos.

Los excesos del individualismo son la causa de muchos dramas de nuestra sociedad contemporánea (1994: 51), y por ello es necesaria una sociedad diferente a la occidental, donde cada uno actúa con suma independencia y autonomía, coordinándose en ocasiones con el resto para conseguir metas y objetivos. También se distancia del colectivismo tradicional, supresor de las diferencias en pro del cuerpo social. Ella propone un nuevo modelo social mediante una metáfora: la danza. El nuevo colectivismo social se debería parecer a una danza grupal donde cada miembro se mueve de forma diferente pero armoniosa con el resto (1994: 1), generando el efecto sinérgico de una coreografía. Tal sociedad debe tener como principio básico la pluralidad, pues se entiende que no existen verdades únicas (1994: 7-9) y que la evolución se alimenta siempre de la diversidad (1994: 150). Esta idea nos parece sumamente interesante, pues con toda seguridad la selección natural y los demás mecanismos evolutivos funcionan adecuadamente cuando existen diversas alternativas entre las cuales elegir. El nuevo modelo se opone al mecanicismo derivado de Newton y su relieve en las jerarquías. En la física cuántica, como ya hemos estudiado, las jerarquías tienen una importancia relativa, porque si bien las moléculas (combinaciones de átomos) siguen siendo más grandes y relevantes que los átomos, el nuevo paradigma ha demostrado la inexistencia de ladrillos básicos o partículas elementales (Capra, 1975:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5) y, por tanto, da cuenta de un universo interrelacionado e irreductible a un elemento básico a partir del cual hubiera evolucionado. Se entiende ahora que el universo emerge de ese vacío cuántico en el que todas las diferencias podrían estar anuladas, siendo la cuna del cosmos un inmenso mar que lo sumerge y neutraliza todo. Como en el concepto hinduista de *maya*, caemos en la ilusión de creer que somos seres diferenciados, una ilusión que impide constatar nuestra auténtica naturaleza de Unidad. Además, en la sociedad cuántica, el individuo no es lo que parece ser en un momento dado, sino también todo lo que ese individuo puede llegar a ser (Zohar y Marshall, 1994: 156) gracias al intercambio con el Otro, como dos ondas que colisionan y se combinan. Insiste la autora en que a través de los grupos (que en realidad, son lo mismo que el individuo) adquirimos identidad y potenciamos nuestra creatividad: "We are our relationships" (1994: 276). Por consiguiente, uniendo estas razones al concepto de evolución, es necesaria, para la evolución social, la existencia de muchos modelos y grupos a partir de los cuales ir seleccionando y progresando. Si las grandes ciudades cosmopolitas son más creativas que las pequeñas poblaciones de la cultura monolítica, entre otras razones obvias, se debe a ese concepto de evolución (1994: 150) y la tremenda conjunción de propuestas y proyectos. Debido a que ya no existe una relación de *otredad* entre el *yo* y el *otro*, la nueva ética requiere un cambio moral radical, quedando inútil aquel principio de tolerancia propio de las sociedades liberales, egocéntrico en realidad: aceptamos al otro pero no necesariamente interactuamos con él. Tampoco se trata de aquel modelo de las sociedades del bienestar donde existe un sistema que se preocupa de los más desfavorecidos. En lugar de pensar que «soy el guardián de mi hermano», deberíamos empezar a pensar que «yo soy mi hermano» (1994: 174).

Otra metáfora efectiva para describir la nueva sociedad propuesta es la del láser, combinación de ondas con un alto grado de unidad y coherencia a la vez que presenta las características de un fluido, y por tanto, siempre es cambiante. Tal alto grado de coherencia posee el láser que se comporta como una sola partícula, sin fenómenos de interferencias (1994: 51). Por su parte, el modelo de universo de Lázslo como gran holograma colectivo también apuntaba en una dirección similar. Si el cerebro y la conciencia tienen un funcionamiento cuántico y, además, holístico, podría comunicarse con lo que es similar a nosotros. Lázslo pone como ejemplo los casos de gemelos que han afirmado sentir y presentir lo que les ocurre, incluso cuando están separados (2004:

151). Para Lázslo, es sumamente útil que tengamos un acceso restringido a esa información compartida mediante el holograma, porque así puede mantenerse cierto equilibrio en nuestras vidas. De todos modos, recoge la posibilidad de acceder a esas informaciones a través de estados alterados de conciencia (2004: 152). El aventurado científico también opina que la conciencia ha ido evolucionando desde un ego más primitivo y limitado hacia la *transpersonalidad*, y en un alarde de optimismo progresista permite afirmar que ello es motivo de «grandes esperanzas» (2004: 153). Esta conciencia transpersonal tendría como beneficio el abandono del materialismo exacerbado, las naciones-Estado se transformarían en un sistema más global y coordinado pero respetuoso con las diferencias y diversidades culturales, afirmando incluso que se moderarían así las diferencias económicas entre las partes del globo (2004: 154), algo que ya se intentó desde la ONU en los años 70 mediante la declaración del *New International Economic Order*, aunque terminó siendo vetada por los países del Norte (2004: 181). En cualquier caso, las concomitancias con la ética cuántica son evidentes. Desde su postura religiosa, el Dalai Lama también entiende la necesidad de una nueva ética, proponiendo principios aludidos similares a los expuestos hasta aquí: "uno de los factores clave es una visión holista e integral de la sociedad humana, que reconozca la naturaleza fundamentalmente interrelacionada de todos los seres vivos y su entorno" (2005: 233). La ética budista tibetana se conforme con las nuevas visiones de la sociedad cuántica expuestas hasta el momento.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tras estas disquisiciones, entendemos que el modelo de sociedad ideal debería estar a medio camino entre el orden y el caos, justo como las partículas cuánticas, indeterminadas (caóticas) hasta que no son medidas (adquiriendo un valor determinado). Zohar y Marshall denominan este estado «existencia en los límites» («living at the edge») (1994: 276), pensamiento que le permite lanzarse a un símil poético: "We live at the level of poetry rather than prose" (1994: 277). La realidad sería así un estado de suspensión de significados similar al que poeta afronta antes de hacer su composición. La conjunción de palabras y versos, siguiendo unas reglas determinadas de mayor o menor rigidez, otorgaría a esa realidad prelingüística una equivalencia con el estado caótico de las partículas no observadas.

Los beneficios de la nueva sociedad cuántica serían múltiples, según sus creadores. La sociedad podrá celebrar la diversidad, fomentando los distintos potenciales de cada

individuo. Existiría asimismo un auténtico diálogo productivo, de manera análoga al cerebro cuando coordina y reintegra todos los datos obtenidos de cada situación para ofrecer una solución sintética (Zohar y Marshall, 1994: 279). El nuevo modelo permite soñar con una *comunidad de comunidades* donde cada grupo sea peculiar pero comparta siempre identidad y valores con el resto: cada comunidad se beneficia de la presencia del resto, pues le evocaría e inspiraría nuevas posibilidades (1994: 155). También propone, en materia de espiritualidad, la existencia de capillas ecuménicas en las nuevas ciudades cuánticas (1994: 293), donde todas las religiones trabajen en sus facetas comunes, o un papel más activo de la sabiduría de los ancianos y de otros pequeños colectivos (1994: 223) que ahora permanecen en el ámbito restringido de la etiqueta *minoría*. Dicho concepto se revela ineficiente pues el vacío cuántico es nuestra realidad compartida, donde las jerarquías y las minorías no tienen sentido. El vacío nos da toda nuestra potencialidad (una creencia en la línea del Zen) y la potencialidad de los otros en nosotros también. Cuando Campbell estudia el budismo, cita un pensamiento esencial del *Himno de los preceptos Yoga de Milarepa* que se corresponde con las ideas de la ética cuántica: "Si conocéis el vacío de todas las cosas, la Compasión / se producirá en vuestros corazones" (1949: 49). La sentencia apela al reconocimiento del vacío subyacente a toda la realidad, causa de la relación de todo lo que se manifiesta a partir de él, para poder así adoptar una actitud más armónica, global y solidaria, ya no tolerante, con el prójimo, nunca más distinguido de mí como individuo. Por su parte, Zohar y Marshall promueven la necesidad de la pluralidad y de la reconciliación de sectores, porque todos emanamos de una misma fuente (1994: 230). Tampoco duda en incorporar un matiz mesiánico a su nuevo modelo cuando afirma que estas nuevas sociedades habrían llegado al significado último y real de nuestra existencia como seres humanos, de manera que una sociedad cuántica sería algo *sagrado* porque "it is about the ultimate meaning of our existence" (1994: 230). Cabe comentar que esa afirmación no logra despojarse de un cierto matiz universalista y esencialista, precisamente en las antípodas del relativismo sobre el que se asienta buena parte de la teoría de la sociedad cuántica. Supone por tanto una apuesta arriesgada e incluso temeraria, pero contiene elementos interesantes para comprender los mecanismos de nuestra sociedad y, como veremos en 3.6., para entender algunas propuestas de diversidad social en Kenzaburō Ōe.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.6.3. Una nueva ecología y simbiosis con la naturaleza

Buena parte de la comunidad científica ha utilizado la ciencia, y también los fundamentos cuánticos, para defender una práctica política y económica respetuosa con el entorno. Desde la física cuántica ya no se entiende el entorno como un instrumento a nuestra libre disposición: es una parte intrínseca de nosotros mismos, al tiempo que la distinción cultura-naturaleza va desapareciendo. Capra lamenta la instrumentalización del mecanicismo anterior, insistiendo en el funcionamiento no mecanicista de la mente, una de las causas de nuestra alienación al mundo. Esa epistemología mecanicista provocó fácilmente que el hombre se sintiera extraño al mundo y quisiera dominarlo, resultando la crisis ecológica actual (1975: 5). En el mismo prólogo de *The quantum society*, Zohar y Marshall propugnan una visión del hombre integrado con el cosmos al que pertenece y existe bajo sus mismas reglas y principios: "Yet we human beings are physical creatures. The dynamics of both our bodies and our minds emerge from the same laws and forces that move the sun and the moon or that bind atoms together" (1994: xi), de ahí que pueda proponer estudiar las dinámicas de grupos a partir de las leyes fundamentales de la física.

La integración con el entorno es un requisito imprescindible para la supervivencia de la especie humana, alerta Capra (1975: 136). Recuerda cómo los griegos ya observaron el movimiento de los cielos y su influencia sobre las relaciones sociales, pues existían en una cosmovisión donde lo físico y lo social estaba unido (1975: 3). Estas concepciones de integridad, que hasta ahora hemos vinculado más al pensamiento oriental, habrían existido por lo tanto también en el occidental. Sin embargo, a día de hoy es difícil encontrar en nuestras sociedades los remanentes de esas ancestrales cosmovisiones. Nuestra concepción mecanicista de la sociedad sigue en aumento desde el siglo XVIII y la omnipresencia de la tecnología (1975: 3). Para Tarnas, en la modernidad la mecanización es un *progreso* (en el sentido técnico de avances en el conocimiento) con una cara oculta, pues también implica una *caída*: la separación de la unicidad inicial con la naturaleza y la fragmentación de la realidad a partir de la escisión del hombre y el medio ambiente natural (cit. Lázslo, 2004: 7). Por eso Lázslo puede decir que "Somos extraños en el mundo que nos ha tocado vivir" (2004: 7), una vez que nuestra existencia ha desvinculado su significado de la naturaleza y reemplazado dicho vínculo con un nihilismo imperante.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

De esta manera, cobra sentido la deducción de Capra que reúne las causas de los problemas de hoy (las amenazas nucleares, la pobreza, los desastres ecológicos y los problemas ambientales…) en una sola cuestión: una "crisis de percepción" (1975: 132), basada en nuestra mentalidad y creencia del universo como un lugar formado por *ladrillos básicos*, nuestro entendimiento del hombre como una máquina, de la vida como una lucha por la existencia y, sobre todo, por nuestro convencimiento de que el progreso material es ilimitado (1975: 132). La asunción del *crecimiento infinito* es otra de las consecuencias de nuestra cosmovisión mecanicista y causa, a la vez, de continuas y cíclicas crisis económicas. Contra estas creencias propone Capra un *concepto ecológico* del universo, donde éste sea tratado como un 'Todo' y no como una reunión de sus partes (1975: 132). En la nueva ética, al igual que en el mundo subatómico, no deberían existir niveles jerárquicos de superioridad ni inferioridad, porque la estructura del universo no es la de un edificio con muchas plantas y niveles que se superponen y se levantan unas sobre otras: la estructura del universo es, por el contrario, una red[37] (1975: 138). En ella se teje la formación del mundo que conocemos, y no sólo eso, sino también se enredan los individuos, las ciencias, las disciplinas, la conciencia y la materia en una muestra de interconexión que debería cambiar nuestra forma relación entre los seres humanos, y entre éstos y el entorno del que nacen.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[37] Inevitablemente, esta imagen recuerda a lo que ya es lugar común en la crítica cultural actual, la noción de *rizoma* de Deleuze (1972), aunque es necesario apreciar que el quebrantamiento de jerarquías propuesto por Capra a partir de la física cuántica va más allá de la desestructuración inherente a la noción del rizoma. En el universo intuido por el misticismo oriental, todas las partículas se reflejan entre sí y se contienen unas a otras, lo cual supone la aniquilación de toda relación de subordinación entre las partes componentes del cosmos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IV. LA RECONSTRUCCIÓN DE LO MARAVILLOSO: M/T Y LA HISTORIA DE LAS MARAVILLAS DEL BOSQUE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En pocas palabras, la ideología dominante en las producciones de Kenzaburō Ōe (1935-) podría resumirse así: demócrata, antiimperialista y portador de las leyendas de su pueblo. El calificativo de «demócrata» no es en absoluto inocente o superficial, considerando que Ōe nació y creció en una época marcada por un sistema imperialista y teocéntrico que adquirió en sus últimas décadas una tendencia nacionalista e incluso fascista, al modo de algunos nacionalismos europeos de entreguerras con los que, de hecho, Tokio llegó a establecer alianzas. El ideal democrático de Ōe pretende dirigirse hacia un estadio más avanzado de democracia, en el que exista una auténtica implicación ciudadana en la vida política y social, así como un fuerte aprecio por la diversidad y la heterogeneidad cultural, ampliamente mermados quizá no tanto por el estado sino por la propia sociedad japonesa, que tiende a mirar con recelo las voces disonantes (sobre todo a partir de los años 70), y cualquier tipo de crítica contundente al sistema establecido. En este sentido, la afirmación «Ōe es demócrata» va más allá de la lógica mundana, si bien es cierto que, visto desde la deconstrucción, tal calificación posee un punto de etnocentrismo al situar una manera determinada de entender la democracia en el centro del concepto. Lo cierto es que Ōe siempre ha sido un convencido activista que ha estado atento a los posibles brotes de nacionalismo (el mismo que llevó a Japón a la empresa imperialista que desembocó en la Segunda Guerra Mundial) en su país. Así lo advertía en una entrevista donde alertaba sobre las últimas maniobras del entonces primer ministro Junichiro Koizumi y sus intentos de reformar la Constitución: “Mucha gente no quiere oír lo que digo, pero la democracia en mi país corre peligro por el giro hacia el nacionalismo que ha dado el actual

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Gobierno" (Ayén, 2005). En ninguna de sus intervenciones públicas Ōe vacila en mostrar una ideología forjada desde la juventud.

Para continuar con esta breve introducción a las circunstancias históricas clave en la vida de Ōe, recalcamos dos acontecimientos centrales en la experiencia personal de Ōe: la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento de su hijo Hikari Ōe. Ambos eventos repercutirán indefectiblemente sobre su literatura. De hecho, a pesar de ser conscientes de que ambas tendencias se solapan en su literatura, podría hacerse en términos generales una bipartición de la obra de Ōe: por una parte estarían las obras sobre cuestiones históricas, sociopolíticas y éticas del país, que con el tiempo ampliará al escenario global partiendo de una revisión de la historia de Japón y de los mitos nacionales; por otra parte encontramos obras dedicadas al análisis de su vida familiar, hogareña en ocasiones, marcada por el protagonismo de su hijo Hikari Ōe, nacido en 1963 en un marco de complicaciones médicas que aconsejaba la sedación definitiva del bebé. Sus padres finalmente optaron por salvarle la vida y por llevar a cabo una delicada operación neuroquirúrgica, cuyas consecuencias afectaron a la capacidad mental de Hikari, que quedó definitivamente mermada. Las implicaciones existenciales de esta experiencia vital son hito central en la vida y obra de Kenzaburō Ōe.

Las peculiares circunstancias vitales y la vehemencia de sus compromisos políticos y sociales han posicionado a Ōe en los márgenes políticos y espirituales de Japón y, últimamente, a pesar del Nobel, también de los literarios. El crítico Manuel Yang encuentra particularmente difícil ubicar la complejidad de su obra en un movimiento concreto, ni siquiera dentro de los dos grandes paradigmas literarios del siglo XX que se han discutido como modernidad y posmodernidad, en un debate todavía inconcluso. Como muestra de esa condición esquiva, entiende el quehacer literario de Ōe como una «paradoja de ambigüedad»:

> Oe Kenzaburō´s works opens up the paradox of ambiguity –that indelibly reflects in its unique and inimitable way the international, theoretically self-conscious character of that segment of contemporary literature which is very much concerned with border-crossing, hybridity, and other cultural signatures of postmodernity (1999: 2).

Las letras del Nobel se enraízan en el suelo literario y cultural de su país, y se abren a los grandes intelectuales del ámbito internacional, un desplazamiento que provoca que el autor sea considerado una figura marginal –a nivel comercial– en su propia nación.

La crítica actual ha desplazado sus intereses hacia otros autores con un compromiso político más laxo, como el mismo Murakami, con el que, a pesar de las diferencias abismales, Ōe también comparte algunos intereses y rasgos. Entre ellos, la condición de autor internacional o global, aunque sea por distintas razones[38]. En cualquier caso, es difícil encasillar a Ōe en un paradigma concreto, rasgo que Yang destaca al enfatizar su obra como un constante cruce de fronteras e influencias[39] híbridas que contribuyen a la calificación de *global* para su autor. En conclusión, las distintas confluencias operantes en la literatura de Ōe dificultan que podamos calificarlo de autor oriental, occidental, moderno o posmoderno, adjetivos que cuestiona Manuel Yang y le sirven para ignorar aquella famosa cita atribuida a otro premio Nobel, Rudyard Kipling, según la cual Occidente y Oriente jamás confluirían: "East is East and West is West, and never the twain shall meet" (Yang, 1999: 4). La hibridez otorga al autor el estatus de representante de un nuevo Japón internacional con una nueva identidad en la escena mundial (Claremont, 2009: 14). Carlos Rubio incluye a Ōe entre los nombres de autores japoneses que "supieron fundir las sensibilidades de Oriente y Occidente de forma espléndida" (2007: 178). Su obra se encuentra abierta a tendencias y corrientes literarias nacidas en cualquier parte del mundo, como es el caso del realismo mágico. Además, como el mismo autor afirmó en su discurso tras la obtención del Nobel, Ōe se desmarca de las imágenes que tradicionalmente se adscriben a la literatura japonesa y su estereotípica inspiración zen, evidente en el anterior Nobel japonés, Yasunari Kawabata (1899-1972). Anticipando algunas de las coincidencias, también Murakami ha sido descrito en numerosas ocasiones como representante de un nuevo Japón distanciado de la tradición literaria del país y abierto a las corrientes internacionales que, sobre todo desde América, han ido dominando la escena cultural de Japón desde la posguerra[40].

La amalgama Oriente-Occidente no implica necesariamente un punto a favor de la literatura de Ōe. Su condición de híbrido le otorga una reputación de medianía, de mestizo cultural cuya condición no suele ser bienvenida por todos los sectores de la

[38] Haruki Murakami también porta esta hibridez y, curiosamente, es el lector más leído del Japón contemporáneo. La medianía entre Oriente y Occidente no es explicación definitiva al bajo seguimiento actual de la obra de Ōe: pesan más las modas intelectuales y comerciales.

[39] A propósito del término *influencias*, nos alineamos con Slaymaker (2002) al preferir por *confluencias*. En el caso de Ōe, ciertamente recibió el influjo del existencialismo francés, de moda en los años 40 y 50, pero su praxis literaria posee unos rasgos propios que generan un existencialismo personalizado, conocido después en Occidente mediante la exportación de la obra de Ōe.

[40] En historiografía japonesa, el término «posguerra» se refiere al período de aproximadamente dos décadas iniciado desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1945.

sociedad japonesa, especialmente desde la derecha más conservadora. Ōe se incluye en una categoría social de japoneses durante la posguerra llamados *chūkansha* (中間者), o «persona en medio» (Hillenbrad, 2007: 402), que se correspondería con aquellos personajes de su ficción que, bien por su trabajo, bien por su condición social, aprenden de Occidente (los protagonistas intelectuales de las novelas que Hillenbrad incluye en el llamado ciclo narrativo de la ocupación) o conviven con occidentales (como las prostitutas que sirvieron a los soldados americanos, conocidas como *pan pan*); ninguno de los cuales recibe un trato de favor, ni del autor ni de la sociedad circundante. Ōe puede ser considerado un *chūkansha* en tanto que bebe de tradiciones ajenas a la vez que asienta su producción sobre la cultura de su país. De hecho, ya desde niño, instruido en las leyendas de Ose, su aldea natal, por su abuela y su madre, el pequeño Ōe era un *outsider* y un *insider* de su aldea (Claremont, 2009: 1), es decir, portador de la hibridez propia del *chūkansha*.

Esta ubicación intermedia entre la tradición japonesa y la cultura occidental, en boga tras la Segunda Guerra Mundial, es difícil de asimilar en su tiempo. Aunque aprende de Occidente como forma de contrarrestar el nacionalismo cultural de su país, Ōe es muy crítico con ciertas tendencias procedentes del exterior que banalizan la vida japonesa. Ataca las actitudes de las nuevas generaciones japonesas por crearse una especie de exilio: anhelan escapar de Japón y de lo japonés, acuden masivamente al cine para ver películas extranjeras como si ellos mismos fuesen extranjeros, buscando algún tipo de liberación (Hillenbrad, 2007: 403-4). Ōe pretende hallar cierto equilibrio entre las afluencias culturales occidentales, que sirvan a Japón para purificar el nacionalismo previo, y la propia tradición nacional, poseedora de una valía que los jóvenes de los 60 no sabían estimar adecuadamente, ansiosos de aprender de Estados Unidos y de todo aquello que les evadiera de la realidad japonesa. Este *exilio interior* era una tendencia *in crescendo* desde que Japón se abriera al mundo a partir de la era Meiji (1868), momento en el que el desbarajuste entre la realidad histórica japonesa y las nuevas tendencias de ultramar empezaron a generar inquietudes no sólo culturales, sino también vitales y existenciales entre la clase intelectual japonesa. De hecho, Carlos Rubio vincula la práctica del suicidio, relativamente frecuente entre los escritores japoneses, con este proceso de aculturación acelerado en demasía:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Ha sido el suicidio una plaga entre los literatos de la modernidad japonesa, dolorosa ilustración tal vez de los conflictos de identidad de unos hombres atrapados entre el compromiso social que percibían como escritores y las secuelas –desarraigo social, individualismo, aislamiento– de la rápida copia del modelo cultural de Occidente (2007: 178).

Por tanto, como nos decía el mismo Carlos Rubio, el Nobel ha sabido fundir con exquisitez las sensibilidades occidentales y orientales, pero la transculturación es vivida con dolor, desconfianza y angustia por el autor, que siempre trata de seleccionar cuidadosamente los contenidos exportables a su práctica literaria. Conforme maduran autor y obra, esa transculturación alcanza el estado de sana hibridez que caracteriza los trabajos más recientes de Kenzaburō Ōe.

4.1. EL LUGAR DE M/T Y LA HISTORIA DE LAS MARAVILLAS DEL BOSQUE EN LA NARRATIVA DE ŌE

El proceso de composición de *M/T* posee algunas peculiaridades que deben ser tenidas en cuenta para poder entender íntegramente las implicaciones de su publicación y su lugar dentro de la novelística de Kenzaburō Ōe. Para ello es necesario hacer un breve resumen de la trayectoria literaria del autor, cuyos inicios vienen marcados por una etapa existencialista de corte francés que marcará todas las producciones posteriores.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.1.1. Los inicios existencialistas

Las primeras tentativas literarias de Ōe nacen a la luz del existencialismo francés, especialmente el sartreano. Situándonos en la estela de Tsuge, uno de los primeros críticos que incluyó a Ōe en la «generación sartreana» (Slaymaker, 2002: 173), consideramos el existencialismo como el punto de partida para cualquier crítica diacrónica de la obra de Ōe. Tal y como resumimos en un trabajo anterior (García Valero, 2011), el existencialismo sirvió al Japón de la posguerra para generar una nueva identidad y un nuevo *projet*, término central en el existencialismo francés que connota la importancia de la libertad del individuo a la hora de definir su destino, liberándolo de auspicios y determinismos de cualquier tipo. Gracias a la corriente europea, Japón podía liberarse de un turbio pasado como potencia imperialista y comenzar un proyecto histórico nuevo, empresa en la que desean embarcarse numerosos escritores, Ōe entre ellos. Sin embargo, como era de esperar, las consecuencias de la derrota de la guerra, destacando entre ellas la situación de emergencia humanitaria, fueron motivo literario

principal, de manera que el entusiasmo por el existencialismo aparece nublado por las penalidades de un Japón ocupado militarmente por los Estados Unidos, derruyendo así sus ambiciones como imperio, el estatus divino de su líder político, y consecuentemente, su identidad como nación.

El motivo de la corporalidad física y la atención a lo visceral en el existencialismo japonés ha sido central en los estudios de la literatura japonesa de posguerra. Tras una sobrevaloración del cuerpo abstracto de la nación japonesa, necesaria para llevar a cabo el proyecto imperialista del Japón previo a la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales existencialistas japoneses reaccionarán revalorizando el cuerpo carnal, físico y viscoso[41] del ser humano (*nikutai*, 肉体). El objetivo de esta tendencia es contrarrestar la servidumbre hacia ese cuerpo nacional (*kokutai*, 国体) que había promovido el imperio japonés, puesto que todo súbdito debía poner al servicio del país su cuerpo con el fin de contribuir al éxito político y militar de Japón. Ese énfasis existencialista en el *nikutai* por encima del *kokutai* es clave para la interrelación tan estrecha entre política y sexualidad en esta literatura de posguerra (Slaymaker, 1997: 182). Tras la derrota del proyecto imperial, los japoneses pueden volver a sentir suya su corporalidad, y será el individuo, y no la nación, la base para crear la identidad. Se extiende la consigna de la individualidad como sede de la identidad (1997: 170), siguiendo el postulado de Sartre que establecía el cuerpo físico como base de la conciencia de individuo en su obra *El ser y la nada* (1943): el ser-en-sí (el cuerpo físico) es el fundamento del ser-para-sí (o conciencia, cuyo objetivo primordial es dotar de sentido al ser-en-sí en este mundo. Leo Elders observa una fusión del sujeto y del objeto en la filosofía de Sartre: "Sartre realiza una teoría existencial de la percepción, según la cual sujeto y objeto se unen y el hombre se halla ocupado en realizar *su* mundo de percepción" (1977: 183). Aunque esta «teoría existencial de la percepción» nos recuerde en cierta medida a la importancia del observador en la física cuántica, lo cierto es que el existencialismo se aleja de las ideas básicas de ésta porque enfatiza el papel del individuo aislado y de su conciencia como forma de generar la identidad, mientras que las observaciones de la física cuántica daban pie a la formulación de identidades más allá del plano del individuo corporal,

[41] En *El ser y la carne* se ofrece una explicación de la *viscosidad* como concepto central en la crítica al existencialismo sartreano, siguiendo los comentarios de Leo Elders. Para Sartre, el ser-en-sí posee "una contingencia totalmente física, cuya imposibilidad de trascendencia acentúa su materialidad, su sustancialidad, quedando de relieve las experiencias físicas, corporales y más visuales de la vida humana" (García Valero, 2011: 97).

como se ha visto al estudiar el asunto de la conciencia (vid. 3.2.). En cualquier caso, la conciencia en los existencialistas japoneses permanece firmemente anclada al sujeto individual, lejos de las concepciones de autores como Murakami, el cual trata de explorar la idea de una conciencia cósmica, interrelacionada y transpersonal que comentaremos a su debido momento, y que se halla más acorde con las interpretaciones filosóficas de la física cuántica.

Son muy abundantes los ejemplos de unión entre *nikutai* e identidad en las primeras obras de Kenzaburō Ōe, conexión que generará una fuerte sensación de aprisionamiento en los escenarios –mayoritariamente cerrados– y los personajes literarios, al entender que la conciencia y la identidad se originan a partir del cuerpo humano, cuyos límites físicos son perceptibles. El autor practicará decididamente el postulado sartreano de considerar la conciencia como algo nacido *a posteriori* del cuerpo físico, lo cual derivará literariamente en imágenes grotescas y tremendistas, y una buena parte de ellas se encuentran en las novelas de juventud de Ōe. *Arrancad las semillas, fusilad a los niños* (1958, *Memushiri*; a partir de ahora *Arrancad…*) es una muestra clara de esta base existencialista. La novela concede el protagonismo a un grupo de niños huérfanos, habitantes de un reformatorio que debe ser evacuado por las vicisitudes de la Guerra Mundial. Son asignados a una aldea remota, perdida en un valle –ejemplo paradigmático de ese tipo de escenarios cerrados–, que desgraciadamente sufre las consecuencias de una epidemia mortal para animales y personas. Cuando la plaga se endurece, los adultos abandonan a los huérfanos en esa aldea contaminada, por lo que el grupo de niños deberá organizarse y luchar por sobrevivir en circunstancias misérrimas.

La condición de reclusos de los niños es doble: por una parte, debido al tratamiento existencialista, la conciencia del niño es presa de su cuerpo físico, aún inmaduro y dotado de pocas experiencias sobre las cuales construir una identidad; por otra parte, los niños son prisioneros reales de los adultos que los aíslan en la aldea abandonada, sin escapatoria posible. Un planteamiento parecido acaece en *Kimyō na shigoto* (1957, su primer relato corto, traducible por *Un trabajo peculiar*), novela en la cual tres estudiantes de la universidad de Tokio obtienen un trabajo parcial consistente en ejecutar a los perros sobrantes de un laboratorio experimental. Contiene una atmósfera típicamente sartreana: los perros están confinados en jaulas, intercambiando miradas unos con otros en una lucha por diferenciarse del resto (Slaymaker, 1997: 189).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Efectivamente, Sartre adscribía al *otro* la potestad de restarnos capacidad de identidad y de autodefinición ya que, debido a su mirada y juicio, solemos inhibir nuestros comportamientos y así cercenamos nuestra libertad y nuestra conciencia como individuos. Que los perros de la novela de Ōe recuerden a Sartre no es nada sorprendente: la conciencia (el para-sí) genera una identidad para el cuerpo (el ser-en-sí), y mientras no llega ese momento, el cuerpo humano apenas se distingue del cuerpo animal, siendo ambos dos entidades físicas con vida y funciones biológicas muy parecidas. Fue otro autor de la posguerra, Hiroshi Noma (1915-1991) el que observó este deseo de Ōe por definir y diferenciar lo humano en sus primeras obras (Slaymaker, 2002: 168). Los perros, confinados, parecen mirarse y juzgarse entre sí. Del mismo modo, los niños de *Arrancad* son mirados, juzgados y restringidos por los adultos, incluso en ocasiones se juzgan entre ellos. El juego de la identidad en Ōe nace de un cruce de miradas restrictivo, que suele limitar la capacidad de las conciencias de las personas para generar su propia identidad, su propio proyecto personal, en libertad.

Esta condición de «encerrados» será un tópico en la literatura de Ōe que no podrá abandonar en casi ninguna etapa de su carrera: de hecho, en *M/T* la acción también se ubica en una aldea remota, perdida en un valle de difícil acceso, escenario que servirá a su comunidad para generar una identidad aislada, independiente del exterior, al menos hasta la invasión por parte del Imperio de Japón. A partir de ese momento la aldea deberá luchar por instaurar una identidad propia y periférica, distinta al centro (el gobierno japonés). Se han interpretado estas «imprisoned situation» como metáforas del sometimiento de Japón a los Estados Unidos (Starrs, 2004: 536). De esta manera, el cuerpo actuaría como metonimia del valle, y por ello las imágenes de lo corporal en Ōe nunca dejan de ser primordiales. Lo es en cuanto practica el realismo grotesco (señalado por todos los críticos que se han acercado a Ōe como un descriptor clave en su obra; vid. 4.5.1.), pero también lo es por ser un legado del existencialismo sartreano en un tiempo en que éste era leído prácticamente como literatura erótica. Como ya hemos dicho anteriormente, debido a esa ansiedad por desprenderse de las consecuencias de la corporalidad abstracta impuesta por el nacionalismo japonés, los autores de la posguerra acatarán de buen grado el existencialismo y su centralización de lo corporal, privilegiando este rasgo por encima de otros. De hecho, Ōe entendía la literatura existencialista como «literatura del cuerpo» (Slaymaker, 2002: 166).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otro rasgo existencialista clave en la obra de Ō e lo constituye la dicotomía comúnmente establecida entre dos personajes en sus novelas: el héroe intelectual y pasivo frente al héroe activo (Napier, 1991: 49). El esquema es frecuente en el existencialismo francés, donde abundan personajes intelectuales capaces de pasar al plano de la acción, un esquema que Ōe adquirió y encarnó en su propia vida, cuando recibió cartas durante las revueltas contra Estados Unidos en los 60 en las que se le incitaba a participar activamente en la lucha, y no sólo desde la pluma. La estructura de héroe pasivo-héroe activo estará presente en trabajos como *El grito silencioso* (1967, *Man'en no gannen futtobōru*) e incluso en *M/T*.

A pesar de evolucionar hacia otros estilos y corrientes literarias, la literatura de Ōe presenta un poso existencialista que será entendido en los términos presentados en este epígrafe, siendo ejemplo de ello la constante atención del autor al tema de la libertad. En *M/T*, la libertad y la autonomía son ansiadas porque permiten a la aldea diferenciarse de la cultura del gobierno central japonés. Como ejemplo del recurrido tema de la libertad en su literatura, citaremos un fragmento de *Salto mortal* (1999, *Chūgaeri*), en el cual el profesor Kizu, ya agonizante, habla en estos términos a su joven amante Ikuo: "Mira, Ikuo… ¿Qué tiene de malo… que no puedas oír… la voz de Dios? … ¿Para qué necesitas… la voz de Dios? Es mejor… que las personas… sean libres" (2004b: 815). El fragmento recuerda enormemente a obras plenamente existencialistas de Sartre como *Las moscas* (1942), en la cual se desvela que el secreto mejor guardado de los dioses es que los hombres son libres; secreto cuya revelación causaría la propia aniquilación del determinismo y de los mismos dioses al retornar el destino de los hombres a ellos mismos. Con el siguiente apartado, habremos completado la introducción al existencialismo residual que aparece en *M/T y la historia de las maravillas del bosque*.

4.1.2. El nacimiento de una nueva etapa: Hikari Ōe

A pesar de que uno de los propósitos implícitos en la gestación del existencialismo fue alumbrar una doctrina filosófica que otorgara libertad y esperanza al hombre, dotado ahora del dominio sobre su proyecto vital y su propio destino, enseguida ciertos sectores de la sociedad francesa, entre ellos los comunistas, cargaron contra Sartre por creer que su filosofía condenaba al ser humano al ostracismo y al individualismo extremo. Efectivamente, si la posibilidad de desarrollo del ser humano nace del desarrollo de su conciencia, generada a partir de la definición de uno mismo frente a los otros, el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

individuo aparecerá en constante lucha contra su entorno por definir y afirmar su identidad. El propio Sartre, con su famosa sentencia «el infierno son los otros» (incluida en su obra teatral *A puerta cerrada*, 1944), parecía remarcar esta parte de su filosofía, aunque siempre defendió *a posteriori* que la frase ha sido malinterpretada. Lo cierto es que Sartre llegó a reformular su teoría existencialista en su famosa conferencia –reconvertida después en ensayo– *El existencialismo es un humanismo* (1946), cuyo título es toda una declaración de intenciones. El núcleo de la cuestión era la naturaleza humana. Sartre estaba convencido de que la esencia «ser humano» no era algo innato, sino que se adquiría con el tiempo y el desarrollo de la conciencia. De ello surge una de las frases emblemáticas del existencialismo: la existencia precede a la esencia. Era el punto culminante de los existencialismos que se venían desarrollando desde finales del siglo XIX, que solían concebir la esencia del hombre como pura acción. Con la nueva consigna, la esencia es algo que el ser humano elegirá en libertad cuando alcance cierto grado de madurez, y ahí radica fundamentalmente su condición de ser inalienablemente libre:

> Si el hombre, tal como lo concibe el existencialista, es indefinible, es porque comienza no siendo nada. […] El hombre no sólo es tal como se concibe, sino tal como se quiere, y como se concibe después de la existencia, el hombre no es otra cosa que lo que él mismo se hace (Sartre, 1946: 22).

En la cita puede leerse esa «nada» que es el comienzo del hombre, situación que sólo cambia cuando el sujeto se hace a sí mismo, se elige, se inventa: genera su esencia. El problema de este tipo de creencias es el siguiente: si es la conciencia el instrumento que concede el grado de «naturaleza humana» al ser viscoso que es el cuerpo (el ser-en-sí), ¿qué ocurre con aquellos seres pertenecientes a nuestra especie homínida poseedores de ciertas deficiencias en el nivel cognitivo, carencias que impiden generar una conciencia plenamente desarrollada? ¿Deberíamos categorizarlos en una rama inferior de la especie humana? Sin posibilidad de poder generar un *projet* vital coherente, ¿son estos seres libres? ¿Son siquiera humanos? Sartre intentó salir de la controversia en la citada conferencia, intentando sustituir la noción de «naturaleza humana» por la de «condición humana»: “Si es imposible encontrar en cada hombre una esencia universal que sería la naturaleza humana, existe sin embargo una universalidad humana de *condición*” (1946: 33). Sin embargo, puede objetarse lo siguiente: ¿cuáles serían, en última instancia, las diferencias distintivas entre los términos *naturaleza* y *condición*? En este sentido, resulta difícil elaborar una ética si no se acuerdan previamente ciertos términos

innegociables sobre los cuales distinguir quién tiene derecho a beneficiarse o a comprometerse con esa ética. Si no admitimos la esencia «naturaleza humana» como instrumento metodológico, ¿de qué manera podríamos elaborar una ética humanista? A pesar del intento que supuso *El existencialismo es un humanismo*, la doctrina sartreana podía seguir resultando tremendamente solipsista para aquellos que intentaran diseñar una nueva ética para un nuevo hombre tras la Segunda Guerra Mundial.

En estos supuestos se encontraba Kenzaburō Ōe en el año 1964, crucial para su etapa como novelista y como humano. En ese año nació su hijo en las poco halagüeñas circunstancias que ya se han indicado. El acontecimiento supuso una detonación en el centro de su filosofía de corte francés, pues repentinamente se vio vinculado biológica y vitalmente con una criatura que jamás podría elegir correctamente su esencia, ni tampoco desarrollar una conciencia que le hiciera libre (obviamente, entendiendo *conciencia* a la manera de los existencialistas). Tal experiencia, relatada en la novela que acreditó internacionalmente al autor, *Kojinteki na taiken* [42] (1964), marcó un cambio de rumbo definitivo del autor hacia un humanismo más comprometido, alejado del intento humanista de Sartre y los existencialistas. También el propio autor reconoce el impacto que tuvo el nacimiento de su hijo en su vida y, consecuentemente, en su obra:

> Hubo un tiempo en que yo quería ser un novelista europeo, dibujar el mundo como lo hacía el humanismo y todos los grandes autores del Viejo Continente. El nacimiento de mi hijo interrumpió esos sentimientos. Decidí que continuaría retratando el mundo y a Japón, pero a través de la vida de mi hijo (Ayén, 2005).

Junto con el nacimiento de Hikari Ōe, hay otro acontecimiento explotado transversalmente por la causa humanista de Ōe a lo largo de toda su producción, y es el ataque nuclear sobre Hiroshima. Su preocupación por la humanidad le llevó a vacilar a la hora de titular, pues varios de los títulos descartados, como *Hiroshima and Thoughts on Mankind*, *Hiroshima Within Us* o *How Shall We Survive Hiroshima* hacen referencia al colectivo humano (Treat, 1987: 100). En *Cuadernos de Hiroshima* Ōe desplaza la preocupación sobre el *projet* de un individuo hacia una nación o incluso hacia la humanidad entera, instaurándose en una preocupación global que ya nunca abandonará.

[42] Traducida como *Una cuestión personal*, una traducción más literal sería "La experiencia de un individuo" o "Una experiencia individual".

En otras palabras, enunciadas por John Nathan, “If the Hiroshima and Nagasaki atomic bombings and Japan´s defeat were the first formative cataclysms in Oe´s life, the birth of Hikari was the second” (1995: 90). Tras los dos cataclismos, la obra de Ōe transmutará hacia un discurso capaz de dignificar la condición del ser humano, propósito principal del premio Nobel que aún perdura en su última etapa compositiva.

4.1.3. El postexistencialismo de Ōe en la fecha de composición de M/T

La obra en la que centraremos nuestro análisis fue compuesta en un momento literario en el que Ōe comenzaba a distanciarse del público lector mayoritario de su país. Era plenamente consciente de ello. Si, como vemos a lo largo de nuestro análisis de Ōe y Murakami, la sociedad japonesa manifiesta una fuerte apatía hacia la crítica política, ataraxia que tuvo su momento cumbre en el momento de la composición de *M/T* (1986)[43], es fácil concluir que no llegaran a calar entre los lectores de aquel período, embotados por los bienes de la expansión económica, obras como *Dōjidai Gēmū* (1979, *El juego contemporáneo*) o *M/T*: constituían propuestas alternativas a la próspera realidad materialista del país. Junto con esas razones sociológicas, es la obsesión del autor por aplicar el método estructuralista lo que explica el relativo pronunciado fracaso de la obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cualquier caso, este período postexistencialista de Kenzaburō Ōe amplía temas y enfoques al abordar las problemáticas de la condición del ser humano, comenzando a tantear el ecologismo de su última etapa y desarrollando plenamente las preocupaciones pacifistas y antinucleares que caracterizarán al futuro Nobel. Tal período abarcaría obras principales como *El grito silencioso* (1967, donde el mito gana presencia), *Pinchi rān'nā chōsho* (1976, *Memorándum del pinch runner*: *Memorándum* en adelante) o *Atarashii hito yo mezame yo* (1983, *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!*). Esta etapa comienza a ensalzar la renovación, la regeneración y el renacimiento como herramientas necesarias para el pacifismo y la creación de una nueva humanidad. Tal ansia de novedad y regeneración aparece incluso en los títulos de Ōe. Son ejemplos de ello el sintagma que aparece en su obra de 1983, *atarashii hito* (“nuevas gentes”);

[43] El año 1986 pertenece a una década de auge de la economía especulativa, que desembocó en el estallido de la burbuja inmobiliaria en 1991. Podría entenderse esta década de la historia japonesa mediante una analogía con los *felices años 20* de Estados Unidos, por la facilidad de flujo del crédito, el auge de los precios y salarios, y el arrollador consumismo como estilo de vida en el país asiático.

Chiryōtō (1990, traducible por *La torre de la sanación*) o *Ni hyaku nen no kodomo* (2003, cuya traducción sería *Los niños de doscientos años*, novela donde la infancia despliega todo su potencial redentor). En la voluntad de renovación aún se aprecia parte de su aprendizaje existencialista: el ser humano, individuo inteligente, y con él toda la humanidad, siempre posee la posibilidad de nihilizar su pasado, comenzar un *projet* nuevo y definir su destino. La diferencia básica con el existencialismo literario radica en el distanciamiento de los postulados antiesencialistas del ser humano. Ōe nunca llega a ser un escritor marcadamente religioso, pero su indagación en los terrenos de la mitología y la espiritualidad ofrece una actitud mucho más esperanzada que el desgarrador nihilismo de sus primeras obras, cuando el autor caía en la fuerte crisis del humanismo que la muerte de Dios y la posmodernidad acentuaron (Vattimo, 1985: 33). No olvidemos tampoco que el realismo grotesco, claramente actante en Ōe, incluye entre sus objetivos principales la renovación y la regeneración, tal y como se explicará en 4.5.1. Lo supo ver Wilson Michiko al estudiar las transformaciones en su obra, concretamente en *Memorándum*: "In order to renew one's consciousness and flesh, old tissue and the entire past must die, because 'renewal' must replace 'death'. The reversal of time is the key in fantastic literature" (1981: 40). En la novela opera un intercambio de voces y perspectivas, pues el padre pasa a ocupar la mente del narrador infantil y al hijo le sucede lo contrario. La renovación necesaria en el padre acaece a partir de ese retorno a la infancia, para el cual no cabe otra posibilidad que emplear lo fantástico y hacer verosímil la reversión del tiempo[44]. Ōe acude a este recurso tradicional en las artes japonesas para transmitir el mensaje antinuclear contenido en *Memorándum*. En definitiva, el autor se va abriendo a las posibilidades ficcionales que le brindan los

[44] Este tipo de reversiones o distorsiones temporales son frecuentísimas en la literatura clásica japonesa, sobre todo en mitos y cuentos populares, al igual que ocurre en otras muchas culturas. Un ejemplo notable de este uso del tiempo es la leyenda del pescador Urashima, que tras una estancia en el Palacio del Dragón, ubicado en alta mar, regresa a su pueblo para descubrir que han transcurrido cientos de años en un lapso temporal que para él había sido de unos cuantos días. Otro ejemplo famoso en el cine es *Cuentos de la luna pálida* (1953, *Ugetsu monogatari*), de Kenji Mizoguchi, que incluye la historia secundaria de la dama Wakasa, habitante de una mansión alejada de la ciudad, aunque la visitaba regularmente en busca de hombres que aceptaran vivir con ella. Convence a uno de los protagonistas, el artesano Genjurō, y provoca que le acompañe hasta su mansión con el pretexto de conocer mejor las alfarerías del aldeano comerciante. Cuando Genjurō logra escapar de la casa encantada descubre que en realidad lo que le había parecido una lujosa vivienda era un edificio en ruinas. De esta manera, se intercalan dos unidades temporales en un mismo relato: el perteneciente al pasado de la señora Wakasa, cuando la mansión en la que vivía se hallaba en buen estado, y el perteneciente al presente del aldeano Genjurō, que sólo descubre la distorsión temporal cuando logra escapar de la mansión. Si tenemos en cuenta este tipo de juegos temporales, podemos comprender que las extrañas e ilógicas temporalidades empleadas por muchos autores contemporáneos, entre ellos Ōe y Murakami, parten de una tradición bien asentada en la narratología japonesa, pionera en la experimentación del tiempo físico como unidad relativa.

recursos fantásticos y distanciándose del frío y *viscoso* materialismo de la literatura existencialista. La búsqueda de un mundo más allá de la realidad se manifiesta mediante una serie de motivos orientados a promover la regeneración del hombre y el cosmos: "we can discern signs of motifs, all to do with regeneration [...], particularly the immortality of the human spirit and the idea of the transcendental overlapping daily existence" (Claremont, 2009: 7). El deseo de hallar lo trascendental en cada vivencia cotidiana e incluso de tantear la inmortalidad del espíritu humano, manifiesta la afinidad con la práctica del realismo mágico.

En estas circunstancias nace *M/T y la historia de las maravillas del bosque*, aunque la historia de su composición merece ser conocida para entender la teoría literaria que practica el autor, así como la relación que Ōe empieza a mantener con sus lectores, más internacionales pero menos comprometidos y fieles a su obra. Ōe compuso *El juego contemporáneo* como réplica a *El mar de la fertilidad* (1964-70, *Hōjō no umi*) de su adversario ideológico Yukio Mishima, tetralogía que reescribía la historia de Japón según el gusto elitista y noble de Mishima (Napier, 1991: 218). Ciertamente, *El juego contemporáneo* se opone a ella porque recrea la historia de Japón desde los márgenes de la sociedad, siendo los protagonistas rebeldes y exiliados, descendientes de dioses expulsados por aquellos que legitiman el Imperio japonés. Al principio de este apartado destacábamos como razones sociológicas que el optimista Japón de los 80 no se encontraba en el momento adecuado para recibir obras críticas con los fundamentos de su sistema, como son *El juego contemporáneo*. Además, hay otras razones de calado literario. Ōe se excedió en su aplicación de la teoría literaria estructuralista y el realismo grotesco. Observó que su obra resultaba difícil de entender para el público general, de manera que la consideraba *shippaisaku* ("fracaso"), y por ello su mensaje alternativo no llegó a los japoneses de la forma masiva que habría deseado. Aparte de la dificultosa recepción[45], la obra fracasa en aplicar el realismo grotesco pues en lugar de crear regeneración y redención a partir de situaciones cómicas que motivaran la risa festiva, muchas imágenes resultaban desagradables. En cuanto a la poética escogida, Ōe trató de

[45] A pesar de querer transmitir su mensaje, Ōe nunca ha querido sacrificar su complicado estilo literario ni sus referencias intelectuales para acercarse al público general. En numerosas ocasiones ha manifestado conformidad con la complejidad de sus creaciones y su deseo de incluirse entre la literatura intelectual (llamada en japonés *junbungaku*, o «literatura pura»), como hace en la entrevista que concedió al periódico *La Razón*: "La literatura japonesa no se puede considerar intelectual, porque tanto los escritores como los lectores no son inteligentes. (Risas) Vargas Llosa es intelectual, García Márquez no tanto, Octavio Paz sí, y también Alfonso Reyes, Machado... En ese sentido, yo quiero crear una literatura japonesa intelectual, es decir, pertenecer a la corriente de Soseki." (Montesinos, 2004).

aplicar estrictamente en *El juego contemporáneo* los principios teóricos que él mismo había recogido en *Shōsetsu no hōhō* (1978, traducible al español por *Métodos de la novela*). El resultado fue una obra sumamente compleja, incluso elitista, y duramente criticada por un excesivo apego al método estructuralista que dejaba la historia en segundo plano y creaba unas imágenes demasiado repetitivas, por acercarse en exceso a las teorías occidentales (Royo, 1997: 209).

Consciente de no haber conseguido el resultado deseado, la solución por la que se decanta finalmente el autor es reformular la historia de *El juego contemporáneo* en una obra más accesible (Claremont, 2009: 92), y el resultado es *M/T*. No hay grandes cambios argumentales entre una obra y otra, siendo el bosque (ahora con más protagonismo gracias al nuevo título) del valle perdido en Shikoku el enclave principal de la acción y el tropos esencial de la novela, dotándola de sentido y, según pretende Ōe, de maravillosidad. Ya hemos hablado de los escenarios cerrados, herederos del existencialismo, tan propios en la literatura de este autor; en esta ocasión cobra importancia el bosque y cumple con lo que afirma Ōe en uno de sus ensayos: "the fundamental metaphor of my fiction is a wood" (1986b: 1). En este análisis también privilegiaremos el bosque como elemento vertebrador de toda la obra.

Antes de comenzar la crítica de *M/T*, consideramos necesario recordar los orígenes mexicanos de *El juego contemporáneo*, cuestión que nos sirve para vincular al autor con América en el plano literario e incluso otorga datos acerca del viaje del realismo mágico a Japón. Gracias a la visita de Ōe a México en 1976, realizada con la intención de dar unas conferencias sobre literatura japonesa de posguerra, el autor pudo conocer a Octavio Paz y a Gabriel García Márquez e interesarse por sus obras. Desafortunadamente, su estancia sólo pudo durar cinco meses porque tuvo que volver a Japón debido a un empeoramiento de la salud de Hikari Ōe (Kleeman, 1991: 192). A pesar de ello, pudo aprovechar intelectual y artísticamente el período mexicano. Según nos cuenta en una entrevista, Octavio Paz le enseñó cómo en México la historia está sangrando constantemente, de manera que podía contemplar tiempos ancestrales viviendo en la misma contemporaneidad (Royo, 1997: 176). Además, Ōe observó la semejanza en el tratamiento de la vida y de la muerte entre Japón y México. Una de las voces narradoras de *El juego contemporáneo*, Tsuyuki, reconoce que su deseo de revivir las leyendas relatadas nació a partir de la observancia en México de la convivencia de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

los espíritus de los difuntos con los vivos en el día a día del país (Kleeman, 1997: 206). Durante los meses que Ōe residió en México D.F. pudo además aproximarse al movimiento muralista y a la obra de Diego Rivera, el gran narrador de la historia de la América hispana a través de sus pinturas. El japonés quedó fascinado ante la posibilidad de resumir los puntos más importantes de la historia de una nación en un mural donde convivían elementos antagónicos (conquistadores y conquistados, revolucionarios y oficiales, frailes y ateos…), de tal forma que Rivera lograba conciliar y aceptar el pasado de su nación. Desde entonces, le obsesionó la posibilidad de repetir la hazaña en la literatura: trasladar la historia, la diacronía de toda una nación, a una obra sincrónica, inspirado en el modo muralista. Como los murales de Rivera, Ōe quiso resumir la historia de Japón en una novela que permitiera "looking at the entire history as contemporaneity" (cit. en Royo, 1997: 176). Creyendo Ōe que México es un país en la frontera de la cultura europea (Kleeman, 1997: 206), rasgo que compartiría con Japón, decidió el autor imitar a Rivera e intentar ese sincronismo de la pintura en *El juego contemporáneo*.

Igual que en esa novela, *M/T* cuenta la historia y la mitología de un colectivo ejemplar de la ecuación usada frecuentemente para explicar la obra de Ōe: pueblo=nación=microcosmos (Royo, 1997: 178). Tal ecuación consiste en narrar la historia de un pueblo que se diferencia de otra nación mayoritaria y homogénea (el Japón contemporáneo) luchando por una identidad propia y por el derecho a mantener una cosmovisión diferente a la canónica; normalmente, tal cosmovisión se aleja del materialismo y se basa en una coexistencia armoniosa del hombre con la naturaleza y con su entorno, abiertamente construida en contra del prejuicio popperiano que achaca a las «sociedades cerradas» o tribales la incapacidad de desarrollar una auténtica sociedad:

> Una de las características que definen la actitud mágica de una sociedad "cerrada", primitiva o tribal, es la de que su vida transcurre dentro de un círculo encantado de tabúes inmutables, de normas y costumbres que se reputan tan inevitables como la salida del sol, el ciclo de las estaciones u otras evidentes uniformidades semejantes de la naturaleza. La comprensión teórica de la diferencia que media entre la "naturaleza" y la "sociedad" sólo puede desarrollarse una vez que esa "sociedad cerrada" mágica ha dejado de tener vigencia (1945: 67).

La propuesta de Ōe para un futuro sostenible del país (y de todo el globo) es la recuperación de valores propios de aquella «sociedad cerrada» desprestigiada por el

filósofo citado, pues entiende el autor japonés que sólo en un entorno natural, dentro de una comunidad, puede realizarse plenamente el *projet* de un individuo. Para convencer al lector, otorgará el protagonismo esta vez a un pueblo rebelde contra el poder imperial que trata de subyugarlo[46]. En *El juego contemporáneo*, las historias de la aldea se van desarrollando conforme dos hermanos (Tsuyuki y Tsunami, homólogos de los dioses creadores Izanagi e Izanami) intercambian cartas, existiendo entre ambos una tensión sexual que recuerda al incesto primigenio de la pareja creadora del mito cosmogónico japonés y que en la obra provoca el nacimiento de los relatos. En *M/T* se halla ausente el desencadenante sexual, ya que el narrador simplemente se encarga de relatar las leyendas transmitidas por su abuela. Otra diferencia, y que esta vez resulta crucial para nuestros propósitos, es la ausencia de la mención de México en *M/T*: mientras que en *El juego contemporáneo* Tsuyuki menciona que decide retomar la custodia y la transmisión de las leyendas de su clan cuando acude a México, observa esa convivencia entre vivos y muertos que hemos señalado y resulta extrañamente iluminado por un dolor de muelas, en *M/T* el narrador siente la necesidad de transmisión cuando se halla estudiando en la universidad de Tokio y recuerda el deber moral de ser guardián de los mitos de su aldea. Sin embargo, es evidente que siendo una novela la reformulación de la otra, el tratamiento de la vida y de la muerte de *M/T* es heredado de *El juego contemporáneo* y, consecuentemente, de la cultura mexicana. En definitiva, es gracias a su viaje a otra cultura periférica lo que otorga al narrador de *El juego contemporáneo* (como le ocurrió análogamente a Ōe) una nueva luz sobre la historia y la cultura de su propio país.

Una de las características del muralismo de Rivera que más fascinó a Ōe fue sin duda la amalgama de tiempo histórico nacional con el tiempo del autor y su biografía. El muralismo de Rivera contiene numerosos elementos autobiográficos y ello es un rasgo compartido con la novelística de Ōe, poblada de ecos de la infancia del autor, de su experiencia como padre y de su peculiar ideología. Ninguna obra de Ōe se libra de las referencias autobiográficas, repetidas en muchas ocasiones a lo largo de sus producciones. Veremos algunas de las más trascendentales cuando analicemos más detenidamente *M/T*, aunque por el momento baste con recordar esa sensación del Ōe

[46] Un argumento semejante posee la novela *Kirikiri jin*, de Hasahi Inoue (1981), que Carlos Rincón citaba al comienzo de su artículo *Los límites de Macondo* (1993) para ponerla en relación con la localidad garciamarqueña.

niño en tiempos de guerra, cuando le parecía que la vida era irreal, y le costaba distinguir a veces la frontera entre la realidad y la ficción, porque según él todo se parecía a lo que leía en los libros (Royo, 1997: 189-190). Así, resulta lógico que su aldea y su bosque ocupen un lugar tan prominente en su narrativa, pues marcaron una niñez donde los libros y la realidad se permeabilizaban. Se comprende por tanto que ciertos murales de Rivera causaran admiración en Ōe, y entre todos ellos destaca "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (1947, vid. Apéndices, fig. 7), mural que Ōe comenta en su teoría de la novela *Shōsetsu no hōhō* (1978: 170). En él, Rivera resume varios episodios y personajes trascendentales para la historia de México, mezclados con elementos de su propia vida personal. Aparece representado un pequeño Diego Rivera casi en el centro de la obra, yendo de la mano de su madre, Catrina, ya fallecida por entonces y representada como *calavera*, enfundada en un vestido largo y portando una boa de plumas al cuello. Detrás del pintor niño, aparece representada la que fue su mujer, Frida Kalho, junto con otros personajes de la historia política e intelectual mexicana que causaban admiración en Rivera, como el famoso filósofo Ignacio Ramírez, conocido como «El Nigromante». Su polémica afirmación durante una conferencia ("Dios no existe") estuvo inscrita en una parte del mural, pero la inscripción fue eliminada al protagonizar una fuerte controversia y oposición por parte del sector católico más conservador, cuyas juventudes entraron en el Hotel del Prado, donde se hallaba el mural, para borrar la blasfemia (Royo, 1997: 193-4). En cualquier caso, Ōe quedó asombrado por la manera en que mito y realidad, historia personal y nacional, fantasía y hechos reales se conjugan para dar una maravillosa impresión de sincronía, capaz de resumir casi quinientos años de historia mexicana. Curiosamente, fascina a Ōe un rasgo presente en el muralismo de Rivera que a su vez encandiló a muchos autores magicorrealistas que leyeron a Faulkner: la mezcla de mito e historia, tiempo y conciencia humana, todo ello canalizado a través de una memoria angustiada (Márquez, 1992: 18). Parece pertinente observar que tanto Hispanoamérica como Japón, con un poso indígena del que carece el mundo occidental que les dominará, encuentran la fórmula ideal para narrar la compleja realidad de sus regiones en marcos narrativos que aúnan presente y pasado, mito e historia, sucesos individuales con aconteceres colectivos. Ello nos habla de una concepción del tiempo y de la historia opuesta a la temporalidad lineal, y así se explica que los modelos occidentales no sirvan a japoneses ni americanos para trasladar su («mágica») realidad a un formato textual. En este sentido, la narrativa de Faulkner para los hispanoamericanos, al igual que el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

compendiador muralismo de Rivera para Ōe, suponen un auténtico alivio creativo y existencial. Al igual que el mural suponía un intento de conciliación del pasado histórico con el presente, de la realidad colonial con la republicana y del México de la Revolución con el México postrevolucionario, Ōe descubre que Japón aún necesita conciliarse con su pasado más reciente, aceptar la realidad de la Segunda Guerra Mundial en lugar de olvidarla y forjar su identidad de una forma integral y asertiva sobre el escenario global. Rivera intentó recomponer la fragmentación de un México dividido entre católicos y ateos, derechistas e izquierdistas y otros bandos opuestos por medio del mural. Una fragmentación parecida intenta recomponer Ōe en *El juego contemporáneo*: "What Rivera and Ōe attempt to present in these works is this fragmentation in a synchronic fashion" (Royo, 1997: 194). Para ello, decide *jugar* (como indica el título de *El juego contemporáneo*) con las temporalidades para manejar a su gusto los episodios históricos con el fin de darle un sentido total a la historia japonesa, propósito que permanece intacto en *M/T*. La principal dificultad de ello es que la naturaleza de la historia, diacrónica por definición, no se ajusta al sincronismo propio del mito, que recoge en una narración los elementos necesarios para explicar el fenómeno mitificado. El reto es aún mayor en el caso de la literatura que en el de la pintura, pues la primera no juega con la recepción global e inmediata que el signo pictórico permite. En cualquier caso, Ōe se atreve a mezclar, al modo de Rivera, mito y realidad, historia personal con episodios de la historia japonesa, elementos del folclore de su pueblo natal con otros inventados, todo ello de una forma caótica, reiterativa y desordenada que recuerda a los rasgos propios de la literatura oral (trabajaremos más detenidamente este asunto en 4.3.4.1.). Tanto Ōe como Rivera consiguen, gracias al formato magicorrealista, legitimar la versión de la historia recreada: "I believe [...] that the concurrence of all these elements suceeds because the artists –both Rivera and Ōe– use a magical realist format [...] that attempts to provide the fullest account of events and thus gain the acceptance of legitimate history" (Royo, 1997: 195). Continúa Royo señalando algunos rasgos propios del enfoque estético del realismo mágico que aparecen en el mural y en la obra; según él: exageración, predilección por lo grotesco, deformación, un mundo sincrético donde se combina lo salvaje con la prodigalidad y una tendencia hacia el mito, "the purest form of magical realism" (1997: 196). Estos artistas (Ōe y Rivera) no tienen nada que añadir a la realidad porque ésta es de por sí mágica (1997: 197), aunque al final de este capítulo nosotros daremos nuestras propias conclusiones al respecto. En cualquier caso, el espíritu de *El juego contemporáneo* (y,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

por tanto, el de *M/T*) nace en México, lugar donde los vivos coexisten con los muertos, donde la historia «sangra» (como le indicó Octavio Paz) y donde el mito sigue siendo una realidad viviente. Como aquella aldea donde nació Ōe, y que continuamente retrata en sus novelas para ir perfeccionando su ecuación de pueblo=nación=microcosmos, México es un lugar en el borde de la cultura hegemónica. Royo concluye su contraste de Ōe con Rivera destacando que "in creating these mythical spaces, Ōe and Rivera reassert their belief in the diversity of culture, the importance of folklore and the individual" (1997: 199), y ciertamente el país hispano sirvió a Ōe para reafirmar su inclinación por la periferia, por la diversidad y por el derecho a la diferencia, claves en su lucha contra la homogeneidad que el sistema imperialista japonés, según el Nobel, ha ido imponiendo en los territorios que domina.

4.2. UNA HIPÓTESIS DE PARTIDA: LO REAL MARAVILLOSO JAPONÉS

En nuestra recapitulación de las principales características del realismo mágico hispanoamericano hemos explicado uno de los requisitos que caracterizan a un texto englobado dentro de la corriente: la posibilidad de aludir a un referente «real maravilloso», originalmente creado por oposición a la lógica de la realidad en la Europa del siglo XX. También nos hemos referido a los críticos que, a pesar de seguir valorando ese referente, descreían de la existencia fáctica de una realidad maravillosa, relegando la magia a un fenómeno pragmático propio del proceso de escritura por el cual el autor (del realismo mágico) recreaba un mundo donde de forma verosímil lo extraordinario tenía cabida. Tales críticas se derivaban directamente de las tendencias postestructuralistas, que han resaltado siempre la ficcionalidad inherente a cualquier enunciado lingüístico.

Para poder hablar de un realismo mágico japonés debemos encontrar argumentos que justifiquen la intención de sus supuestos autores de aludir a una realidad maravillosa (en el caso de los autores afines a «lo real maravilloso», como Kenzaburō Ōe) o de recrear una realidad donde la lógica de lo asombroso y lo insólito tenga un tratamiento natural en el mundo textual (algo propio del realismo mágico, tendencia con la que se ha vinculado a Haruki Murakami). En este epígrafe exploraremos la posibilidad de una realidad maravillosa japonesa, el ansiado referente de los textos de Ōe.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se puede demostrar sin mucha dificultad la hipótesis de que Japón comparte con América Latina rasgos culturales que dotan de maravillosidad a la realidad. Japón ha sido, al igual que lo fue América, tierra de mitos y leyendas (cuando no de un exacerbado exotismo), algo que lo hizo depositario de un riquísimo imaginario de acontecimientos y criaturas maravillosas. Sin embargo, no ha sido únicamente Occidente el productor de dichas figuraciones, ya que los mismos japoneses han contado siempre con lo maravilloso como medio de entender su realidad. Las cosmovisiones tradicionales de Japón, sobre todo las inspiradas por el sintoísmo, han permitido a los nativos entender que tanto lo natural como lo sobrenatural podían convivir, y en muchas ocasiones las fronteras entre ambos órdenes no eran del todo definidas. En esa condición borrosa de límites late la posibilidad del realismo mágico que queremos estudiar, y el potencial de causalidad difusa descrito como componente necesario de un texto mágicorrealista. Por otro lado, los fortísimos contrastes que han existido en Japón desde que comenzó su modernidad, acentuados a lo largo de todo el siglo XX, han hecho del país una llamativa conjunción de tradición e innovación, generadora de una hibridez, o un *mestizaje* cultural si se quiere, derivada del agudo cosmopolitismo de las grandes urbes japonesas y los nuevos modos de vida importados de Occidente. Japón es una tierra de fuertes contrastes, y en este sentido posee un ingrediente artificioso y barroco que no pasa desapercibido a ningún visitante contemporáneo, cumpliendo también con el *espíritu barroco* descrito por Carpentier en la caracterización de lo real maravilloso. Del crisol y del cruce de culturas nacía la extrañeza, lo extraordinario, lo inaudito, y la convivencia de contradicciones tan habituales en el país nipón: elementos espirituales con vanguardia científica; ofrendas animistas (vinculadas al *shintō*) en las calles de unas ciudades que a su vez desarrollan el mercantilismo y el materialismo más salvaje; pervivencias de una definida tendencia a la armonía y cohesión social derivada del confucianismo conviviendo con el individualismo más atroz; paisajes aún inhóspitos y escondidos en los terrenos montañosos de Japón que contrastan con las impactantes megalópolis; la convivencia de tradiciones, festivales y supersticiones milenarias con la racionalidad propia del capitalismo de corte occidental; el contraste de la apreciación y admiración por la naturaleza implícitas en la cultura japonesa con la servidumbre al desarrollismo económico que conduce al mismo tiempo a la destrucción y contaminación de los entornos naturales… Todos estos contrastes alucinatorios generan ocasionalmente manifestaciones artísticas cercanas al surrealismo y portadoras de un inconfundible

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sello japonés[47], de manera que es fácil acceder a ese «estado límite» surrealista en el cual las contradicciones dejaban de hallarse en oposición, fase que según Carpentier encontrábamos a diario en las sociedades latinoamericanas.

Como ya se ha dicho anteriormente, hay un número suficiente de críticos que han vinculado el realismo mágico con las artes japonesas recientes. Carlos Rubio recoge cinco tendencias detectadas en la literatura japonesa de las últimas décadas:

> El surgimiento de escritoras [...]; la exploración insistente de la sexualidad y el erotismo; la experimentación formal con la metaficción y las técnicas del realismo mágico; la pérdida de la clara distinción entre literatura y cultura pop, alimentada por la creciente globalización; y, por último, la insistencia en temas de identidad nacional como reacción ante el internacionalismo de la nueva literatura que lleva a escritores japoneses a publicar en inglés (2007: 181-2).

Casi todas estas tendencias se aplican a nuestros dos autores, especialmente a Murakami (esa indistinción entre alta literatura y cultura popular es una de las señas distintivas de su posmodernidad), pero para nuestro caso merece la pena llamar la atención sobre la experimentación con "las técnicas del realismo mágico". En el estudio de Susan Napier acerca del uso de la fantasía en la literatura contemporánea japonesa se comentan varias coincidencias entre la literatura del realismo mágico hispanoamericano y la que analiza la autora en ese ensayo. La coincidencia más llamativa para la autora es la problematización de «lo real» en ambas regiones:

> The Latin American magic realists share some significant commonalities with Japanese fantasists. The most important of these is their shared problematic relationship to the "real", a real that for many years was constituted in terms of the dominant Western discourse. By the late nineteenth century, "realism" as it was understood in the Western realist tradition, as an attempt to represent empirical reality, was held up as the ideal literary mode in both Japan and Latin America (1996: 10-11).

Coincidimos con Napier al destacar el papel del realismo mágico como opositor a las nociones de realidad que el dominio occidental estaba implantando en el resto del globo. En el segundo capítulo de esta tesis mencionábamos el potencial poscolonialista del realismo mágico debido a ello. Napier se vale de una metáfora lacaniana para situar a Occidente como el padre que fuerza a Japón (y a América Latina) a entrar en el Reino

[47] Como veremos en el siguiente capítulo, la literatura de Haruki Murakami también se hace eco de estos llamativos contrastes, aunque se puede tener en mente la obra de otro Murakami (Takashi Murakami) como ejemplo de arte que satiriza con los duros contrastes presentes en Japón: la cultura *kawaii* o del preciosismo y la estética anodina japonesa convive en sus murales junto con las aberraciones, monstruosidades y pesadillas generadas por un orden económico casi esclavista, insostenible y destructor (Vid. Apéndices, fig. 8).

de lo 'Simbólico', abandonado al vientre que sería el «imaginario perdido» de las tradiciones indígenas: el realismo mágico sirve para recuperar un «imaginario perdido» (oprimido) en las culturas americanas y japonesa (1996: 11). Sin embargo, discrepamos de su crítica en cuanto hace un uso poco riguroso de la corriente americana al analizar obras de Yasunari Kawabata, Kenzaburō Ōe o Haruki Murakami bajo las claves del realismo mágico. Abordaremos más detenidamente el caso de Murakami en el capítulo correspondiente.

¿Por qué resulta tan problemático «lo real» para los creadores latinos o japoneses? La razón puede hallarse en el conflicto con la cosmovisión materialista occidental, hegemónica durante la mayor parte del siglo XX y a la cual debe someterse toda nación que anhele la civilización y el desarrollo (principalmente económico). Ese «imaginario perdido» resurge para dar sentido de nuevo a la realidad japonesa y explicarla al modo de la mentalidad nativa. Tal efecto del realismo mágico es mucho más evidente en Ōe que en Murakami, donde los casos que rescatan seres del imaginario tradicional no están tan relacionados con una reivindicación de la mentalidad primitiva reprimida.

Si nos acercamos a la obra de Ōe, tanto ese imaginario como el resto de elementos extraordinarios en la narrativa de *M/T* sirven para intentar reconstruir esa *maravillosa realidad*, esfuerzo que Carpentier apenas tuvo que realizar conscientemente porque encontraba la maravilla en la cotidianeidad americana. Hubo un tiempo, parece creer Ōe, en el cual la realidad japonesa también poseía esa aura fabulosa, en especial gracias a la visión popular del *shintō*. Todavía en la crítica contemporánea de los estudios sintoístas aparecen términos como «maravillosa realidad», y así Muriel Gojo se refiere al modo que tienen los japoneses de concebir el tiempo y explicar la noción de *nakaima*,

> El momento presente en el que el hombre se encuentra e interactúa con el eterno avance de la historia es el momento más significativo. Ésta es la concepción shintoísta del tiempo. Es el momento en el que el hombre se esfuerza al máximo para lograr enriquecer y pulir la ya de por sí *maravillosa realidad presente* mejorándola tanto como le sea posible, cuando la filosofía del *nakaima* mejor puede expresar la actitud del hombre ante la vida (2007: 147-8; la cursiva es nuestra).

En esta ocasión, a Gojo le vale la concepción del tiempo en la mentalidad japonesa como prueba de la creencia en una *maravillosa realidad presente*, que continuamente se crea, se renueva y trasciende. Dicho sea de paso, esta supremacía absoluta otorgada al momento presente es un rasgo coincidente con el budismo zen. Por su parte, el *shintō*,

con su visión de la naturaleza y el mundo como morada de innumerables *kami* o fuerzas sobrenaturales habitantes de los elementos naturales, practica un animismo que dota de rasgos extraordinarios a lo visible, y facilita las creencias en criaturas sorprendentes, prácticas adivinatorias y supersticiones propias del folclore japonés. Resulta revelador observar con Makoto Ueda cómo la vida humana y el universo (o naturaleza) forman parte de un continuo, de ahí nace la importancia de la metáfora en una sociedad animista (1967: 19). Expresarse mediante metáforas de la naturaleza –una constante en la poesía japonesa, y ejemplo famoso de ello es el *haiku*– era un mecanismo recurrente y evidente; metáforas que además pretenden descubrir las correspondencias entre el hombre y la naturaleza. Ueda concluye a propósito del comentario del poeta Ki no Tsurayaki, personalidad clave de las letras japonesas clásicas, que en su práctica literaria la experiencia poética y la experiencia ordinaria no difieren cualitativamente (1967: 19), lo cual resta importancia a lo imaginativo y a lo fantástico –entendido al modo occidental–, puesto que la naturaleza cotidiana posee de por sí poeticidad y maravillosidad. En un sentido similar, Requena Hidalgo explica así el *shintō*:

> Según la cosmovisión *shinto*, animista y vitalista, todo lo que existe [...] es poseedor de un mismo impulso vital, de manera que la realidad está habitada por una serie de divinidades mayores y menores (*kami*) que dan vida a la naturaleza [...]. Esta creencia anula o restringe al mínimo la frontera entre el mundo fenoménico y el extramundo, o mundo de lo invisible (2009: 21).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Las características del sintoísmo, a pesar de ser una religión antiquísima, se han conservado muy bien a lo largo de los siglos, y a pesar de ello no deja de sorprender que mantenga el aura de arcaísmo y frescura que debieron de tener las primeras religiones. En este sentido, hay un potencial mitológico (no olvidemos que éste es un elemento esencial en el realismo mágico) y, por tanto, una pervivencia de mentalidades pre-lógicas, porque aún subsisten en el *shintō* los primeros mitos japoneses: de creación, de justificación imperial, de formación de los dioses y de la geografía, de las artes… Alfonso Falero se sorprende ante esta cuestión: "se trata de la única religión supuestamente 'arcaica', que conocemos, que haya sobrevivido el paso de unos veinte siglos, sin aparente evolución visible, en un país que ha pasado de la pre-historia al superdesarrollo en un tiempo récord" (2007: 177). El sintoísmo no ha corrido la misma suerte que el chamanismo continental después de la arrolladora llegada de otras religiones más sofisticadas, como el cristianismo o el budismo. La razón puede hallarse en que "el shinto no sea exactamente una religión «primitiva», sino más bien

«primordial». Ni evoluciona ni desaparece porque nunca se ha identificado con los diversos ropajes «culturales» que ha ido asumiendo a lo largo de su historia" (2007: 177). Mediante el adjetivo "primordial" se pone de relieve la naturalidad propia de los conceptos del *shintō*, como si fuera una religión que hubiese emergido espontáneamente de la naturaleza, aunque en un contexto cultural determinado. Es lógico recelar de ello, pero es cierto que muchos de los componentes del *shintō* poseen una frescura arcaica que les otorga universalidad, y muchas de sus creencias (casi todas las que no pretenden construir el mito de la nación japonesa) pueden ser guía ética para cualquier individuo. Si "la ética shintoísta es una ética que tiene claramente una dimensión religiosa, pero que no está referida a ningún valor absoluto" (Montero, 2007: 106), estaríamos ante un conjunto de doctrinas cuyos mensajes son aprovechables para la humanidad en su totalidad, y así cualquiera que se asome al mundo desde el prisma sintoísta comprobará que aún puede contener la maravillosidad que otras éticas más materialistas han ido limando.

Podemos valernos de las interesantes apreciaciones que realiza Requena Hidalgo para demostrar cómo incluso el mismo lenguaje japonés incorpora lo maravilloso a la realidad, de manera que las cosmovisiones del *shintō*[48] se ven favorecidas por un pensamiento lingüístico afín a sus doctrinas. No es frecuente encontrar en las obras de estudios japoneses la palabra *chōshizenteki* (超自然的, "sobrenatural"), más bien se emplean términos como *fushigi* (不思議, "maravilloso" o "asombroso", que por cierto está dentro del título de *M/T to mori no fushigi no monogatari*) o *fukashigi* (不可思議, alude a lo inexplicable e imposible de conocer). En este sentido, se evitan categorías como *sobrenatural* porque parecen implicar que no tienen cabida en un mundo natural con una lógica coherente, y se emplean en mayor grado otras palabras que transmiten el asombro o la curiosidad que despiertan los fenómenos de la naturaleza, aunque no los podamos comprender. Se acepta lo *maravilloso*, por tanto, como algo *natural*, siendo este precisamente el rasgo discursivo que Chiampi detecta en el discurso del *realismo maravilloso*: "la naturalización de lo sobrenatural" (1983: 192), producida gracias a una serie de mecanismos lingüísticos destinados a favorecer la "no disyunción de los términos contradictorios" (1983: 184). En el caso de los estudios japoneses, la elusión de términos como *sobrenatural* supone un ensanchamiento de lo *natural*, más allá del

[48] Sobre todo, en el tipo de *shinto* que Kenji Ueda denomina «sintoísmo popular», cajón de sastre en el que se encuentran supersticiones, rituales mágico-religiosos y prácticas de la gente común (1996: 29).

estrecho concepto que el empirismo ha ido generando en Occidente sobre la misma palabra. La adjetivación en japonés demuestra que en esta lengua no es el sujeto el perceptor de los rasgos de los objetos, sino que los adjetivos demuestran cualidades inherentes al objeto mismo. A partir de una comparación con el sistema de calificación en español, que suele requerir de un complemento indirecto para indicar quién es el sujeto que percibe tal adjetivación,

> en japonés, sin embargo, la misma idea se traduce con la sentencia «este libro *gustoso* es» (*kono hon wa kirei desu*), en la que la cualidad parte, pertenece y es inmanente al objeto cognoscible, a través del predicado nominal *gustoso* y su respectivo verbo nominal *es*. En otras palabras, en la estructura del japonés, el libro (objeto cognoscible y sujeto sintáctico a la vez) posee la cualidad de ser *gustoso* en sí mismo (Requena Hidalgo, 2009: 56).

El hablante de japonés no crea los supuestos componentes maravillosos de la realidad, sino que tal maravilla se encuentra en la realidad misma: "tanto el efecto fantástico como sus manifestaciones (asombro, sorpresa, temor, miedo) en la literatura japonesa, no sólo no dependen de la percepción individual del lector real [...] sino que, en muchas ocasiones [...] no dependen ni siquiera del sujeto involucrado en el acto cognitivo" (2009: 56). Si recordamos las teorías expuestas en nuestro desarrollo histórico del realismo mágico (vid. 2.1.1.1.), podríamos afirmar que en la literatura japonesa resulta más fácil adscribir lo maravilloso a la realidad (la realidad es maravillosa, vertiente ontológica, más afín a lo real maravilloso, en oposición al realismo mágico) que generar lo maravilloso a partir del modo de percibir la realidad según el lector (mediante la ficción, la realidad puede percibirse como maravillosa, vertiente fenomenológica mayoritaria en el realismo mágico). En este punto de nuestra argumentación encontramos motivos suficientes, por tanto, para apostar por la existencia de «lo real maravilloso» en la cultura japonesa.

Hay otros rasgos de la lengua japonesa que indican la vaguedad entre el mundo abstracto y el concreto para el pensamiento lingüístico japonés, donde se distingue entre el sufijo *koto* (事, que suele adscribirse a los fenómenos; nosotros podemos poner como ejemplo *hitogoto* –escrito 人事– que significa "asuntos de los demás", formado por "persona" y "asunto") y *mono* (物, que acompaña a las cosas físicas, como en *kudamono* –escrito 果物–, que significa "frutas" y está compuesta por "frutos" y "cosas"). En la literatura japonesa se pasa fácilmente de un ámbito más etéreo (*koto*) a otro más físico (*mono*), "de lo invisible a lo visible, de lo espiritual a lo material, de lo impreciso y

vago a lo específico" (Requena Hidalgo, 2009: 57). Así se justifica la trascendencia de las metamorfosis (en muchas ocasiones, de humano a no humano y viceversa, como ocurre con la figura mítica de la mujer-zorro): "la metamorfosis como eje fundamental del relato es esencial para comprender no sólo el tránsito, sino la posibilidad de convivencia real de ambos mundos en un mismo espacio. El mundo fenoménico japonés así, abarca una realidad mucho más amplia que su equivalente occidental" (2009: 57); en otras palabras, coexistencia del orden natural con el sobrenatural, caldo de cultivo del realismo mágico.

Mencionábamos anteriormente la coincidencia del Zen con el *shintō* en la importancia del momento presente (*nakaima*), y lo cierto es que las afinidades no se agotan ahí. La tradición zen también entiende la realidad en términos de maravillosidad y misterios, ajenos al entendimiento del hombre. Nociones como «vacío maravilloso», que ya desgranamos en 3.4.5., daban cuenta de ese potencial de creatividad y de cualidades extraordinarias en el universo, y en este caso vamos a comentar el importante concepto de *yūgen* (幽玄), traducible por misterio, oscuridad y profundidad de las cosas, que demuestra su trasfondo budista al reconocer la mutabilidad y la ambigüedad del mundo, cuyos devenires poseen causas que nunca podremos entender en su totalidad. Es un concepto fundamental en el teatro *nō*, que recrea un universo que "anula las fronteras entre el mundo de los seres humanos, la naturaleza y los seres incorpóreos" (Requena Hidalgo, 2009: 31), encajando de nuevo la convivencia de elementos naturales con otros extraordinarios. Para seguir argumentando a favor de la amplia incidencia de lo maravilloso en las artes japonesas podemos acudir a la ficción *gesaku* (戯作), sumamente popular en el período Edo (1603-1868), que empleaba un tono y un estilo que oscilaba, entre otros ámbitos, de lo ordinario a lo fantástico (Miyoshi, 1991: 18).

Con estos antecedentes ya podemos cimentar nuestro juicio de la literatura japonesa como campo donde aflora fácilmente lo fantástico y lo maravilloso. En las ficciones de los dos autores elegidos en esta tesis también encontramos seres sobrenaturales que siguen esa línea nacional. En el caso de Ōe, su relato *Agüi, el monstruo del cielo* (1964, *Sora no kaibutsu Aguī*; incluido en *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*) introduce las apariciones repentinas del pequeño monstruo etéreo Agüi, un ser que es en realidad el hijo del protagonista del relato y al cual dejó morir cuando se le diagnosticó una

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

enfermedad mental en su nacimiento (otro *alter ego* de Hikari Ōe). También pueblan la literatura de Murakami numerosos seres calificables de monstruosos o sobrenaturales, sirviendo de ejemplo *Kafka en la orilla* (*Kafka*, en lo sucesivo) y esa especie de serpiente blanca que emerge de la Piedra de la Entrada, el misterioso objeto sacado de un templo sintoísta y activado por Nakata a pesar de desconocer sus consecuencias: la apertura del mundo del bosque en el cual Kafka se reencuentra con la señora Saeki en su aspecto de niña.

Por todas estas irrupciones de lo mágico en el mundo real, los seres fantásticos cumplen un papel esencial en la sociedad que los produce porque "su presencia sigue siendo válida en una sociedad que los necesita para contemplarse" (Requena Hidalgo, 2009: 13). La necesidad de recurrir a lo sobrenatural para explicar lo natural es un rasgo mitificante en sintonía con las prácticas del realismo mágico, y que además explica el importantísimo papel de lo maravilloso en prácticamente todas las producciones artísticas japonesas. Siguen reeditándose y refundiéndose una y otra vez los argumentos y motivos de las historias y los hechos fabulosos japoneses, que reaparecen en novelas, poesía, teatro, cine, manga, *anime* y videojuegos (2009: 17). Tales motivos, en el caso del cine de terror japonés, se han exportado con tremendo éxito allende las fronteras niponas, como demuestra el cercano seguimiento internacional a las producciones cinematográficas de terror japonés y el abrumador éxito de películas como *Ringu* (1998), de Hideo Nakata, *Audition* (1999), de Takashi Miike o *Kairo* (2001), de Kiyoshi Kurosawa, que han recibido generosas valoraciones a nivel internacional. En muchos casos, estas obras son adaptaciones de novelas anteriores, en otros casos han sido adaptadas al público occidental mediante *remakes*, como *La señal* (*The Sign*, adaptación de *Ringu* realizada por Gore Verbinski en el año 2002), *El grito* (*The Grudge*, adaptación de *Ju on* (2003) a cargo del mismo Takashi Shimizu, director del film original, estrenada en Estados Unidos un año después) o *Conexión* (*Pulse*, la adaptación de *Kairo*, realizada por Jim Sonzero en 2006). Una buena parte de su éxito se debe a la inclusión de temas y motivos de la era digital para desarrollar los argumentos: en *Ringu*, es el inquietante televisor el instrumento utilizado por el espíritu en pena para irrumpir en las salas de estar de las viviendas y cometer sus asesinatos; en *Kairo* los fantasmas salen de la pantalla de ordenadores conectados a Internet para asolar a sus usuarios. En el terreno del *anime* también hay producciones destacables donde las nuevas tecnologías son motivo de terror, siendo buen ejemplo de ello *Perfect Blue* (1997), de

Satoshi Kon, donde un pervertido fan de Mima Kirigoe, la cantante protagonista, emplea Internet y los blogs como forma de asediarla en su vida diaria. También Murakami se vale de aparatos tecnológicos para generar inquietud en *After dark* (2004), donde un televisor acaba por absorber a Eri, el personaje que duerme tranquilamente durante los primeros episodios y no se percata de que repentinamente la pantalla de un televisor, no conectado a la red eléctrica se enciende, mostrando una oficina en la que aparecerá después, misteriosamente transportada. Evidentemente, la alta tecnologización del país nipón favorece el surgimiento de estas imágenes colectivas cuyo lado oscuro alimentan las fantasías de terror del pueblo japonés e, igualmente, del mundo desarrollado y dependiente de unas *nuevas tecnologías* que han ido alienando a los ciudadanos hasta motivar buena parte de sus pesadillas. En esta línea se justifica el tremendo éxito del cine de terror japonés porque "en la sociedad japonesa, continuamente en tensión entre lo tradicional y lo moderno, lo fantástico no ha dejado de ser, desde su aparición junto al mito, una lectura válida y necesaria de la realidad" (Requena Hidalgo, 2009: 54). De nuevo se menciona el mito como elemento necesario para una lectura de la realidad japonesa, además de hacerse referencia a una de las ideas que abrían este epígrafe: la amalgama de tradición y modernidad que continuamente exhibe Japón es un potencial de maravillosidad.

4.2.1. El alma y el paisaje: concepciones de las ánimas en la tradición japonesa

Existen además en la cultura japonesa numerosas tendencias filosóficas y corrientes del pensamiento diferentes al racionalismo cartesiano que ha regido a Occidente y a su creencia con un método definitivo para llegar a conocer los mecanismos de la naturaleza. Ya vimos cómo el budismo banaliza los intentos de la mente para aprehender la realidad, generadora de constructos que nuestras ilusas conciencias confunden con la verdadera naturaleza de las cosas. Por su parte, la sabiduría popular japonesa está poblada de creencias y supersticiones que desaconsejan el escudriñamiento de los secretos de la naturaleza. Metáfora de ello son la advertencia contra la observación del apareamiento de los zorros, o los numerosos relatos que penalizan las relaciones carnales entre vivos y espíritus difuntos. Una de las más famosas en la cultura popular japonesa, aunque proviene realmente de China, es la que se conoce en Occidente como *La linterna de peonía*, relato de la trágica relación amorosa entre un samurái y el alma atormentada de una doncella a la que prometió visitar de nuevo, tras su primer encuentro. Nunca llegó a hacerlo debido a las

convenciones sociales, y acabó por provocar la muerte por tristeza de la amada. Junto a su sirvienta, que también falleció de dolor, acude cada noche a visitar la casa de su amado, hasta que son descubiertos por el criado del caballero, el cual afirma que "el hombre cuya novia es un fantasma no puede vivir" (Hearn, 1998: 22). La historia constituye un ejemplo de la prohibición de mantener relaciones sentimentales entre vivos y muertos en el país oriental.

Por su parte, el zorro es un animal de larga prosapia en la tradición japonesa y al que se le atribuyen capacidades mágicas, como la recurrente capacidad de convertirse en mujer para engañar a los humanos y adentrarse en los asuntos cotidianos de los hombres. En los Apéndices (fig. 9) puede observarse la obra de Yoshitoshi Tsukioka, el famoso xilógrafo perteneciente a la corriente pictórica *ukiyo-e*. En esta lámina, una mujer-zorro aparece representada en el momento de abandonar a su hijo y acabar con el engaño que había perpetrado a su familia humana. La silueta de la verdadera forma animal de su cabeza es delatada por el *shōji* (puerta divisoria de papel, habitual en las casas japonesas tradicionales), añadiendo un punto de terror a la imagen. Por esta obra y otras muchas leyendas adscritas a la figura del zorro, el animal goza de una tremenda popularidad en el folclore japonés, que considera tabú contemplar el apareamiento del zorro porque supone una intromisión en los secretos profundos de la naturaleza y los rituales del cosmos[49]. Sin embargo, este tipo de uniones entre los seres humanos y otros seres de la naturaleza (animales, árboles, incluso encarnaciones de elementos naturales, como la nieve u objetos celestiales) es positiva, pues "se trata de un don que reciben los seres humanos elegidos (aunque el encantamiento [...] suele terminar, en la mayoría de las veces, en la pérdida, debido a la impertinencia humana y a la violación del tabú)" (Requena Hidalgo, 2009: 104). Como estos seres sobrenaturales pertenecen al ámbito de lo natural, la unión puede ser beneficiosa. Todo lo contrario sucede en el caso de los encuentros sexuales entre seres vivos y *yūrei* (almas en pena que vagan por la tierra, fruto de una muerte violenta o de rituales funerarios no completados). Hemos referido el

[49] Uno de los famosos *Yume* (*Sueños*) de la película de Akira Kurosawa (1990) explota el tabú de observar la unión sexual de los zorros. En una de las secuencias de la película, dividida en siete «sueños», un niño desoye las advertencias de su madre acerca de no adentrarse en el bosque durante una temporada, pues los zorros están realizando su ritual de apareamiento y no se debe observar. El niño ignora el peligro y presencia dicho ritual, consistente en una procesión de espíritus que atraviesa el bosque a modo de cabalgata. Cuando regresa espantado a casa, su madre le reprende y le obliga a buscar a los zorros para pedirles perdón, por lo que el pequeño se adentra de nuevo en el bosque y llega a la zona donde los zorros le ofrecen una llave: la llave que ha sido interpretada como su nueva identidad, forjada gracias a la valentía de querer ampliar los límites de su mundo y desafiar las creencias comunes.

caso del samurái en *La linterna de peonía*, pero también lo ejemplifican el relato de Genjurō, incluido en *Ugetsu monogatari*, la película de Kenji Mizoguchi a la que hacíamos referencia en la nota 7 del presente capítulo. El fracaso de este tipo de uniones se basa en la intromisión de los vivos en un mundo cuyas leyes nunca podrán conocer: "no se trata aquí de traspasar la frontera «amable» del mundo natural y sobrenatural (que en el imaginario japonés se inscribe dentro de lo real), sino de franquear el límite entre la vida y la muerte." (Requena Hidalgo, 2009: 104). Sólo algunos héroes y monjes tienen permiso para franquear esa frontera, de manera que la cultura tradicional japonesa entiende que dicho límite existe y pertenece al mundo real. En este punto, cabe recordar la borrosidad de los estados «vivo» y «muerto» en las obras del realismo mágico, si bien en ellas el traspaso de un estado al otro no es necesariamente motivo de terror: todo lo contrario, en muchas páginas magicorrealistas se pasean con tranquilidad personas difuntas, como Melquíades, en *Cien años de soledad* (1967), el Destructor en *M/T* o las numerosas voces de *Pedro Páramo* (1955), que agudizan la angustia y la sensación de pérdida de la novela pero nunca son causa de escalofrío.

La facilidad de las ánimas para transitar por el mundo de los vivos es una peculiaridad a la que recurriremos en buena parte del presente estudio. El japonés tradicional entiende que el alma es capaz de viajar a través del espacio y del tiempo, con la intención de cumplir un determinado propósito, que en el subgénero del terror suele ser vengativo. En realidad, ello da cuenta de una tremenda elasticidad en el concepto: a diferencia de la dualidad cuerpo-alma de la tradición racional-cartesiana, según la cual el alma está indefectiblemente vinculada a un cuerpo durante la vida, el alma en Japón es capaz de abandonarlo y viajar a lugares distantes con la intención de realizar alguna misión. Un ejemplo de esta creencia lo representa de nuevo uno de los cuentos recopilados por Lafcadio Hearn en *La linterna de peonía*. En él, se relatan los hechos acontecidos a Baishu, su protagonista, quien tras contemplar una caligrafía exquisita queda prendado de la que podría ser la autora, aunque la desconoce totalmente. Tras rezar con ferviente devoción a Benten, la diosa de las uniones amorosas, ésta le concede el privilegio de poder conocer a la calígrafa, con quien inicia *ipso facto* una relación amorosa, desconociendo que en realidad se trata del espíritu de la auténtica artista. El desenlace de la historia lleva a Baishu a la casa de un gran señor que había requerido su presencia para ofrecerle la mano de su hija. Ella era exactamente igual que la mujer con la que había estado conviviendo hasta el momento, es decir, el alma se separó del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cuerpo de la doncella durante un período, para volver a su cuerpo cuando Baishu acude a la casa (1998: 75). Por supuesto, en la literatura japonesa destaca el famosísimo ejemplo de su obra maestra, escrita en el siglo XI, *Genji monogatari* (2008, *La historia de Genji*, de Shikibu Murasaki). En la novela, el alma de Rokujō abandona el cuerpo de esta celosa dama para atacar y provocar la enfermedad de Aoi, la mujer de Genji que acabará muriendo:

> Empezó a tener un sueño recurrente: en la estancia magníficamente amueblada de una dama que Rokujō identificaba con su rival, ella la sacudía y la golpeaba violentamente... ¡Era terrible! A veces se preguntaba, desconcertada, si su alma había salido de su cuerpo y estaba actuando por su cuenta. El mundo no solía hablar bien de gente que había hecho cosas mucho menos graves que ella. Si Aoi moría, todos la señalarían con el dedo. No era infrecuente que los espíritus de los muertos, ofendidos en vida, continuaran arrastrándose por el mundo para vengarse. Siempre le había parecido algo odioso, pero he aquí que ahora le tocaba protagonizar una situación como aquélla antes de morir... (2008: 125).

La doctora Reiko Abe-Auestad recoge los tópicos acerca del alma japonesa en su estudio acerca del *tropos* del bosque en la literatura de Ōe y de Murakami, así como en el *anime* de Hayao Miyazaki. Recuerda esa misma creencia de las almas como entes capaces de viajar libremente a través del mundo de los vivos y de comunicarse con ellos si son «invitadas» (2014: 83), y, lo que es más importante para el análisis que haremos sobre *M/T*: Abe-Auestad se hace eco de la concepción de alma como algo fuertemente vinculado a los bosques y las montañas, pues se creía que las ánimas de los difuntos iban a habitar esos entornos naturales después de la muerte. Las montañas siempre han ocupado un lugar privilegiado como residencia de las almas, y festivales como el Daimonji, en Kioto, es buen ejemplo de ello, pues se encienden grandes hogueras en la montaña para señalar el camino a los difuntos fallecidos recientemente. Este fuerte vínculo entre el entorno de las poblaciones y las almas de sus habitantes cumplirá un papel muy significativo en *M/T*, y además da cuenta de una cosmovisión tradicional japonesa donde lo natural está poblado por lo sobrenatural (las almas) en una simbiosis asumida por las mentalidades nativas.

Además de la relación con los elementos de la naturaleza y de la posibilidad de abandonar momentáneamente el cuerpo, el alma también causa dobles o *doppelgangers* que realizan determinadas misiones o labores en sustitución del cuerpo de origen. La muerte de Aoi, en *Genji monogatari*, también puede ser vista bajo esa perspectiva, pues Rokujō se desdobló en un ente que acudió al lecho de Aoi hasta causar su enfermedad. Volviendo a la literatura contemporánea, veremos cómo uno de los personajes más

enigmáticos de *Kafka* sirvió a Murakami para generar uno de estos *doppelgangers*, pues la señora Saeki, a pesar de haber pasado los cincuenta años, por las noches aparece ante Kafka Tamura, el joven protagonista, con el aspecto de una niña. En el imaginario de Murakami figuran otros *doppelgangers*, como Malta y Tōru en *Crónica*: la prostituta mental Malta Kanō, capaz de entrar en la mente de los clientes para prestar sus servicios o incluso el protagonista, Tōru Okada, puede *abandonar* su cuerpo para viajar a ese misterioso hotel donde parece encontrarse Kumiko, su esposa desaparecida.

Muchos estudiosos japoneses ya habían señalado las peculiaridades de los fantasmas japoneses con anterioridad a la época contemporánea. El destacado cuentista Akinari Ueda (1734-1809), el cual observaba la tradición esotérica de las leyendas japonesas como una muestra de lo que los hombres, amén de los dioses o las fuerzas sobrenaturales, son capaces de hacer. Su editor, Kazuya Sakai, habla en estos términos de la obra de Ueda:

> Los espíritus y fantasmas no son así producto de una acción transcendental sino de la voluntad del hombre y, por lo tanto, devienen en la visión de un mundo sobrenatural regido por un orden, una unidad humana. Es decir, no como simple producto de la magia o de la voluntad de los dioses, sino también de los hombres (2002: 43).

Efectivamente, si la dama Rokujō era capaz de salir de su cuerpo para provocar la enfermedad de Aoi mediante sus irrefrenables celos, los fantasmas son en ocasiones obra de los hombres: de nuevo, ello es indicio de una humanización (una naturalización, para nuestros intereses) de los hechos sobrenaturales. Aunque sea una cuestión secundaria para nuestros propósitos, puede resultar interesante observar cómo en la tradición japonesa (y en muchas otras culturas y mitologías) es la mujer la que protagoniza el mayor número de escenas fantasmales. Ha sido así en la literatura, con innumerables ejemplos, pero también en las artes (recuérdese el ejemplo de la xilografía de Yoshitoshi) y en el cine de terror japonés, donde casi todos los fantasmas son imágenes de mujeres difuntas o, en algún caso, de niños, como en *El grito* (*Ju on*). En otros trabajos hemos analizado el papel de la mujer en la mitología precolombina como portadora de la vida y de la muerte, causante de la existencia del hombre en un mundo dominado por la temporalidad (García Valero, 2012). Sin embargo, esta concepción de la mujer se extiende a muchos más centros de la mitología universal, entre ellos el japonés. Baste recordar el final de la leyenda de Izanagi e Izanami (Seco, 2008): ella habita el inframundo, después de haber fallecido en el parto de Kagutsuchi, el dios del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

fuego, y él acude al Inframundo con la intención de encontrarla, tras haberla velado en su lecho mortuorio. Cuando Izanami descubre que su compañero le acecha en el palacio infernal, manda sobre él una turba de brujas en su persecución, castigo que refleja la ancestral advertencia de no entrometerse en el mundo de los difuntos y de intentar mantener relaciones con ellos. Como otras diosas de la mitología precolombina (y también grecolatina, siendo Perséfone el ejemplo más conocido), Izanami permanece en el palacio del Inframundo, allí donde su naturaleza femenina, que concilia la vida y la muerte a través de la capacidad de reproducción sexual, permanece resguardada como un secreto.

Tras estas diferentes consideraciones acerca de la noción de alma en la cultura tradicional japonesa, podemos concluir que en su cosmovisión el mundo sobrenatural está incorporado al orden natural, y así ambos órdenes permanecen entrelazados y se requieren mutuamente para entender los fenómenos que acaecen en la cotidianidad japonesa. A este factor se añade la gran permeabilidad de una cultura que, además de absorber elementos ajenos en sus épocas de apertura al mundo exterior, también exporta sus creaciones y contribuye con su mitología a explicar muchos de los fenómenos globales de la actualidad. Recordando las abundantes fantasías creadas en Japón en torno a las nuevas tecnologías y su faceta más terrorífica, entendemos por qué las producciones culturales niponas son una de las claves para entender una parte de la cultura del mundo contemporáneo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.3. VIEJOS MITOS Y NUEVAS ACTITUDES: LA MITOGRAFÍA EN EL CENTRO DE *M/T Y LA HISTORIA DE LAS MARAVILLAS DEL BOSQUE*

4.3.1. Pensamiento mítico y literatura

La estrecha conexión entre mitología y literatura puede rastrearse desde los mismos comienzos de la oralidad. Los pueblos primitivos generaron mitos y leyendas a través de la palabra y de una retórica primera, compositora de narraciones dadoras de sentido a sus mundos. Intuyendo esta relación casi filial, numerosos escritores han utilizado el mito como elemento regenerador, a veces confiando en que estas historias de aparente simplicidad temática y narratológica pudieran devolver a la realidad histórica un aire nuevo. Entre los autores más admirados por Ōe destaca William Blake (1757-1827), polifacético artista inglés cuya obra se adentra en el terreno de la mística. El Nobel

japonés compuso *Atarashii hito yo mezame yo* (1983, *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!*), donde los versos de Blake son la clave para interpretar la vida de su hijo Eeyore (*alter ego* de Hikari Ōe) y los diferentes aprendizajes por los que atraviesa. Esta novela no era, sin embargo, la primera intrusión en la mitología por parte del escritor. El primer uso del mito[50] en la literatura de Ōe fue *El grito silencioso* (1967), novela enraizada en las narraciones míticas de una población rural. No es en absoluto casualidad que sea la primera obra donde el mito cobra relevancia, pues se publica cuatro años después del nacimiento de Hikari Ōe, un acontecimiento crítico, caldo de cultivo del mito en aquellos autores que se han lanzado a componerlos:

> The creative imaginations which participate in the formation of a *vital* myth must be those of people –often alienated and withdrawn people– who have *experienced*, in their "depths" and on their own pulses, one or more of the unsolved critical situations with which humanity at large or members of their own society are confronted. In other words, suffering in "representative men" may be one of the necessary determinants of an adequate response to challenge (Murray, 1968: 345).

El nacimiento de Hikari constituye una de esas «unsolved critical situations» que acentúan la incidencia del mito en el pensamiento y en la obra de Kenzaburō Ōe. A pesar de la atención que había recibido en *Una cuestión personal* (1964), en *El grito silencioso* el tema del hijo retrasado reaparece. En esta ocasión, Mitsusaburō, uno de los hermanos protagonistas de la historia, había decidido abandonar en un centro de menores a su hijo, nacido en unas circunstancias tan complicadas que le provocaron defectos psíquicos (tal y como sucedió con Hikari). Sólo al final de la novela decide reconciliarse con su papel de padre y sacar a su hijo del centro donde lo había ingresado, un final parecido al de *Una cuestión personal*, cuando Bird rescata a su hijo de la clínica clandestina al que lo había llevado con intención de deshacerse de la criatura. Elevado a la categoría de mitema, el hijo retrasado volverá a ser motivo clave en *M/T*.

En este epígrafe estudiaremos algunos de los principales estudios que nos servirán para analizar en *M/T* el papel del mito y su participación en el realismo mágico de la novela. Como ya se ha visto, en estas obras lo sobrenatural y lo natural conviven en la misma esfera de la realidad. Tal rasgo parece coincidir con la narración mítica, cuyo

[50] Hemos de considerar, no obstante, que las primeras novelas y relatos de Ōe, sobre todo los que otorgan el protagonismo a los niños –como es el caso de su primera novela corta, *Shiiku* (1957, *La presa*)– poseen una innegable aura mítica.

poder radica en situarse en la línea roja entre lo real y lo irreal: “Its power is that it lives on the feather line between fantasy and reality” (Bruner, 1968: 279). Una observación similar hace la profesora Claremont acerca de la obra de Ōe, cuando concluye que después de haber logrado obras maestras en el terreno del realismo (durante la década de los 50 y de los 60), el autor se inclina por esta mezcla entre fantasía y realidad: “But having mastered realism he abandoned it, mixing reality and unreality in imagistic scenes” (2009: 18). Además de la obra de Ōe y de Murakami, la confusión entre los órdenes reales e imaginarios también se encuentra en otros autores japoneses contemporáneos como Shimada Masahiko (1961-) o Yoshimoto Banana (1963-), que superan “la tradicional dicotomía entre fantasía y realidad” (Falero, 2006: 350). Estos autores se enmarcarían en una tendencia cuyo apogeo se manifiesta en la década de los años 90 en Japón. Falero justifica dicha inclinación literaria mediante la eclosión de la burbuja inmobiliaria y la fuerte depresión económica que le siguió, como si las consecuencias del pronunciado materialismo de los años 80 en Japón fueran una revalorización de lo etéreo y la eclosión de actitudes míticas similares a las aquí abordadas.

Al tratar los usos mitológicos en la literatura del siglo XX no podemos examinar el fenómeno, obviamente, bajo las mismas premisas utilizadas para entender la función del mito en las sociedades arcaicas, pues la opción más sensata a la hora de estudiar la mitología en la cultura contemporánea es adoptar una definición ancha de mito: “The term [...] must be both broad and loose, for myth operates universally and diversely” (Schorer, 1968: 354). Esa laxitud nos resulta útil porque las mitologías creadas en la contemporaneidad están afectadas, indefectiblemente, por el estructuralismo de Barthes y su recelo hacia las esencias implícitas en el mito, cuestión que analizaremos con más detalle en 4.3.3. En cualquier caso, para hacer una crítica productiva del uso del mito en Ōe debemos alejarnos de posturas tan radicales como la llamada por Murray «evaluative definition», que presuponen que el mito es simplemente una explicación errada sobre los fenómenos naturales y humanos; si lo relatado en un mito fuera verdad, dejaría de ser mito (Murray, 1968: 309). Estas definiciones, situadas en el polo opuesto de los estudios de Mircea Eliade, darían una explicación bastante pobre a la relación entre mito e historia. En muchos ejemplos de la historia universal, y especialmente en la historia de América, los mitos han servido para impulsar la historia y viceversa (es el caso de los mitos creados a partir de hechos y personajes históricos). Este papel tan

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

destacado del mito en la historia americana es una de las causas de su fuerte presencia en las culturas de las distintas repúblicas actuales, y fue sin duda un factor determinante en la emergencia de corrientes como el mundonovismo o el realismo mágico. Si creyéramos que los mitos son simples mentiras no se entendería este tremendo impulso a la historia de la humanidad, y por tanto podría argüirse que los argumentos de los mitos han motivado desde siempre el avance de hechos históricos reales. Además, existe por supuesto un uso político del mito (siendo el mismo Ōe un buen ejemplo de ello), representado por las innumerables versiones de antígonas, edipos, electras y medeas que en la literatura contemporánea se han ido componiendo.

Como apuntábamos más arriba, en las antípodas de la «evaluative definition» se hallaría Eliade. El ilustre antropólogo estructuralista entiende que "el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*" (1963: 6). El mero hecho de que el mito explique los fenómenos y circunstancias de la naturaleza y de la historia del hombre (cuya naturaleza es parcialmente sacra, si lo consideramos una obra divina) garantiza que trate verdades: "El mito cosmogónico es «verdadero» porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo" (1963: 6), entendiendo por mundo "el mundo que se conoce y en el que se vive; difiere de un tipo de cultura a otro; existe, por consiguiente, un número considerable de «Mundos»" (1963: 21). No se trata esta vez de una teoría acerca de la coexistencia de universos paralelos cuyo funcionamiento y leyes físicas variarían de uno a otro, sino de un concepto de universo anclado en el ámbito cultural. Tal posicionamiento recuerda ligeramente a las afirmaciones de *¿¡Y tú qué sabes!?*, ese manual de autoayuda inspirado en la física cuántica según el cual nuestras creencias determinan el mundo donde vivimos: "La realidad se acomoda precisamente a lo que intentamos [...]. Si consigues concentrarte y aceptar completamente que estás curado, ocurrirá, pero lo que no aceptamos de verdad es el grado de duda que se esconde tras las afirmaciones" (Arntz et al., 2006: 125). De esta manera, la curación a través de una creencia se relaciona con la fe que Alejo Carpentier requería para ver lo real maravilloso. A mayor escala, si una cultura cree que el mundo está configurado según sus mitos, así será, y en estos términos utiliza Eliade la palabra «verdad», aunque se revela al mismo tiempo la naturaleza relativa de dicho concepto. En cualquier caso, y retomando la definición de mito sobre la que queremos trabajar, sí consideramos eficiente y suficientemente ancha la que el mismo Eliade ofrece:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> La definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (1963: 6).

Siguiendo esta definición, estudiaremos cómo Ōe vuelve a relatar los tiempos primordiales de una sociedad, la aldea que será fundada en *M/T* y sus fabulosos orígenes, siempre en contrapunto con los mitos oficiales japoneses. Relatará igualmente la historia de las costumbres e instituciones de dicha aldea, y por supuesto, las leyendas de sus principales actores, porque "*every* actor in a mythic event *is not* an average, all-too-human mortal" (Murray, 1968: 322). No hay personajes corrientes entre los héroes de *M/T*: el Destructor, Oshikome, Dōji o Meisuke son personalidades que han configurado la historia de la aldea a través de proezas o hechos insólitos. Estos rasgos son necesarios porque lo narrado en los mitos tiene una importancia crucial para toda la humanidad, algo que diferencia al evento mítico de otros eventos de tipo fantástico, dramático o pictórico (Murray, 1968: 324). Configuran las bases del «mundo» de una cultura y por ello todo evento mítico afecta a la integridad de ese colectivo: que Adán y Eva mordieran la manzana afectó a toda la humanidad (que basa sus creencias en la fe judaica, cristiana e islámica) porque manchó nuestro destino con el pecado original, para cuya sanación deberíamos recurrir a ritos de purificación, como el bautismo.

Los orígenes son una preocupación constante del corpus mítico de toda cultura, y como veremos en el epígrafe siguiente, también son clave en la mitología y en los autores inspirados por ella. Esa actitud es la propia del hombre primitivo descrita por Ortega y Gasset, según recoge Schorer, que consiste en dar un paso hacia atrás antes de acometer una faena (utiliza un símil taurino) para buscar patrones en el pasado que puedan servirnos a la hora de actuar en el presente (1968: 373). Ésa sería la actitud de Ōe a la hora de acometer la redacción de *El juego contemporáneo* y *M/T*, pues quiso plasmar en una novela-mural, por medio de la sincronía del mito, todo el pasado y el presente de la historia japonesa aunque reinterpretada, por supuesto, desde los márgenes. Junto a esta vuelta a los orígenes, el mito adquiere valor en una época donde las religiones tradicionales no se han mostrado lo bastante eficientes como para crear un

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

mundo mejor (Murray, 1968: 351)[51]. Puesto que Ōe retoma el mito como forma de regenerar la realidad, siguiendo la línea eliadiana, y debido a que el mito siempre implica a una colectividad, es necesario tener siempre presente su dimensión comunitaria. El mito nunca puede sostenerse sobre la lógica y la acción de un único individuo (algo propio de la fantasía), sino que siempre requiere de un colectivo que comparta las creencias divulgadas por el mitógrafo. La recepción del mito (y de la literatura mítica) siempre está pensada por tanto para un grupo de personas cuya vida se pretende explicar, mejorar o regenerar. Dejemos de momento la cuestión de si existía tal grupo, al cual podía Ōe dirigir sus líneas, en el Japón de los años 80. Pero podemos anticipar que ciertamente, en nuestras sociedades contemporáneas, cuesta encontrar esas comunidades adoctrinadas mitológicamente o «mythologically instructed community» (Bruner, 1968: 283), que se comportan, actúan y progresan de acuerdo con las enseñanzas y dogmas que los mitos transmiten, y se atienen al repertorio de identidades predefinidas para que cada individuo de la sociedad pueda elegir qué papel adquirir en la misma (1968: 280). El siglo XX ha culminado el proceso iniciado en la modernidad de derrumbar viejos mitos y dogmas espirituales, acontecimientos necesarios ante la irrupción de tendencias sociales (y algunas de ellas, también espirituales) que pedían abrirse paso en la cultura contemporánea. La creencia mítica implica siempre una cierta dosis de conservadurismo político y social, puesto que, según Barthes "el mito postula la inmovilidad de la naturaleza" (1957: 245) o, como dice Thomas Mann, el conocimiento que aporta el mito es un conocimiento concerniente a "the eternal, the ever-being and authentic" (1936: 372), esencias e inmutabilidades que deben respetarse[52]. Ello otorga asideros para aquellos que instruían a esas «comunidades adoctrinadas mitológicamente» y enseñaban un elenco de roles sociales amplio, pero

[51] Algunos literatos de la contemporaneidad japonesa incluso ironizan acerca de la degradación que la religión ha alcanzado en Japón, sobre todo cuando ocupa un lugar más entre los negocios lucrativos. Un ejemplo de ellos es Yumiko Kurahashi, cuya obra *Amanonkoku ōkanki* (1986, *Memorias del viaje al país de Amanon*) estudia Luciana Cardi prestando atención al empleo del mito griego por parte de la autora. En una parte de la novela se menciona el negocio emprendido por las religiones que existen en ese supuesto Tokio donde discurre la acción, denunciándose en la novela la repartición que budismo y sintoísmo hacen de las ocasiones rentables: "Buddakyō has the monopoly of funerary services, Shintokyō makes money from marriages, school-entrance ceremonies, and other events." (2012).

[52] Un conocimiento más profundo de mitologías como la hinduista, que no podemos realizar en esta ocasión, podría refutar estos pensamientos de Barthes y de Mann, ya que su politeísmo puede entenderse como intentos de aprehender la magnífica diversidad del cosmos y de la naturaleza y la imposibilidad de la mente humana de abstraer una realidad divina única de todas esas manifestaciones sagradas. También los mitos derivados de la cosmología taoísta eluden ser eternos, arraigados como están sobre una concepción dinámica y evolutiva del cosmos, carente de plan o finalidad. Por otra parte, los mitos se versionan, se contraponen y evolucionan, rasgo que impide su calificación como narraciones que tienden a lo eterno o lo inmutable.

limitado, de manera que las nuevas actitudes y tipos que algunos sectores sociales fueran generando (sirva de ejemplo el del *gay*, que revestía con una imagen positiva la homosexualidad desde los años 60 y 70) no tienen cabida en una comunidad que proyecta su futuro en función de esencias creadas en esos «orígenes sagrados». Sin embargo, parece ser que una vez derrumbados los viejos mitos y abandonadas las antiguas creencias, las últimas décadas del siglo XX permitieron presenciar una tendencia creciente de recuperación de mitos e historias contraculturales opuestas a los nuevos mitos que el poder occidental había ido instalando, entre ellos el de la innegable conveniencia del individualismo; de hecho Bruner habla de toda una nueva generación que busca "to create a satisfactory and challenging mythic image as aspiration" (1968: 283). Recuperar el mito y el rito como forma de dar sentido a nuestra existencia en una era donde la posmodernidad ha borrado toda referencia estable es una tarea hercúlea, aunque ello es el centro de las intenciones de Ōe.

Ya se ha señalado la vinculación entre Kenzaburō Ōe y los autores del realismo mágico a través de la estancia del autor en México. No obstante, algunos estudios mitológicos, cuya perspectiva hoy nos puede parecer arriesgada, han llegado a señalar que entre Asia y América las influencias mitológicas se remontan hasta muchos siglos antes de la visita de Ōe a México. Es el caso de Donald Mackenzie, quien encuentra tantos indicios de semejanza entre distintas mitologías del mundo que formula la existencia de un acervo mitológico común, quizá originado en la prehistoria. Llega a estas conclusiones, entre otros motivos, a partir del comentario de la sempiterna lucha que aparece en muchas mitologías entre el ave y la serpiente (1923: 45), extendida en áreas donde incluso no existían aves que cazaran serpientes (argumento empleado por Mackenzie para apoyar su teoría acerca de una mitología primordial común, originada en el norte de África). Ambos animales están vinculados con las lluvias y las aguas (y por tanto con la fertilidad) puesto que el pájaro es asociado con las nubes y las serpientes también existían en el cielo en forma de relámpagos, anunciadores de tormentas, así como en la tierra, en el serpenteo dibujado por los ríos (1923: 43). Efectivamente, este mitema de la lucha entre un ser alado y celestial con el reptil se encuentra en la mitología azteca y su episodio de la fundación de Tenochtitlán (acontecimiento aún conmemorado en la numismática mexicana); aparece en uno de los episodios de la *Ilíada*, concretamente cuando los troyanos tratan de alcanzar los barcos de sus enemigos (Mackenzie, 1923: 46-7); en la mitología india correspondería a

Garuda, el ser alado que sirve de transporte al dios Vishnu, gran enemigo y devorador de las serpientes o *nagas* de la cosmología hinduista (1923: 47-8); e incluso en el folclore japonés y la figura del *tengu*, ese pequeño demonio narigudo cuya fisionomía recordaría a la de un pájaro, concluyendo que sería otra reminiscencia de los dioses alados, deidades de los truenos dadoras de las lluvias (1923: 52-3). De hecho, en algunos relatos y versiones protagonizadas por el *tengu* (Hearn, 1904), éste acaba transformándose precisamente en un milano, es decir, un ave de presa, al igual que lo sería Garuda.

En otro capítulo de la misma obra, Mackenzie también analiza las representaciones de discos solares en las construcciones religiosas de diferentes civilizaciones para concluir que a partir de sus primeros usos en el valle del Nilo, el símbolo del disco solar (que representa a deidades solares) puede hallarse sobre los dinteles de las puertas de los templos en "pre-Columbian America, as in Egypt, Phoenicia, and Western Asia", y también aparece representado, aunque con ciertas modificaciones en la ubicación, en templos de "India, Cambodia, Indonesia, Melanesia, Polynesia, and in China and Japan" (1923: 62). El profesor Mackenzie recoge también las teorías de Edward Burnett Tylor (1832-1917), el cual estudió las semejanzas entre Japón y México con respecto a algunas creencias del viaje del alma tras la muerte, atravesando purgatorios o infiernos. Ambas culturas crearon pinturas (en el caso de las mexicanas, hallables en el *Codex Vaticanus*, mientras que las japonesas se representan en "pictures of Buddhist hells or purgatories from Japanese temple scrolls"; 1923: 120) donde el alma pasa por cuatro etapas idénticas tras haber abandonado el cuerpo: cruzar un río, atravesar dos montañas (en la tradición japonesa, azuzadas por dos demonios), trepar por la montaña de afiladas cuchillas (de obsidiana en la tradición azteca, y en la japonesa sólo se representan cuchillas que provocan cortes en pies y manos) y, en la cuarta etapa, un fuerte viento lanza esas cuchillas contra las almas (1923: 119-120). Según la hipótesis del profesor Mackenzie, los pueblos situados en Japón pudieron haber llegado a América a través de la corriente de Kuroshio (*corriente negra*), que fluye desde Taiwán hacia Japón y después se une con la corriente del Pacífico Norte que llega hasta California (1923: 117). En cualquier caso, que haya podido haber influencias entre lugares tan alejados como México y Japón a partir de la existencia de una primera comunidad humana en el norte de África, portadora de los primeros mitos, es una prueba secundaria de la influencia entre ambos bloques culturales a nivel literario, pero puede ayudar a defender

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

nuestra idea de que tanto en Japón como en la América precolombina existían pueblos con una cosmovisión semejante en aspectos relacionados como los límites entre la vida y la muerte (hecho que Ōe observó en su visita a México), la concepción relativa del espacio o la existencia de ciclos cósmicos en oposición a la linealidad del tiempo de las cosmovisiones cristianas. Los estudios mitológicos de Mackenzie, aunque pertenecen a una etapa desfasada de los estudios comparatistas, contribuyen a justificar la comparación de las mitologías americana y japonesa.

Sin embargo, los intereses de Ōe no radican tanto en esa posible conexión histórica como en la reformulación de una mitología que ensalza los valores necesarios para la sociedad japonesa contemporánea. En realidad, esta actitud de Ōe corre en paralelo a la de Yukio Mishima, pues ambos quisieron reescribir la historia del país a la manera del romanticismo, causante de un idealismo que les aparta de la realidad histórica (Napier, 1991: 9). Además, en el caso de Ōe, debemos tener presente que al elegir un formato afín al realismo mágico, pasando por alto la historia positiva tal y como lo hace el mito, emplea las mismas armas que la mitología imperial a la hora de asentar la legitimidad de la dinastía: ambas historias mitológicas, la oficial y la creada por Ōe, tienen por tanto rasgos románticos, como no podría ser de otra manera cuando el discurso mítico se convierte en el eje de una narración. Imbuye a su nueva mitología de lo que cree hallarse en los niveles más profundos del inconsciente japonés, aquellas sociedades descritas por el antropólogo Kunio Yanagita, emblemático compilador de las *Leyendas de Tōno* (1910, *Tōno monogatari*, traducida al castellano con el antetítulo *Mitos populares de Japón*), en las cuales el japonés era capaz de vivir en armonía con la naturaleza y formaba enteramente parte de ella. Por esta razón la mitología de Ōe habla de una parte fundamental en la «identidad» japonesa, una visceralidad o una pureza, si se quiere, que se halla ausente en la mitología de corte imperial (Claremont, 2009: 91). Por otra parte, Ōe quiere experimentar con lo misterioso y lo inescrutable de la mitología, teniendo en mente su importancia en el desarrollo de la cultura japonesa, tanto para justificar la dinastía del Emperador hasta 1945 como para la misma noción de humano: “En el caso japonés no hallamos ni un mito originario de tipo adánico, ni una reflexión filosófica sobre la naturaleza humana al estilo chino clásico. El concepto de lo humano se inserta de manera naturalista en el discurso mitológico” (Falero, 2010: 247). El profesor Falero realiza una consideración de los usos de *hito* (*persona* u *hombre*) en los poemarios y textos clásicos japoneses, para concluir que efectivamente la palabra es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

introducida con naturalidad en el acervo mitológico, sin explicación etimológica ni ontológica, como si fuera un elemento más de la existencia dada, de la naturaleza contingente. Esta naturalidad puede beneficiar a Ōe a la hora de manejar el mito, pues relativiza el término *hombre* y permite una flexibilidad ventajosa y necesaria a la hora de enfrentarse a otras categorías tan mitológicamente legitimadas como son la de Emperador, o el mismo territorio de Japón, ambas puestas en tela de juicio a base de reformular sus mitos.

En definitiva, Ōe se aprovecha de la estrecha relación entre el mito, la cultura japonesa y la literatura para proponer una alternativa a la historia oficial de Japón. En el caso del primer intento constituido por *El juego contemporáneo*, el estructuralismo será el método elegido para poder cifrar su propuesta en un código lingüístico y literario que resultó excesivamente complicado para el grueso del público lector. Reformulará esa mitología en *M/T*, de manera que en ningún momento abandona esa mirada "mythically oriented" que caracteriza a ambas obras. El artista que emplea esa perspectiva, según Thomas Mann, tiene la seguridad de estar haciendo emerger al presente algo eterno, una personalidad, un valor nativo, cuyo origen se halla en el inconsciente. En realidad, se trata de una mirada algo soberbia e irónica ("an ironic and superior gaze"), pero que yace no en la realidad observada, sino en el observador: "the mythical knowledge resides in the gazer and not in that at which he gazes" (1936: 372).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.3.2. El mito como historia

Mitsusaburō, uno de los dos hermanos protagonistas de *El grito silencioso*, perdió el ojo en un desafortunado suceso: recibió una pedrada de unos niños callejeros. Su estado de tuerto no es, sin embargo, tan banal como el accidente que le llevó a perderlo. En su tesis, Royo recoge la teoría de que la carencia de este ojo favorece la visión mítica que Mitsusaburō exhibe en la novela, ejemplo del tópico literario del «ciego visionario» y de su larga tradición en Occidente. Cuando decide regresar a su aldea natal, se reencuentra con las leyendas y las historias del valle, en ocasiones entrelazadas con hechos históricos (básicamente, con las revueltas de campesinos inmediatamente anteriores a la era Meiji). Este entrelazamiento de historia y mito impide distinguir claramente la ficción de la realidad, factor remarcado por la condición de tuerto del protagonista. El hecho de carecer de la visión de los dos ojos, de una manera simbólica,

impide que Mitsusaburō vea *diacrónicamente*, es decir, clasifique adecuadamente los elementos históricos. El poseer un solo ojo hace que empiece a entender la historia *sincrónicamente*, a la manera de los mitos: "Denial of his dual eyesight has the effect of reducing the diachronic perspective of history into the synchronic flatness of myth" (1997: 134). Ello nos sirve como introducción a este epígrafe, donde comentaremos cómo el mito se relaciona con la historia y de qué manera es un instrumento válido para los propósitos de Ōe en *M/T*.

Frente al hombre de las sociedades arcaicas[53] que rige su vida a partir del mito y se considera heredero de los acontecimientos allí narrados, el hombre moderno "se estima constituido por la Historia" (Eliade, 1963: 8). Este punto de partida plantea problemas relacionados con la interrelación entre mito e historia: ¿es el mito un modo de historia para esas «sociedades arcaicas»? ¿Son mito e historia dos narraciones de diferente orden? Si adoptamos un prisma posmoderno, la solución al problema resulta sencilla porque consideraríamos que los dos son construcciones lingüísticas y, por ello, puramente ficcionales, situadas ambas a un nivel semejante de «historicidad». Si por el contrario poseemos una epistemología propia de la modernidad, ambos discursos podrían diferenciarse tajantemente a partir del referente al que aluden. En este epígrafe no pretendemos ahondar en el debate epistemológico, sino rescatar algunas líneas de pensamiento útiles para entender cómo Ōe se acoge al mito como herramienta narratológica e intenta incidir sobre la historia de su país.

Muchas de las claves del quehacer mitificante de Ōe se hallan en la novela con la que abríamos el epígrafe. *El grito silencioso* es un campo de pruebas para poner en juego dos visiones, la diacrónica propia de la historia y la sincrónica del mito. Se trata de una forma de estudiar cómo una historia es contada: amalgamando cartas, rumores, cotilleos, mitos, leyendas y documentos distintos, la novela "retraces the way an event is told, disputed, revised, verified, retried, and retold" (Miyoshi, 1991: 239). La obra es

[53] Mircea Eliade habla de «sociedades arcaicas», aunque ciertamente el término *arcaico* no parece adecuado para casos como sociedades semejantes a las occidentales modernas, aparentemente distantes de lo que se considera arcaico pero cuyas dinámicas sociales, no obstante, incluyen formas de comportamiento regidas por los mitos activos en dichas comunidades. Un ejemplo sencillo de ello es el mito de Superman, que mueve al receptor de esa narración a creer que, a pesar de pertenecer a la clase media, hay escondido en él un potencial que debe desarrollar para el bien de la sociedad y del mundo. Éste y otros mitos mueven las vidas de muchos miembros de unas sociedades modernas que difícilmente calificables como «arcaicas», pero que a pesar de ello pueden explicarse a la luz de textos tan atávicos como los mitológicos.

un antecedente del entrelazamiento de mito e historia, aunque aún no llega a constituir perspectiva novelesca como sí hace *M/T*. El autor comenta algunas anécdotas de la novela basándose en la mitología japonesa, como el rostro de su amigo suicidado y su semejanza con Sarudahiko, que comenta la abuela del difunto (1967: 8; en la versión traducida, 2004: 12-13). Royo comenta esta relación y explica la historia de Ame-no-udzu y de Sarudahiko según es relatada en el *Kojiki*[54]. Mitsusaburō describe cómo encontraron a su amigo: ahorcado desnudo, con un pepino introducido en el ano, semen en sus muslos y la cara pintada de rojo bermellón. El Sarudahiko original de la mitología japonesa es una deidad de las criaturas marinas, entronizada como tal por Ame-no-udzu en recompensa por haberles guiado a él y a la deidad solar Amaterasu en uno de sus descensos hacia la tierra. Después de estos servicios, en un día de pesca Sarudahiko es arrastrado hacia el mar cuando una ostra atrapa su mano. La deidad Ame-no-udzu le rescata y lo trae de nuevo a la orilla, proclamándole deidad de todos los peces, que juraron servir a Sarudahiko a excepción de la babosa marina (en la traducción de Miguel Wandenbergh, el animal es el "cohombro de mar"). Como castigo contra esa rebeldía, Ame-no-udzu le cortó la boca con una daga, y así se explica la peculiar fisionomía de este animal. A partir de este acontecimiento mitológico se puede hallar el sentido del título de la obra en las traducciones occidentales, que nada tienen que ver con el título original, cuya traducción literal sería *Fútbol en el primer año de la era Man'en* (comprendida por el bienio 1860-1861 con el que juega históricamente Kenzaburō Ōe). Tal *grito silencioso* de la babosa marina en su resistencia a la autoridad y la negativa a rendir pleitesía al entronizado Sarudahiko halla su eco en el suicidio del amigo de Mitsusaburō, humillado al ser encarcelado en las manifestaciones de los años 60 contra el Tratado de Seguridad y Cooperación Mutua entre Estados Unidos y Japón (conocido como ANPO). Se justifica el suicidio del amigo de Mitsusaburō por una compensación a esa vergüenza pública: "He feels shamed, raped, and the only way to escape shame is through death" (Royo, 1997: 137). De esta manera, el gesto de boca torcida que tiene el cadáver de Sarudahiko sería una protesta contra la autoridad, y de hecho en *El grito silencioso* se llega a afirmar que es como una babosa que paga con su vida la insolencia de haberse resistido a los designios y voluntad de su sociedad (Royo, 1997: 137).

[54] Literalmente, *Crónica de los asuntos antiguos*, es un compendio de leyendas del siglo VIII que relata los orígenes míticos de Japón, por lo que se considera una forma de historiografía primitiva.

Otro de los aspectos relacionados con el mito ensayados en *El grito silencioso* y repetidos en *M/T* es la temporalidad. Ignorando la naturaleza consecutiva propia de la historia y su irreversibilidad, el personaje de Takashi actúa siguiendo arquetipos míticos propios de su aldea. Cuando decide promover una rebelión contra el supermercado, empresa regida por un coreano al que se le culpa de la destrucción del sistema económico tradicional de la aldea (metáfora evidente de la globalización económica), Takashi realiza sus arengas invocando al espíritu de las rebeliones de campesinos del año 1860 en aquel mismo valle. En su deseo por repetir aquella historia, cae en la concepción circular del tiempo propia del pensar mítico. Otros rasgos mitificantes son la danza *nenbutsu*, cuya práctica invoca a las almas de los difuntos y permite que desfilen las personalidades más destacadas de la aldea. La danza ya había caído en el olvido en la época en que se ambienta la novela, junto con otras costumbres y arquetipos relegados ante el avance del capitalismo. A pesar de estas atracciones por lo mítico, Ōe no llega a introducir algo verdaderamente sobrenatural en el relato (Napier, 1991: 184), y en esto se diferenciará claramente de *M/T*. Apenas comenzada la novela, el narrador deja claro que en su mente siempre se mezcló la historia de su aldea con la mitología de la misma, de manera que no tiene claro qué hecho pertenece a cada uno de esos dos ámbitos: "En esta aldea del valle, las leyendas, como mitos, se mezclaban con la historia" [55] (Ōe, 2009: 12[56]). En ocasiones, tal confusión no existe y encontramos personajes que pertenecen claramente a uno de los dos ámbitos: "No obstante, Risuke Harashima, desde el punto de vista de las leyendas de la aldea, ya no pertenecía al ámbito de los mitos; era un personaje que entraba en la historia" [57] (2009: 205). Cuando acaba la novela, el narrador concluye que es heredero de esta difícil distinción entre *realidad* y *ficción*, y reconoce que la conjunción de mitos y de historia ha constituido su forma de ver la vida: "desde que escuché continuamente las historias de mi abuela y las de los patriarcas, he vivido bajo la influencia de la narración de los mitos y de la historia de la hondonada en medio del bosque" [58] (2009: 362). Al situar el mito al nivel de la historia, el autor está tratando de llevar a la práctica ese ideal de novela-mural, de estructura sincrónica en la que cabe toda una diacronía. En otro momento de la obra

[55] 「谷間の村の神話のような昔話と、昔話に歴史がまざりあっている」 (Ōe, 1986: 351).
[56] Hasta el final del capítulo, toda cita de *M/T* en su versión castellana aparecerá referida mediante la fecha de su publicación en castellano, 2009.
[57] しかし原島リスケは、村の言いつたえでいえば、もうあきらかに神話の領分でなく、歴史の側の登場人物なのでした。(1986: 455).
[58] 僕は森のなかの盆地の神話と歴史の言うつたえに影響されて生きて来ました。(1986: 539).

puede encontrarse también el deseo de *muralizar* la historia de la aldea. Se trata del reconocimiento de un dramaturgo irlandés con el que el narrador estableció contacto. Según este personaje, la síntesis de la historia de Japón por medio de los mitos y leyendas que le han contado al narrador es más significativa que la propia historia real, pues ayuda mejor a la comprensión de lo ocurrido:

> «Cuando regrese a Irlanda y piense en un amigo del Lejano Oriente, estoy seguro de que encontraré, en el ámbito de la historia del Japón, mucha más realidad en la guerra que libró su aldea contra el Imperio del Gran Japón, que en las diversas guerras civiles en el momento de la Restauración Meiji…» [59] (2009: 256).

La compresión de la historia en episodios míticos, como la Guerra de los Cincuenta Días, es un mecanismo similar al empleado por Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente* (1946), donde traspone en la figura del dictador al dios Tohil, deidad de la muerte, para resumir el autoritarismo de la región. También se ha estudiado Macondo como si representara a cualquier aldea americana, pues ciertamente resume los eventos más importantes de la historia de América Latina en una novela. Esta condensación de la historia diacrónica en la sincronía del mito supone esencializar varios episodios históricos en una paradigma inamovible y verdadero (teniendo en mente el uso eliadiano de este adjetivo), y por ello la confección y transmisión de los mitos acarrea una gran responsabilidad, tal y como el propio narrador de *M/T* reconoce. En varias ocasiones nos confiesa la angustia sentida al recordar su función de depositario de la mitología de la aldea, el miembro de la familia elegido por su abuela para custodiar tales leyendas. Examinaremos de nuevo esta cuestión cuando abordemos los efectos pragmáticos de la novela en 4.6., pero aquí haremos mención a los fragmentos concernientes a la relación entre la historia y el mito y el severo compromiso por ser el guardián de estas historias. Cuando el narrador recuerda su infancia, en una de los reuniones matinales en las que todo el instituto se congrega antes de comenzar las clases, el director hizo esta reflexión, tras alabar a los compositores del *Kojiki*: "¡Cuán desdichados seríais si los mitos y la historia, ambos inciertos, se hubieran transmitido hasta nuestros días de manera errónea!" [60] (2009: 36). Ésta y otras reflexiones llevan al narrador de *M/T* a sentir una abrumadora carga y responsabilidad. Sabedor de su rol de

[59] 僕はアイルランドに帰って、遠い東方の友達のことを思う時、ニッポんの歴史においては明治に維新 (レストレーション) をめぐる様ざまな内戦のことよりも、きみの村と大日本帝国との間にかわされた戦争の方に、ずっとリアりリティーを感じるだろうからね．．．(1986: 481).
[60] ぼんやりした神話と歴史が、まちがった書き方で、今につたわってしまっていたならば、皆さんはどんなにか不幸なことでありましたろうか？ (1986: 364).

«constructor de la historia», el narrador relata las pesadillas de su infancia, momento en el que ya era consciente de su papel: se veía de pie, en un pequeño planeta, con un fuerte sentimiento de angustia y soledad. Ese pequeño planeta sobre el que permanecía es sin duda el Mundo (empleando la terminología de Eliade) que debía salvaguardar, el Mundo de la cultura de la cual era guardián y protector por ser conocedor de su mitología: "Porque en el hecho de que el niño que yo era se mantuviese allí [en el planeta], solo, reposaba el destino de un «todo»" [61] (2009: 40). Tal responsabilidad no deja de destacarse en otros fragmentos donde se aprecia cómo también el resto de niños conocía el importante cargo que sostenía el narrador: "Como si nadie dudara de que yo fuera el niño al que se había asignado el papel de escuchar y transmitir por escrito los mitos y la historia de la aldea del valle en medio del bosque… La idea de que eso era terrible ahogaba mi corazón[62]" (2009: 38). Así reflexiona el narrador después de que los niños de la aldea abandonaran su casa cuando oían, desde las habitaciones situadas en la parte de atrás de la vivienda, a la abuela del narrador llamándola con una voz insistente. Todos presentían la solemnidad del compromiso que suponía encargarse de la conservación y redacción de la mitología y de la historia del pueblo, porque de esa relación nacería la cosmovisión, el *mundo*, de toda una comunidad.

4.3.3. Consideraciones teóricas del estructuralismo tardío acerca del mito

Con la llegada del postestructuralismo se culminó el proceso de desmitificación de verdades establecidas, proceso nacido con la misma Modernidad y reforzado por aquella «filosofía de la sospecha» inaugurada por Nietzsche. El mito estará en el punto de mira de muchos pensadores del momento, para quienes tales narraciones esencializaban la naturaleza al generar explicaciones válidas y estables acerca del mundo fenoménico. Un poco antes de la plenitud postestructuralista, críticos formados en el estructuralismo, aunque futuros desidentes de él, recelan de toda estructura ahistórica y abstracta que explicara la realidad sin acudir al contexto social y cultural, y tachan la actitud mítica como tremendamente conservadora.

[61] なぜなら子供の僕がそこにひとりで立っていることに、「全体」の運命がかかっているのだからでした。(1986: 366).
[62] 僕が森のなかの谷間の村の神話や歴史を聞きつたえ、書きしるす役廻りをさずかった子供であることを、誰も疑わぬ、というように．．．それは恐しいことだ、という思いが、僕の胸を息苦しくさせていたのでした。(1986: 365).

Entre ellos, destaca la figura de Roland Barthes. Su pensamiento invertía la tendencia de la revalorización del mito, realizada por Eliade como parte de sus estudios sobre la religión. En realidad, no contradice ni al autor ni a su reconstrucción del pensar mitológico y sus constantes, como la idea de tiempo sagrado o los distintos tipos de deidades. La labor de Barthes se centra en desterrar toda posibilidad de verdad ontológica en las narraciones míticas, que a su juicio nunca describen el mundo sino que lo re-crean, elaborando unos discursos sólo válidos dentro de los márgenes de una comunidad: "La mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse" (1957: 253). En su ensayo *El mito hoy* (incluido en *Mitologías*, 1957) se incluyen pensamientos parecidos al anterior y orientados siempre a recalcar la divergencia entre las cosmovisiones míticas y la auténtica realidad, línea teórica en concordancia con el que será un gran pilar del postestructuralismo, *Las palabras y las cosas* (1966). En él, Foucault pone al descubierto las relaciones entre lenguaje y epistemología, dedicando toda una parte (la más citada del libro) a la separación entre las palabras y la realidad, una argumentación que desarticula mecanismos afines a las «palabras mágicas» y otras creencias dotantes de valor ontológico a las producciones lingüísticas. Precisamente son muchas las «palabras mágicas» que recoge Eliade en su obra, siendo ejemplo de ello las curaciones acometidas por el pueblo Na-khi, de ascendencia tibetana, de cuyas prácticas sanadoras extrae Eliade la recitación del mito de la lucha entre Garuda y las causantes de toda enfermedad, las *nagas*, con la intención de despejar las malas energías del cuerpo del paciente (1963: 15). El pensamiento estructuralista basa su reflexión en el ámbito lingüístico, y concretamente Barthes describe el mito como una serie de palabras: "El mito es un habla" (1957: 199), y evidencia de ello es el término original del griego, *mythos*, que significaba literalmente "relato" o "cuento", al igual que ocurre con el vocablo japonés *shinwa* (神話), formado por los kanji de "deidad" y "hablar". Para Barthes, el mito constituye un medio básico de comunicación. Constituido por palabras, posee los límites formales propios del material lingüístico, pero carece de límites sustanciales, pudiendo tratar cualquier tema: "ninguna ley impide hablar de las cosas" (1957: 199). Así se explica la posibilidad de crear mitos de todo, si bien hay ciertas tendencias políticas más propensas a la mitificación que otras (ya vimos en el epígrafe anterior cómo Barthes adscribía a los movimientos conservadores el deseo de mitificar, nacido de su anhelo por generar esencias y valores inamovibles para implantarlos en la sociedad). Sin embargo, todo acervo mitológico no constituye nada más que un

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

conglomerado lingüístico caracterizado por la fragilidad y la intrascendencia de las palabras que lo constituyen. Como la historia del lenguaje y de sus formas, los mitos deben comprenderse a partir de la base histórica que los vio nacer: "puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico" (1957: 200). Esta idea se complementa con el firme convencimiento de que no existen esencias universales, y así el mito fracasa a la hora de crear arquetipos verdaderos para describir la historia humana, y por ello el argumento del mito puede entenderse mejor cuando se conocen las condiciones históricas presentes en su formulación: "el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza' de las cosas" (1957: 200). La relación estructuralista de arbitrariedad entre las palabras y la naturaleza servirá a muchos colectivos tradicionalmente relegados a una importancia menor, como las mujeres, reivindicar –sobre todo desde finales de la década de los 60 y desde la eclosión del postestructuralismo– cambios de su estatus social por entenderlo derivado de antiguos mitos que le otorgaban roles fijados, generalmente restringidos a la vida privada. Un ejemplo sencillo de ello sería la situación de dependencia de la mujer con respecto al hombre relatada en la tradición del Génesis, que describe cómo Eva fue creada a partir de una costilla de Adán. Por ello, la mujer podía entender que su papel era, como las costillas del cuerpo humano, el de dar soporte al hombre, olvidándose de la posibilidad de autonomía. Desde la crítica postestructuralista debería hacerse una genealogía que descubriera las razones del surgimiento de tal mito machista, promotor de una sociedad donde el hombre toma la iniciativa debido a unas circunstancias históricas hoy totalmente desfasadas, por lo que el mantenimiento de tal mito no sería necesario. Del mismo modo, el mito de Superman sólo tendría sentido en una sociedad donde la clase media estuviera desarrollada. En definitiva, el tratamiento del mito en el estructuralismo consiste en explicarlo a partir de la historia del colectivo que lo sustenta, y no a partir de esencias preexistentes en la naturaleza: "Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos" (Barthes, 1957: 200).

En el ámbito occidental, debido al éxito académico del postestructuralismo y al descreimiento de razones absolutas y significados últimos, abono previo y necesario para el surgimiento y la extensión de la posmodernidad, aquellos productos culturales, literarios o no, que se apoyan sobre esencias, mitos y verdades inmutables han pasado a ser corrientes alternativas, alejados del escepticismo canónico y descriptor de nuestra

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

época. Una gran mayoría social opina que las posturas míticas han sido desmontadas y su ficcionalidad puesta en evidencia. Fue Derrida el que trató de demostrar la inexistencia de un significado absoluto, haciendo viable así la deconstrucción. Su pensamiento no es ajeno a Barthes, y de hecho recuerda a él su afirmación de que no existen mitos originales, sino que todos son mitos de referencia y mitos referidos a la vez, y por consiguiente es imposible llegar al mito original y absoluto porque en realidad es una ilusión: "no hay unidad o fuente absoluta del mito. El foco o la fuente son siempre sombras o virtualidades inaprehensibles, inactualizables y, en primer término, inexistentes" (1967: 393). Para el filósofo deconstruccionista, "los temas se desdoblan hasta el infinito" (1967: 394). Por eso, cualquier autor creador de una historia tiene dos soluciones (o perspectivas) a la hora de enfrentarse con su propia pluma: una sueña con descifrar, encontrar el sentido último y verdadero, la otra se recrea en el juego, "afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo" (1967: 401). En el caso de *M/T*, cuesta distinguir qué perspectiva adquiere Ōe: es consciente de que está deconstruyendo el mito oficial del Imperio de Japón al presentar una mitología alternativa, realizando por tanto un «juego» derridiano y, al mismo tiempo, el narrador de la historia parece tener fe en sus palabras como forma de comprometer a su comunidad, generar una realidad alternativa, y despertar en la conciencia de los japoneses otra forma de entender el mundo. Fijemos nuestra atención en el siguiente extracto de la novela, justo después de que el narrador reflexione acerca de la «fórmula mágica» que la abuela emplea para comenzar cualquier relato:

> En esta época leía en una vieja publicación infantil una extraña novela: junto al título estaban impresas las palabras «novela de anticipación». Un hombre que ha partido al mundo del pasado gracias a la máquina del tiempo, comete un homicidio por error. Y cuando regresa al mundo del presente, no tiene más remedio que desaparecer, porque la víctima del crimen que había cometido en el pasado no era otra que uno de sus antepasados. Creo que la lectura de esta novela contribuyó a suscitar aquel vago temor[63] (1986: 34).

Introduciendo este temor a la manipulación del pasado, el narrador, como ya vimos en el epígrafe anterior, es muy consciente de su papel de transmisor y de la responsabilidad acarreada al manipular el mito oficialista del Emperador. Como si los signos

[63] その時分、子供向けの古い雑誌で、タイトルの脇に「未来科学小説」と刷り込んである、不思議な小説を読んでいました。タイムマシーンに乗って過去の世界へ出かけた男が、あやまって殺人をおかしてしまいます。そして現在の世界へ逃げ帰ってみると、当の男自身が諸滅するほかないのです。男が過去の世界で殺してしまったのは、かれの先祖だった、という話。その小説を読んだことが、漠然とした惧れをかもしだすのに影響していたようにも思います。(1986: 363).

lingüísticos aún pudieran remitir a una verdad absoluta última, aquel centro que Derrida puso en evidencia, *M/T* fue escrita con la meticulosidad de quien conoce «el poder de las palabras» y las consecuencias pragmáticas de las mismas. Sin embargo, parece pasar por alto Ōe que en su época cualquier trascendencia lingüística había sido puesta en evidencia, motivo por el cual su obra, a pesar de ser bastante mejor acogida que *El juego contemporáneo,* no produjo el efecto pragmático deseado, ni el éxito de público de sus primeras obras: aparte de practicar el descreimiento propio de la posmodernidad, los japoneses se hallaban sumidos en la prosperidad y en la inmediatez del éxito económico, y ni el mito oficial ni el alternativo de Ōe, ni cualquier otra corriente espiritualista, contaban con ventaja en una época de estas características.

A pesar de haber conseguido convencer a gran parte del mundo académico de la imposibilidad de acceder al significado absoluto o primero al que quiere remitir todo mito y texto, el estructuralismo barthesiano va aún más allá y atraviesa el terreno de la ética y la moral con el propósito de desestabilizar cualquier norma universal y esencialista: “desde el punto de vista ético, lo molesto del mito es que su forma es motivada” (1957: 219). Con ello, Barthes pretende deslegitimar las éticas asentadas sobre mitologías ancestrales pero siempre creadas (puesto que tienen una historia que las motivaron) para justificar una actitud, un comportamiento, una institución, una tradición. Hecho de materia lingüística, el mito genera un significado que se pierde entre los significantes del texto, sin posibilidad de remisión real al mundo externo: “el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión” (1957: 222). Curiosamente, ello es causa de la contraposición entre mito y poesía: la poesía conlleva una *infrasignificación* (generar sentidos a partir de los juegos de palabras), ya que el mito tiende a una *ultrasignificación* (llegar a las cosas): “se esfuerza por retransformar el signo en sentido”, de manera que su ideal no es llegar al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas (1957: 227), ambición claramente esencialista. Este descreimiento que el estructuralismo ha sabido trasladar a nuestra sociedad actual es sin duda otra razón del escaso éxito de la novela y de los autores con posturas comprometidas. Como vimos en el anterior fragmento de *M/T*, el narrador parece seguir creyendo en el poder del signo lingüístico, como si las palabras siguieran siendo las cosas y cualquier tratamiento de éstas supusiera una alteración efectiva de la realidad. No obstante, esta fe en el mito no es necesariamente una creencia personal de Ōe, quien ya había puesto en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

boca de Takashi (uno de los hermanos de *El grito silencioso*), unos veinte años antes de la composición de *M/T*, las siguientes palabras:

> –¿Los escritores? Es verdad que dicen cosas que se aproximan a la verdad, y que siguen viviendo sin que los aten a golpes y sin volverse locos. Esos individuos engañan a los demás con el entramado de su ficción. Pero lo que esencialmente mina la tarea de un escritor es el hecho mismo de que, una vez ha conseguido imponer un entramado de ficción, puede decir cualquier cosa, por muy horrible, peligrosa o vergonzosa que sea [...]. Es inmune desde el principio a cualquier veneno que contengan sus palabras. Y, a la larga, esto se le transmite al lector, quien se forma una pobre opinión de la ficción al considerarla algo que nunca llega a penetrar hasta los arcanos más profundos del alma. Mirándolo de esta manera, la verdad, en el sentido en que yo la imagino, no está presente en nada escrito o impreso (2004: 201-2).

La verdad y el misterio que habitan en cada uno de nosotros sólo pueden ser transmitidos mediante mecanismos como la literatura que, por su artificiosidad, nunca llegan a transmitir esa supuesta esencia interior. Una cesión al postestructuralismo que se pagará con el creciente desprestigio de la letra escrita en el mundo contemporáneo.

4.3.4. Usos del mito y perspectiva mítica en M/T

Tras esta breve introducción a los aspectos más relevantes del mito para la crítica de *M/T*, recordando las relaciones entre mito, literatura e historia y tras habernos referido al pensamiento barthesiano acerca del pensamiento mítico y del lenguaje, ignoradas por Ōe, pasemos ahora a analizar si efectivamente el mito constituye y crea la perspectiva novelesca en *M/T*, rasgo propio del estatuto narrativo del realismo mágico. Heredera de *El juego contemporáneo*, en *M/T* el mito motiva la creación y el progreso de la novela, articulada en base a varios mitos transmitidos de la abuela al narrador estructuradores de los diferentes ejes temáticos de la historia: creación de la aldea (paradójicamente, a partir de las proezas de un «Destructor», sugiriendo una estructura cíclica), consolidación de una sociedad en libertad, relación con el mundo exterior y, finalmente, guerra e invasión por parte del imperio de Japón. Intención evidente del autor es contribuir a la construcción de las «comunidades adoctrinadas mitológicamente» hacia las que se dirigía el mito. Mito y leyenda son los auténticos ejes de una novela carente de personaje central o de individuo cuyas peripecias nos sean dadas a conocer. En su lugar, el colectivo es el auténtico protagonista de la novela, de manera que se merma la importancia de la individualidad a favor de los mitos en sí, tal y como sucedía en *El juego contemporáneo* (Royo, 1997: 177). A pesar de que el narrador–transmisor comenta sus sensaciones conforme avanzan los relatos, su psicología no es un motivo principal en la novela, si bien en el último capítulo (「森のフシギ」の音楽, “La

música de las maravillas del bosque"), donde se reflexiona acerca de la necesidad de rescatar esas maravillas, el narrador se hace presente y dirige nuestra reflexión y lectura.

El fuerte deseo de Ōe de transformar la realidad –en este caso, a través del mito– exige la interpretación de su obra en clave romántica. En el caso de *M/T* encontramos los mismos rasgos que configuraban aquel «romanticismo pastoral» que define Napier (1991: 31) cuando estudia *La presa*:

a) Aislamiento y anonimia del pueblo, condición compartida con la aldea de *M/T*, enclavada en una hondonada de difícil acceso. La población protagonista podría tratarse de un *buraku*, diminutas unidades rurales de administración local que ni siquiera la gran reforma Meiji abolió, permaneciendo de esta manera como zonas ajenas a la influencia del Estado (Benedict, 1946: 110). Debido a la anonimia, la aldea (bautizada como Kame posteriormente por los forasteros que la descubrieron) adquiere rasgos utópicos, y es una comunidad imaginaria que bien podría situarse en cualquier valle no sólo de Japón, sino del mundo entero. Ōe pretende de esta manera validar la ejemplaridad de la aldea como muestra de cualquier comunidad reprimida por un poder central, propósito universalizador basado en el mito y en su deseo de explicar un fenómeno, una realidad, o una costumbre.

b) Uso de la perspectiva del niño: *M/T* no carece de la atención a la infancia que manifestó el autor en sus primeras novelas. El narrador recuerda las vivencias junto a su abuela y los relatos de su infancia. Otro niño importantísimo en el argumento de la novela es *Dōji* (童子, literalmente, "niño"), reencarnación de Meisuke y líder de una de las revueltas. No obstante, esta importancia de la infancia no es necesariamente un rasgo de las perspectivas míticas, e incluso puede perjudicarla debido a las asociaciones precipitadas de la mentalidad mítica con etapas tempranas y primitivas de las culturas humanas.

c) Exaltación del lenguaje: en el caso de *La presa*, las euforias lingüísticas de los niños que describen al soldado negro tiñen de romanticismo e idealización a su «animal doméstico» (como ellos mismos le llaman) y compañero de juegos. Ese mismo tinte idealizador y exaltante adquiere el narrador cuando recuerda las maravillas del bosque, que en el original aparecen descritas junto con marcadores

lingüísticos para el asombro: “¡Creo que el sentimiento de nostalgia nos exhorta a purificar nuestra alma, a fin de poder regresar a las “maravillas del bosque”![64] (2009: 357). Esta exaltación es una característica del romanticismo según lo concibe Napier.

En realidad, la época de plenitud de ese romanticismo pastoral de las primeras novelas de Ōe ya había pasado cuando éste se dispone a escribir *M/T*. Evidentemente, una escritura afín a la mitología poseerá rasgos románticos en su empeño por reescribir la realidad. Pero en *M/T* se trasciende el romanticismo para crear una perspectiva muy propia del mito. A continuación describiremos de qué manera.

4.3.4.1. La predilección por la oralidad

Para comenzar, destacamos la prevalencia de lo oral sobre lo escrito. La oralidad es la piedra angular de la novela, cumpliendo la máxima barthesiana de que “el mito es un habla” y causando la práctica de muchos atributos propios de la literatura oral, desplazada por el oficialismo que vehicula lo escrito y acentúa la cultura impresa. Esta cuestión es tratada extensamente por Masao Miyoshi en un estudio (1991) sobre la imagen de los japoneses en el ámbito internacional, donde llama la atención sobre la supuesta primacía adscrita a las culturas occidentales por basarse en la letra escrita y el desarrollo de los alfabetos fonéticos. Este prejuicio se encuentra incluso en Foucault. En *Las palabras y las cosas* (1966) señala el sistema ideogramático del alfabeto chino (y, por extensión, del *kanji* japonés) como una de las razones del retraso de la cultura china con respecto a las occidentales, cuyos estudiantes, al contar con un alfabeto fonético, podían dedicar más tiempo al estudio de otras materias. Según el filósofo, los estudiantes chinos perdían tiempo al centrar buena parte de su educación en aprender los más de 5.000 ideogramas de su alfabeto (1966: 118). Lo que Foucault parece desconocer es que gracias al alfabeto ideogramático las culturas influidas por el sistema de escritura chino desarrollan un tipo de pensamiento lingüístico y cognitivo diferente al occidental. En numerosos ámbitos, esa diferente concepción de la escritura aventaja sobremanera a las artes literarias occidentales en aspectos como la visualidad de la poesía, puesto que en la poesía clásica china y japonesa, la pintura y la poesía son un todo, debido al efecto visual de la caligrafía. En cualquier caso, esa idea de Foucault es una muestra más del etnocentrismo propio de las culturas occidentales, demasiadas

[64] 『森のフシギ』のなかへ帰って行けるようにつとめるのを、懐かしさの気持が励ましてくれると私は思うておりますが！(1986: 536).

veces basado en la supuesta primacía de las lenguas de alfabeto fonético. El prejuicio se derivaría del hecho constatado de que la literatura de Occidente es en su mayoría arte escrito («literacy»), a diferencia de la mayoría de las producciones del Tercer Mundo, que son orales (Miyoshi, 1991: 50). En la justificación del dominio de Occidente sobre el Tercer Mundo radican muchas creencias de la era post-Ilustración, donde la oralidad es tenida como descriptor de culturas que aún se encuentran en estadios infantiles de su desarrollo: "Developmentalism, the underpinning of post-Enlightment ethnocentricity, is accustomed to dividing the world along the line of logic and literacy, as a child does to adulthood" (1991: 51). Miyoshi menciona como ejemplo al estudioso Lévy-Bruhl, que explicaba allá por 1926 que las principales diferencias entre culturas «nativas» y «civilizadas» son cognitivas y estructurales, siendo los civilizados lógicos y racionales mientras que los primitivos son prelógicos ("prelogical") e irracionales. El binarismo oral/escrito ha sido el nuevo refugio del etnocentrismo occidental (1991: 51), siendo ejemplo de ello el caso de otros pensadores más contemporáneos, como Ian Watt y Jack Goody. En 1963 firmaron un artículo titulado "The Consequences of Literacy" donde también separaban Occidente y Tercer Mundo por ser «logoempírico» el primer bloque y «mitopoético» el segundo. No creen en esta ocasión que la diferenciación se deba al binomio oral/escrito, sino al modo de escritura propio de las civilizaciones occidentales, derivado del alfabeto fonético griego, capaz por ello de vehicular más adecuadamente el pensamiento abstracto a diferencia de las culturas del Tercer Mundo, casi todas expresadas a través de pictogramas, logogramas, silabarios (como el japonés) o alfabetos fonéticos carentes de vocales (como el hebreo y el árabe), que impiden alcanzar el grado de análisis y de abstracción lograda por los alfabetos fonéticos (1991: 51). Se entiende, por tanto, que el problema no radica en ser «oral» y no «literario»: el escollo es ser no occidental. A pesar de ser la flagrancia de su racismo, estas creencias han estado muy extendidas entre las culturas occidentales y han provocado muchos de los prejuicios que han marcado las relaciones interculturales.

Tales miramientos no se desacreditan sólo por caer en posturas racistas, pues cabría señalar que la evolución de la cultura occidental (y de todas aquellas naciones afectadas por la globalización) está siendo testigo de un resurgimiento de modos de expresión y de transmisión cultural cercanos a la cultura oral. Siempre a la orden del día, entra en la discusión la emergencia e instauración omnipresente de Internet y sus derivados, que facilitan nuevas textualidades, como la multimedia, donde la voz y lo efímero vuelven a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tener el lugar que le había arrebatado la perennidad de la letra escrita. Aunque escribía antes de la hegemonía de esos medios en la actualidad, Miyoshi señala que la cultura escrita ya había entrado en una fase de crisis y pérdida de prestigio que contradecía esa creencia postilustrada, presente hasta nuestros días, de una relación directamente proporcional entre literalidad y civilización:

> Industrial nations are increasingly finding themselves faced with some kind of crisis in written culture. Long persuaded that civilization progresses from orality to literacy, cultural theorists are now hard put to explain the connection between a reputed glut of images and a universal indifference to reading and writing (1991: 217).

En definitiva, y retomando el análisis de *M/T*, el desprestigio hacia lo oral será una de las premisas revertidas en Ōe que, como muchos autores del realismo mágico, rescatan leyendas y mitos populares para oponerse a la legitimidad de algunas instituciones (en el caso de Japón, será principalmente la del Emperador) para justificar su necesidad de existir. Además, su apoyo sobre la oralidad entronca con las creencias japonesas en el alma de las palabras o *kotodama*, que permitía atribuir a los recitadores orales de una importante responsabilidad cósmica: "Las recitaciones orales incluían el concepto de magia para que el ánima de las palabras se pusiera en funcionamiento" (Takagi, 2010: 265). La predilección por la oralidad conlleva, obviamente, un desprecio hacia la letra escrita y lo que ésta representa. Un ejemplo diáfano de este escepticismo hacia lo escrito lo personifica la abuela del narrador, que desprecia explícitamente las *cosas impresas* por creerlas dignas de desconfianza. El siguiente fragmento sigue al citado en la nota 23, en el cual el director del instituto alababa a los autores del *Kojiki*, que dejaron por escrito los mitos antiguos en el siglo VIII:

> Mi abuela me cuenta todos los días leyendas de la aldea del valle. Sin mirar un libro ni un documento. Ello se debe a que la crónica donde los mitos y la historia de la aldea están reseñados exactamente aún no se ha escrito. Por lo que se refiere a la revuelta dirigida por Meisuke Kamei, parece que el sacerdote del santuario de Mishima[65], cuyo bisabuelo estaba en el centro del asunto con Meisuke, poseía [...] un libro titulado *Relato de los insurgentes heroicos de Awaji*. Pero mi abuela no parecía concederle ninguna confianza: «¡Ah, esas cosas impresas!»[66] (2009: 36).

[65] Además de ser un espacio geográfico localizado al sur de Tokio, Mishima es también el apellido de Yukio Mishima, pero por la enemistad intelectual profesada entre ellos, llevada a la literatura en numerosas ocasiones por Ōe, "Mishima" podría aludir también a él y a sus ideas de afiliación imperialista.

[66] 谷間の村の昔話を、祖母が僕に毎日話して聞かせる。どんな本も書きものも見ないで。それは村の神話と歴史を正確に書きしるした記録が、まだ作られていないからだ。亀井銘助の指導した一揆のことなら [...] 三島神社の神主さんは、その曾祖父さんが世話役の中心人物のひとりであったこともあり、「吾和地義民伝」という本を持っているのらしい。ところが祖母は、―ああいう刷りものなどは！　と信頼をおかぬ様子だ。(1986: 364).

El texto califica de dudoso todo lo escrito y lo oficial (las crónicas del imperio de Japón, sobre todo). Mediante la mofa de la abuela, el autor se distancia de las verdades oficiales, escritas en crónicas y libros que no hacen un reconocimiento sincero a la historia de los vencidos, en este caso, la pequeña aldea protagonista de *M/T*.

En la práctica textual, los rasgos de oralidad más prominentes en *M/T* son dos, a saber: las continuas repeticiones de una misma anécdota (rasgo extensivo a toda la obra de Ōe) y la aparición de varias versiones de un mismo hecho, muchas disímiles o contrapuestas. Sobre el primero de estos rasgos debemos señalar que la estructura de *M/T* tiene esas repeticiones de anécdotas como eje. El prólogo, llamado "M/T y los signos del mapa de la vida", presentación del narrador y un resumen de las anécdotas principales que se relatarán en el libro. No hay giros argumentales ni sorpresas en la anécdota novelesca porque Ōe decide presentar en este prólogo los hitos argumentales más destacables. Tras el prólogo, los capítulos se centran sobre los hechos trascendentales de la historia de la aldea, y para ello recapitula constantemente la información expuesta en cada uno de los episodios en los que se divide cada capítulo. Si analizamos el capítulo 1 y las distintas presentaciones que se hacen del personaje del Destructor, el rasgo de continuas repeticiones de la literatura oral se hace evidente. En la página 371 de la novela (pág. 51 en la traducción) se introduce al personaje del Destructor de la siguiente manera: "En el transcurso de ese viaje largo y penoso, un joven se convirtió en su jefe y se hacía llamar el "destructor", sobrenombre que la posterioridad ha conservado, puesto que su verdadero nombre se ha olvidado[67]" (2009: 51). Poca información novedosa nos ofrece la siguiente vez que se habla sobre el Destructor: "El «destructor», que según la leyenda fundó la aldea en el bosque y fue además un jefe[68]" (2009: 53). Citamos por último una nueva referencia al Destructor parecida en términos a la anterior. Obsérvese que ésta aparece en la página 376 (pág. 59 en la traducción), es decir, pocos párrafos después de la primera presentación y, a pesar de ello, las palabras adquieren un tono inconfundible de presentación del personaje:

> Un joven llamado «destructor» se convirtió en el jefe de los jóvenes que en lugar de partir hacia alta mar remontaron el río desde la playa, y que en lugar de sumergirse en el limbo

[67] 永く苦しい旅のうちにかれらのリーダーとなった若者が、そのうち「壊す人」という呼び名だけで語りつたえられ、本来の名は忘れられてしまっていること。(1986: 371).
[68] 森のなかに村が創建される昔話の、それも指導者であった『壊す人』(1986: 373).

> del fondo de los mares ascendieron a las alturas de las montañas para crear allí la tierra de la vida nueva[69] (2009: 59-60).

No obstante haber sido introducido ya en el prólogo, al comienzo del primer capítulo vuelve a indicarse que el Destructor es el joven que asumió el liderazgo de ese grupo de samuráis exiliados, y se recoge la tradición de su nombre. En el segundo fragmento, que aparece apenas poco tiempo después del anterior, se nos recuerda que "fundó la aldea en el bosque y fue además un jefe", prácticamente el mismo contenido que se representa en el tercer fragmento ("se convirtió en el jefe de los jóvenes"), que recuerda además la aventura de tales jóvenes exiliados de su ciudad natal.

Este lenguaje reiterativo, poblado de subordinadas descriptivas, reaparece recurrentemente en la caracterización del Destructor. Cuando se refiere a su hazaña de destruir la roca que dará paso a la hondonada del bosque donde se fundará la aldea; también cuando se refiere el proceso de 'gigantización', así llamado en la traducción de Ogata al agrandamiento de los cuerpos que experimentaron el Destructor y sus compañeros fundadores; y también en el relato de los hechos acaecidos en la Guerra de los Cincuenta Días… El proceder de la narración está marcado por estas repeticiones constantes de información, que no dejan de recordar a los recursos empleados por los narradores orales y cuentacuentos para remarcar continuamente quiénes son los personajes de sus historias y qué ha ido pasando hasta el momento de la narración presente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El otro factor de oralidad es la coexistencia de versiones contradictorias acerca de un mismo hecho. Hay muchos ejemplos en la novela, y a continuación se expone una muestra de ellos. El primero se encuentra al comienzo del capítulo 2 ("Oshikome y el «Movimiento de Restauración»"), donde el narrador comienza haciendo un pequeño resumen de un hecho principal del capítulo anterior, la muerte del Destructor. Las primeras líneas admiten la ambigüedad de las leyendas transmitidas por su abuela y la existencia de contradicciones: "Lo que llevo escrito contiene las dos versiones que mi abuela daba de la muerte del «destructor», o sea, de la manera como pasó *al otro*

[69] 「壊す人」という呼び名の青年が、沖へ出るかわりに浜から川をさかのぼり、海底の冥界へ沈むかわりに山間の高みへ登って、新しい生命の天地を拓こうとする若者たちの、指導者格になって行く (1986: 376).

lado"[70] (2009: 123). El narrador introduce una oración adversativa porque es consciente de las divergencias argumentales y no se esfuerza en absoluto por ocultar dichas contradicciones, recurso alejado de los estándares de la narración omnisciente. Más adelante, en una de las muchas alusiones a la desaparición de los fundadores de la aldea, antiguos compañeros del Destructor, también se hace evidente la variedad de versiones existentes sobre el mismo hecho:

> Y en pleno trabajo al aire libre [...] esos ancianos, reducidos a un estado lamentable, desaparecieron uno tras otro. Esta versión contradecía la leyenda según la cual el primer día de la primavera, una noche de plenilunio, desaparecieron *al otro lado* desfilando por el camino enlosado del bosque, bajo el mando del «destructor», pero ni mi abuela ni los patriarcas de la aldea que la sucedieron tras su muerte se preocupaban por esa contradicción (2009: 165)[71].

Según este texto, no hay acuerdo sobre la manera en que desaparecieron los ancianos fundadores de la aldea y compañeros del Destructor, ni ello parece inquietar a quienes transmitían las leyendas del pueblo. Por último, uno de los casos más llamativos es la tremenda divergencia en relación con los últimos días de Meisuke Kamei. Según la versión contada en el prólogo, quien va a visitar al líder de la aldea a la cárcel cuando éste se encuentra a punto de morir, es su suegra, o *gibo* (1986: 353). Sin embargo, cuando se relata más extensamente la vida de Meisuke, se nos dice que fue su madre, *Meisukebo* (1986: 467) la que acudió a la cárcel y dio a luz a un hijo de Meisuke, es decir, a un hijo de su propio hijo. La existencia de múltiples fuentes en la literatura oral

[70]相母の話してくれた「壊す人」の死に方というか*向こう側*への行き方というか、それは僕がこれまで書いたものだけでも二種類になります。(1986: 410). El texto original enfatiza más el hecho de que son dos versiones, y de hecho la última frase del fragmento citado también podría ser traducida de una forma más literal para que pueda verse tal efecto: "La manera en la que el «destructor» fue *al otro lado*, o sea, la forma de morir que me contó mi abuela, eso es lo que yo he escrito hasta el momento, pero existen dos variedades [de morir]".

[71] このア憐れな状態の老人たちが、「復古運動」の野外作業のさなかに[...]次つぎ消滅して行ったのでした。春分の満月の夜、「壊す人」に指揮されて森の敷石道を行進しながら*向う側*へ消滅した、というのとはちがった言いつたえですが、祖母も、彼女が亡くなった後、昔話を話してくれた老人たちも、そうした矛盾にはいっさい気を遣わなかったのでした。(1986: 434). De nuevo, comentamos ciertos matices perdidos en la traducción. Uno de ellos, la supresión de las palabras "Movimiento de Restauración" (「復古運動」), posee menor importancia, pues se sobreentiende por el cotexto que el hecho acontece durante los trabajos acaecidos en esa época. Más importante es la pérdida del auténtico significado de 敷石道, bien traducido como "camino enlosado del bosque" (aunque literalmente sería "camino cubierto de piedras" o "camino empedrado") pero carente de equivalente exacto en el idioma español porque es una infraestructura típica de los bosques japoneses, sobre todo cercanos a santuarios y lugares sagrados. Es una senda cubierta con grandes losas con cierto espacio entre sí que el medio natural cubre con hojas secas y hierbas. La visión de este tipo de sendas puede evocar una sensación de misterio y profundidad, ya que se adentran en lo incógnito del bosque. Supone la infraestructura ideal para que Ōe exprese la transición de la vida a la muerte de los ancianos, y de nuevo vincula el bosque con el lugar donde habitan las ánimas de los difuntos y la maravillosidad propia del mundo natural.

y en la mitología naturalizan las contradicciones argumentales introducidas en la novela.

Al contrario de los textos escritos y la historia oficial, donde el propósito de objetividad pretende evitar dos versiones de un mismo hecho histórico o alguna anécdota disonante con la versión que está tratando de implantar, los textos orales se recrean en la diversidad de opinión, de anécdota y de fuentes. Es la actitud contraria al dogmatismo que suele caracterizar a muchas *escrituras*, especialmente a las sagradas. Es la herramienta elegida por Ōe para mostrar sin fingimientos la ficcionalidad de su propia versión de la mitología japonesa, y con ello pone en primer plano la problemática de la enunciación del texto que constituye *M/T,* siendo éste uno de los recursos propios de la poética del realismo mágico.

4.3.4.2. Historias y orígenes

En el tratamiento del mito en *M/T* puede observarse una de las funciones más conocidas de este tipo de narraciones: la capacidad de restaurar las cosas a partir de la evocación de sus orígenes. En su empleo, Ōe se acerca verticalmente a las teorías del estructuralismo y se muestra conocedor de las mismas. Expuesto de forma resumida, uno de los puntos principales que Eliade viene a contarnos es que el relato de los mitos de origen es empleado por parte de las comunidades adoctrinadas mitológicamente como forma de restaurar la plenitud de los comienzos, la potencia del mundo primigenio. Este pensamiento se basa en la creencia de que conocer el origen de las cosas era en realidad dominarlas (1963: 11). Principalmente, este tipo de relaciones se utilizaban en rituales de sanación. Con ellas, el chamán o el sabio pretendía restaurar el cuerpo del enfermo con el vigor y la energía pura propia de *illo tempore*, cuando los dioses empezaron a manifestar todo su potencial creador. No se trata simplemente de conocer el origen de las cosas y de poseer el mito, sino de reintegrar el origen en la realidad para poder regenerarla: “esto se traduce en un «retorno hacia atrás», hasta la recuperación del Tiempo original, fuerte, sagrado [...]. Es lo único capaz de asegurar la renovación total del Cosmos, de la vida y de la sociedad” (1963: 19). La novela incluye un pasaje donde podemos encontrar una idea afín al pensamiento de Eliade. Cerca de la conclusión de la obra, el narrador escucha una cinta donde su madre, ya mayor, grabó un mensaje sobre el significado que para ella tenían la aldea y el bosque donde se habían criado: “En este valle [...] hay historias del tiempo divino, como la de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

fundación de la aldea por el «destructor» e historias de un pasado más próximo a nosotros, como la de Meisuke y Dōji"[72] (2009: 348).

Cuando Ōe se dispone a contar «el origen de las cosas» relatadas en *M/T*, los actos sagrados acaecidos en un «tiempo divino», desafía la legitimidad mitológica imperial en una era donde la isogoría (derecho a hablar en la asamblea) queda garantizada por la existencia de una democracia en Japón, no coaccionado por censura política alguna. El relato de los orígenes de la aldea de *M/T* retoma conscientemente el mito oficial de creación en Japón, es decir, la emersión de las islas del país mediante la lanza clavada por Izanagi desde un puente en el cielo. Hacíamos en 4.2.1. una breve relación del mito de creación de las islas japonesas y de la muerte de Izanami en el momento del alumbramiento del dios del fuego. Inmediatamente después, tras escapar de los demonios que le persiguieron después de avistar a su esposa difunta, Izanagi colocó una gran piedra para distinguir el límite entre los dos mundos, un gesto parecido al *non plus ultra* de los pilares colocados por Hércules en el estrecho de Gibraltar. En *M/T*, cuando el narrador comienza a relatar la historia del Destructor, evoca sus años en el instituto y sus lecturas del *Kojiki* en sus tardes de vacaciones de verano. En la novela se refiere al mito de Izanagi e Izanami y al episodio de la roca de la siguiente manera: "Izanagi colocó una roca gigantesca para bloquear la pendiente que servía de límite al limbo, y su mujer y él se encontraron a una y otra parte del obstáculo"[73] (2009: 62). Una vez recordado el pasaje, el narrador reflexiona sobre el valle donde se ubicaba la aldea y la gran roca que lo obstruía, y lo vincula con la roca situada por Izanagi en el fin del mundo de los vivos: "se colocó una roca gigantesca, y leyendo esto pensé en la gran roca que se encontraba en el Cuello, a la salida del valle"[74] (2009: 62). Pero la vinculación de la tierra donde se fundó la aldea con el limbo que marcó Izanagi, situado en el más allá del mundo conocido y del mundo de los vivos, se hace mucho más explícita en la siguiente cita:

> Mi abuela decía que esa zona pantanosa despedía un extraño hedor antes de que los sedimentos fueran barridos por el diluvio que descargó en el momento mismo de la explosión de la gran roca. El limbo debe de apestar a causa del olor fétido del azufre.

[72] この谷間 [...] にはな、「壊す人」が村を造られた神世のような話と、銘助さんや童子の活躍する、私らに近しい昔の話とがつたわておる (1986: 530).
[73] 千引石を其の黄泉比良坂に引き塞へて、其の石を中に置きて、各ひ対き立 (1986: 378).
[74] 千引石という岩が置かれているということを読んで、僕は谷間からの出口の頸にあった大岩塊を思ったのでした。(1986: 378).

> «Ese hedor» —decía mi abuela— parece que existía ya ¡en los tiempos en que el hombre era todavía mono"!»[75] (2009: 63).

Situando la población en el mismo limbo donde se creía empezaba el Hades, Ōe facilita la flexibilidad del tránsito del mundo de los vivos al de los muertos, tan abundante en las anécdotas de la novela, y ubica la aldea en un valle donde lo insólito y lo maravilloso existía mucho antes de la fundación de la comunidad, por el simple hecho de localizarse en un lugar marcado por Izanagi como el limbo, un lugar ignoto y vetado por el mapa del Japón mitológico. El autor confiere una alteridad radical a la identidad de los aldeanos de *M/T*, alteridad que permite la verosimilitud de las anécdotas al situarse en un no-lugar donde otras leyes podrían regir lo terrenal y lo celestial.

En realidad, el gesto de remontarse más allá de la roca no genera únicamente un mito de creación alternativo, sino que al mismo tiempo condena a la ficcionalidad al propio mito creado por Ōe: si el mito oficial no explicaba el mundo como realmente era, ya que existía mundo habitable más allá de la roca de Izanagi, tampoco el mito contado en *M/T* pretende ser descriptivo del mundo existente. El autor es consciente de ello y de la ficcionalidad de sus palabras, algo que demuestra más fehacientemente cuando deja al descubierto el pacto ficcional de la novela, rasgo propio de la pragmática del realismo mágico. En la misma línea se sitúa el guiño del autor a la teoría evolucionista ("en los tiempos en que el hombre era todavía mono"), uno de los principales hitos de la ciencia occidental y por ello también del pensamiento derivado del *logos* al que se opone el *mythos*: el autor no es ingenuo ante la creencia de que su palabra y su mito alternativo puedan ser los verdaderos. Es un gesto más de aceptación de su versión como variante del origen del Japón, aunque la quiera privilegiar para cambiar el carácter y la historia del país.

En una comunidad situada en los terrenos del Hades también parecen más verosímiles los cultos que los aldeanos practican hacia los dioses de la oscuridad, los *kunitsukami*, escondidos en los bosques y opuestos a las deidades solares sobre las que

[75] 大岩塊が崩されるのとあわせて始まった折からの大雨で、湿地帯に砥待って溜まっていたものがすっかり洗い流されてしまうまで、そこは黒様な悪臭にみちみちている場所だったと、祖母は話したのでした。冥府も、硫黄の臭いにみちみちている場所のはずです。
—この悪い臭いときたらば、まだ人間が猿であった昔からしておったそうな！ と祖母はいっていたものでした。(1986: 378).

se funda la institución del Imperio japonés[76]. No tiene el narrador ningún reparo en vincular su aldea con el infierno a partir del comentario de un viejo "cuadro del infierno", situado en uno de los biombos del templo. Ōe gusta de recurrir a obras pictóricas para completar el sentido de sus obras, como ya hizo en *El grito silencioso*, donde también se habla de una representación del infierno en un cuadro que el monje de la aldea invita a Mitsu a contemplar, así como en el más reciente *Salto mortal* (1999, *Chūgaeri*), cuyo protagonista, el profesor Kizu, pinta una gran obra con el tema bíblico del profeta Jonás. Ya hemos visto cómo Diego Rivera inspiró al autor para componer *El juego contemporáneo*, concebido como una gran novela mural. En *M/T* lo pictórico adquiere centralidad porque explica muchos de los motivos de la novela. Concretamente, la contemplación del "cuadro del infierno" inspira al narrador semejanzas entre los fundadores de la aldea y esos demonios que juegan con descaro y persiguen a las muchachas representadas. Así comenta el narrador la primera impresión que le produjo contemplar la obra:

> En este «cuadro del infierno», por encima de la pared roja de la montaña había un bosque azul negruzco [...]. Debajo del bosque, la pared roja sucedía a un caserío[77] que era, de toda evidencia, la aldea del valle. [...] Y de todas partes ascendían llamas pintadas de color rojo oscuro y rojo pálido, en forma de algas que ondean en el agua. Debajo de una llama alta, jóvenes demonios vestidos tan sólo con un taparrabos [...] perseguían a unas muchachas con cortas faldas rojas. [...] Aun siendo niño, sentí que [...] esos demonios y aquellas mujeres eran los fundadores de la aldea[78] (2009: 71).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[76] Ōe reconoce su agnosticismo (si proyectamos sobre él las etiquetas occidentales), aunque se interesa por la religión en cuanto que le permite hablar de dioses «sospechosos»: "Desde siempre he sentido interés por ella. Me llama mucho la atención el hecho de que el hombre rece. A mí me hubiera gustado no haber orado nunca, pero tras el nacimiento de mi hijo me di cuenta un día de que estaba rezando sin querer; pero no a Dios, porque yo no pienso en su presencia. Bebo agua, y a la vez estoy rezando, cuando sopla el viento, estoy rezando. Por eso, pretendía describir a aquellos hombres que quieren orar, pero no a los que pertenecen a grupos religiosos; deseaba describir a las personas que creen en dioses un poco... «sospechosos»" (Montesinos, 2004). Esa sospecha religiosa es el reconocimiento de una filia por lo heterodoxo y lo subversivo encarnada por los dioses de la oscuridad o *kunitsukami*.

[77] En este fragmento el traductor decidió actuar con menos apego al original que en la mayoría del texto. La traducción literal de la frase 森の下方の、赤い山肌のつながって行くところは、あきらかに谷間の村の地形でした sería "Debajo del bosque, el lugar donde acababa la pared roja, era a todas luces la topografía de la aldea del valle". Sin embargo, Ogata decide introducir libremente la palabra "caserío", quizá para facilitar la conexión entre la aldea del valle protagonista de la novela y el terreno que se está describiendo.

[78] 地獄絵では、赤い山肌の上部が青黒い森 [...] 。森の下方の、赤い山肌のつながって行くところは、あきらかに谷間の村の地形でした。[...] そしてそこいらじゅうで、濃い朱と薄い朱で描きわけた、水に揺らぐワカメのかたちの炎が立ちのぼっています。高い炎のもとには [...] フンドシひとつの若い鬼どもが、赤く短い腰巻の若い娘たちを追い廻しています。[...] 子供ながらに僕は、この鬼どもと女たちは、谷間の村を建設した人びとだ [...] と感じました (1986: 382-3).

Esta vinculación con una de las alteridades más radicales de cualquier cultura que tenga un concepto semejante al de «infierno» muestra la vehemencia de Ōe al desmarcarse de la cultura oficial y mayoritaria. El infierno ha sido siempre el lugar al cual se destierran las conductas heterodoxas y disidentes, el lugar donde las doctrinas prohibidas encontraban su sino. Sin embargo, no repara en vincularse a él mismo y a la aldea creada con el infierno, si ello es garante de diferenciación e identidad frente a una homogeneidad impuesta por el Emperador. Analizaremos esta cuestión con más detalle en 4.4., donde también hablaremos de esos *kunitsukami* representados por los demonios fundadores de la aldea que se mencionan en la cita previa.

4.3.4.3. La «divinidad asesinada»

Retomamos ahora más rasgos del pensamiento de Eliade para seguir comentando las *estructuras* presentes en la composición de *M/T*. Durante el primer capítulo de la novela sucede otro de los argumentos más repetidos en las narraciones míticas: la «divinidad asesinada». Eliade explica el potencial creador inherente al asesinato de las deidades, anécdota mítica incluida en casi todas las religiones y sistemas mitológicos. Ōe no podía dejar pasar de largo esta *función narrativa* y también asesina al Destructor, personaje protagonista de la fundación de la aldea. La muerte sucede a manos de los propios aldeanos, confusos por la extensa longevidad del personaje. En el punto de la novela en que sucede, el Destructor ya había marchado *al otro lado* junto con los fundadores. Hacia ese *otro lado* se accedía mediante el camino enlosado del bosque construido por los fundadores de la aldea mucho tiempo antes, y por el cual se retiraron de esta vida. Como se ha dicho en otras ocasiones, es una forma espacial de concebir la vida y la muerte, afín a *Cien años de soledad* y diferente a la idea de estados absolutos que parece imperar en las culturas occidentales, donde la vida es el antónimo absoluto de la muerte. A pesar de que había marchado con sus compañeros fundadores hacia *el otro lado*, el Destructor decide volver a la aldea –como también hace el Melquíades garciamarqueño con sus ocasionales reapariciones por la mansión de los Buendía– e instalarse en el almacén donde se guardaban las artesanías en cera manufacturadas por los aldeanos. Asustados ante tal muestra de inmortalidad, se decide idear una estratagema para acabar con su vida. Merece ser destacada la razón por la que tal acción quiere ejecutarse: si el Destructor permaneciera inmortal y en la aldea, ésta nunca progresaría:

> Empezaron a comprender que el «destructor» era inmortal. El hecho de que un hombre que no moriría jamás estuviera entronizado en la cúspide de la vida de la aldea les resultaba insoportable. Si el «destructor» continuaba elevándose por encima de sus cabezas como una montaña, nunca conocerían cambios. Tuvieron que llegar a esta conclusión. Al término de sus reflexiones, debieron decirse: como el «destructor» era un gran personaje, no había otro remedio que matarlo para dar paso a una nueva corriente en la aldea del valle[79] (2009: 109).

¿Constituye este deseo de avanzar en la historia un intento de salir del conservadurismo que Barthes le achacaba a la ideología sustentadora del discurso mítico? No parece ser así, pues es más cercano a la consideración de la muerte de la divinidad como un acto creador, capaz de inaugurar un nuevo estado o una nueva etapa en la comunidad adoctrinada en tal mito.

Para acometer el asesinato del Destructor entra en acción Shirime, un personaje al margen de la vida corriente de la aldea. Hijo de uno de los fundadores, nunca vestía ni siquiera el *fudoshi* o taparrabos japonés, y seguía un estilo de vida vagabunda. Shirime propone asesinar al Destructor añadiendo una fuerte ración de veneno a la comida que todos los días se le llevaba hasta la puerta del almacén. El veneno se elaboraría con las plantas que el mismo Destructor había comenzado a plantar en el llamado «huerto de las cien hierbas» (百草園). El propio estratega, Shirime, muere al probar su propio veneno, aunque finalmente consigue acabar con el imponente cuerpo del Destructor que, como había ocurrido con el cuerpo de todos los fundadores de la aldea, se había 'gigantizado' con el paso del tiempo. Después de muerto, los aldeanos comieron su carne y enterraron su cabeza en un lugar donde crece un árbol que aún podía visitarse cuando nació el narrador. La antropofagia del ser fundador de la aldea corresponde a un deseo de apoderarse de su fuerza y vigor, según se nos cuenta en la novela (1986: 407; 2009: 116). Finalmente, los aldeanos pasan más de mil días en duelo por la muerte del Destructor, hasta que su compañera en vida, Oobaa, se presenta en sueños para comunicarles que el Destructor, de nuevo habitante del *otro lado*, consideró que el luto podía darse por terminado.

[79] 村の人間らは、「壊す人」がいつまでも死なぬ・不死・の人だと、おいおい知るようになっていた。いつまでも死なぬ人間が、村の生活のいちばん高みに座りこんでいるということが、うっとうしくてたまらぬようになったのであろう。このまま「壊す人」が自分らの頭の上に山のようにそびえていては、いつまでも新しいかわりめというものがこぬ。そう思うようになったのであろう。「壊す人」が偉い人であればあるだけに、谷間の村に新しい勢いをみちびきこむためには、「壊す人」を殺すほかないと、思いつめたのではないか？ (1986: 403).

4.3.4.4. La temporalidad en el mito de *M/T*

Pasemos ahora a analizar otro rasgo de la narración mítica en *M/T*, y un nuevo indicio de la aplicación del estructuralismo. Se trata del tratamiento de la temporalidad en la novela. Si bien en el apartado anterior Õe realizaba un guiño al progreso histórico, siendo éste el motivo por el cual debía asesinarse al Destructor, la mayor parte de la novela trata el tiempo tal cual los presupuestos del pensamiento de Eliade. Como ya se ha dicho, Eliade explicaba la existencia de un tiempo sagrado en el cual los orígenes del mundo hunden sus raíces. Mediante el rito, puede evocarse la plenitud de tales orígenes y abogar por la restauración del momento presente. El tiempo es así concebido a partir de una estructura circular en la cual es posible volver a la sacralidad de los primeros días[80]. La historia como progreso no puede darse porque el universo está confinado a esos ciclos que acaban y vuelven a empezar otra vez. En *Cien años de soledad* podemos encontrar una cosmovisión semejante a la mítica: la novela viene a enseñarnos, tal y como concluye con su afamado final, que las conductas excesivamente conservadoras, el recelo a lo foráneo y la endogamia cultural condenan a la soledad. El título, con sus «cien años», parece evocar bien la idea de un ciclo temporal, si seguimos a Chevalier en su opinión de que el número cien representa la parte de un todo, "un microcosmos en el macrocosmos, que distingue e individualiza a una persona, un grupo, una realidad cualquiera dentro de un conjunto" (2007: 285). Durante cien años ficticios, García Márquez crea una aldea en un terreno periférico, cuenta sus orígenes y la disuelve al mismo tiempo que se concluye la lectura de la obra tanto por parte del lector y del personaje Aureliano Buendía, de la sexta generación de la familia, quien logró descifrar los manuscritos de Melquíades donde se hallaba relatada la propia novela. Con el final de *Cien años de soledad* parece concluirse un ciclo completo en ese «microcosmos» que supone Macondo dentro del «macrocosmos» del universo. El pueblo es una muestra de la experiencia de un colectivo humano. Un sentimiento de soledad parecido al de la novela de García Márquez llega a presentirse en la pequeña aldea protagonista de *M/T*, donde sus habitantes empiezan a sentir cierta inquietud al saberse aislados del resto del mundo durante, curiosamente, cien años: "¿Acaso la gente no empezaba a sentir una nueva especie de soledad ante la idea de vivir separada del resto del mundo, como si, en

[80] No todas las mitologías recogen esta concepción circular de la temporalidad. Sin ir más lejos, el cristianismo aboga por sustituir tal circularidad del paganismo por una línea temporal con un principio de los tiempos (el génesis) y un final (narrado en el Apocalipsis) bien definidos. Entre los sistemas mitológicos que abogan por la existencia de ciclos y círculos en el tiempo del cosmos pueden destacarse el hinduista (del cual bebe Japón en tanto que país budista) o el nahua o azteca, que separaba en «soles» las diferentes edades del universo.

la hondonada en medio del bosque, aquella aldea estuviera aislada como una estación espacial en el universo desde hacía cien años?"[81] (2009: 130-1). Los cien años son también un ciclo para la estructura que Ōe pretende generar como base de su aldea microcósmica.

Además de este rasgo estructural, *M/T* incluye muchas anécdotas donde se hace más evidente la subestructura del ciclo en la composición del argumento. Un ejemplo de ello es el constante renacer del *trickster*, ese pícaro personaje que mediante estratagemas se combinaba con la *mother* para conseguir los diferentes objetivos del colectivo aldeano. En *M/T*, este *trickster* es el personaje de Dōji, la reencarnación de Meisuke, personalidades emergentes en momentos de crisis de la aldea con el mundo exterior. Encarnarían el líder popular y dirigente de las revueltas en pro de los intereses de un colectivo reducido frente al poder invasor. Recordemos el pasaje en el que la madre de Meisuke se dirige a él pocos días antes de su muerte, confinado en una cárcel por el poder imperial:

> «No te preocupes, no te preocupes. Si te matan, ¡enseguida daré a luz de ti!»
> Pocos días más tarde, Meisuke Kamei murió en la cárcel. Al cabo de un año, tal como lo prometió, la madre de Meisuke dio nacimiento a un niño, y luego, seis años más tarde, ese niño [Dōji] desempeñó un papel esencial como reencarnación de Meisuke, en el transcurso de «la revuelta de los impuestos de la sangre»[82] (2009: 227-8).

Gracias al nacimiento de Dōji, existe de nuevo la posibilidad de enfrentarse al gobierno central. El niño estaba predestinado a cumplir de nuevo el ciclo de rebelión emprendido por su reencarnación previa, Meisuke. La historia se vuelve a repetir, cuadrando con esa concepción cíclica del tiempo ya practicada en *El grito silencioso*, novela donde además del pensamiento eliadiano aparece el realismo grotesco, estética donde también se privilegia lo cíclico (Claremont, 2009: 76). En *M/T* Dōji vuelve a revivir el episodio histórico y las proezas realizadas por Meisuke, lo cual permite una concepción del tiempo cercana a la empleada en *El grito silencioso* mediante el hermano Takashi y su deseo de revivir los episodios de la rebelión campesina de 1860 mediante el alzamiento

[81] むしろ百年間を超えて森のなかの盆地に、この村だけが宇宙のなかのひとつの有人星のように切りはなされてあり、そこで暮らしつづけていることを、人びとは新しく孤独に感じるようになったのではないか？ (1986: 414).

[82] —大丈夫、大丈夫、殺されてもなあ、わたしがまたすぐに住んであげるよ！
亀井銘助はそれからあまり日にちも救えることなく、牢内で死にました。一年後に銘助母は、約束の子がまさに銘助さんの生まれかわりとして、「血税一揆」で見事な役割を果たしたのでした。(1986: 467).

contra el supermercado coreano. Tal superposición de dos tiempos diferentes posee reminiscencias del pensamiento bajtiniano –el realismo grotesco– y eliadiano, pues aparece la "idea of cyclical recurrence, of a continual present, in which the archaic past is not celebrated in historical time but continually lived" (Claremont, 2009: 77). A diferencia de *El grito silencioso* con Takashi y sus antepasados revolucionarios, Dōji no imita a Meisuke o se inspira en él: Dōji es Meisuke. El narrador llega a tal conclusión a partir de una reflexión sobre los efectos de la nostalgia: "Me parecía que la nostalgia en relación con Meisuke y la que inspiraba Dōji, considerado su reencarnación, se solapaban con toda exactitud. A fuerza de escuchar a mi abuela, acabé por creer que se trataba de las dos manifestaciones de un mismo personaje" [83] (2009: 25). La identificación de Meisuke con Dōji es por tanto posible a través de la reencarnación, tal y como se nos dice numerosas veces a lo largo de la novela, y de una concepción circular de la temporalidad que acerca la perspectiva de la novela a ese "presente continuo" descrita por Eliade[84] y que, en concordancia con el pensamiento de Bajtin, supone la anulación del tiempo histórico: "historical time is annulled and replaced by a mythical timelessness" (Claremont, 2009: 77-8). Es preciso observar que este tipo de concepciones de la historia contrarrestan el individualismo por situar el protagonismo en personajes o «almas» colectivas, interrelacionadas entre sí y capaces de reiterar una y otra vez su actuación en los ciclos temporales. Es por ello que, en estas cosmovisiones y concepciones del tiempo, el progreso y la historia entendida al modo occidental son completamente inviables.

A propósito de su estudio sobre *El grito silencioso*, también José Antonio Royo recoge las reflexiones de un crítico, Shinichi Matsubara, según el cual la explicación a ciertos episodios de la anécdota de la novela (como el ataque al supermercado) resulta problemática para el lector porque Ōe tiñe de cualidades míticas a la obra, de manera que sólo a partir de la lógica de "history is repeating itself" (1999: 152) se podrían entender varias acciones de la novela. Volviendo a *M/T*, esa repetición de la historia no se materializa únicamente a través de la reencarnación de un personaje en otro, pues

[83] そのような銘助さんへの懐かしさは、銘助さんの生まれかわりといわれる童子への懐かしさと、ぴったり一致するように思われたのです。祖母の話を聞いているうちに、ふたりがひとりの人物の別べつのあらわれだったとしんじられてくるほどに。(1986: 358).

[84] En Murakami también habrá un tratamiento temporal parecido al de Ōe, tal y como veremos en su sección, que permitirá coexistir varios tiempos históricos (esta vez, no míticos) a través de un dispositivo textual denominado por Seats "the warp of history" (2006: 328).

también los acontecimientos históricos cumplen con ese "history is repeating itself". Tal es el caso de "la Guerra de los Cincuenta Días". Si exceptuamos las continuas remisiones y resúmenes que la predilección por lo oral causan en la novela, la guerra sólo es narrada enteramente una vez. A pesar de ello, la abuela lanza la reflexión siguiente, tras una pregunta del narrador inquiriendo cuándo aconteció exactamente la ejecución de un general representada en una obra de teatro: "¡Como eso ha ocurrido tantísimas veces, resulta difícil precisar cuándo!" [85] (2009: 245). Así, carece de importancia la fecha histórica o la anécdota concreta por la que pregunta el narrador. Lo importante es destacar la recurrencia de acontecimientos bélicos a lo largo de la historia, esencializando la práctica de la guerra al incluirla dentro del ciclo cosmológico de la aldea.

Sin embargo, la temporalidad de la novela no se explica únicamente mediante ese «tiempo divino» que marcaba el relato del origen de las cosas, o el «tiempo sagrado» o «presente continuo» que definía Eliade. Si recordamos la cita de la madre del narrador que indicábamos en 4.3.4.2., ella hacía una distinción entre los hechos acaecidos en ese «tiempo divino» y los acontecimientos «de un pasado más próximo a nosotros», en el que la historia –a modo occidental– ya entra en juego. Efectivamente, junto a ese «presente continuo» propio del mito coexiste en la novela el tiempo histórico (o, si se quiere, «tiempo profano»), y entre ambos flujos temporales dice encontrarse el narrador. Lo vemos en la siguiente cita, donde se refiere a la temporalidad del valle mediante la expresión «tiempo de las montañas», la cual adquiere un matiz sagrado en primer lugar por pertenecer a la tradición japonesa, que consideraba las montañas como residencias de los *kami* y lugares sagrados; y en segundo lugar también podría explicarse por razones cognitivas («lo sagrado está en lo alto»), tal y como sucede en buena parte de las sociedades ancestrales. En la novela, se nos habla de ese «tiempo de las montañas» de la siguiente manera, cuando reflexiona el narrador mientras se encuentra en los Estados Unidos: "Ah, me dije, el «tiempo de las montañas». En mi aldea del valle en medio del bosque también transcurría un peculiar «tiempo de las montañas». Aunque en este momento estoy al otro lado del Pacífico, me encuentro en alguna medida en el flujo

[85] 幾たび幾たびも起こったことじゃから、いつのころであるともいえますまいが！(1986:475).

de ese tiempo"[86] (2009: 48). Estas dos temporalidades confluyen cumpliendo uno de los propósitos de Ōe en calidad de imitación del muralismo riveriano, y en la inclusión del mito en la novela. Así razona Claremont una vez que ha considerado la noción de «tiempo sagrado» en Eliade:

> This analysis is borne out by the example of contemporary Japanese society, where the Emperor still stands as its symbolic head, whereas Ōe's alternative version, based on field research by Yanagita with its emphasis on a pastoral identity, has become submerged in the high-tech materialist society that is modern Japan. In creating his mythology, Ōe had a moral purpose, implying a moving away by human beings from the psychological and ritual connections with the universe that they once had, and that people no longer have an integrated sense of place, which they once possessed (2009: 85).

En *M/T* se crea una temporalidad en la que convergen tanto el tiempo sagrado de Eliade («el tiempo divino» al que se refería la madre del narrador, o el mismo «tiempo de las montañas») como el histórico. Ello mismo ocurre en Japón, país en el cual el Emperador, a pesar de haber rechazado, desde la derrota en la Segunda Guerra Mundial, el rango de «divinidad», sigue manteniendo su estatus simbólico, como remanente de un «tiempo divino», a la vez que el país está sumido en la plena historicidad importada por la asimilación masiva de la epistemología y de las prácticas culturales y tecnológicas de Occidente. A pesar del esfuerzo, Ōe no puede generar una obra enteramente sumida en el tiempo divino del mito, sino solo intentar evocarlo con la intención de recordarlo, como reza el final de la cita de Claremont, a aquellos que una vez vivieron en ese tiempo sagrado y en ese lugar de las maravillas y que, en los tiempos contemporáneos, lo han abandonado. Por lo tanto, la novela discurre en el intersticio de dos temporalidades antagónicas.

A este amalgamiento de dos temporalidades se añade el continuo reflujo del tiempo narrativo, que se mueve constantemente del presente al pasado, y en ocasiones se anticipa al futuro. Usos temporales parecidos se dan en varias creaciones del realismo mágico, como la obra emblemática del mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), donde en apenas un fragmento se nos pueden mezclar varios tiempos narrativos diferentes, debido a la confluencia de pensamientos y acciones:

[86] ああ、「山の時」僕の森のなかの谷間の村にも、独特の「山の時」が流れていたのだ、自分はいま太平洋のこちら側にいても、幾分かはその時の流れのうちにある、と感じたのでした。(1986: 371).

> Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.
> «Tus labios están mojados como si los hubiera besado el rocío.»
> –Te he dicho que salgas del excusado, muchacho.
> –Sí, mamá, ya voy.
> «De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.»
> Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.
> -¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?
> –Estoy pensando (1955: 17-8).

En *Pedro Páramo* los frecuentes entrelazamientos de tiempos diferentes responden a la atmósfera de la novela, ambientada en un lugar que bien podría corresponderse con el Mictlán azteca, espacio intermediario entre el silencio absoluto de la muerte y los sucesos del mundo terrenal. Los pensamientos de los difuntos se mezclan con las acciones de quienes parecen habitar Comala. Por otra parte, el colombiano García Márquez comienza su también emblemático *Cien años de soledad* de la siguiente manera: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre le llevó a conocer el hielo" (1967: 9). Ello es sólo una pequeña muestra de la soberbia mixtura de tiempos ya no verbales, sino relativos a la cronología interna de la novela, un aspecto con el que continuamente juega el autor. En el caso de *M/T* también encontramos conjugaciones temporales disímiles y algo aleatorias, permitiendo la confluencia entre tiempo divino y tiempo profano en el cual se mueve la obra de Ōe. Un buen ejemplo de esa alteración de la lógica temporal del relato tradicional sería el siguiente: "Tal era el mensaje de su regreso acompañado, así, con música militar que destinaba a los hombres poderosos de la señoría, quienes le profesaban un odio tenaz. Pero en éstas Meisuke fue detenido y acabaría muriendo en prisión"[87] (2009: 29-30). En ese momento acaba el capítulo 10 del prólogo, y el 11 comienza de la siguiente manera, obviando esa anticipación de la muerte de Meisuke: "Así pues, Meisuke desfiló por la ciudad del castillo con una banda militar, y declaró que el poder de la señoría ya no le alcanzaría"[88] (2009: 30). El desconcierto temporal se intensifica, además, cuando el lector encuentra que también entran episodios de la historia contemporánea de Japón y del mundo en la novela. En el cuarto capítulo, donde se narra "la Guerra de los Cincuenta días", se mencionan armas y maquinarias auténticas de la Segunda Guerra Mundial, y se alude implícitamente al

[87] かれを眼の仇にする藩の有力者に向けてアッピールするのが、この軍楽を奏しながらの帰郷の目的でした。しかし銘助さんはそのまま捕えられ、ついには獄中で死ぬことになったのでした。(1986: 361).
[88] 銘助さんが京都の官家に仕えることになったから、もう藩の力は自分に及ばぬと [...] [言ったのでした] (1986: 361).

período anterior a la contienda: "Pero en esta época de desconfianza internacional frente al Japón, cuyo militarismo estaba en plena expansión, resultaba difícil importar armas como tales"[89] (2009: 273). Estos ejemplos textuales demuestran la inestabilidad temporal de una obra a medio camino entre el tiempo sagrado (hacia el que quiere retroceder) y el tiempo profano (presente en el Japón actual), resultante en un tratamiento híbrido del tiempo que ocasionalmente se acerca a la temporalidad característica del realismo mágico hispanoamericano.

4.3.4.5. Relativismo de los estados

Consecuencia de todo lo comentado en este epígrafe es el tratamiento de los estados de los personajes, cercanos a las posturas relativistas que la ciencia del siglo XX ha ido desvelando y alejados, por tanto, de las divisiones absolutas realizadas desde la taxonomía aristotélica en la ciencia y el conocimiento occidental. Como ya se ha comentado en el primer capítulo de esta tesis, el realismo mágico trata los estados de una forma bastante diferente al que tenían en el arte y el pensamiento occidental mayoritario. En *El reino de este mundo,* de Carpentier, el personaje de Mackandal rebasa su condición y su estado de "humano" para reencarnarse y mutar en diferentes animales. Los personajes difuntos de *Cien años de soledad* (como Melquíades) se pasean por el mundo de los vivos. Por su parte, Miguel Ángel Asturias logra en *Hombres de maíz* un continuo trasiego entre estados que pueden parecer opuestos (materia inerte vs. seres conscientes). El siguiente párrafo extraído del mismo comienzo del libro, muestra esa mudanza de estados favorecida por personificaciones que constituyen una cosmovisión otorgadora de alma a los elementos naturales y terrenales:

> La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm, donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela de cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espumuy y duerme con su petate, su sombra y su mujer el que debía trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda… (1949: 11-2).

En *Pedro Páramo* la acción se desarrolla en ese terreno intermedio identificado con el mítico Mictlán. Nadie está vivo pero tampoco absolutamente muerto. Comala se puebla de voces de habitantes que perecieron pero permanecen atrapados en sus casas y calles, no pudiendo abandonar ese espacio por las cadenas del odio y el rencor. Son

[89] しかしこの時期、軍国主儀的な肥大化のさなかにある大日本帝国へ国際的な警戒心の高まりがあり兵器をそのままのかたちで輸入することは難しかったのです。 (1986: 489).

frecuentes las descripciones donde Juan Rulfo emplea un lenguaje vago que pretende desdibujar el paisaje: “En la reverberación del sol, la llanura parecía un lugar transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía” (1955: 12). En otro momento, se advierte la disolución de la delgada línea entre lo inerte y lo animado, el hombre y la tierra, en sintonía con la imaginería terrosa y pedriza de la novela: “El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo” (1955: 49).

Las raíces del desajuste de estados en esos textos hispanoamericanos está sin duda en las mitologías precolombinas o afrodescendientes, protagonistas del realismo mágico y causantes de esa vacilación conceptual. En *M/T* también el legado nativo motiva una apreciación de los estados similar a esas obras señaladas. Lo anticipábamos en 4.2., cuando tanteábamos la posibilidad de la categoría de lo real maravilloso en Japón. Y ahora vamos a indicar varios pasajes de la obra donde puede verse ese trasiego entre la vida y la muerte, estados concebidos en términos de espacialidad. Nada más abrirse la novela se nos da ya una pista sobre ello. El narrador comienza a explicar el significado de “M/T”, el significante sobre el cual desarrollará esta novela de ambición estructuralista, y se dirige a nosotros de la siguiente manera:

> Pensar la vida de un hombre requiere trazar un plan que no se contente con partir de su nacimiento, sino que se remonte más atrás y tampoco se detenga el día de su muerte, sino que se extienda más allá. El paso de un hombre por el mundo no debería reducirse a su nacimiento y a su muerte[90] (1986: 9).

Esta introducción anticipa la relatividad con la que se concebirá la vida y la muerte en la novela, siendo las reencarnaciones de Meisuke en Dōji un buen ejemplo de ello. Para pensar en la vida de Meisuke, sin duda, debemos remontarnos «más allá», avanzando en el tiempo hasta el nacimiento de Dōji, pues ambos son la misma persona reencarnada en dos cuerpos diferentes. La vida, así entendida, se enmarca en un «plan» mayor que el recorrido vital de una sola persona, e implica la existencia de un macrocosmos y de una unidad mayor en la cual se inserta su vida, dotándola de sentido, contribuyendo a una

[90] ある人間の生涯を考えるとして、その誕生の時から始めるのじゃなく、そこよりはるか前までさかのぼり、またかれが死んだ日でしめくくるのでなしに、さらに先へ延ばす仕方で、見取図を書くことは必要です。あるひとりの人間がこの世に生まれ出ることは、単にかれひとりの生と死ということにとどまらないはずです。(1986: 349).

obra determinada. Debido a la existencia de esa unidad superior, las vidas de los personajes se entrecruzan entre sí, como también lo hacen sus almas. Las fronteras entre las personas resultan difusas, tema sobre el que insistiremos frecuentemente a lo largo de esta tesis. Ōe nos prepara para concebir la vida de esa manera, propia del Japón tradicional.

Hacíamos referencia en 4.2. a las palabras de Abe-Auestad para explicar la importancia del vínculo que las almas tienen con el entorno natural en la cultura tradicional japonesa, creencias que en varias ocasiones han servido para vincular los bosques con lo sagrado (2014: 79). Si unimos esa sacralidad con el hecho de que las almas de los difuntos se separaban de sus cuerpos para ir a habitar un árbol del bosque, puede concluirse que este tipo de creencias también contribuye a diluir las fronteras entre la materia *inerte* (árboles y bosques) y la materia consciente, el ser humano. En realidad, la cuestión está íntimamente relacionada con otro tema abordado en el capítulo de la física cuántica: las creencias animistas. Henry Murray explicaba la extendidísima recurrencia de muchas culturas primitivas al animismo basándose en la ausencia de estudios empíricos sobre las fuerzas de la naturaleza que, como el magnetismo, a veces producen fenómenos observables de difícil explicación. Por ello, "thus 'savages' so-called [...] lived in a world that was populated by numerous imperceptible but often imagined psychic beings, however named –spirits, souls, ghosts, devils, angels, demi-gods, supreme deities– some of whom were immanent in nature [...], some of whom were mobile" (1968: 307). La ausencia de métodos científicos y de instrumentos adecuados sería la causa del animismo, por tanto. Murray desconocía, por supuesto, que ciertas interpretaciones de la física cuántica están extendiendo la conciencia y cuestiones relacionadas con ella –como las emociones– más allá de los seres humanos, y en tal sentido esas culturas primitivas habrían podido acercarse a la realidad de una forma no totalmente errada. En cualquier caso, Ōe pretende restaurar el animismo propio de la tradición japonesa, y por ello recoge momentos en su novela en los que Dōji acude al bosque para hablar con el espíritu de Meisuke, que habitaba en un árbol determinado: "Dōji subió para mantener una «larga conversación» con Meisuke, el cual pasaba días tranquilos como alma al pie de los árboles, en las alturas del bosque"[91] (2009: 228). En tal fragmento los árboles cobijan un alma, y en el siguiente es la tierra

[91] 森の高みの樹木の根方で、魂として静かに時をすごしている銘助さんのもとへ、童子が「永い話」をしに登ったこと (1986: 467).

la poseedora de fuerza vital, lejos por tanto de una concepción inerte y materialista. Cuando la abuela del narrador relataba la lluvia torrencial que siguió a la detonación de la roca, incluye esta explicación acerca de cómo aparecieron cangrejos de agua dulce entre la tierra: "Mi abuela explicaba que ello se debía a la fuerza que había permanecido contenida en la tierra. La misma fuerza ha impregnado con su energía a los fundadores que trabajaban casi desnudos"[92] (2009: 86). El pasaje muestra cómo el narrador entiende que la energía de la tierra puede conferirse a los fundadores, seres humanos de difícil clasificación, sin duda, como demuestra su posterior 'gigantización' o su forma de morir, marchando *al otro lado*. Al final del capítulo primero se nos describe una de las últimas tareas de los fundadores, la construcción de ese sendero de piedras por el cual acabarán desfilando para abandonar «la vida» en la aldea:

> Continuaron [...] hasta el pie del «camino de los muertos», que acababa de terminarse [...]: vieron en el camino enlosado, aplanado en su totalidad, a los fundadores, ataviados con vestimenta de gala, avanzar en cortejo, a paso lento, con el «destructor» a la cabeza. Ofrecían ese espectáculo al claro de la luna. Era una marcha maravillosa: [...] los pies de los fundadores parecían flotar, poco a poco, por encima del «camino de los muertos» aureolado por una vaga luminosidad lunar. [...] Oobaa bajó al valle para contar lo sucedido: el «destructor» y los fundadores habían renunciado a sus relaciones jerárquicas, se habían convertido de nuevo en los compañeros de antaño, bromeando, y habían partido como buenos amigos *al otro lado*[93] (2009: 99).

Es uno de los ejemplos más claros de borrosidad entre los estados vida/muerte, y además delata una concepción espacial de esos estados, pues se entiende que morir es marchar hacia algún lugar indeterminado que, sin embargo, podría hallarse si se sigue el trazo de una infraestructura físicamente construida que es el sendero.

La conciliación de estados opuestos para Occidente contribuye a generar un ambiente onírico, muy propio de algunos autores del realismo mágico (Miguel Ángel Asturias quizá sea el mejor ejemplo) y de las concomitancias que el movimiento

[92] それは新しい土地にはらまれていた力によるものだった、と祖母はいいました。それと同じ力のみなものとから [...] 全裸に近い格好で立ち働いた創建者たちにエネルーギが浸透して (1986: 390).

[93] できあがったばかりの「死人の道」のすぐ下手まで登ってみると、全体が水平な敷石の道の上を、服装をただした創建者たちが、「壊す人」を先頭に、ゆっくり歩調をとって進行している。その眺めが、月の光に見えました。それは不思議な進行で、[...] 創建者たちの足は、月の光に淡く照らし出した「死ぬの道」から、少しずつ浮かびあがる具合のでした。[...] オーバーが谷間に降りてきて、起こったことを報告しました。「壊す人」と創建者たちは、命令し命令される間柄から、また昔の、いつも冗談をいいかわしている仲間に戻って、仲良く*向う側*へ出発して行ったと。 (1986: 397-8).

mantiene con el surrealismo. El sueño cumple un papel central en *M/T*, siendo un instrumento que altera los órdenes de la realidad mediante la universalmente recurrida confusión entre realidad y sueño. Una de estas confusiones se narra en el capítulo segundo, cuando se da cuenta de los hechos acaecidos durante el «Movimiento de Restauración». Tal movimiento fue emprendido por Oshikome, una líder que decidió promover políticas para retornar forzosamente al estadio de *comunismo primitivo* en el cual se hallaba la aldea tras su fundación. Ayudada por los jóvenes de la comunidad, obligará a los ancianos fundadores de la aldea a trabajar en nuevas infraestructuras. Es importante señalar que, a pesar de aparecer Oshikome después de la partida del Destructor y los fundadores hacia *el otro lado*, la novela también relata la explotación de los fundadores en los trabajos porque es otra versión de los mitos de la aldea, obviamente contradictorios entre sí, tal y como sucede en las piezas de literatura oral. En el pasaje que vamos a señalar, los ancianos se muestran extrañados por la recurrencia de un sueño que todos tienen mientras dan cabezadas en los descansos de sus labores de construcción; un sueño en el que aparecía la vida que llevaban antes de tener que partir al exilio desde aquella «ciudad del castillo»:

> En las breves cabezadas que echaban durante la pausa, soñaban, con todo detalle, aquella vida cómoda de cada día. Era como si lo que vivían en el sueño constituyera su verdadera vida, y el trabajo colectivo que realizaban durante más de cien años en la hondonada en el medio del bosque, fuera una vida dura con la que soñaban mientras vivían en la ciudad del castillo. [...] «Pero, por qué soñamos eso en cuanto cerramos los ojos? ¡Es pueril! ¿¡Es como si la vida que llevamos aquí sólo fuera un sueño sin fin!?"[94] (2009: 126-7).

La ciudad del castillo hace referencia al lugar del cual tuvieron que partir en el exilio, según narra el mito de fundación de la novela. En el pasaje puede observarse la confusión entre mundo real y mundo onírico, pues los ancianos no saben distinguir si aún permanecen en aquella ciudad y sueñan con esa vida de duros trabajos o si, por el contrario, verdaderamente se escaparon del castillo y ahora sueñan con su vida anterior. El bucle contribuye a complicar los niveles del mundo ficcional de *M/T*, que gusta perderse en este tipo de versiones alternativas y dobles realidades de una manera

[94] その不満のない生活の毎日様子を、中休みの短い眠りごとに、こまごまと見るのです。それはまるで夢のなかの暮しこそが現実の生活で、そのように城下町で日々を送っている自分が夢に見る苦しい暮しが、森のなかの盆地での百歳を越えての集団労働だ、とでもいうようなのでした。[...] –どうしてあのような夢をすぐにも見るのはなあ、いったん眼をつぶりさえすれば？他愛もない！いまここにおるわしらの暮しが、途方もない夢でもあるという具合になあ！？ (1986: 412).

parecida al García Márquez que relataba la muerte de José Arcadio Buendía a través de sus sueños:

> Cuando estaba solo, José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos. Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, con la misma cama de cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadrito de la Virgen de los Remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual hasta el infinito. Le gustaba irse de cuarto en cuarto, como en una galería de espejos paralelos, hasta que Prudencio Aguilar le tocaba el hombro. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar, en el cuarto de la realidad. Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real (1967: 165-6).

Los dos pasajes recién citados demuestran la flexibilidad del mundo onírico a la hora de trabajar con diferentes planos de la realidad. En nuestra última dedicación a las relaciones entre la mitografía, el realismo mágico y *M/T* haremos referencia a otro aspecto muy presente en toda mitología y, efectivamente, también en la novela de Ōe. Nos referimos a la presencia de los principios femeninos, de la fecundidad y a las imágenes de la mujer de las cuales está provista la novela. La visión de la mujer que el autor despliega en esta novela sintoniza con el papel tradicional de una buena parte de las mujeres de su novelística. Dado que casi todas sus novelas poseen un fuerte componente autobiográfico, Ōe tiende a incluir a su esposa en varias obras, como *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!* o un *alter ego* de la misma, como ocurre en *El grito silencioso*. En cualquier caso, la mujer de esas novelas cumple el papel tradicional de ama de casa, encargada de la cría y cuidado de los niños y con escasa iniciativa en las empresas familiares. Algunos críticos han sido decididamente acres con otras mujeres de las novelas de Ōe, como Margaret Hillenbrad (2007), la cual cree que en el ciclo narrativo de la ocupación americana el autor vuelca toda su misoginia y culpa a las mujeres de traición a la patria. En otras ocasiones, el autor incluye a heroínas protagonistas en busca de su propio destino, como en *Jinsei no shinseki* (1989, traducido al inglés como *An echo of heaven*, aunque literalmente sería *Los parientes de la vida*), donde la protagonista busca en diferentes religiones el sentido de la vida a través de un periplo que le lleva hasta México y el catolicismo. Para el caso que nos interesa, el autor actúa según la teoría de los arquetipos míticos, de manera que aparece el arquetipo femenino mítico asociado a la fecundidad y la maternidad. Curiosamente,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

un mismo personaje femenino puede reunir tanto el lado creador como el lado destructor de la feminidad, y así ocurre con Oshikome, que además de ser la que inicia los ritos de fecundidad en la aldea, también dirige el turbulento «Movimiento de Restauración» que supondrá crueles prácticas, ejecuciones incluidas. El personaje de Oshikome es uno de los más interesantes de toda la novela por esa reunión de facetas diversas. Obviamente, en el momento en el que transcurre su historia, encarna la "M" de la pareja "M/T". Al comienzo, en ese mapa que dibuja el niño-narrador sobre Japón y en el cual sitúa su aldea –episodio que desarrollaremos en el siguiente epígrafe con más atención–, aparece ya la giganta Oshikome. Éste es un fragmento de la descripción de ese cuadro: "Por encima de todo esto, en todo el espacio de cielo que dominaba el bosque y el valle, dibujé una mujer gigante rodeada de nubes y un hombre adulto, de la estatura de un niño comparada con aquella"[95] (2009: 12). En la representación pictórica, el autor destaca al personaje femenino por encima del masculino, otorgando cognitivamente una predominancia mítica a la figura femenina que alcanza su cénit en el momento del ritual de fecundidad. Puesto que las tierras habían perdido el vigor de los primeros días, Oshikome decide subir a una colina desnuda, con su cuerpo 'gigantizado', y a la luz de las estrellas, los hombres, vistiendo únicamente su *fudoshi*, acuden para fertilizarla en un ambiente lúdico. La 'gigantización' que acaece en el cuerpo de Oshikome, así como en el de los fundadores y en el Destructor, puede explicarse atendiendo a los principios del realismo grotesco bajtiniano. El realismo grotesco tiende a las imágenes corporales (vid. 4.5.1.), puesto que el cuerpo universaliza –todos tenemos cuerpo, mientras que lo intelectual particularizaría– y es motivo de regeneración, ya que lo corporal es el origen de la fertilidad, el crecimiento y la abundancia. Por ese motivo el cuerpo aparece en los textos grotescos como grandioso, sobredimensionado, exagerado (1965: 19) y, en el texto de Ōe, 'gigantizado'.

A modo de conclusión de este epígrafe, destacamos el entramado textual que genera *M/T* a partir de la conjunción de varios niveles de la realidad, entre ellos el histórico y el mítico, sumados a los diferentes órdenes oníricos (sueño/realidad), corporales (cuerpo físico/alma) y temporales (eternidad/historia) que configuran la complejidad de la novela. Con todo ello, Ōe consigue acercarse a esa perspectiva mítica, atemporal y

[95] その上で、森と谷間を見おろす空いっぱいに、雲に囲まれた大女と、その子供ほどのおおきさの大人の男とを描いたのです。 (1986: 350).

esencializante del mito, clave en muchos textos del realismo mágico, cumpliendo su deseo de plasmar la sincronía de los murales de Rivera a través del lenguaje literario.

4.4. CENTRO VS. PERIFERIA: ANTIIMPERIALISMO DE KENZABURŌ ŌE

4.4.1. El Emperador degradado: motivos históricos y culturales

Obviando las peculiaridades históricas del archipiélago y el debate acerca de su supuesta modernización (que no industrialización) en un ejercicio de simplificación didáctica, podría afirmarse que Japón fue la última gran nación del mundo en abandonar un sistema teocéntrico en el que el súbdito prestaba enteramente la vida al servicio del Emperador, como padre de una nación y, por extensión, de una gran familia. Una comprensible sensación de orfandad imperaba en el país tras la Segunda Guerra Mundial y la renuncia personal a los rasgos divinos que la mitología japonesa otorgaba al Emperador. A la rápida caída de ese dios le siguió la llegada de un nuevo padre, encarnado por los Estados Unidos de América y sus fuerzas de ocupación, que contribuyeron a agravar el trauma nacional de posguerra (Napier, 1991: 12). No tardaron en surgir voces, entre las que se acabará incluyendo la de Ōe, que exigían una aclaración de la posible culpabilidad del Emperador Showa en los crímenes contra la humanidad cometidos durante el conflicto bélico. Se empezó un proceso análogo, si se quiere, al de Nüremberg en Occidente, para juzgar a generales y oficiales del gobierno japonés. También se exigió la investigación del Emperador en dichos crímenes, aunque nunca llegaría a realizarse:

> The Emperor´s role in Second World War has never been really cleared: should he have been judged of War Crime? Several of his generals were judged, and they were supposed to act under his commands. Some authors states that, at least, Emperor Hirohito's responsibility should have been cleared (Miyoshi, 1991: 112).

La labor literaria de Ōe, sin embargo, dista de ser una denuncia contra crímenes de guerra y la supuesta complicidad del Emperador. Prefiere una ridiculización explícita de su figura, tanto en el plano mítico y simbólico como en el histórico y personal. Como ya se ha dicho, el autor se unió a la corriente de los *flesh writers* (*escritores carnales*) para descompensar la excesiva subyugación del cuerpo que la lealtad al Emperador había causado en la sociedad previa al conflicto mundial. Además, el autor no se queda en una mera *recarnalización* de los argumentos y los personajes, sino que acude directamente a la imagen del Emperador para degradarla y profanarla mediante prácticas corporales tan

explícitas como la masturbación realizada con su imagen por el protagonista de *Seventeen* (1961). Responde sin duda a una praxis de literatura grotesca, pues aplica el principio propio del realismo grotesco que consiste en rebajar lo espiritual, ideal, abstracto (Bajtin, 1965: 19) situado cognitivamente en un plano superior, a la misma realidad material, en un plano inferior o terrenal. La risa, efecto pragmático de todo texto grotesco, ayuda a rebajar esa abstracción del elemento degradado; en este sentido se sirve Bajtin de Cervantes, en cuya obra magna usa lo corporal (incluso flatulencias o ruidos provocados por la ingestión de alimentos en los intestinos, sobre todo en Sancho Panza) para degradar todo lo presentado por don Quijote como ceremonioso o caballeresco (1965: 20). De vuelta a la obra de Ōe, *Seventeen* cuenta la historia de un adolescente inseguro que, seducido por lo movimientos fascistas como forma de contrarrestar su excesiva timidez y sensación de impotencia, idolatra al Emperador, imagen erótica sobre la que realiza una práctica tan solipsista y estéril como es el onanismo. Esta sexualización de la política es característica principal de esos *flesh writers* que desde la posguerra japonesa *carnalizaban* la realidad japonesa en respuesta a la sumisa abstracción profesada durante las décadas de imperialismo nacionalista: "the flesh writers, by assuming that the body is central to individual identity, and by extension to a national idenitity, reflect the attempts in the postwar years to come to terms with the war years by both repressing the body through disavowal, and expressing it through carnality" (Slaymaker, 2004: 10). El gesto masturbatorio es una metáfora del nacionalismo exacerbado ultraderechista, fascinado por la imagen del Emperador y lo que representaba en un tiempo reciente, pero cada vez más lejano. La novela provocó un aluvión de críticas sobre el autor e incluso la emisión de amenazas de muerte por parte de alas radicales de la derecha japonesa. A partir de entonces extendió sus críticas a la figura del Emperador hacia la derecha política, tal y como se ve de forma explícita en la siguiente cita del autor que recoge James Ryan:

> The Japanese right wing, including those who are threatening me, believe in the formula Japan equals emperor equal righteousness and thus can think of themselves as the allies of patriotism/righteousness. That is the reason why the Japanese right wing is politically incompetent (1993: 449).

En otras obras de Ōe el Emperador es representado, curiosamente, no como una institución japonesa sino como una empresa extranjera, siendo este el caso de *El grito silencioso*, donde el Emperador es en realidad el Supermercado regentado por un coreano. La empresa simboliza la invasión de capital extranjero en el país nipón desde

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la rendición y la llegada de un orden global. Paradójicamente, globalización y emperador representan en la obra de Ōe un mismo elemento que debe ser combatido: la homogeneización cultural o la progresiva reducción de la diversidad. En la literatura del Nobel japonés no es el Emperador una figura terrorífica, reencarnación de dioses destructores como sí lo es Estrada Cabrera en *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias. Al contrario, el Emperador (y la homogeneización cultural) es una fuerza sutil y sistémica que penetra en los órdenes sociales subrepticiamente para ir imponiendo su canon centralista. Claremont considera que el autor incluso se acerca a posturas anarquistas:

> Ōe is not attacking the central order as such but the *abuses* which centralism imposes on those who were subject to it. These abuses seem inherent in the very notion of centralism. [...] Centralism is based on order, and when larger groups of people form a community, centralism –in the form of a religion or an ideology – becomes a necessary means for society to function (2009: 89).

Entender el centralismo como evolución natural de las comunidades humanas quizá sea una simplificación excesiva de la teoría del Estado. Igualmente problemático es lo siguiente:

> A second point of Ōe's attack is that centralism crushes diversity and that diversity is an absolutely essential component in any society. With diversity comes tolerance and humanism. But the history of humankind shows that aggression is inherent in diversity. One tribe will attack another; one nation will invade another; one religion will allow no other. Here at once are the seeds for centralism (Claremont, 2009: 89).

No afirmaríamos con tanta seguridad que la diversidad derive necesariamente en violencia, pero sí aparece en Ōe una recurrencia a la violencia cuando aborda la diversidad: desde su primera novela, *La presa*, con la llegada accidental del prisionero negro, un agente de diversidad, hasta *M/T*, en la cual la aldea será finalmente invadida por el poder hegemónico del Japón Imperial, todo encuentro con la diversidad resulta en violencia y sumisión de una de las partes.

La solución que parece plantear Ōe pasa de nuevo por el mito y el poder regenerador del ritual. En la última danza *nenbutsu* de *El grito silencioso*, practicada dentro del marco del festival *o-bon* propio de la tradición japonesa y destinado a honrar a los antepasados, el Emperador aparece caracterizado como un personaje más (Royo, 1999: 148). La expresión corporal inherente a la danza posee rasgos del carnaval bajtiniano,

de manera que la risa y la conjunción de personajes de élite con los llanos relativizan toda figura elevada por encima del resto de la sociedad. Pieza primordial del realismo grotesco, Rabelais pretendía destrozar la imagen oficial de los eventos mediante su sátira grotesca (Holquist, 1984: XXII). Rabelais es antiautoritario por excelencia, ya que ningún dogma puede coexistir dentro de las imágenes rabelaisianas: "these images are opposed to all that is finished and polished" (Bajtin, 1965: 3). Esto es uno de los elementos preferidos por Ōe al facilitarle la relativización del Emperador, una de las figuras más encumbradas por la mitología japonesa. Batjin analiza el proceso mediante el cual la oficialidad, las instituciones y los gobiernos, a pesar de partir en sus orígenes de un estrato meramente llano y ciudadano, acaban por erigirse en entidades prácticamente incuestionables, ya que en el proceso de consolidación del estado esa mirada burlesca y relativista pasa a ser no oficial (1965: 6). La grandeza del carnaval es recordar el origen corporal y natural de todo poder, evocando sus comienzos como institución nacida en el seno de una sociedad compuesta por individuos y cuerpos. Ōe utilizará este principio en la burla a Mishima perpetrada en novelas cortas como *Mizukara waga namida wo nugui tamau hi* (1972, *El día en que él enjugará nuestras lágrimas*). En ella, el protagonista organiza una revuelta para reivindicar la figura del Emperador y culmina con un suicido, acción análoga al espectacular suicidio del escritor Yukio Mishima en 1970, hito que marcó el fin de la posguerra cultural japonesa y el comienzo de una sociedad menos motivada ideológicamente. Como decíamos, ese empleo del Emperador en una marcha tan igualadora como el *nenbutsu* supone jugar con un concepto considerado por algunos intelectuales como Mishima un valor tan *oficial* e indiscutible, tan *romántico* al fin y al cabo, que es una ofensa incluirlo en una práctica carnavalesca. Todo lo contrario a Ōe pues, interesado en el motor degradador del realismo grotesco, busca conseguir tal efecto mediante el oprobio para rebajar el alto estatus espiritual, ideal y abstracto de las figuras civiles consagradas.

Debe considerarse no obstante el delicado trauma que supuso, incluso para el antiimperialista Ōe, el fin de una sociedad teocéntrica en 1945. El mismo autor narra la sorpresa con la que acogió la noticia, cuando todavía era un niño:

> The adults sat around their radios and cried. The children gathered outside in the dusty road and whispered their bewilderment. We were most surprised and disappointed by the fact that the Emperor had spoken in a human voice. One of my friends could even imitate it cleverly. We surrounded him, a twelve-year-old in grimy shorts who spoke in the Emperor's voice and laughed. One laughter echoed in the summer morning stillness and

> disappeared into the clear, high sky. An instant later, anxiety tumbled out of heavens and seized us impious children. We looked at one another in silence. How could we believe that an august presence of such awful power had become an ordinary human being on a designated summer day (1965: 348).

El texto evoca cómo, ya en la infancia de Ōe, se dio una primera degradación de la figura del Emperador a través de la risa. La humanización del soberano genera en sus compañeros de juego la burla inmediata, mediante un niño avieso que se dispone a imitar la mundana voz del Emperador. Ōe poetiza la escena incluyendo ese efecto sonoro de la risa que sube al cielo y vuelve en forma de eco, dando a entender la propia humanidad de lo que hasta ahora se hallaba *arriba*, en el cielo. Si creemos en sus palabras, desde el mismo día de la *humanización* del Emperador, Ōe produce el primer gesto grotesco: la risa de la imitación (técnica aledaña al carnaval) de las palabras del mandatario, que contribuyen a rebajar su anterior condición de ser divino intocable. Es necesario tener presente que el Emperador Showa es un personaje crucial en la historia de Japón y de todos los japoneses que con él vivieron la guerra y la evolución del país (Napier, 1991: 143). Ese momento crucial de la posguerra japonesa marca un hito en la vida de Ōe, ya que vio cómo prácticamente en cuestión de pocos días todo el mundo se manifestaba pro-democrático después de haber sido ultranacionalistas, y a la cabeza de esos tránsfugas se encontraba el mismo Emperador Showa. Desde entonces, Ōe desconfiará de toda historia *ready-made* (Abe-Auestad, 2014: 76) o, en otros términos, adentrándose en la filosofía de la sospecha y en su apuesta por hallar fórmulas y palabras que dieran una explicación cierta, completa y empírica de la realidad, sumiendo al autor en un peculiar relativismo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.4.2. Mitos contra el Emperador: la reelaboración de una mitología

Eliade justifica la fijación de una sociedad por la adoración al rey (o Emperador) como llave a nuevos tiempos de esplendor, portador de la esperanza de un pueblo como el que encumbró a Federico II al rango de mesías (1963: 75). Los pueblos que poseyeron un rey, cuya función mitológica esencial es la de conectar con el cosmos a la comunidad y reflejar la jerarquía universal, aún poseen en su memoria colectiva esa concepción escatológica de la realeza:

> El mito de Federico II no es más que un ejemplo ilustre de un fenómeno más difundido y preexistente. El prestigio religioso y la función escatológica de los reyes se han mantenido en Europa hasta el siglo XVII. La secularización del concepto de Rey

> escatológico no ha abolido la esperanza, metida en lo más hondo del alma colectiva, de una renovación universal operada por el Héroe ejemplar bajo una de sus nuevas formas: el Reformador, el Revolucionario, el Mártir (en nombre de la libertad de los pueblos), el Jefe de Partido (1963: 75).

Así explica el apoyo popular que logran los autoritarismos, siempre basados en un líder o *autoridad*. No será ese el caso de Ōe, quien cree firmemente en la falsedad del anclaje mitológico de la sociedad japonesa, motivo para la renovación de la misma mediante una propuesta alternativa. La relativización de la figura del Emperador no se basa en su condición humana únicamente, sino que también emplea la mitología, adentrándose en el «tiempo sagrado» eliadiano: "Admittedly, the means of attack are framed in 'sacred time', but implicit in their meaning is that the status of the Emperor is false and that Japanese society is constrained by a false ideology" (Claremont, 2009: 86). El sintoísmo, tantas veces adscrito a la ideología imperialista, puede ser también una herramienta esgrimida contra la misma. Kenji Ueda recoge la extendida creencia de que el *shintō* es una doctrina con fines políticos cuya finalidad principal sería preservar el poder imperial y su autoridad (1996: 36). Es el caso de Akinari, quien considera que el *Kojiki* no expresa en realidad el espíritu del pueblo japonés, sino el de la familia imperial nipona, el clan victorioso en la unificación del país (Requena Hidalgo, 2009: 39). Aunque carece de esa determinación, la doctora Abe-Auestad también considera que la reivindicación del bosque (*mori*) puede incluir un mensaje nacionalista, contenido en conflicto con las propias pretensiones de Ōe (2014: 79). Sin embargo, Ueda diverge de tal postura puesto que existen otros dioses respetados por Amaterasu y que también son adorados por el pueblo (1996: 37). De hecho, Ōe incluye numerosos aspectos de la cosmovisión sintoísta (como el animismo, la creencia de la vinculación de las almas de las poblaciones a su entorno natural o la admiración y respeto por la naturaleza) dentro de su mitología alternativa al Emperador. Hay por tanto hueco para propuestas no imperialistas dentro del sintoísmo, religión que sirve como base para movimientos sociales, incluidos el ecologismo, en Japón. Tampoco cae Ōe en el hipotético nacionalismo implícito en las visiones sintoístas, más bien su propuesta de un nuevo mundo trasciende las fronteras japonesas y quiere acercarse a algo parecido a una revolución global. Durante el capítulo cinco de *M/T*, la «Guerra de los Cincuenta Días», uno de los maestros de la pequeña aldea decide enviar misivas a «los pueblos oprimidos» con intención de contar lo que estaba ocurriendo y alentar a seguir su ejemplo: "Empezó a escribir cartas en chino, inglés, francés, alemán y español, [...] explicando el sentido de la guerra de los cincuenta días, desde el punto de vista de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

aldea, para dirigirlas a los pueblos oprimidos que vivían en regiones del mundo donde se hablaba una de esas lenguas."[96] (2009: 283). En otro momento de la novela, los aldeanos apelan incluso al respeto por el derecho internacional, dando buena cuenta del alcance que pretende el autor: "¡Si en lo sucesivo vuestro ejército continúa cometiendo actos criminales que violan el derecho internacional, nuestra lucha no tendrá cuartel!"[97] (2009: 271). El deseo de trasladar la lucha anticentralista y emancipadora revela la ideología internacionalista de Ōe, lejos del nacionalismo que podría atribuirse a la reivindicación del *mori* como quintaesencia de Japón. Por otra parte, el autor es buen conocedor de las dinámicas nacionalistas y siempre se ha posicionado en contra de esencialismos y a favor de la dialéctica y el diálogo con otras culturas. Incluso propone la necesidad de la alteridad para poder definirnos, tanto a nivel individual como colectivo:

> [Yamato[98] spirit] first appeared in *The tale of Genji* [...]. When Murasaki Shikibu is referring to nothing more than a particular sensibility inherent in her fellow countrymen. "Having Yamato spirit is important", she has Genji say, and he goes on to argue that this "shared sensibility" should influence one's behavior as a human being. But without a solid foundation in Chinese learning, its benefits are limited, and so, he concludes, his son should study at the university (1992: 18).

Según estas palabras, Japón comparte con China esa «shared sensibility» que Murasaki percibió como transcendental para entender su cultura y poner en su héroe ejemplar. Efectivamente, Japón necesitó a China para generar ese cacareado «espíritu Yamato» (es decir, lo que sería la esencia del Japón tradicional), mencionado por primera vez en el *Genji monogatari* (siglo XI), obra en la cual la autora da buena cuenta de su formación en los clásicos chinos, punto de partida para entender las diferencias de su nación con respecto a la China continental.

Pero, retomando la atención al tema principal de este apartado, ¿qué modelos míticos planteará como alternativa el autor para su país y, por ende, para el mundo entero? En 4.3.4.2. se explicó que parte de este gesto consiste en fundar una sociedad más allá del mundo *oficial*, en el Inframundo, tras la roca que Izanagi ubicó para marcar los

[96] 中国語、英語、フランス語、ドイツ語、スペイン語 [...]、それらのいずれかの国語が使われる地域に住む被圧迫民族に向けて、村の側から五十日戦争の意義をうったえる手紙を書きはじめたのでした。 (1986: 495).
[97] しかしおまえらの軍隊が、このさき国際法にもとる犯罪行偽をするならば、わしらはなにひとつ客赦せぬことになるのやが！ (1986: 489).
[98] *Yamato* es el nombre que recibía una gran parte del Japón antiguo, y también denomina un período histórico propio del país.

comienzos del Hades. Ōe estaba al tanto de las opiniones del famoso etnógrafo Kunio Yanagita (1875-1962), el cual entendía que los dioses locales (*kunitsukami*) fueron expulsados y perseguidos una vez que los dioses celestiales (vinculados con la familia del Emperador) entraron en escena. En el proceso, los dioses más rebeldes y desobedientes (*matsurowanu kunitsukami*) fueron empujados hacia los bosques y pasaron a ser demonios (Wilson, 1986: 105). De forma análoga, el novelista se preocupa de incluir en el relato de la «Guerra de los Cincuenta Días» hechos que son contados de forma diferente, divergiendo la versión oficial de la relatada por los aldeanos (recuérdese la importancia en la novela de lo oral, comúnmente desprestigiado por el aparato oficialista del gobierno central y reemplazado por las crónicas escritas). Sirva de ejemplo la argucia del «torrente loco», una gran turba de agua liberada por los aldeanos con la intención de anegar el campo de los soldados imperiales y detener su avance por el bosque:

> Toda la zona río abajo fue invadida por un agua negra, y en las ciudades inundadas con esa agua negra muchos niños murieron a consecuencia de una fiebre misteriosa. [...] Los estados mayores del regimiento y del departamento se vieron obligados a desmentir los rumores que atribuían aquella calamidad a elementos sediciosos: ninguna compañía fue enviada para llevar la represión a una pequeña aldea en el fondo del bosque; naturalmente, esa compañía jamás fue aniquilada por un torrente loco, y ese torrente loco [...] no era la causa de las epidemias infantiles ni de las malas cosechas en los arrozales y los campos[99] (2009: 258).

Se aúnan, por tanto, la fundación mítica en los márgenes de la sociedad oficial (en el Inframundo), la defensa de la heterodoxia y de las versiones no oficiales y, además, los seres míticos que representan los *kunitsukami*, aquellos dioses locales expulsados por los celestiales. Ello supone adorar a las sombras, el atributo contrario a la luz que se suele vincular a Amaterasu y a sus descendientes (el Emperador entre ellos). En un fragmento de *M/T* se recoge cómo la madre del narrador rezaba en silencio a las deidades de las sombras, que no eran otros sino Meisuke[100]: "Mi madre no se dirigía al dios a plena luz, sino que continuaba orando en su corazón al «Meisuke-san» que era el

[99] 黒い水が下流城一帯をひたしたのですが、この黒い水につかった町や村むらで、子供たちが原因不明の熱病にかかって多く死んだのです。[...] しかも連帯と県首脳部は、森の奥の小さな村を鎮圧するために中隊が派遣される、というようなことは実際にはなかったし、その中隊が鉄砲水で全滅するというようなことも当然なく、[...] 鉄砲水が子供に疫病・田畑に不作をもたらしたなどというのは、不穏分子のデマにすぎぬと、その打ち消しにつとめねはならなかったのです。(1986: 482).

[100] En el sintoísmo, los humanos pueden pasar a ser deidades o *kami*, rango que consiguen sobre todo aquellos héroes nacionales cuyas hazañas servirán de ejemplo para una comunidad. Muchos *kami* locales son, por tanto, antiguos líderes o personajes destacados dentro del acervo folclórico de la población que los entronizó.

dios de la sombra"[101] (2009: 318). El fragmento muestra un proceso frecuente en las sociedades transculturadas: la fusión entre los panteones impuestos por la potencia colonizadora y las deidades del sustrato indígena dominado crea un conflicto identitario muy bien estudiado por la teoría poscolonialista. En definitiva, Ōe vuelve a los márgenes y a la periferia para dar sentido a su obra antiimperialista y anticentralista. Su texto sirve de referencia a una comunidad específica y diferenciada, en detrimento de la despersonalización que implica la adoración a dioses propios de un sistema centralista. Cuando los *kunitsukami* fueron forzados a retirarse a las profundidades de los bosques, se retiraron asimismo "deep into the psyche of all Japanese" (Claremont, 2009: 82), y así, en realidad, el autor estaría creando un nuevo constructo de la identidad japonesa, a partir de una interpretación anticentralista del país, sustituyendo una esencia por otra: para hacer efectiva su crítica, el autor debe apostar firmemente por su modelo heterodoxo y plural, pero se dirige a una supuesta «psique japonesa» en la cual se habría reprimido el anhelo de diversidad y de adorar a los *kunitsukami*. Ōe se distancia de planteamientos hiperindividualistas como el del Popper cuando entiende que el hábitat natural y deseable del *individuo* es la *comunidad*, y por ello su ideal es promover una *comunidad de individuos* unidos mediante lazos sociales, capaces de realizarse como entes libres y diferenciados, sin imposiciones culturales, políticas o lingüísticas de ningún tipo, es decir, no alienados. Sin la vehemencia propia de alguien que aún se halla en la epistemología de la modernidad, Murakami también recogerá en sus obras (especialmente, en *La caza del carnero salvaje*, 1982; *Hitsuji wo meguru bōken*) voces históricamente reprimidas en el territorio japonés, concretamente la etnia de los *ainus* (habitantes de la isla septentrional, Hokkaidō). Recogemos unas palabras de Ōe donde explica por qué, una vez redescubierto el valor de la comunidad, rechaza la propuesta imperialista como modo de crear una gran familia o nación:

> In my case, I do not think that I will find the Imperial culture at the end of my journey back to the community. What I mean by this is that it is quite unlikely that I will reveal a community with the characteristics of what Mishima called an "Emperor-centered culture." In contrast to the Amatuskami who unified Japan as a nation, the Kunitsukami in every region are the demons, and spirits who hide deep in the collective roots of each and every one of us... As romantic as this may sound, I am the kind of person who believes in finding my communal roots with my loved ones (1999: 208).

[101] 母親は、明るい所の神様にではなく、暗がりの神様たる「メイスケサン」に心のなかで祈りつづけていたのです。(1986: 513)

El fragmento epitoma la ideología más íntima de Ōe: vuelta a la comunidad, creencia en la existencia de una propensión a la *comunidad diversa* dentro del inconsciente de cada japonés, creación de una comunidad armoniosa con la gente que el sujeto escoge y ama, y nombra además a Mishima como contraejemplo. Hasta tal extremo es llevada la fidelidad a su ideología que el Nobel japonés rechazó la Medalla al Mérito Cultural que concede el Emperador de Japón, propuesto el premio el mismo año de la obtención del Nobel. Bromeando en una entrevista, el novelista explicaba de esta manera por qué rechazó la Medalla: "Es que me gustaría morirme sin tener que conocer al emperador. (Risas) El asunto salió en los periódicos y gente de extrema derecha se manifestó frente a mi casa. Fue la primera vez que disfruté de una manifestación para mí solo." (Montesinos, 2004). Su rechazo a tal distinción le ha otorgado una fama de radical entre la sociedad japonesa, motivo clave en el desprestigio del autor en el Japón actual.

La literatura de Ōe tiende a romper barreras y compartimentos sociales, y se aleja de las reducciones nacionalistas o etnocentristas. Ya en su primera novela, *La presa* (1958), relata el trauma del choque entre una realidad asentada en el tiempo mítico o «tiempo sagrado» y el tiempo histórico, encarnado por el prisionero negro, que sumerge a la aislada aldea dentro del conflicto global, la Segunda Guerra Mundial. Aunque pretende una gran novela-mural tanto en *El juego contemporáneo* como en *M/T*, la sincronía siempre se rompe por la entrada de elementos diacrónicos que obligatoriamente ensanchan el conocimiento sobre el mundo y amplían los límites del aislamiento. De repente, la realidad que se pensaba cierta y única es infinitamente relativa y diversa. También el Emperador, más que el padre de una nación humana, la japonesa, es un elemento más del complicado escenario mundial de los pueblos. La llegada del extranjero, tanto en *La presa*, como en el autor y en el país entero, posee un fuerte efecto desmitificador y una entrada de la historia (mundial). Cuando revisamos los intereses del poscolonialismo en el realismo mágico destacamos que el primero ponía el foco en la reivindicación de una realidad alternativa a la racional-materialista occidental, representada por el segundo. Ōe se siente igualmente capacitado para generar su alternativa, tanto al materialismo occidental como al centralismo imperial, generando un mito alternativo que acabará "trapped by circumstance" (Claremont, 2009: 21). Sin embargo, no duda en idealizar Ōe esa época pre-logos, esa sociedad que no ha entrado aún en la historia y vive en el *mythos*. La recrea mediante un aura romanticista que resalta lo horrible de nuestro mundo (Napier, 1991: 31). Y, a pesar de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ese tono romántico de sus obras, vence el espíritu carnavalesco porque permite recordar el estatus relativo de todo lo existente: el carnaval permite liberarse del punto de vista dominante del mundo (1963: 34), como lo hacen el realismo mágico y las prácticas poscoloniales. La etnología pudo nacer precisamente gracias a este éxodo del punto de vista dominante, proceso paralelo a la destrucción de la metafísica (Derrida, 1967: 388), puesto que apunta a la no existencia de un Original, de una cultura central, de un signo absoluto perteneciente a una verdad última. Es decir, todo aquello que representaba para Mishima el Emperador, no era una institución política, sino el centro espiritual y cultural de la esencia y pureza japonesas (Miyoshi, 1991: 163). Así, el anhelo nacionalista de Mishima era un constructo del japonés prototipo, el «original japonés», todo ello a pesar de que la cultura japonesa (como la china) no es propensa (por su base taoísta y budista) a pensar en términos de absolutos: "los japoneses, como los chinos, jamás imaginaban términos que marcasen absolutos" (Rubio, 2010: 184).

En realidad, detrás de la generación de un constructo como el de «japonés prototipo» existe una alienación del japonés al Centro, al Original, es decir, al Emperador. Para la tradición mitológica imperialista, todos los japoneses están emparentados desde antiguo con el Emperador, ejemplo de lo que se ha estudiado como «temporalización de la esencia». De ese proceso nace la consideración de la nación como una familia y, de hecho, una de las palabras japonesas para referirse a un súbdito es *sekishi* (赤子) o «hijo del Emperador» (Miyoshi, 1991: 171). A partir de estas justificaciones casi genéticas, el estado japonés tiene potestad para influir más directamente que el europeo sobre la conducta y los proyectos de todo individuo (1991: 108), igual que un padre vela por el éxito y la obediencia de sus hijos, hecho que aún incide más en las sociedades orientales, influidas por el confucionismo y el ideal de piedad filial (en japonés, *oyakōkō* o 親孝行). De aquí nace la alienación, o lo que Miyoshi comenta a partir de las reflexiones de Murayama: "the state structure makes possible the governmental control and subjugation of people's privacy and individuality" (1991: 108). Es la misma circunstancia que llevó a los escritores de posguerra a abrazar el existencialismo como promesa de un individualismo liberador, según ya se ha señalado en este trabajo. Ōe, que no era ajeno a todo esto y promueve la diversidad por encima de todo, defiende una visión del mundo en la que no exista ningún centro en absoluto (Miyoshi, 1991: 5). En un ensayo, Ōe se sirve de las palabras de Masao Yamaguchi, especialista en el estudio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de las monarquías, el cual concluyó que reforzando las culturas periféricas también se refuerza la autoridad central, en una especie de armonía ideal que por supuesto seduce a nuestro autor (1995: 89). En otra ocasión, Ōe enuncia diáfanamente su filia por la periferia diciendo, después de referirse a Okinawa, que siempre ha tenido en mente "exploring the cultural characteristics of the marginal areas of my own country and Asia, I have moved along the same path, one leading toward de 'relativization' of an emperor-centered culture" (1995: 98). Sin centro al cual adorar, la periferia constituye por sí misma un centro, tal y como señalaba y pretendía Walter Mignolo (1998: 248-9). Así puede abrirse en el siguiente apartado la reflexión sobre la vigencia de la periferia como centro de la novela *M/T*.

4.4.3. La periferia como centro: la centralidad de la periferia en M/T

Si el Emperador (como institución, principalmente) es considerado una de las principales fuentes de problemas del Japón contemporáneo, Ōe tendrá vía libre para proponer una vuelta a los orígenes, al tiempo divino en el cual todo empezó a formarse, ahora que la palabra y la escritura no es derecho exclusivo de los aparatos del poder. Pretende volver a esos orígenes en los cuales los japoneses vuelvan a contemplar su vida, su entorno y el universo directamente, "from the margins to the margins", es decir, desde una visión periférica que adquiere valor de centralidad por derecho propio: "[the] quest for and [the] powerful dream of a different kind of nation, whose inhabitants are allowed to see the earth, the sun, the galaxy, and the cosmos from the margins to the margins" (Wilson, 1981: 109). Existe un evidente trato favorable al marginal en la narrativa de Ōe (de nuevo, un rasgo romántico). Ello distingue al Nobel frente a una mayoría de obras donde se muestra el repudio popular por todos aquellos que son socialmente periféricos (Royo, 1999: 179-180). A diferencia de la sátira medieval de embarcar a aquellos considerados como socialmente indeseables y alejarlos de la comunidad (Foucault, 1964: 10), Ōe abre *M/T* con otra «nave de los locos» marginados pero redentores. En la nave viajaban los que, por su conducta licenciosa, acabaron exiliados de la ciudad del castillo, y estaba dirigida por el que luego será conocido como el Destructor y sus secuaces. Aunque expulsados como medio de sanear la moral de la ciudad, el barco está cargado de la positividad propia de un agente regenerador y de la esperanza ante la posibilidad de fundar una nueva utopía (Royo, 1999: 180). El autor también utilizará el motivo del barco como metonimia de la regeneración y la utopía en *Sakebigoe* (1981), donde se relatan las peripecias de una tripulación de marginados

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

(perseguidos por la ley, homosexuales, *halfs* –mestizos nacidos del cruce entre un cónyuge japonés y otro extranjero…) que zarpan de Japón. Huyen del país porque creen que pronto un terremoto colapsará Tokio y podrán vengarse después de los pertenecientes a la «sociedad normal». La condición de marginal es encumbrada y se torna una cualidad positiva en las obras de Ōe, cuyos personajes están tan seguros de la valía de ser marginales que no dudan en atacar el centro si es preciso para cambiar la realidad: "they are not afraid to attack the center, to change the reality that is accepted unquestioningly by their fellow citizens, both in fiction and in Japanese society in general" (Napier, 1991: 9) En este sentido, se oponen a buena parte de los personajes de Murakami, que entrarían más en la categoría de *bystanders,* personalidades frecuentes en casi todo protagonista de la narrativa japonesa contemporánea, caracterizado porque "usually spends the the duration of his role in a solipsistic haze" (Napier, 1991: 9).

Efectivamente, en la novela de *M/T,* cuya "M" también ha sido interpretada como símbolo de la voz de los oprimidos (Abe-Auestad, 2014: 85), hay numerosos ejemplos de esta centralización de la periferia. Uno de los mejores ejemplos se halla en las primeras páginas, cuando el narrador, recordando su infancia, relata cómo fue abofeteado en la escuela tras situar su aldea, su bosque y sus dioses en un dibujo que, según el profesor, debía contener el mapa de Japón. La anécdota discurre de la siguiente manera: en tiempos de guerra, el maestro dice que dibujará en la pizarra un *sekai no e* (世界の絵 o "mapa del mundo"), y traza un mapa del Imperio de Japón con las islas principales y las colonias y tierras ocupadas en los años previos a la contienda. Era una época donde se requería suma obediencia al Emperador (y por tanto al *kokutai* o "cuerpo nacional"; vid. 4.1.1.) por parte de todos los súbditos, y ésa es la razón de que fuese clave en el dibujo situar al Emperador bien distinguible en el centro del mapa. El narrador, todavía un niño, hace su "mapa del mundo" con el valle en el bosque y sustituye las figuras del Emperador y la Emperatriz por una de las parejas que representan "M/T", en esta ocasión Oshikome y Meisuke. Cuando el profesor descubre su dibujo, le golpea: "El profesor me dio un puñetazo en la mejilla, al tiempo que gritaba: «¿Tú crees que esto es un 'cuadro del mundo'?»"[102] (2009: 11). El episodio comienza introduciendo la violencia, un descriptor clave en buena parte de la obra de Ōe. Sin embargo, ante tal muestra de agresividad, el niño reacciona mostrándose

[102] こんなものがどうして「世界の絵」かと、先生は僕の頬を拳で殴ったものです。(1986: 350).

orgulloso: “Además, yo me sentía muy orgulloso diciéndome: «Es el mundo en el que vivimos; nuestro bosque y nuestra aldea en el valle en medio del bosque son así»”[103] (2009: 11). A diferencia del vínculo entre autobiografía y clases dominantes (Tortosa, 2001: 17) canónico en Occidente y según el cual el componente autobiográfico de la novela de Ōe ensalza la posición de la aldea marginal y la erige contra la epistemología imperial dominante[104]. El orgullo del niño narrador demuestra la reivindicación de la centralidad de lo marginal y de la identidad de la comunidad en la que nació: probablemente, en el resto del país el Emperador y la Emperatriz estén en el centro del dibujo, pero las características de su pequeña aldea privilegiaban a dos deidades diferentes, condición periférica de la cual el niño-Ōe se siente un satisfecho deudor. Afortunadamente, el recurso a la violencia del profesor no genera una sensación de inferioridad o vergüenza en el pequeño, y la explicación a su fortaleza radica en su condición de héroe-transmisor o narrador.

No sólo aparecen marginados del poder central en *M/T*. Como recogimos en la introducción al autor, desde el nacimiento de Hikari, Ōe no ha dejado de incluir personajes en su narrativa que representan la condición de disminuido psíquico de su hijo. Un ejemplo es *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!* (1983), la obra que aborda la cuestión desde la complicada situación social y moral que genera la existencia de estas personas en una comunidad humana. En el caso de *El juego contemporáneo*, aparece una referencia a Hiruko, el primer hijo de la pareja mítica de Izanagi e Izanami, el cual fue abandonado a las aguas por haber nacido con una deformación congénita. Este gesto de la pareja originaria, esta legitimación de la marginación de los recién nacidos con disformidades, constituye otro motivo de repudio del autor hacia la mitología oficialista, en este caso por razones biográficas. En *M/T* se introducen también personajes con deficiencias psíquicas, figurando entre ellos Shirime, el asesino del Destructor que murió en el proceso, y el propio hijo de Ōe, del cual se nos habla sobre todo en el último capítulo del libro: *“Mori no fushigi” no ongaku* (「森のフシギ」の音楽 o «La música de ‘las maravillas del bosque’»). El capítulo es una reflexión

[103] あわせて誇らしく強く感じていたのは、これが自分らの生きている世界だ、自分らの森と、森のなかの谷間の村はこのような世界なのだ、ということでした。(1986: 350).

[104] El autor se desvía igualmente de la autobiografía occidental al desmarcarse de una causa fundamental del auge autobiográfico en la Europa romántica: el deseo de narrar y afirmar la propia individualidad del autobiógrafo (Eakin, 1992: 94). Los elementos autobiográficos de *M/T* no se limitan a justificar la singularidad del carácter de Ōe, sino el de toda una comunidad imaginada como arquetipo ideal para el Japón contemporáneo.

sobre la actualidad de los hechos míticos e históricos narrados durante la novela, y en él Ōe abandona el tono narrativo y su función de transmisor de las leyendas de la aldea para hablar sobre esas *maravillas* desde una perspectiva contemporánea, con personajes y sucesos reales extraídos de su propia biografía. Obviamente, en este momento impera otro tipo de mitificación diferente al estructurador de la novela, pues en esta ocasión el aura mítica la otorga el propio ejercicio de memoria realizado por la voz rectora de la novela, cumpliendo la apreciación de Virgilio Tortosa sobre lo autobiográfico: "La memoria transforma el recuerdo pasado en un mito presente, conectado de un modo complejo y vago con la experiencia transcurrida entretanto" (2001: 121). El título del último capítulo adquiere sentido debido a la condición de compositor de Hikari Ōe, autor de la melodía *Kowasu hito* (el Destructor[105]). Como reiteraremos en el epígrafe siguiente, dedicado al poder regenerador en la novela, es el disminuido psíquico, en este caso Hikari Ōe, el único que a día de hoy es capaz de percibir aún las *maravillas del bosque*, gracias a que percibe la realidad sin el filtro del centralismo oficial y es, por cuestiones naturales, totalmente periférico.

La periferia queda entonces defendida como proyecto mitológico y político para un Japón asfixiado por el proyecto unificador del sistema imperial. Se acerca al deseo postestructuralista (y poscolonialista) de reivindicación del diferente. Barthes resuelve mediante la pluralización los conflictos derivados de las diferencias: lo deseable es sumarlas todas (1975: 76-7). En el terreno de la teoría de la literatura, el poscolonialismo ha venido reivindicando el valor de la diferencia frente al proyecto universalizador del primer comparatismo (Chaitin, 1998). A pesar del pacifismo con el que se suele caracterizar a Ōe, en su obra también se practica la violencia como modo de imponer la diversidad; vimos que sus personajes periféricos no dudan en atacar al centro, y en otras partes de *M/T* se condesciende ante el hecho de quebrantar la ley, si ello contribuye a la diversidad regeneradora. Así es la mirada benevolente que el narrador arroja sobre el Destructor, a pesar de su ilícita relación con su cuñada mientras residía en la ciudad del castillo, motivo principal para su expulsión de la misma: "Cuando supe que el personaje principal de la leyenda, que era casi el mito fundacional de la aldea, era un joven que, con toda evidencia, violaba la ley [...], me dejó

[105] La traducción de *kowasu hito* por *Destructor* carece de buena parte de la poeticidad de la expresión en el original japonés, idioma cuya expresión gráfica permite aglomerar conceptos por medio de la conjunción de diversos *kanji*. Una traducción literal de 壊す人 sería *el hombre que destruye*, expresión que tampoco logra aunar el poético espíritu de síntesis de la lengua japonesa.

sorprendido al principio, y luego se convirtió en la causa de palpitaciones que estaban lejos de resultarme desagradables"[106] (2009: 53). Después de este análisis de las condiciones y personajes periféricos de la novela, cabe preguntarse si hace Ōe una defensa de la periferia a toda costa. Lo cierto es que la violencia no parece ser un método totalmente descartado: parece incluso necesario recurrir a ella en pro de una supuesta «revolución de la diversidad» que llegue a instalar el derecho a la diferencia en el mundo contemporáneo. No olvidemos que en las últimas novelas de Ōe (como *Salto mortal*), el autor se hace eco del auge del movimiento sectario en el país nipón y de la violencia empleada por estos grupos para intentar instaurar su visión del mundo en la sociedad contemporánea. Es preciso recordar que todas estas novelas terminan con un fracaso notorio del proyecto siempre que la violencia ha sido el método escogido: se trata, en definitiva, de una violencia infructuosa nacida de la desesperación.

4.4.4. Un Padre añorado: la nostalgia por el Emperador

Concluiremos este epígrafe reflexionando brevemente acerca de las ambigüedades y contradicciones en la ideología antiimperialista de Ōe, motivo de polémica entre la crítica. Se ha achacado al autor el no poseer una ideología clara. Resume la polémica James Ryan: "Some have studied Ōe's political novels and concluded that Ōe has a split personality –predominantly left wing, but with a rightwing doppelgänger from which he cannot escape" (1993: 445). Entre esos críticos que encuentran una personalidad escindida en el autor se encuentra Margaret Hillenbrad, la cual ataca decididamente la literatura del Nobel japonés, y vincula al autor con la misoginia, la homofobia y el racismo, y además considera que no sería fructífero buscar en la obra de Ōe una ideología claramente definida (2007: 384). También Susan Napier acopia opiniones que encuentran un conflicto entre el demócrata que quiere ser Ōe y el patriota que añora su tierra, aunque a diferencia de Hillenbrad, para Napier esa dialéctica "has animated some of Oe´s best fiction" (1991: 5). El conflicto nace de la recurrencia continua a su tierra natal en el plano literario (Ose, localidad remota de Shikoku), que en *M/T* sería la aldea en la que aprendió los mitos y las leyendas transmitidas por su abuela. Pero si observamos la obra desde la óptica de una periferia revalorizada, tal adherencia a su tierra es entendible en términos de la reivindicación de una cultura (que él romantiza e

[106] 村が作られてゆく、神話のような昔話の中心人物が、[...] あからさまな掟破りをする若者だったということが、まず当惑させられ、かつかならずしも不快でないドキドキする思いのみなもとだったのでした。(1986: 372-3).

idealiza) absorbida por el sistema imperial, y que ha perdido buena parte de la riqueza propia de la diversidad local. Es difícil encontrar en ello un alegato patriótico en el sentido que Hillenbrad le achaca, pues no hay en la obra de Ōe un orgullo nacionalista: cuando está orgulloso, como era el caso del pasaje en el que el niño dibuja el mapa de Japón situando en el centro su aldea, el motivo de ese orgullo es únicamente ser diferente, y no se adscribe propiamente a la idiosincrasia de esa población.

En los textos de Ōe encontramos numerosas alusiones a una infancia sumida en las reglas del imperio. En la agresión del maestro en *M/T* se aprecia la crítica a la imposición de ese sistema adoctrinador. Ōe recuerda el período de su infancia y la fascinación que ejercía el aura mítica del Emperador:

> There was nothing more frightening than not being a Japanese, not being the child of the emperor. It was more frightening than dying. The reason that I'm not afraid of death is that even if I die his Imperial Highness will live. As long as his Imperial Highness continues to live, there's no possibility that I will ever vanish into nothingness… as long as I am a Japanese I have nothing to fear, as long as I am the emperor's child I have nothing to fear (Napier, 1989: 72).

Tal ideologización de la vida, puesta enteramente al servicio del Emperador y subordinada a la duración de la existencia de éste, marcó sin duda las creencias de Ōe que luego manifiesta en su narrativa. La marca más observable es una dependencia sempiterna de lo divino: "Even if Oe destroys the imperial gods, he must install something else in their place" (Napier, 1991: 221). A pesar del aprendizaje existencialista del autor durante su juventud, nunca llega a instalarse en el nihilismo puro y ha necesitado de un *signo absoluto* al que acogerse; si no eran los dioses imperiales, serán los *kunitsukami*. Existen dos tendencias actuales en la política japonesa con respecto al Emperador: para la izquierda, es una reminiscencia de un tiempo de preguerras en el que el individuo se hallaba bajo opresión, y por tanto es una época de la cual hay que avergonzarse; para la derecha, el Emperador es uno de los pocos restos de una cultura tradicional japonesa que merece ser conservada (Napier, 1991: 146), si bien fue una institución que la ocupación americana quiso preservar e incluir en la constitución japonesa, de manera que también contiene un cierto elemento extraño al propio país. De aquí surge la tan cacareada contradicción en la personalidad del autor japonés, que denosta a un nivel personal el sistema imperial y todo lo que representa a la vez que, por haber pertenecido a su infancia (tiempo en el cual incuba los mitos que luego transmite), vincula este sistema a una época de inocencia, de vida

comunal (Napier, 1991: 147) y en sintonía con la naturaleza que no dejará de añorar. Es por tanto un tema trascendental en el conflicto del Japón contemporáneo para definirse a sí mismo desde la posguerra (1991: 145), uno de los grandes temas pertenecientes a las teorías sobre la supuesta esencia japonesa (existe un término cultural para ello, el *nihonjin-ron* o «japonidad»), así como una de las cuestiones que aún siguen motivando inquietudes políticas, personales y sociales hoy.

En conclusión, desde la óptica de nuestro trabajo, el Emperador es un *significado* propio de ese referente que sería lo real maravilloso propio de la sociedad japonesa, en una época en la que esa maravillosidad ya se ha perdido, a diferencia de América Latina. Como parte de lo real maravilloso japonés, ese Emperador divino, nexo con el tiempo mítico de Japón, ya no existe, y pertenece al ideario que Ōe pretende rescatar en una labor, en ese sentido, estéril. El conflicto identitario en el autor es comprensible y necesario, sobre todo si valoramos positivamente esa ambigüedad que caracteriza al autor y a otros grandes literatos de todos los tiempos. ¿Habría sido tan enriquecedor el estudio de la obra Cervantes si éste se hubiese posicionado en *El Quijote* claramente a favor o en contra de la expulsión de los moriscos? Cualquier ambigüedad ideológica que acerque a la literatura a la categoría de lo perdurable y la aleje del folletín maniqueo es un hecho celebrado por los que valoran la polisemia diacrónica de los discursos literarios.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.5. EL REALISMO GROTESCO Y LA FANTASÍA COMO MOTORES DE REGENERACIÓN

> Apresurémonos a desmantelar el barco. Debemos construir balsas con los materiales del barco, para poder transportar río arriba todo lo que hasta ahora hemos llevado a bordo: comida, aperos, cereales, animales…[107] (Ōe, 2009: 59).

Con estas palabras del Destructor, y esta orden a sus compañeros de destruir su vehículo de salvación, el barco que les había permitido exiliarse de la ciudad donde fueron condenados, comenzamos este epígrafe sobre el propósito regenerador de *M/T*. En el pequeño fragmento se muestra cómo el Destructor, cuyo nombre contiene de

[107] ただらに船を倒壊しよう、これまで船に積んできた食糧やら道具類、穀物に家畜など、なにもかもを載せて川をさらに遡行するために、筏を船材で建造しなければならない、といったのです。(1986: 376).

forma implícita la idea de ciclos de creación y de destrucción, destruye la embarcación concibiendo un nuevo proyecto: la exploración del río a cuyas desembocaduras acaban de arribar, con intención de remontarlo y fundar en un lugar adecuado su nueva sociedad.

Siendo el concepto de ciclo y de renovación una clave en la lectura de *M/T*, prestaremos atención a los diferentes elementos de regeneración que ayudan al propósito de retornar a esas maravillas del bosque que creía se hallaban en algún lugar de la psique japonesa. Antes de analizar propiamente el realismo grotesco, junto al mito, la sexualidad y el deficiente mental como motores de regeneración, consideramos necesaria una reflexión acerca del papel que el autor otorga a la literatura y al arte como objetos políticos. Un pilar básico para entender la actitud de Ōe es el humanismo, del cual se declara seguidor y practicante. Tal actitud ha sido abordada por casi todos los críticos, y exceptuando alguna opinión aislada (Hillenbrad, 2007), se acepta la existencia del poso humanista de larga tradición en el escritor. En el ámbito español, Alfonso Falero entronca el objeto de nuestro análisis, la regeneración, con la literatura de Ōe: "Igual que Tanizaki muchos años antes, Oe entiende la literatura como una tarea que contiene una misión restauradora" (2010: 262), que realizará a través de un «humanismo grotesco» (2010: 261). Vincula además al Nobel japonés con una tradición humanista heredera de Montaigne, y en la cual se reivindica lo primitivo y lo periférico frente a la *civilización* occidental: "En la línea de precursores del humanismo como Montaigne, Ōe resalta la inversión de su percepción axiológica que ensalza lo primitivo frente a lo civilizado, lo periférico frente a lo central" (2010: 262). Sobre esas líneas hemos trabajado en el epígrafe anterior. Ahora bien, el crítico español reconoce las dificultades que tiene la obra de Ōe para calar entre el lector actual: "Quizá a Oe le toque [...] vivir su propuesta en el seno de una posmodernidad que le es ajena" (2010: 267), lo cual supone un desfase del autor con respecto a su tiempo que explicaría parcialmente la caída de su popularidad. Si bien se ha incluido a Ōe dentro de la hibridez propia de la posmodernidad, su obra está lejos de ser un mero juego lingüístico, una trampa semántica o una metaficción sin trascendencia: el autor aún cree en el poder sanador del arte, que por ejemplo permite a su hijo autista expresarse a través de la música. Refiriéndose a *The voice of a crying and dark soul*, una de las piezas compuestas por Hikari Ōe, el autor reflexionó en su discurso como Premio Nobel de la siguiente manera: "the act of setting it to music cures him of this sorrow, becoming an

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

act of recovery. His music, moreover, has been widely accepted as one that cures and restores other listeners as well. In this I find grounds for believing in the wondrous healing power of art" (1994: 128). El discurso culmina con la siguiente declaración de intenciones: "As one with a peripheral, marginal, off-center existence in the world, I would like to continue to seek –with what I hope is a modest, decent, humanistic contribution of my own– ways to be of some use in the cure and reconciliation of humankind" (1994: 128). La reconciliación es un propósito marcadamente humanista, y el autor casi siempre orienta sus escritos a mejorar las condiciones del ser humano en este mundo y en su presente, acercándose a posturas religiosas y espirituales pero nunca con la intención de asegurar la redención en otro mundo situado en el más allá[108]. Su esfuerzo humanista posee una fuerte dosis de quijotismo que él mismo reconoce: "Echo un vistazo a mi vida y pienso que soy un moralista, al igual de Don Quijote o Sancho Panza" (Montesinos, 2009: 3); quijotismo entendido como sobreidealización de la capacidad de transformar el mundo del ser humano, pues el deseo choca con la pragmática ya reinante en la sociedad que empezaba a despuntar en los tiempos del hidalgo. Para Carlos Rubio, además de ser un ilustre expositor del valor ético sintoísta del *makoto* (2010: 680), traducible imperfectamente como *sinceridad*, *honestidad* o *pureza*, el moralismo de Ōe nace de su tremenda sensibilidad hacia el dolor ajeno (2007: 670). Especialmente, desde la atormentada experiencia de la paternidad de Hikari, vivida al principio como un trauma existencial. A pesar de que Hillenbrad creía que, en caso de que hubiese humanismo en Ōe, era simplemente un «offbeat humanism» o *humanismo átono* (2007: 383), lo cierto es que su obra es indefectiblemente humanista, buscadora de un nuevo humano cuya necesidad ya postulaba el filósofo Kitarō Nishida como germen de una nueva cultura (Falero, 2010: 259). Es Falero el que caracteriza su humanismo como «universal», de corte francés (él mismo lo afirmaba en su discurso como premio Nobel, 1994: 125), y contrapone su postura universalista con la del anterior Nobel japonés, Yasunari Kawabata, portavoz de filosofías y estéticas puramente japonesas (2010: 260). Mediante esta pretendida universalización de su humanismo querrá Ōe salirse de la angustia de la sediciosa modernidad, destructora de la supuesta «esencia» japonesa, que atenazaba a autores como Sōseki, para quienes la modernidad reñía con lo humanitario y lo tradicional del

[108] A diferencia de Dante, Ōe no se preocupa por la inmortalidad del alma sino por la regeneración y el renacimiento en esta tierra (Claremont, 2009: 106), en *el reino de este mundo*, si lo relacionamos con el famoso título de Carpentier.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

país (Falero, 2006: 53). Completará Falero la descripción de ese humanismo mediante los adjetivos realista, rabelaisiano, cervantino y, por tanto, opuesto al humanismo «idealista» europeo o confuciano (2010: 267). De hecho, Tetsurō Koyama recoge la influencia de Kizu Watanabe, el mentor de Ōe, para explicar cómo el autor consideraba el humanismo la tercera vía entre el capitalismo y el socialismo (1995: 2) y un medio para promover valores que realcen la tolerancia y la comprensión del ser humano contra la deshumanización propia de ambos sistemas económicos. Quizá sea esa gran capacidad de empatía humana la que permite comparar a Ōe con un *boddhitsava*, dios sufriente que contempla serenamente la realidad humana y su sufrimiento, transformando gracias a su compasión el *pathos* en regeneración (Falero, 2010: 265). Tras el proceso de regeneración reencontramos al ser humano: "je suis de nouveau un homme!" (Ōe, 1994: 108), palabras extraídas de la popular novela sueca de Selma Lagerlof, *Las maravillosas aventuras de Nils* (1906) durante su discurso como premio Nobel. El joven Nils exclamaba de esa manera al concluir su viaje iniciático plagado de aventuras por las tierras de Suecia. Ōe admira esa frase porque le recuerda a la sensación resultante de lidiar con diversas dificultades en su vida, haciendo mención a la familia, a su relación con la sociedad japonesa y a las condiciones históricas de la segunda mitad del siglo XX. El autor, regenerado tras superar dichas dificultades, encuentra como paradigmática la sensación de *ser de nuevo un hombre*. El apotegma da indicios sobre el propósito general de la literatura de Ōe: restaurar la condición humana y la dignidad a todo aquel que está en el trance de perderla; deducimos entonces que Japón y el mundo contemporáneo presentan un déficit de *humanidad* en nuestras sociedades.

Obviamente, esta cosmovisión implica posicionamientos políticos. Existen, no obstante, otros motivos que atraen a Ōe hacia la literatura. Por sus manifiestos y alineaciones en momentos históricos decisivos, se le ha etiquetado principalmente como izquierdista, ecologista y antiimperialista. Hemos hecho referencia ya a la enriquecedora ambigüedad de la obra de Ōe y, por tanto, a la dificultad de hallar un mensaje decidido a favor de una tendencia política en unas obras totalmente distantes a la estética de los folletos propagandísticos. Comparte con Mishima la inclusión en sus creaciones de un mensaje político oculto gracias a la imaginación y a la creatividad. Dicho mensaje puede resumirse en dos núcleos: primero, la realidad japonesa contemporánea, si no malvada, sí es al menos decepcionante y, por tanto, en segundo

lugar, tal realidad debe ser evitada (Napier, 1991: 15) o regenerada, añadiríamos nosotros. Se está rechazando una realidad nacida de una rápida adaptación a la lógica liberal del capitalismo occidental, pues bajo el aspecto de una sociedad armónica se ocultan numerosos elementos *grotescos*, en el sentido peyorativo de la palabra. Además, Napier considera que, al igual que en América Latina, el rechazo de la realidad en Japón posee una faceta política (1995: 453). Cabría preguntarse si existe algún lugar del globo donde ese gesto de inadaptación no tuviera una naturaleza política, pero centrémonos en ese apunte de *situaciones grotescas* y recordemos las numerosas manifestaciones artísticas del Japón contemporáneo que reflejan la presencia de lo grotesco en el imaginario colectivo: la violencia extrema de cineastas como Takashi Miike, o de numerosos manga; o el éxito de pintores contemporáneos como Takashi Murakami, cuya estética *superflat* muestra la descarnada y burda realidad que se encuentra tras el color, las luces y las ilusiones de la estética popular mayoritaria (vid. Apéndices, fig. 8). Nuestro autor es claro a la hora de especificar aquellas partes de su país que más le disgustan. Por ejemplo, explicó que el buen ritmo de industrialización japonesa se hizo a costa de una política de guerras que desoló parte del continente asiático y que acabó por devastar al propio país: "True, Japan has been modernized, but at the cost of an ugly war which started in China and which left neighboring Asian countries devastated. Japan itself was reduced to smoldering ruin" (1992: 25-6). A pesar de renacer de sus cenizas, Ōe sigue poniendo objeciones al Japón actual: "Still, modernization continued with the postwar reconstruction and the subsequent period of rapid economic growth; but these have, in effect, led to a deeper kind of decline, a state of outright spiritual poverty" (1992: 26). Lamenta el declive espiritual y su contraparte, el auge del materialismo, a pesar de que parte de ese declive se debe a la desacralización del Emperador que tanto debió de haber celebrado. Mediante *M/T* se planteará transformar ese páramo, esa *wasteland* que Napier elegía para el título de su estudio (*Escape from wasteland*, 1991). Para ello elige el mito como elemento regenerador, prosiguiendo la filia hacia lo mítico, comenzada desde sus comienzos con *La presa* y la presencia del negro (de origen étnico siempre africano), continuada en *Una cuestión personal* y *El grito silencioso* con el deseo de los protagonistas de escapar a África, y retomada en *El juego contemporáneo* y *M/T* en cuanto utilizan el mito y las técnicas del realismo mágico para plantear una alternativa a la sociedad real. África es siempre una imagen positiva o un lugar añorado en la obra de Ōe, pues es un continente diametralmente opuesto a la idiosincrasia de su país (Napier, 1991: 195). En su oposición al Japón

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

actual tiene que enfrentarse a ideologías y sistemas firmemente establecidos durante su época de juventud y madurez, y en ello existe una diferencia frente a otros clásicos japoneses, como Jun'ichiro Tanizaki o Natsume Sōseki, quienes subvirtieron el proyecto de «iluminación» y de civilización que el Japón Meiji representaba. Los autores de posguerra, Ōe entre ellos, debían enfrentarse al convencimiento social mayoritario de que el Japón posterior a 1945 debía ser un país con una clase media homogénea, fundado sobre un núcleo familiar armonioso e ideal, en el cual la mujer se sacrifica felizmente para tener un hogar feliz, bien alimentado y educado (Napier, 1996: 54). Además, la fuerte internacionalización de la cultura japonesa, sobre todo de la popular a través del manga y el anime, constituirá buena parte de la «marca Japón»[109]. Esta sociedad comenzó a avanzar indefectiblemente hacia una prosperidad cuya cima se alcanzó en la década de los 80, cuando veía la luz *M/T*. Sin embargo, al igual que ocurrió en otros muchos procesos de modernización, el país extinguió la espiritualidad dinámica y vigente durante el Japón tradicional; no es, sin embargo, a esas épocas de tradición, a ese exótico Japón medieval ni premoderno, hacia donde se remontará Ōe. En un principio busca soluciones en Occidente, concretamente en el existencialismo sartreano, doctrina inservible tras el nacimiento de Hikari. Tanteará posteriormente otros autores occidentales para tratar de encontrar una visión iluminada de la existencia, amparándose en el misticismo de William Blake, del cual hace gala en *¡Despertad, oh jóvenes de nuestra era!* o en el cristianismo, alternativa que resulta frustrante según leemos en la novela *Jinsei no shinseki* (1989, *Un eco del cielo*). En otras obras, reaparece la religión como una solución parcial, como en la trilogía *Moeagaru midori no ki* (1993, "El árbol verde ardiente"), donde la iglesia protagonista no adora a ningún dios, sino que pretende únicamente una vida mejor en esta Tierra (Claremont, 2009: 110). Este relativismo espiritual, en ocasiones ecuménico, hace que su literatura nunca alcance ninguna verdad absoluta, y por ello Claremont no sitúa a Ōe al nivel de grandes moralistas de la historia, como Tolstoi o Dostoievsky (2009: 176). En una entrevista a *La razón*, el Nobel se refiere indirectamente a la tendencia espiritual de sus últimas obras:

> Desde siempre he sentido interés por ella. Me llama mucho la atención el hecho de que el hombre rece. A mí me hubiera gustado no haber orado nunca, pero tras el nacimiento de mi hijo me di cuenta un día de que estaba rezando sin querer; pero no a Dios, porque yo no pienso en su presencia. Bebo agua, y a la vez estoy rezando, cuando sopla el viento, estoy rezando. Por eso,

[109] Respecto a esta circunstancia, Ōe manifiesta su deseo de contribuir a que Japón sea un país conocido por su cultura y su literatura, y no sólo por la tecnología y los productos del arte popular (1994: 116).

> pretendía describir a aquellos hombres que quieren orar, pero no a los que pertenecen a grupos religiosos; deseaba describir a las personas que creen en dioses un poco... «sospechosos» (Montesinos, 2004).

Ōe se insinúa seguidor de una religión cotidiana, de las acciones simples del ser humano, distanciándose de los grandes grupos religiosos y manteniéndose además en su línea de ambivalencias. El principal aprendizaje de su recorrido religioso vuelve a ser el anhelo de regeneración que le llevó a inspirarse en el mito y en el realismo grotesco bajtiniano.

4.5.1. Regenerar desde el mito y lo grotesco

El desencanto con la realidad que le tocó vivir a Ōe motivó su narrativa de círculos cerrados, fuertemente contrastada con la realidad del país, y abierta a lo maravilloso y a lo fantástico, por un lado, con un afán político, y por otro lado, también con una función evasiva. Ōe encontró en el mito un fuerte poder de transformación de lo mundano (Napier, 1991: 180), pues es un discurso productor de epifanías y revelador de facetas naturales y humanas normalmente insospechadas y desapercibidas. Encaminada a promover un mundo mejor, su obra persigue un ideal de hermandad y amistad con la tierra, heredado de William Blake y de su formación humanista, y ratificado en casi todas sus declaraciones públicas. Con ocasión del terremoto en el nordeste de Japón en marzo de 2011, recordó en una entrevista una cita del Infierno de Dante: "Y después saldremos para volver a ver las estrellas" (Pons, 2011). En esos días de incertidumbre atómica el autor quiso lanzar un mensaje optimista (la entrevista se titula "Japón ha entrado en una nueva era") basado en la seguridad de que el cosmos seguirá acogiendo impasible la experiencia del hombre, incluso después de cualquier catástrofe. Esta predilección por la naturaleza y por un estilo de vida sencillo es también motivo de la aproximación de Ōe al *mythos* como relato regenerador, ingenuo, espontáneo, oral y natural, alejado de un racionalismo materialista que no ha dejado de desarrollar la faceta destructiva de la humanidad. Seguidor de Bajtin, hará fiel acopio de su fijación por aquellos momentos de cambio en cualquier ciclo, momentos en los que un polo se torna recesivo para que otra fuerza nazca y lo sustituya (Bajtin, 1965: 52). Es la base del realismo grotesco, enfocado constantemente en lo procreador, corporal y regenerador del universo. El lenguaje rabelaisiano es muy corporal, plagado de defecaciones, comida y vida sexual, lo que llevó a los críticos a apodarlo como «naturalista»[110] (1963:

[110] Bajtin también indica que, tras el ascetismo propio del medievo, el Renacimiento supuso una reactivación de lo carnal (1965: 18), por lo que puede considerarse una reacción contra esa espiritualidad

18). El mismo afán de renovación aparece en las sociedades míticas y la fijación *in illo tempore* de la creación. Uno de los mecanismos de renovación de la realidad nacería precisamente de la *hierofanía*, la manifestación de lo sagrado, o la revelación de ese tiempo divino en el tiempo cotidiano de la realidad humana que no deja de recordar a la visión ampliada y alucinada del surrealismo. La novela de *M/T* aspira a alcanzar esa temporalidad sincrónica del mito (y del mural riveriano) que aúna varios episodios, épocas y acontecimientos históricos, de la misma manera que Takashi, en *El grito silencioso*, adquiría roles de diferentes personajes históricos importantes en la historia de la aldea, un intento por alcanzar una diferente temporalidad (Napier, 1991: 179). Las novelas de madurez añoran por tanto el tiempo mítico de las primeras novelas de Ōe y sus niños protagonistas. En *La presa* era el elemento extranjero el que irrumpía en esa temporalidad mítica y recordaba la cruda historia del Japón en guerra, en *Arrancad las semillas*, es la llegada de los adultos la que destruye ese momentáneo paréntesis de paz y armonía en la sociedad creada por los niños abandonados a su suerte. En cualquier caso, es el modo temporal sincrónico propio de la narrativa mitológica y la intervención de un tiempo sagrado el refugio de la posible regeneración facilitada por el mito.

El efecto regenerador y sanador del mito es amplificado por los principios de lo grotesco bajtiniano. Y, en este sentido, cabe recordar que también se ha vinculado el realismo mágico con el realismo grotesco, a raíz del efecto caricaturesco que ciertas hipérboles magicorrealistas poseen (Villate Rodríguez, 2010: 44). Autores como Miguel Ángel Asturias son ejemplos diáfanos de esa invasión de lo grotesco en el realismo mágico: *El señor presidente* está plagado de situaciones caricaturescas expresadas a través de unos significantes sometidos a un altísimo grado de tensión poética. Apenas comenzada la novela encontramos el siguiente fragmento:

> Comidos y con el dinero bajo siete nudos en un pañuelo atado al ombligo, se tiraban al suelo y caían en sueños agitados, tristes; pesadillas por las que veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura, precedidos por una tenia de luna crucificada en tibias heladas. A veces, en lo mejor del sueño, les despertaban los gritos de un idiota que se sentía perdido en la

etérea propia de la época anterior. Curiosamente, es una necesidad parecida a la de los autores de la *nikutai bungaku* o «literatura carnal» propia de la posguerra japonesa, que según vimos en nuestra introducción a la obra de Ōe, también reaccionó contra el abstraccionismo del *kokutai* (o «cuerpo nacional»), al cual estuvo sometido el pueblo japonés en la época de entreguerras. Existe por tanto una confluencia de intereses entre el realismo grotesco rabelaisiano y el realismo propio de la posguerra japonesa –de la que fue hijo literario nuestro autor–, de manera que la recurrencia a lo grotesco puede considerarse una tendencia explorable en épocas posteriores a una desatención del cuerpo físico e individual.

> Plaza de Armas. A veces, el sollozar de una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías. A veces, los pasos de una patrulla que a golpes arrastraba a un prisionero político, seguido de mujeres que limpiaban las huellas de sangre con los pañuelos empapados en llanto. A veces, los ronquidos de un valetudinario tiñoso o la respiración de una sordomuda encinta que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas. Pero el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo. Era un grito largo, sonsacado, sin acento humano (1946: 10).

La cruda realidad social de la Guatemala en dictadura se refleja mediante esta concatenación de imágenes viscerales de pordioseros y marginados que se recrea en sus aspectos corporales y sensibles. Hay llantos, embarazadas, ronquidos, símiles con la carne y palabras que, en general, referencian la parte física y universalizadora de todo ser humano. Esta deformación *esperpéntica* de la realidad alberga la posibilidad del realismo mágico en cuanto embelesa al lector mediante una narración tan hiperbólica que se comunica con órdenes de la realidad no captables empíricamente. Estas hipérboles resultan deleitosas por la gracia propia de la exageración y, además, propician una lección moral: Bajtin da el ejemplo de una mujer que queda embarazada por la sombra del campanario de un monasterio en la obra de Rabelais, alusión indirecta a la vida licenciosa de una comunidad monacal (1965: 306). El suceso produce una sonrisa irónica que sutilmente desplaza la lección moral anticlerical a través de una imagen claramente grotesca y corporal como lo es un embarazo. La fascinante relación, inoperante en lo cotidiano, entre la sombra de un campanario y el embarazo espontáneo de una mujer satisfaría enormemente la lógica de los surrealistas. Las conexiones entre realismo mágico y grotesco son reales, por tanto, en el plano de la expresión y en el del contenido, aunque los intereses y la finalidad pragmática de sendas corrientes difieran sustanciosamente.

Si bien lo grotesco es una constante latente en toda la obra de Ōe, será *El grito silencioso* la novela donde alcance su mayor agudeza. Sin embargo, en el libro se halla ausente un ingrediente básico en la estética: el componente festivo, lúdico y alegre de todo elemento grotesco regenerador. La hipérbole en Rabelais (de modo similar a Miguel Ángel Asturias) no es el componente principal del espíritu grotesco, que siempre es alegre (Bajtin, 1965: 307-8) debido a su carácter celebratorio. En realidad, ensalza lo regenerador de la perspectiva corporal de la realidad, ya que del cuerpo nace la vida, la renovación y la continuación de los ciclos. No son así las imágenes grotescas que encontramos en *El grito silencioso* y la apertura de la novela. El amigo del protagonista ahorcado desnudo, con un pepino en su ano y la boca pintada de rojo. La

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

alusión a esos dos órganos típicamente grotescos reafirma la predilección de la estética por aquellas partes protuberantes o salientes del cuerpo –los genitales masculinos, la barriga propia de la buena alimentación, la nariz…– y de aquellas que se adentran en él –la boca, que permite la alimentación y la renovación del cuerpo, los genitales femeninos, el ano… (1963: 26); órganos todos que recuerdan a los motivos que inspiraron al crítico ruso para nombrar la estética: los grotescos, elementos decorativos consistentes en figuras geométricas –la mayor parte de las veces, plantas y flores– entrelazadas entre sí (vid. Apéndices, fig. 10). Los elementos que sobresalen del cuerpo o se adentran en él son puntos que dan fe de su imperfección y, por tanto, de su necesidad de regeneración a través de los ciclos de vida y muerte. El canon clásico gustaba de representaciones corporales acabadas, depuradas de su corporalidad (1963: 25), cerradas, incluso geométricas, propias del decoro de la persona representada; representaciones, en definitiva, cercanas al ideal individualista, pues todos los orificios aparecen cerrados para marcar su distinción frente a los demás sujetos (1963: 320) y entienden el cuerpo como un elemento más susceptible de manifestar su condición de *propiedad privada*. Desde las antípodas del canon clásico, el realismo grotesco prefiere las desproporciones corporales, los individuos con sus bocas abiertas y barrigas prominentes, y también los partos e incluso las defecaciones: todo ello es plenamente acorde con su propósito regenerador. Volviendo a la obra de Ōe, parece algo forzado encontrar en el suicidio representado en *El grito silencioso* una alusión al carnaval bajtiniano; aunque entendamos que al morir de esa manera el amigo de Mitsu se reía de la vida en su momento más serio (la muerte). Ni siquiera esta risa irónica sería grotesca al no ser regeneradora. En cambio, sí hay lugar en *M/T* para una práctica de lo grotesco cercana a lo regenerador y a lo festivo. El mejor ejemplo de ello es el rito de fertilización de la giganta Oshikome:

> Oshikome atravesó el puente en el centro del valle, siguió río abajo y trepó al monte Koshin, que se alzaba en medio de los arrozales. Luego se tendió, después de despojarse de las enaguas que eran, por entonces, la única vestimenta femenina. En la época en que vivía con el «destructor», se había «gigantizado», pero en el transcurso del «Movimiento de Restauración» su cuerpo aún se tornó más opulento, hasta el punto de que a la luz de la luna las noches de plenilunio, y a la claridad de las estrellas las noches de luna nueva, semejaba un montículo lívido. Y los jóvenes, también audazmente desnudos, trepaban a su cuerpo desmañadamente tendido, la mejilla apoyada en una mano que descansaba sobre la tierra negra. El dibujo trazado en el tejido de seda representaba un paisaje con luna llena: por todo el cuerpo de Oshikome, claro y floreciente, jóvenes curtidos y musculosos, ínfimos como minúsculas habichuelas, subían sin más atavío que sus

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> taparrabos rojos, y –según palabras de mi abuela– se divertían como locos…[111] (2009: 163).

El fragmento es narrado en un tono alegre y celebratorio, propio de la regeneración efectiva realizada por los jóvenes sobre el cuerpo de Oshikome, la giganta. El gigante tiene un papel especial dentro de la teoría carnavalesca –y es reseñable su larga tradición en cabalgatas y festivales carnavalescos–, ya que está estrechamente relacionado con las concepciones grotescas del cuerpo (Bajtin, 1965: 328). En el caso de Oshikome, su tremenda estatura hiperboliza el elemento físico de la fertilidad, con unos atributos llamativos y sugerentes, como ese «montículo lívido» al que se hace referencia. Las alusiones a la luna (símbolo marcadamente femenino y vinculado a los ciclos de la naturaleza) acompañan a ese léxico cercano al acto sexual, en esta ocasión realizado como una gran orgía. El rito pretendía regenerar las fuerzas de la tierra, carente en aquel momento de la fecundidad propia de los días posteriores a la fundación de la aldea. La mujer es el elemento clave en el proceso de fecundación, y esta asociación puede haber conducido en parte a la concepción del principio femenino como valor terrenal y diferenciado del masculino, generalmente considerado como elemento celestial. Tangencialmente, Abuín González afirma que "el amor y la sexualidad femenina se asocian siempre al caos y a los procesos de impredecibilidad" (2006: 49), y la dualidad del yin y el yang dan cuenta de esta cosmovisión, así como las cosmogonías occidentales que sitúan a la mujer en los terrenos del infierno, como Perséfone en la mitología griega. Diosa de la tierra es también Tlatecuhtli en el panteón mexica (o azteca), representada en una losa hallada en 2006 en el Templo Mayor de México D.F. en posición de parto, bebiendo de la sangre que brota del alumbramiento. En la mitología judía, la mujer muerde primero la manzana y condena a la humanidad a la expulsión del paraíso (a la temporalidad, en definitiva), algo que sucede también en otras mitologías bien distantes como es el caso de los warau, pueblo antillano que también culpaba a la mujer de la ubicación del hombre en este mundo temporal: cuando

[111] オシコメは谷間の橋を渡って川下へくだり、水田地帯のなかにぽっかり盛り上ったお庚申山に登ったのです。そして当時の女たちとして唯一衣服である、腰巻をとって横たわりました。「壊す人」と一緒に暮らしていた頃から、もう「巨人化」していたのでしたが、「復古運動」の進むなかでオシコメの身体はさらに豊に肥えふとって、月の輝く夜は月の光、そうでない夜は星の光が照し出すオシコメの身体は、白い小山のようでした。黒い地面に頬づえをついてゆったり横たわったオシコメの身体に、若者たちもみんな逞しい裸になってよじ登りました。絹の布に描かれた絵は満月の光景でしたが、白く豊満なオシコメの身体のありとあるゆるところに、浅黒く筋ばった豆つぶのような若者たちが、赤フンドシでとりついて——祖母のいうところでは——タワケにタワケているのでした… (1986: 433).

vivían en el cielo y decidieron bajar a este mundo a inspeccionarlo (tras las exhortaciones de Okonorote, un cazador que ya lo había visitado), fue una mujer gorda la que atascó el agujero que permitía el descenso, y como resultado los hombres ya no pudieron regresar a las alturas (Alexander, 1920: 271). La concesión de vida a través del parto es en realidad una puerta a la temporalidad y a la muerte (García Valero, 2012), de manera que muchas mitologías han adscrito a la mujer connotaciones de mortalidad y terrenalidad a diferencia del varón, poseedor de dotes celestiales como la capacidad del pensamiento abstracto, la geometría e incluso la iluminación (en numerosas sectas budistas, la iluminación ha estado restringida históricamente a los varones). Es la mujer en general, y Oshikome en particular, las que adquirirán por tanto una significación grotesca. Los ideales se sitúan cognitivamente en el plano de «arriba», mientras que lo de «abajo» queda para lo terrenal. La tierra succiona, de ahí sus relaciones con las tumbas y los vientres, que es a la vez el lugar del nacimiento. Degradar es remarcar lo terrenal, enterrar a la vez que regenerar, y así la degradación se libera de sus aspectos negativos para adquirir el esplendor de lo renovado. Por ello el realismo grotesco no es destructor, sino que siempre es productivo o «conceiving» (Bajtin, 1965: 21). El asunto de Oshikome se ubica en la cronología interna del relato tras haber quedado las tierras prácticamente estériles por el sesgo autoritario que adquirió el Destructor en sus últimos días. Podría entenderse la causa de tal esterilidad en una desproporción del componente «celestial» o autoritario del personaje masculino que desnaturaliza la tierra y rompe el equilibrio natural. El mito de Oshikome poseía una fuerte significación durante la infancia del narrador de *M/T*, el cual nos cuenta cómo dicho mito era evocado en una festividad otoñal destinada a mejorar la fertilidad de la tierra, toda una muestra de la utilización del ritual para traer al presente la potencialidad plena en el tiempo sagrado de la creación:

> Durante las danzas sagradas de la fiesta de otoño, había igualmente un espectáculo en el que unos niños se agitaban alrededor de un danzante que llevaba la máscara de Otafuku y que, bajo su vestido, transportaba un haz de ramitas. Desde luego que se basaba en la fiesta de Oshikome y en los jóvenes que se proponían regenerar las fuerzas de la tierra. Cuando yo presenciaba eso, tenía el sentimiento profundo de que eran gestos verdaderamente eficaces para fertilizar los campos[112] (2009: 163).

[112] やはり秋祭りの神楽に、オタフクの面をかぶり衣裳の下に柴の束を抱えこんだ踊り手に、幼い子供らがまつわりつく出しものがありました。もちろんそれは土地の力を恢復させようとするオシコメと若者たちのお祭りにもとづいています。それは田畑を豊かにするために本当に役に立つふるまいだったにちがいないと、その思いが見ている胸のうちに湧いてきたものでした。(1986: 433).

La fertilización de Oshikome se relaciona con un asunto literario recurrente en Ōe, en cuya obra el sexo adquiere un matiz protagonista. En las novelas cortas de sus comienzos, los personajes infantiles mostraban una sexualidad espontánea, abierta e ingenua, dando muestras de todo un elenco de manifestaciones sexuales diversas, entre las que aparece la heterosexualidad, la homosexualidad, masturbaciones, e incluso zoofilia en el episodio del baño con el prisionero negro en *La presa* (García Valero, 2011: 59). En *Una cuestión personal* entramos ya en la tendencia a una sexualidad que capta la fragmentariedad del mundo moderno, y refleja por tanto las insatisfacciones de un individuo no realizado en la etapa plenamente existencialista de Ōe: "non-procreative and illicit sexual behaviours –autoeroticism, homosexuality, voyeurism, adultery, rape and sadism" (Napier, 1991: 44). En esta etapa, la homosexualidad, así como otros ejemplos de diversidad sexual, tienen un carácter marcadamente negativo, ausente en la espontaneidad de sus primeras novelas. No es en ningún caso motor de regeneración, a diferencia de los últimos libros de Ōe, o de *El juego contemporáneo* y *M/T*. En la complicada estructura de *El juego contemporáneo,* en la que un hermano y una hermana intercambian cartas, existiría cierta alusión a una sexualidad desviada (el incesto), porque la tensión sexual entre los dos hermanos anima a ambos a intercambiar las cartas y, por tanto, a dar vida a esa aldea protagonista de la novela y a regenerar al mismo tiempo: "Drawing from Japanese cosmology, he offers an alternative creation myth, one that is regenerating but not dependent on incest or power domination" (Royo, 1999: 204). También se ha sugerido que el lazo entre hermano y hermana hace referencia a la unidad sexual primordial, el hermafroditismo (Royo, 1999: 166). Este hermafroditismo se revestirá también de un matiz regenerador en otras obras de Ōe, destacando entre ellas la trilogía *Moeagaru midori no ki* (1993), de la cual destacaremos el papel de Sacchan, el hermafrodita que acompaña a Gii, uno de los protagonistas. El hermafroditismo de Sacchan es un intento de romper el aislamiento que impone la heterosexualidad, reducida a un solo sexo (Napier, 1999: 32). Cuando Gii concluye el coito con Sacchan, experimenta una sublimidad derivada de la posibilidad de haber mantenido tres tipos de sexo en un solo cuerpo, y otorga además a Sacchan

> a new sense of awareness of self-worth and an awareness of the strange ways in which life courses can intersec [...]. Oe has explored "deviant" sexuality as a means to self renewal in many other works. [...] But the coupling of Sacchan and Gii [...] is surely the most explicit and perhaps most extreme manifestation of sexuality as an avenue to the sublime in all of Oe's work (1999: 29).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

También el homoerotismo de la relación entre Kizu e Ikuo en *Salto mortal* posee tintes de regeneración. Kizu, profesor enfermo de cáncer de colon, encuentra en su relación sentimental con Ikuo uno de los principales motivos de fe en la vida y en su propia sanación. En resumidas cuentas, el sexo, otro elemento grotesco, es también alternativa de renovación.

En *M/T*, la sexualidad como tensión creadora se halla presente en el mismo título de la novela. Esos dos principios creadores, la *mother* y el *trickster*, son dos roles encarnados a lo largo de la novela por distintos personajes. Entre los *trickster* se encuentra el Destructor, Meisuke y Dōji, mientras que las *mother* serían representadas por Oobaa, Oshikome y la madre de Dōji. El título de la novela conjuga ambos principios para *generar* la narración y provocar el avance de la trama.

4.5.1.1. El bosque regenerador y el sintoísmo

Las *maravillas del bosque* del título forman un sintagma clave para encontrar lo real maravilloso dentro de la novela. Cuando Ōe pretende recrear la maravillosidad japonesa acude a la concepción animista de la naturaleza, morada de las almas humanas. A diferencia de la América de Carpentier, cuya maravilla nacía no sólo de la apabullante naturaleza sino también de los asombrosos episodios históricos que configuraron una región rica en mestizajes, Ōe se centrará en la mitología y el entorno natural del pueblo japonés. En este apartado analizaremos la importancia de la naturaleza como componente regenerador, empezando a tratar el sintoísmo y el estrecho vínculo de esta doctrina con el paisaje y la naturaleza japonesa.

Algunos estudiosos han prescindido del componente nacionalista para estudiar el sintoísmo como doctrina de alcance universal, como si tal religión pudiese regenerar no sólo al propio Japón, sino al mundo entero. El *shintō* puede liberar el mundo actual de un intelectualismo excesivo que obstaculiza la experiencia intuitiva y directa –e incluso natural– de la realidad (Falero, 2007: 89). Así, la doctrina podría contrarrestar el atroz individualismo y la competitividad impuesta por la cosmovisión occidental. Ōe ensalza la sociedad natural como remedio a esos males contemporáneos. Hay una presencia indefectible de valores sintoístas en la novela, como la armonía social de los primeros

años tras la fundación de la aldea. No es una armonía continua ni perpetua, como evidencia el suceso del «Movimiento de Restauración», ejecutado para retornar al comunismo primitivo que había sido abandonado progresivamente desde la mercantilización de la aldea. Dicha insurrección pretendía solucionar la progresiva individualización de las familias, aunque fracasó estrepitosamente. Sí hay otros valores que apenas sufren ataques o alteraciones, como la preservación de la naturaleza y la identificación de ésta con los habitantes que la ocupan; precisamente ése será uno de los valores contenidos en el título de *mori no fushigi* o «las maravillas del bosque». Obviamente, tras esta reivindicación de los bosques se encuentra una reivindicación ecologista que incrementa el número de obras del autor englobadas en la ecocrítica. Entre ellas, destacamos *Kōzui wa waga tamashii ni oyobi* (1973, "Las aguas han anegado mi alma"), cuyo protagonista, Isana, se esconde en un refugio antinuclear junto con su hijo, discapacitado mental, ante la creencia de que habrá un apocalipsis inminente. Planea salir tras el acontecimiento milenarista al mundo para predicar la palabra de los árboles y las ballenas, dos símbolos evidentes del sufrimiento ecológico del planeta en la era tecnológica. En el terreno de la ecocrítica japonesa no puede omitirse el ejemplo del popular autor de *anime* Hayao Miyazaki. El popular animador confluye con el Nobel en su deseo de restauración y regeneración. Al igual que Ōe, propone el bosque como elemento regenerador y fuente de vida, y poer esta razón los entornos boscosos protagonizan películas como *Mi vecino Totoro* (1988, *Tonari no Totoro*) o *La princesa Mononoke* (1997, *Mononoke no hime*). En esta última, el bosque es amenazado por la perversa Eboshi, regente de la Ciudad de Hierro y promotora de la demolición del bosque para extender sus artes tecnológicas. El bosque que rodea la vieja casa donde habitarán Satsuki y su hermana, protagonistas de *Mi vecino Totoro*, recuerda al idílico entorno evocado como nostálgico hogar del pasado. Es además todo un símbolo de una economía primitiva ya desaparecida, desplazada por la burocratización inherente al proceso de acumulación de riquezas que supuso el cultivo del arroz. La cultura del arroz en la antigüedad japonesa fue la raíz de una progresiva burocratización social con el fin de legislar sobre los excedentes creados. Esta administración acabaría desembocando en la figura del Emperador, cumbre de un proceso de homologación y oficialización de una economía que dejaba la subsistencia, integrada en los bosques, para empezar a ser económicamente productiva. De esta manera, el bosque encerraría un mensaje ecologista de armonía social y una proclama antiimperialista, al ser metonimia de una economía primitiva donde el hombre vivía en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sintonía con la naturaleza, que la proveía de lo necesario para la vida. Esta idealización del pasado japonés, aunque no sea explícita en Ōe, ayuda no obstante a vincular la reivindicación del bosque con su ideario personal.

En este punto, detenemos la historia ideológica para adentrarnos en un asunto esencial en buena parte de la literatura antiimperialista, tanto la de Ōe como la de algunos intelectuales hispanoamericanos: el incendio del bosque, comúnmente perpetrado por un agente extranjero e invasor que entiende los recursos naturales como una fuente más de riqueza material. Si comparamos estos textos con el incendio de *M/T*, encontramos como principal diferencia la profundidad expresiva del lenguaje y el estilo en los autores hispanos, contrastada con la sencillez narrativa y descriptiva del texto de Ōe. Comencemos por el fragmento de *La vorágine* (1924), de José Eustasio de Rivera, novela en la que el autor denuncia la explotación del caucho en la selva amazónica llevada a cabo por fuerzas y empresas extranjeras, que no dudan en recurrir al incendio como medio de intimidación efectiva:

> La calurosa devastación campeaba en los pajonales de ambas orillas, culebreando en los bejuqueros, trepándose a los moriches y reventándolos con retumbas de pirotecnia. Saltaban cohetes llameantes a grandes trechos, hurtándole combustible a la línea de retaguardia, que tendía hacia atrás sus melenas de humos, ávida de abarcar los límites de la tierra y batir sus confalones flamígeros en las nubes. La devoradora falange iba dejando fogatas en los llanos ennegrecidos, sobre cuerpos de animales achicharrados, y en toda la curva del horizonte los troncos de las palmeras ardían como cirios enormes (1924: 186).

El fragmento se recrea en el efecto del fuego en su avance (entendido en términos de pirotecnia visual y sonoridad) y en la destrucción de la naturaleza, apareciendo unos «animales achicharrados» que pasarán a ser protagonistas en este magistral fragmento de *Hombres de maíz*:

> El rocío nocturno despertó luchando por atrapar, en sus redes de perlas de agua, las moscas de luz que caían del chispero. Despertó con todas las articulaciones dormidas en ángulos de sombra y echó sus redes de trementina de plata llorosa sobre las chispas que ya eran llamas de pequeños fuegos que se iban comunicando a nuevos focos de combustión violenta, fuera de toda estrategia, en la más hábil táctica de escaramuzas. En la hojarasca sanguinolenta por el resplandor del llamerío, ligosa de niebla, caliente de humo, se oían caer las gotas del agua nocturnal con perforantes sonidos de patas de llovizna hasta el hueso de las cañas muertas, revestidas de telas porosas que tronaban como pólvora seca. Una luciérnaga inmensa, del inmenso tamaño de los llanos y los cerros, del tamaño de todo lo pintado con milpa tostada, ya para tapiscar. [...] Ya todo el cielo era una sola llama. Abalanzamiento del fuego que no respeta cerco ni puerta. Árboles que se hacían reverencias para caer abrasados sobre la vegetación boscosa que resistía, en medio del calor sofocante, el avance del incendio. Otros que ardían como antorchas de plumas en total olvido de que eran vegetales. Poblados de tantos pájaros eran pájaros, y ahora pájaros de plumas brillantes, azules, blancas, rojas, verdes, amarillas. De las tierras sedientas brotaban chorros de hormigas para combatir la claridad del incendio. Pero era inútil la tiniebla que salía de la tierra en forma de hormiga. No se apaga lo que ya está prendido (1949: 56-7).

El fragmento magicorrealista exhibe el continuo trasiego de la conciencia en seres inanimados (para Occidente), como los árboles, en una excelsa prosopopeya concatenada que dota a los animales de extraordinarias cualidades humanas: perlas de rocío que luchan por atrapar el fuego, árboles que realizan reverencias, paisajes ardientes que son luciérnagas… La expresividad del lenguaje reincide en el sufrimiento de una naturaleza mermada ante el avance de la voracidad humana, capaz de quemar los campos para hacer negocio con lo que los protagonistas indígenas de *Hombres de maíz* consideran tremendamente sagrado: la mazorca de la planta constituidora de la materia misma de la que está hecho el hombre. Volviendo al ámbito japonés, en *M/T* el incendio es provocado por una salva de artillería dirigida al almacén donde los aldeanos guardaban las armas con las que se enfrentaban al ejército imperial. Para poder despejar la trayectoria del cañonazo, días antes habían estado demoliendo grandes árboles que ocultaban el objetivo al cañón, hasta que finalmente el ejército pudo disparar su proyectil contra el edificio de la aldea. El fuego provocado por el estallido es instantáneo, y al igual que los textos anteriores, el siguiente fragmento muestra el sufrimiento de árboles y animales que huyen del fuego, añadiendo además el de los propios aldeanos que luchan por apagar las crecientes llamas:

> El cañón detonó y escupió fuego. [...] Ascendieron llamas por todas partes, como si los fragmentos dispersos del barracón produjeran el fuego por sí mismos. Los soldados del ejército del Imperio del Gran Japón prorrumpieron en un grito: «¡Hurra! ¡Hurra!», pero en ese momento asistieron a un espectáculo extraño: los insurgentes del bosque, a los que casi nunca habían visto hasta entonces en carne y hueso, aparecieron de repente a más de cien metros.
>
> Los insurgentes salían del fondo del bosquecillo dando pasitos y llevando cada uno un odre de cutí. Se empeñaban en extinguir el fuego que había prendido en la fábrica de armamento y en los árboles alrededor. Recordaban los tejones y los zorros ahuyentados por la detonación y por el fuego que la siguió, y con su caminar dificultado por los obstáculos y por los odres de cutí, que tenían aspectos de ser pesados, aparecían unos tras otros saliendo de la oscuridad del bosque y, tras haber vertido ruidosamente el agua sobre las llamas, se retiraban.
>
> Las carcajadas de los soldados del ejército del Imperio del Gran Japón, que encontraban cómico ese espectáculo, se alzaron y retumbaron en el espacio de cien metros por tres ganado al bosque, hacia las alturas en las que flotaba la humareda azul pálido del cañón[113] (2009: 295-6).

[113]三八式野砲は火を噴いて、轟音を響きわたらせました。
飛び散った小屋の破片がそれ自体で火を発したかのように、そこらいちめん炎が立ちのぼりもしました。大日本帝国軍隊の将兵は、万歳、万歳！　と叫び声をあげたのです。そうしながらかれらは、不思議な眺めを眼にしてもいたのでした。それまでかれらのほとんどが実際に見かけることのなかった、森のなかの謀叛人どもが、一揆に百名を越えるほどの規模で眼の前にあらわれていたのです。
謀叛人どもは、手に手に白いズックのバケツを提げて、木立の奥からチョコチョコとあらわれ、破壊されて燃えあがる兵器工場の建物と、その周りの樹木の消火作業につとめているのでした。砲撃の轟音と、そこらを燃えあがらせる炎に、イブリ出された狸や狐のような連中が、悪

El fragmento demuestra la fusión de los insurgentes aldeanos con el bosque del cual surgen como si fueran sus espíritus protectores. De hecho, en la línea 4 del fragmento original aparece la expresión *fushigi na megame* (traducido por Ogata como "un espectáculo extraño", literalmente sería "una maravillosa escena"), empleando el adjetivo *fushigi* incluido en el título de *M/T*. Así se introduce al lector hacia lo insólito del espectáculo al que asisten atónitos los soldados imperiales, la lucha de los aldeanos contra el fuego. Otras expresiones acercan la maravilla a la narración, como el caso de "recordaban los tejones y los zorros", emplean animalizaciones sobre la figura de los aldeanos, semejantes a las personificaciones que ideó Miguel Ángel Asturias. Son cosmovisiones semejantes donde resulta sencillo traspasar la débil frontera entre humano y animal, propia del realismo mágico y de las concepciones animistas de la naturaleza, en las cuales no cabe la utilización mercantilista de sus bienes.

Hombres de maíz y *M/T* realizan una defensa de la naturaleza en clave humanitaria, debido a una distinción laxa entre humanos y demás seres de la naturaleza. En la obra de Ōe, el bosque es un símbolo de economía primitiva y de regeneración que no excluye un cierto matiz oscuro portado por la apabullante potencia de la naturaleza, siempre cíclica y temporal, que en *La vorágine* se representaba mediante esa jungla vengativa que actúa contra los que acuden a violarla. Ya en el bosque de *El grito silencioso* existía un lado trágico y temible, pues "the forest [...] is also filled with fear and death [...]. In this modern world, the forest represents that consciousness which has been suppressed, and which threatens to engulf it all" (Royo, 1999: 142). En dicha novela el bosque es la conciencia (primitiva-primordial) reprimida ante el imparable avance de la tecnología y la modernización. Sin embargo, estas fuerzas oscuras y conciencias reprimidas son las portadoras de redención y salvación para un hombre contemporáneo que ha ido olvidando progresivamente su arraigo natural. El bosque sirve a Ōe para aliviar (si no salvar) a la humanidad, gracias a la existencia de un «bosque» dentro de nuestro inconsciente que nos vincula con nuestra verdadera naturaleza, con el tiempo divino para regenerarnos desde él una vez se ha hecho consciente: "[Ōe believes] in the power of individual redemption and rebirth through the search in one's subconscious *forest*"

い足場と重そうなズックのバケツに手をやきながら、暗い木立の奥から次つぎにあらわれ、水をザブリとかけては引きさがる．．．
その眺めを滑稽なものと見る、大日本帝国軍隊将兵の大笑いは、百メートールの森の空間から砲撃の煙が薄青く漂っている高みへとどよめき昇ったのでした。(1986: 501-2).

(Royo, 1999: 172). Buena parte de esta aserción se debe a los estudios de Kunio Yanagita y a la creencia en una comunidad primordial armonizada con la naturaleza dentro de la psique de cada japonés. Restaurar esa visión de *las maravillas del bosque* es el fin último del proyecto regenerador de Kenzaburō Ōe.

El bosque regenerador cumpliría además el papel de dar al mundo de nuevo un *lugar* para coexistir y al que sentirse vinculado. Fruto de la posmodernidad, de la disolución de fronteras y del ensanchamiento de usos de los espacios públicos han surgido numerosas reflexiones sobre el concepto de *lugar* en el pensamiento contemporáneo, retomado continuamente en las investigaciones culturales recientes. En esta ocasión destacamos a José Luis Pardo y su explicación sobre la vacuidad de la noción de *espacio* en nuestro mundo contemporáneo:

> Tendemos a pensar que *en el principio eran los lugares*, que los lugares son algo así como cosas naturales, productos espontáneos de la naturaleza que proporcionan a los hombres y a las cosas una significación propia y recta [...]. Sentimos, además, nostalgia de aquel lugar perdido en donde las palabras tenían un significado primitivo que no podía retorcerse ni traicionarse [...]. Esto es lo que queda cuando las máquinas demoledoras allanan una morada: espacio, espacio vacío, inhabitable, espacio global, una nada por la que se puede transitar pero en donde es imposible residir, genuina manifestación de lo que algún antropólogo ha llamado «el no lugar» (2010: 19-20).

Estas consideraciones nacen de las condiciones culturales y económicas de nuestro tiempo y su continuo trasiego de mercancías, empresas e imparable homogeneización cultural, provocada por una globalización que "no deja piedra sobre piedra, todo lo arrasa y lo asola, todo lo desertiza dando lugar o, mejor dicho, quitando lugar y dejando sólo un producto inhabitable y vacío, insípido, abstracto y profano, continuo, homogéneo, e ilimitado llamado espacio, espacio global" (2010: 20). Todo lo representado por estos «espacios vacíos» estaría en las antípodas del bosque de Ōe, examinado por Claremont también bajo el concepto de *lugar*: "Ōe had a moral purpose, implying a moving away by human beings from the psychological and ritual connections with the universe that they once had, and that people no longer have an integrated *sense of place*, which they once possessed" (2009: 85; el subrayado es nuestro). El bosque de *M/T* vuelve a ser un *lugar* porque otorga a quienes lo habitan una identidad, un sistema de valores y una economía sostenible. Además, es la morada de las almas de los difuntos del pueblo. El Destructor y sus compañeros fundadores marchan *al otro lado* a través de un camino enlosado que conduce hacia las profundidades del bosque. Para conversar con los espíritus de los difuntos, los aldeanos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

deben acercarse a los árboles y hallar allí a sus antepasados, dispuestos a ser preguntados y a dar su opinión sobre los últimos sucesos de la población. Y desde el bosque parten las almas para encarnarse de nuevo en los cuerpos de los recién nacidos, como es el caso de Dōji, reencarnación de Meisuke. Así funciona el ciclo de vida y muerte en la aldea y sus habitantes, unidos mediante sus almas a las maravillas del bosque, y hacia las cuales regresan después de la muerte. Mediante este planteamiento, Ōe considera la noción de *lugar* como un componente esencial de la regeneración planteada, como si toda comunidad que decida renovarse hubiera de partir necesariamente de la vinculación y pertenencia a un *espacio* determinado, fuertemente connotado y significativo para ellos.

Siendo de tal envergadura la importancia del bosque, y por ende de la naturaleza, dentro de la novela, y conociendo las manifestaciones del autor en contra de la proliferación nuclear y otros valores ecológicos, Ōe se vincula con la ecocrítica y sus postulados. Desde su obra *Cuadernos de Hiroshima* (1963, *Hiroshima nōtō*), se propuso revisar la historia japonesa y examinarla desde un punto de vista marginal, tan marginal como lo fueron las víctimas de los ataques nucleares. En la entrevista concedida poco tiempo después del terrible terremoto en marzo de 2011, y con motivo del inquietante acontecimiento en Fukushima, el Nobel reafirma sus intenciones históricas con respecto a Japón de la siguiente manera:

> Llevo mucho tiempo dándole vueltas al proyecto de revisar la historia contemporánea de Japón tomando como referencia tres grupos de personas: los fallecidos en los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, las víctimas de la radiación de Bikini (uno de cuyos supervivientes fue ese pescador) y las víctimas de las explosiones en las centrales nucleares. Si analizamos la historia de Japón desde el punto de vista de estos fallecidos, víctimas de la energía nuclear, su tragedia queda de manifiesto (Pons, 2011).

Su alegato ecologista se centra sobre todo en la cuestión nuclear, tomando como punto de inflexión los bombardeos atómicos de 1945, a partir de los cuales interpreta cualquier aspecto aledaño a la energía nuclear y sus esporádicas pero funestas consecuencias:

> Hoy comprobamos que el riesgo de las centrales nucleares se ha hecho realidad. Sea cual sea el aspecto de la catástrofe que estemos descubriendo (y con todo el respeto que siento por los esfuerzos humanos desplegados para ponerle freno), su significado no da lugar a ninguna ambigüedad: la historia de Japón ha entrado en una nueva fase y, una vez más, estamos sometidos a la mirada de las víctimas de la energía nuclear, de esos hombres y mujeres que han dado prueba de un gran valor en su sufrimiento. La lección que

> podremos extraer del desastre actual dependerá de la firme resolución de no repetir los mismos errores por parte de aquellos a los que se les ha concedido el derecho de vivir (Pons, 2011).

Estas palabras refuerzan la intención de plantear una comunidad modélica en su coexistencia armónica y sostenible con la naturaleza. A pesar de la apreciación por la naturaleza en la cultura japonesa, las abundantes centrales nucleares, necesarias para mantener el desarrollo mastodóntico en un país sin recursos naturales, desvela un lado oscuro del crecimiento en catástrofes como las de Fukushima, poniendo en peligro tanto el medio marino como la especie humana. En realidad, más que prescindir de las centrales nucleares, la regeneración partiría de una ética naturalista, despreciadora de un consumo tan exacerbado de productos y de energía que requiere plantas nucleares para mantenerse. Este discurso no es en absoluto mayoritario en una sociedad tan firmemente asentada en el consumo como es la sociedad japonesa actual. Hay ciertos pasajes en *M/T* que muestran una vinculación maniquea de lo tecnológico con los antagonistas de la novela, principalmente el ejército y el Gobierno central del Imperio. Durante la Guerra de los Cincuenta Días, el ejército imperial ve paralizadas sus operaciones debido a que la llamada «operación torrente loco», una liberación de una ingente cantidad de agua desde los ríos de la aldea para anegar la zona baja del valle, dañó las instalaciones eléctricas. Cuando los ingenieros lograron recuperarlas, los soldados mostraron su alegría y su cercana victoria sobre los aldeanos, según el siguiente fragmento:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Al ver restablecida la luz eléctrica, los soldados, que se habían sentido angustiados por aquellas tinieblas que reinaban en el valle, emitieron un grito de alegría que resonó en el valle y se multiplicó en ecos en el bosque virgen. Como si el restablecimiento de la electricidad y el teléfono hubiera coronado su dominación sobre los indígenas misteriosos de aquella tierra perdida en las montañas…[114] (2009: 275).

El fragmento evidencia la interdependencia entre el ejército y los medios tecnológicos, y el antagonismo entre los soldados y los «indígenas misteriosos». En el original aparece un pequeño guiño a los *kodama*, simpáticos espíritus de tamaño infantil habitantes de los bosques, ya que destaca la palabra *kodama* en silabario *katakana* para

---

[114] 盆地をみたしていた大きい暗闇にこぞって不安をかきたてられていた兵隊たちは、電燈の光をみると、谷間にコダマして原生林に**いんいん**と響きわたる歓声をあげたのでした。電気と電話の開通が、この山奥の土地の**えたい**の知らぬ原住民への制圧を確定したとどもいうように… (1986: 491).

resaltar esa parte de la expresión *kodama suru*, que significa "reverberar" o "resonar". En la traducción, Ogata no ha podido introducir ese pequeño juego de palabras y el eco folclórico se pierde. Al cambiar de alfabeto en la expresión, Ōe juega con la ambigüedad, pues podríamos pensar que esos *kodama* también se ven afectados por la llegada de la luz artificial y la reanudación de un conflicto fatal para las maravillas del bosque, en las cuales se integran los *kodama* por pertenecer a ese imaginario. El comienzo de la guerra también supone un guiño ecologista, ya que la primera víctima del conflicto en el bando aldeano es un curioso personaje marginal, de los que abundan en la obra de Ōe. Se trata de un anciano, llamado en la aldea *kikara orinhito* ("el hombre que no baja de árbol"), un ermitaño que vivía en la copa de un árbol, alimentándose de lo que le daba la naturaleza y los propios aldeanos, pues le tenían como miembro de la comunidad. Sólo bajaba a la tierra cuando era estrictamente necesario, y cuando lo hacía andaba siempre de una forma insólita: sin usar los pies, apoyaba la cabeza contra el suelo y avanzaba con las manos. Confundiéndolo los soldados con un mono, poco acostumbrados a su indumentaria primitiva y asustados ante la presencia de un ser tan diferente, acabaron por dispararle (1986: 485). La primera baja del conflicto es, por tanto, un aldeano en plena armonía con la naturaleza, dato significativo para interpretar *M/T* en clave ecológica. Es un ecologismo, no obstante, cuyo alcance viene constreñido por la realidad cultural del mundo contemporáneo, cuando el desarraigo de las formas naturales es tan pronunciado que incluso la naturaleza ha de ser revivida de modo artificial y como modo cultural (y estilo de vida); el ecologismo actual pretende reconstruir la naturaleza como una forma *cultural* ideal (Castells, 1997: 558), y por eso en la «sociedad red» se reconoce la imposibilidad de retorno al estado primigenio de comunión absoluta del hombre con la naturaleza. Este escollo impide a Ōe reconectar la realidad de su país con el ideal que construye durante el desarrollo de *M/T*, y contribuye parcialmente al fracaso de su poética.

En el último capítulo del libro, llamado «La música de las 'maravillas del bosque'», la necesidad de regeneración es palpable y directa. El narrador hace especial énfasis en la mirada sombría que su madre depositaba, desde un coche que le sacaba de su *lugar*, sobre un paisaje transformado por las infraestructuras de las nuevas carreteras y caminos:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Debes saber, K. [sobrenombre del narrador], que el diputado de esta región, quien por lo demás es persona competente, ha abierto pistas forestales en todas direcciones. Como mamá conocía a este diputado desde su infancia, cuando él todavía era un pilluelo, siempre lo trató como tal, detestaba sin ambages las pistas forestales y jamás transitó por ninguna[115] (2009: 335).

El desarrollo de infraestructuras invasivas parece estar reñido con la existencia y la contemplación de las «maravillas del bosque», porque pertenece a una epistemología diametralmente opuesta a la cosmovisión en la cual la maravillosidad seguía formando parte de la realidad japonesa. Así parece advertirse en las últimas páginas de la novela, al señalar cómo la destrucción del entorno natural supone asimismo nuestro alejamiento de esas «maravillas del bosque»:

> ¿Qué sucede si los árboles frondosos en los que podían esconderse las «maravillas del bosque» son talados y, subiendo al bosque, se tiene una vista despejada en todas direcciones? Si esto continúa, las «maravillas del bosque» se cansarán de nosotros y se alejarán[116] (2009: 357).

Se aprecia un matiz de esperanza en la explicación de K. a su hijo Hikari acerca de esas «maravillas del bosque» que una vez existieron en todo su apogeo. Como si aún se hallara, escondida, en algún lugar del frondoso bosque la posibilidad de volver a crear una sociedad en armonía con la naturaleza que la acoge.

4.5.1.2. La regeneración desde la infancia y la condición de discapacitado mental

Una de las peculiaridades de la ecocrítica de Ōe es la inclusión del deficiente mental en los argumentos, respondiendo a una experiencia vital que ya conocemos, y por ello reflexionamos sobre el papel de ese personaje tan característico del autor. En *Un amor especial* (*Kaifuku suru kazoku*, 1995)[117] relata la condición de su hijo, entremezclada con anécdotas e historias del día a día familiar. Ya el título da buena cuenta de su propósito regenerador, y el mismo Ōe cuenta por qué *restauró* al autor: “La línea del diario contiene algo más que mi culpa, pues también recuerda que, al tomar aquella

---

[115] この地方選出の議員が、ある意味で有能な人で、森を林道で縦横無尽につらぬいたことは、Ｋちゃんも知っていると思います。当の議員先生を、生悪だった子供時代のまま、ガキあつかいしてきたお祖母ちゃんは、林道も毛嫌いして、これまで一度も登ったことがありませんでした。(1986: 522).

[116] おまけに森に登っても「森のフシギ」のひそむことのできる深い木立は伐られて、森のどこからどこまで見通しということではどうなるのか？これでは「森のフシギ」の方で私らに愛想をつかして、どこか遠方にいってしまわれるのではないか？(1986: 536).

[117] Aunque la obra se haya traducido al español como *Un amor especial*, literalmente el título significa *Una familia que restaura*, entendiendo “restaurar” en su acepción de “regenerar” o “sanar”.

decisión, incluso después de titubear, en última instancia también yo nacía de nuevo con Hikari" (1995: 164). El renacimiento es posible tras el doloroso trauma de la paternidad de Ōe, a la cual dota de sentido como al ataque nuclear sobre Hiroshima y Nagasaki: "If the Hiroshima and Nagasaki atomic bombings and Japan´s defeat were the first formative cataclysms in Oe´s life, the birth of Hikari was the second" (Nathan, 1995: 90). El novelista hizo una comparación parecida cuando asemejaba la capacidad de su hijo de sanar y apaciguar las discusiones familiares con las víctimas de Hiroshima y Nagasaki, ya que el encuentro con ellas nos ayuda a purgar, casi como una catarsis, las tentativas propias de esta era nuclear:

> My realization that life with a mentally handicapped child has the power to heal the wounds that family members inflict on one another led me to the more recent insight that the victims and survivors of atomic bombs have the same sort of power to heal all of us who live in this nuclear age (1992: 34).

Los discapacitados mentales, exentos de la visión 'normal' (mayoritaria) que poseemos el resto, son un contraste necesario para entender la realidad de una forma diferente. La novela *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* (1969, *Warera no kyōki wo ikinobiru michi wo oshieyo*), es un hito en la historia de la relación entre padre e hijo, ya que a través de su lectura llegamos a comprender la interdependencia real y mutua entre Hikari y Kenzaburō Ōe. El hijo, precisamente llamado Mori («bosque», en japonés, incluido en el título de *M/T*) es por supuesto deficiente mental pero ello empieza a ser tratado como un símbolo de esperanza y de renovación: "Ōe invokes the paradoxical possibility that the brain-damaged child is not only an oppressive burden to be endured but also a source of comfort and even salvation. Ōe's "idiot" child, in his purity and innocence, is beginning to undergo a transformation into a symbol of hope and renewal" (Nathan, 1995: 93).

Por todo ello, el minusválido psíquico es un símbolo que remite dentro de la obra del autor japonés a una doble realidad: la monstruosidad propia de este mundo desolador y, paradójicamente, la posibilidad de alumbrar y transformar dicha desolación (Napier, 1991: 137). Por este motivo, las obras de corte más fantástico de Ōe (como Agüi, en *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*) que introducen el motivo del hijo deficiente admiten una lectura en clave de *alien*, seres ajenos, en el margen; permite enfatizar que lo marginal y sus motivos subversivos (tanto reaccionarios como progresistas) son motores para agitar las conciencias de la sociedad que pretenden retratar (Napier, 2004:

129). Cerca del final de la novela, el narrador reflexiona de hecho sobre la condición de marginal del deficiente mental, que al igual que el pueblo protagonista, requiere de una reescritura de su historia, interpretada por él mismo y no por quienes somos ajenos a su condición. Hikari Ōe reinterpreta la historia de su padre y los mitos de la aldea a través de la expresión musical, código alternativo al lenguaje verbal, capaz de aprehender emocionalmente la realidad y de ofrecer la versión de este personaje intelectualmente marginal.

Más allá del trato favorable y amable a los *alien* en autores recientes, como es el caso de Murakami y el personaje de Shimamoto en *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992, *Kokkyō no minami, taiyō no nishi*), los *alien* de Ōe son seres subversivos que portan un mensaje de regeneración y esperanza. Incluso Shirime, también portador de un trastorno psíquico, es un vagabundo con un aura regenerativa, pues fue el único capaz de idear una estratagema para acabar con el Destructor. Gracias a su artimaña, la aldea entró en un nuevo ciclo mítico, solucionando el estancamiento posterior al período de fundación de la aldea. Como portador de cierto poder regenerador, la presentación de Shirime tiene rasgos marcadamente grotescos: "Shirime era el único que andaba desnudo, sin llevar siquiera taparrabos; tan sólo se ataba pajas al glande. Visto de espaldas, se hubiera dicho que un ojo miraba entre sus nalgas. Lo cual hacía que su trasero semejara un rostro que sonreía desvergonzadamente"[118] (2009: 107). Esos rasgos grotescos vienen anticipados por su nombre (Shirime podría formarse por los kanji 尻 y 眼, es decir, "trasero" y "ojo"), y son fácilmente identificables: alusión a los genitales del personaje, vestimenta tan natural como su propia desnudez, mención de sus nalgas, otro elemento corporal típicamente bajtiniano y, por último, cierto humor carnavalesco al reforzar el lado lúdico de su aspecto, pues "sonreía desvergonzadamente".

El potencial renovador de estos personajes con alteridad psíquica radica en su aprehensión de la realidad. Lejos del materialismo contemporáneo, donde cualquier cosmovisión diferente a la racional-materialista o pragmatista está confinada a la marginalidad, estos personajes aún son capaces de adentrarse en los enigmas y misterios

[118] ところがこのシリメだけはフンドシすらもつけぬ丸裸で、性器の頭に藁をくくりつけて谷間を歩き廻っており、うしろから見るとその尻の間からは、ひとつ眼が覗いているようでした。しかもそれは尻全体を、不遠慮に笑っている顔のようにみせたのでした。(1986: 402)

del mundo, de manera que son todavía capaces de encontrar las *maravillas del bosque* incluso en el mundo contemporáneo. Resulta revelador observar cómo en la novela se vinculan la cicatriz que Meisuke ostentaba desde que fue herido por espada con las cicatrices de otros personajes: el niño Doji, su reencarnación, así como el propio narrador (causada mientras se adentraba en el Nido de las Carpas durante su infancia; vid. 4.5.3.) y, por supuesto, el hijo del narrador, Hikari, el cual tendrá una ostensible cicatriz debida a la operación que le realizaron poco tiempo después de nacer para extirparle un bulto congénito, cirugía que le generó el daño cerebral. Ōe propondrá una vuelta a la inocencia y la ingenuidad perdidas para poder contemplar el componente maravilloso de la realidad, abandonado en las condiciones y las filosofías de vida actuales. En el proceso, iremos purificando nuestras almas y retornando al tiempo sagrado, cuando el hombre vivía en armonía con su entorno, devolviendo el alma a la naturaleza circundante tras morir, y volviendo a la vida en un ciclo sincrónico de alcances míticos: "Si continuamos purificando nuestra alma mientras bajamos desde el pie de los árboles hacia el valle o el «arrabal» para nacer y remontamos a las alturas del bosque, en ese ir y venir, creo que algún día podremos retornar a las «maravillas del bosque»"[119] (2009: 356). Hikari, el hijo del narrador, resulta trascendental en las últimas páginas por ser capaz de retornar, sin esfuerzo ni reflexión previa, a esas *maravillas del bosque*, el ansiado referente, gracias a su condición de ser inocente:

> En mi caso es lo mismo: en lugar de llorar, me lamenté ante Hikari de que los árboles del bosque hubieran sido talados, de que se hubieran abierto carreteras, de que se hubiera instalado una antena parabólica encima del santuario de Mishima, ¡de que el paisaje hubiera perdido su nobleza y hubiera desaparecido todo cuanto era profundo! Me dije que alguien como Hikari tenía un alma tan pura que regresaría sin tropiezos a las "maravillas del bosque", y que entonces, al igual que Oobaa acompañó al "destructor" y la madre de Meisuke siguió a Doji, yo podría pasar al otro lado acercándome a Hikari, y eso me impulsó a contarle viejas leyendas…[120] (2009: 358).

El extracto revela que la última pareja de *mother* y *trickster* la encarnan padre e hijo, pues ambos conservarán las leyendas de la aldea, el propósito de regenerar las

[119] 樹木の根方から谷間や「存」に降りて生まれたり、また森の高みに登ったり、行ったり来たりをしている間にも、魂をみがいてさえおったならば、いつか「森のフシギ」のうちに帰って行けると、私は思いますが！ (1986: 525).

[120] 私も同様で、光さんに、森の樹木は伐られて林道がつけられるし、三島神社の真上にはパラボル・アンテナが建設されて、この土地の眺めは軽薄なもののなりました、深いものはなくなりましたと、泣くかわりに訴えるというふうでしたが！　光さんのように魂のきれいな人は、「森のフシギ」のなかにスーツと帰って行かれるから、「壊す人」にオーバーがついておられたように、童子に銘助母がついておったように、私は光さんにすがって、一緒に向うへ行けたらと、そうしたことまで思いましてな、昔からの言いつたえを話しておりましたよ．．．(1986: 537).

maravillas perdidas y, finalmente, podrán marchar, como los personajes míticos e históricos anteriores, hacia *el otro lado*. La ingenuidad y la inocencia son necesarias para descubrir el verdadero significado de nuestra existencia: "Only by regaining the lost innocence, Oe seems to cry, can one discover the true meaning of one´s existence and fulfill his destiny" (Royo, 1999: 210). Por ello, podría decirse que ambos valores serían el equivalente a la fe carpenteriana requerida para contemplar lo maravilloso, sustituyendo a «el milagro y la magia»: "el artista que no tiene la fe que tienen los habitantes de América Latina, que no cree en el milagro y la magia, no podrá captar la compleja realidad del continente, su inagotable caudal de mitologías" (Paz Soldán, 2008: 38). Una de las llaves hacia esa inocencia perdida es contemplar el mundo como Hikari, quien a pesar de poseer el rasgo diferencial de sus capacidades mentales afectadas, tiene un alma tan limpia y pura que puede retornar a las *maravillas del bosque*. Realismo grotesco, naturaleza y alteridad intelectual son las tres piedras angulares sobre las cuales *M/T* exhibe su proyecto de regeneración para esta escéptica era de desarrollismo económico, tecnológico y nuclear.

4.5.2. La regeneración en la comunidad

Es innegable la existencia de un matiz conservador en la ideología de Ōe, preocupado por la progresiva desvinculación de las comunidades humanas japonesas con el entorno natural del cual son originarias. En este caso, «conservador» alude a una postura ideológica reaccionaria contra los excesos materialistas de un Japón que ha dejado de contemplar la parte divina de la materia. Ya hemos examinado el *topos* del bosque como un elemento clave en la reacción a esa carencia de espiritualidad y como una pieza esencial en la propuesta regeneradora. Este *topos* del bosque, constante en las novelas del autor, ha ido evolucionando en concordancia con su trayectoria ideológica. Si en sus primeras obras era refugio de la espontaneidad y eco de la inocencia de los niños protagonistas, con la madurez irá adquiriendo un matiz más oscuro, debido a que representa todo lo contrario y ajeno a la personalidad de protagonistas como los de *El grito silencioso*, criados y educados en la ciudad. Los dos hermanos vuelven a su aldea natal (llamada Nedokoro, literalmente "lugar de las raíces") para reencontrarse con ellos mismos y con su historia, pero el bosque deja de ser un lugar acogedor para poblarse de misterios irresolubles, significando incluso la alienación de los personajes con respecto a ellos mismos (Royo, 1999: 191). Ello es cierto en la medida en que el bosque ya no es un lugar con el cual establecer un paralelismo identificatorio: tras décadas de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

materialismo y de desarrollo de la vida urbana, el bosque es un 'Otro' frente al cual debe definirse el sujeto contemporáneo, a diferencia del estadio tradicional de pertenencia al medio natural. En *El juego contemporáneo* (y en *M/T*, por tanto), el bosque vuelve a ser un descriptor de identidad para aquellos habitantes de la aldea que conviven en él, llegando a ser metáfora de todo aquello que no es *moderno*: "the forest appears once again as metaphor for the conscious and unconscious forces opposing modernization whose sinister appearance and suffocating power are induced by the authoritarian imperial government find solace and fight the imperial army" (1999: 191). Es por tanto un *locus* real y definido, habitado y protegido por sus propios *kami*, y enarbolado como revulsivo contra el conformismo, la homogeneidad y el estilo de vida del Japón posterior a 1945. Y, en este sentido, es un motivo reaccionario, ya que la palabra *regeneración*, tal y como la entiende Bajtin y aprendió de él Ōe, implica una vuelta atrás hacia una fase (natural o cultural) de mayor plenitud. La comunidad configurada por el autor nunca llegó a existir, pues supone un constructo del Japón ideal basado en sociedades bucólicas, supuestas en un tiempo remoto; y con ello se suma a la añoranza que siente todo japonés de la vida bucólica y pastoril descrita por el antropólogo Kunio Yanagita en su etnografía (Claremont, 2009: 84). Todo lo que representan las siglas de *M/T* (las gentes, la aldea, el entorno) es percibido por el narrador de forma automática, como si brotara de algún lugar de su inconsciente: "Si se me pide que lo dibuje, apenas sin pensarlo mi dedo lo traza sobre el papel. Esto me ha sucedido, en efecto. Con el corazón latiendo, palpitando, sin que la cabeza comprendiera lo que ocurría, mi dedo trazaba rasgos al pastel, con un gesto rápido y seguro"[121] (2009: 10). Con apariencia de dictado automático que libera las fuerzas ocultas en el trasfondo de la memoria colectiva, la obra quiere resonar en el inconsciente de su público. Cuando el narrador nos confiesa esa espontaneidad, reconoce al mismo tiempo la poderosa sensación de nostalgia que le embarga conforme recuerda las historias de su abuela y aquella comunidad perdida en la hondonada en medio del bosque. La *nostalgia* es una palabra clave en la novela y ayuda a delimitar su alcance semántico y pragmático: Ōe sabe bien que la sociedad deseada difícilmente puede llegar a materializarse en el mundo contemporáneo, y lo único que queda es

[121] それを絵に描いてみろといわれるなら、頭で考える先に、もう指が紙の上に書きはじめている。そうしたことが、実際にあったのでした。ハラハラし、ドキドキしてくる胸のうちと、やっていることをはっきり理解してはいない頭のなかと、そして素早く確信をこめてクレヨンの線を引く自分の指と。」(186: 349).

expresar la intensa nostalgia resultante de añorar un mundo que ha podido haber desaparecido para siempre. En las primeras páginas del prólogo, el narrador se manifiesta de esta manera cuando reflexiona sobre la veracidad o la falsedad de las historias legadas por su abuela:

> «Seguramente es una invención de la abuela. *Sin embargo*, la historia me atrae por la nostalgia que despierta en mí…»
> Sentir nostalgia. Y además nostalgia de algo que no se ha vivido personalmente. ¿Se debe a que ese acontecimiento se produjo innumerables veces en un pasado lejano, en el fondo de este valle en medio del bosque? Eso es lo que experimenté. Sería importante precisar que no lo pensé sino que lo experimenté. Y aun siendo un niño no podía evitar creer que la intensidad de mi sensación tenía una causa profunda que sobrepasaba mi pensamiento y que permanecería irreversible[122] (2009: 23-4).

El narrador *experimenta* que esas historias ocurrieron repetidas veces en un pasado lejano (el tiempo divino del mito), y siente una nostalgia tremenda por lo que nunca ha vivido directamente, pero pertenece a él por estar almacenado en su aproximación al inconsciente colectivo: se trata de esa *causa profunda* enraizada más allá de su pensamiento como individuo, el sustrato cultural de Japón que Ōe pretende evocar con su novela.

En su vuelta a la comunidad como valor social activo, Ōe contribuía a una cuestión apremiante en la posguerra: ¿qué significaba ser japonés en la nueva era que comenzaba en 1945? El autor hizo una decidida apuesta por un valor central en la nueva constitución de la nación: el rechazo total del armamento nuclear y su cometido por la paz mundial. El futuro Nobel se sintió plenamente identificado con estos valores, y a partir de ello se interpreta su acción política y literaria. La cuestión de la paz y la seguridad armamentística se encontraba también en los lemas de las masivas protestas contra la renovación del Tratado de Seguridad a comienzos de los años 60. Las calles demandaron masivamente el cese de dicho tratado y la expulsión del país de las tropas de ocupación americanas, e incluso el desmantelamiento de la base militar de Okinawa. Por ello era este momento decisivo para el japonés de la época y para la decisión sobre

[122] これはあらかた祖母様の作り話しだと思うが、それでいて、懐かしくひきつけられる...
懐かしいと感じとること。それも自分が直接にかつて経験したことのよみがえりというのではないが、しかも懐かしい。それはこの森のなかの谷間で、はるかな昔に幾度も幾度も起こったことだからではないか？　そのように僕は感じたのでした。そのように考えた、というのではなく、そのように感じた、ということも大切だと思います。そして子供の僕にも、このように強く感じるということは、もう自分の頭で考えてひっくりかえすことはできない、そのよに強い理由があるからこそ、そう感じるのだとしんじるほかなかったのでした。(1986: 357).

qué tipo de país se quería construir, una vez que los años más duros de la posguerra habían quedado atrás. La izquierda política, principal agitadora de los movimientos, no consiguió sus propósitos, y en parte Ōe quedó decepcionado y afirmará varias décadas más tarde que Japón, a pesar de pertenecer a las naciones más avanzadas, no es un país independiente que pueda establecer planes –por ejemplo, programar la paz mundial– por las concesiones y apoyos que realiza a las agresivas políticas de defensa de Estados Unidos, sobre todo en la etapa Reagan (Ōe, 1995: 62). En esa comunidad que imagina Ōe para su nación no hay cabida para el ejército como estamento social, tal es su empeño por la pacificación y la desmilitarización de las sociedades. El autor se ha pronunciado sobre la negligencia de su país al actuar contra sus principios constitucionales:

> Japón reconstituyó progresivamente una fuerza armada mientras que los acuerdos secretos con Estados Unidos permitieron la introducción de armas atómicas en el archipiélago, vaciando de sentido los tres principios antinucleares oficialmente anunciados. Esto no quiere decir, sin embargo, que no se tuvieran en cuenta los ideales de los hombres de la posguerra. Los japoneses habían conservado el recuerdo de los sufrimientos del conflicto y de los bombardeos nucleares. Los muertos que nos miraban nos obligaban a respetar esos ideales. El recuerdo de las víctimas de Hiroshima y de Nagasaki nos ha impedido relativizar el carácter pernicioso de las armas nucleares en nombre del realismo político. Nos oponemos a ellas. Y al mismo tiempo, aceptamos el rearme de facto y la alianza militar con Estados Unidos. Ahí es donde reside toda la ambigüedad del Japón contemporáneo (Pons, 2011).

Mediante estas críticas directas a la falta de coherencia y autonomía del país, Ōe enfatiza su propuesta de intentar un nuevo Japón, encarado hacia el futuro pero anclado en valores ancestrales que nunca debieron abandonarse, como el respeto por la naturaleza y la reintroducción de la misma en el círculo de la comunidad humana. Estos valores se hallan ausentes en la medida en que Japón no sólo incumple sus principios constitucionales antimilitaristas, sino que también se ha apoyado en la energía nuclear como forma de amparar el desaforado consumismo en las últimas décadas[123]. El mismo desarrollo económico es responsable de conductas sexuales endémicas del país y de las cuales el autor también se ha hecho eco, como es el caso del *chikan*, en su obra *Seiteki ningen* (1963, *El hombre sexual*). Es el tren, símbolo del auge económico japonés, el medio por el que se mueve J, un protagonista varón, típicamente estresado y reprimido, que sólo puede liberar su libido mediante el acoso sexual en los abarrotados trenes

[123] Es necesario observar, no obstante, cómo a partir de la tragedia de Fukushima Japón logró un apagón nuclear total para mayo de 2012 (Méndez, 2012) y se plantea a día de hoy cómo reconvertir su modelo de producción energética en uno más sostenible.

durante la hora punta. Es una metonimia ideal para mostrar otras consecuencias del desarrollismo económico japonés de las que no se suele dar cuenta (Napier, 1991: 86-7). La figura del pervertido sexual del tren existe gracias al agudizado desarrollo de la tecnología y de los medios de transporte, necesarios para asegurar el crecimiento económico del país en detrimento de valores comunitarios como el respeto y la moral social, de los cuales carece el *chikan* contemporáneo. También nos sirve como ejemplo, aunque sea en otro sentido, la declaración del ministro de hacienda Tarō Aso acerca de los ancianos japoneses, cuyos costosos tratamientos llevaron al mandatario a exhortarles "que se den prisa en morir" (Higueras, 2013). En el mismo sentido, destacan las consideraciones de Masao Miyoshi acerca de la nefasta política de espacio vital en el Japón contemporáneo, como ejemplifica el objetivo de una propuesta gubernamental, realizada en 1986, de llevar a todos los jubilados japoneses a Silver Columbia, una ciudad proyectada en Australia con el propósito de expatriarlos allí (1991: 227). Las palabras del ministro causaron un gran revuelo internacional, y la propuesta de traslado del sector senil a Australia no llegó a ser finalmente adoptada, pero en cualquier caso tales proposiciones son otra prueba de la deshumanización creciente del país (y del hemisferio norte, donde la desvalorización de la senectud es una constante) y de la carencia de unos valores comunitarios que aprecien la potencial contribución social de la tercera edad, a diferencia de la tradición japonesa y el lugar que ésta reservaba para los ancianos de la familia[124].

Distanciándose firmemente de ello, Ōe cree en la existencia de un poder regenerador dentro del cuerpo colectivo y así lo pretende demostrar con *M/T*. Ya en *El grito silencioso* se presentaba el valor sanador de la comunidad mediante la figura de Jin Kanaki, una mujer extremadamente obesa, de un tamaño inverosímil, que no puede valerse por sí misma y recibe atenciones del pueblo para poder sobrevivir. Este personaje se ha interpretado como una imagen del Japón contemporáneo y su consumismo, tan exacerbado que acabará por devorarse a sí mismo (Royo, 1999: 140). Por otra parte, también en la misma obra aparece Gii, personaje recurrente en Ōe y que

[124] Es inevitable recordar en este punto la obra maestra del cineasta Yasujirō Ozu, *Cuentos de Tokio* (1953, *Tōkyō monogatari*), en la que se narra el viaje a Tokio de dos padres provincianos que acuden a visitar a sus hijos. Las ajetreadas vidas al servicio de la reconstrucción económica, apenas unos años después del fin de la guerra, restringen la capacidad de los hijos para acoger a los ancianos en sus casas, hasta el punto de que llegan a ser percibidos como un estorbo. La simbólica muerte de la madre al final de la película representa la defunción de un sistema familiar anclado en los valores morales de respeto por la tradición y por las personas de mayor edad dentro de la comunidad.

en esta ocasión encarna a un ermitaño que huyó a la montaña tras el estallido de la guerra para no alistarse en el ejército. Sin embargo, cuando regresa al pueblo una vez concluido el conflicto bélico, nunca podrá integrarse de nuevo y pasará a ser una especie de «loco» o «extraño ser» que perfectamente podría desempeñar el papel de *pharmakon* en su sociedad, esa víctima propiciatoria que Girard demostró se encuentra en el fondo de toda religión (Girard, 1974: 114) y que permite la salvación de la comunidad mediante un proceso de mímesis. Como en otros muchos ejemplos, *El grito silencioso* sirve de preludio a muchas temáticas posteriormente desarrolladas en *M/T*. A continuación, trataremos con más detalle el potencial regenerador de la comunidad a partir de la dialéctica entre el sujeto y el grupo que lo acoge.

4.5.2.1. El individuo dentro del colectivo: la dialéctica entre sujeto y grupo social

Cuando hablábamos de las intenciones de Ōe para con *M/T*, hacíamos referencia al papel del mito para generar una comunidad adoctrinada mitológicamente. Este tipo de comunidades encontraban en el mito ejemplos y contraejemplos de conductas y roles sociales, bajo la seguridad de estar cumpliendo con unos preceptos míticos que la comunidad ha ido transmitiendo de generación en generación. A partir de esas premisas, el desarrollo del individuo dentro de una comunidad adoctrinada mitológicamente viene marcado por unas sendas definidas previamente por el acervo mítico de la tradición, de manera que queda poco margen para la improvisación u otras opciones más individualistas no contempladas en los mitos. La constricción de la sociedad sobre la personalidad del individuo sería así una consecuencia lógica. Cuando Ōe busca esas maravillas perdidas en la realidad contemporánea y regresa al valor de lo mítico y lo comunitario como forma de regeneración, filtra no obstante un poso de individualismo cuyas raíces se hunden en su formación existencialista. La situación óptima sería la posibilidad de realización de los individuos y las diferentes personalidades dentro de un colectivo armónicamente constituido, tolerante y diverso; situación lejos del Japón desde el cual escribe Ōe y al cual considera, como hará también Haruki Murakami, un país sumido en una asfixiante homogeneidad social, nada afín a las derivas individualistas y a las conductas que rompan tal tradición uniformada. Personalmente, encuentra la primera causa de la homogeneidad en la figura del Emperador, que unifica la diversidad bajo un mito de predominio de una cosmovisión por encima del resto. Sin embargo, en el difícil camino hacia la constitución de una individualidad regenerada y óptima, Ōe parece topar con el interrogante que Weintraub plantea: es posible que el

desencanto del mundo liberal sea en realidad un desencanto respecto de la individualidad pero, ¿qué es lo que habrá de ocupar su lugar? (1978: 579). ¿Plantea Ōe un retorno al colectivismo sin más, como precio a pagar por el reencantamiento de nuestro mundo y nuestra sociedad? Su apuesta sólo se torna inteligible cuando conocemos su trayectoria filosófica como intelectual de la posguerra iniciado al existencialismo y la deriva posterior de su pensamiento.

Ōe introduce en su narrativa motivos propios de una sociedad con un comportamiento grupal tan marcado como es la japonesa, consciente de que la armonía colectiva requiere de muchos esfuerzos de cada individuo a favor del resto. El uniforme es uno de estos motivos. Es la prenda con la cual aparece ahorcado el capitán del ejército invasor de la pequeña aldea, en un gesto de lealtad al estamento militar al que pertenece. Había descubierto la treta de los aldeanos consistente en inscribir en el registro oficial del Gobierno sólo uno de cada dos recién nacidos en la aldea, claro gesto de rebeldía con matices anarquistas contra una sociedad tan altamente burocratizada y controlada administrativamente. Más adelante, en el momento en que fue encontrado colgando de un árbol, se descubre que se ahorcó con el uniforme puesto. Hay un paralelismo interesante en este punto con la muerte del padre de Tengo en *1Q84*, el cual decidió morir llevando puesto su uniforme de cobrador de las tasas de la NHK, la televisión pública japonesa. Murakami, practicante de una crítica social mucho más sutil que la de Ōe, introduce este final del personaje. Sus rasgos morales son puestos en duda durante la novela, pues sabemos que había criado desatendidamente a Tengo, llevándole cada domingo a cobrar las tasas de la televisión pública (la NHK), puerta a puerta, como forma de ofrecer una imagen más amable a la gente. Este tipo de trabajos, que difícilmente motivan personal y profesionalmente, es necesario en una sociedad donde apenas hay servicios públicos gratuitos, rasgo propio del liberalismo japonés y, por tanto, de una economía dirigida a obtener el máximo rendimiento de los individuos con la intención de sostener la prosperidad nacional. También el padre de Tengo es enterrado, tras pasar un larguísimo período en estado de coma, con su traje de cobrador de la NHK puesto. Dos muertes en uniforme que revelan la ironía del autor implícito sobre las corporaciones aludidas. Retomando el análisis de *M/T*, el suicidio del capitán en uniforme es un alegato más dentro de las numerosas referencias antibelicistas del autor, casi tan conocido por su labor pacifista y antinuclear como por su faceta de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

escritor. Cuando fue preguntado por su admiración hacia William Blake, resumió así su pensamiento antibelicista:

> Es un canto contra las milicias, para que la sociedad se convierta en un lugar con leyes, instituciones, educación, donde se pelee utilizando la mente y no la sangre. La guerra, que hacen los ejércitos, es la expresión máxima de la violencia y la ignorancia. Japón, por ejemplo, tiene una Constitución pacifista que el Gobierno incumple enviando tropas a otros países como Iraq. No sólo estoy en contra de todas las personas que utilizan la violencia para defender unos ideales, un territorio o una ideología, sino también en contra de la misma conciencia de ejército, personas que no se mueven por iniciativa propia sino según las órdenes que reciben. Desgraciadamente, en la sociedad japonesa actual, ya no se trata únicamente de las fuerzas armadas, también en el trabajo se piensa así, cada vez hay menos personas con conciencia propia, que no tengan por qué pensar como la gente que les rodea. Todo eso aparece en los versos de Blake (Ayén, 2005).

De sus palabras se desprende una crítica a la sociedad japonesa, poco contestataria con la autoridad y propensa a generar individuos carentes de «conciencia propia». Las voces críticas contra la homogeneidad o contra la autoridad establecida rara vez tienen un final feliz en las novelas de Ōe. Casi todas las que añoran marcharse a un lugar fuera de Japón (como Bird en *Una cuestión personal*, o también Mitsusaburō en *El grito silencioso*) ven la huida como única alternativa posible para desarrollar su personalidad y sus deseos individuales, sin cabida en el Japón contemporáneo. A esta desconfianza hacia las voces críticas se suma una cuestión espacial, ya que las ciudades japonesas no abundan en grandes espacios para la reunión de personas donde se puedan intercambiar ideas, realizar actividades cívicas o incluso manifestaciones de concentración. Una ciudad como Tokio carece de grandes plazas donde puedan darse concentraciones masivas de gente que no esté de tránsito y posee pocos parques, que en cualquier caso están estrechamente vigilados: “This ensures safety against criminal violence, as Americans would be acutely aware, but at the price of having political freedom quietly restricted in Japanese daily life. Outside their workplace, there is simply no place for citizens to assemble” (Miyoshi, 1991: 227). La transformación del espacio con respecto al Japón tradicional ha sido radical. Antiguamente, poetas y ciudadanos se reunían en amplios espacios públicos durante el siglo XV, en certámenes donde acudían literatos compositores de *renga* (poemas encadenados) sin ánimo de destacar unos sobre otros, pues el objetivo era generar un producto poético cuya belleza emane del conjunto (Rubio, 2007: 245).

Estas cuestiones avivan en gran medida el debate sobre el supuesto desarrollo de la *shutaisei* o “individualidad” en la sociedad japonesa. Muchos críticos culturales

consideran que el individualismo es una condición *sine qua non* de la modernidad, y la ausencia de un patrón de individualismo inspirado en los procesos históricos occidentales, provoca la duda del afianzamiento de la individualidad en el país en cuestión y, por lo tanto, de su modernidad. Obviamente, tales manifestaciones poseen un carácter eurocentrista y colonialista porque exportan etiquetas occidentales al resto del mundo, en un ejercicio de comparatismo de corte universalista e, implícitamente, nacionalista. Además, el desarrollo de la *shutaisei* en las naciones no es la panacea para resolver todos los males y retrasos de las regiones, y ni siquiera es un valor universal. Más bien puede ser causa de muchos problemas de nuestro mundo en crisis y de las tremendas desigualdades que lo asolan (Miyoshi, 1991: 122-3). Miyoshi desconoce con precisión una alternativa sólida, y se pregunta si sería posible rechazar la *shutaisei* o individualismo salvaje de nuestras sociedades sin caer en el conformismo inherente a las sociedades colectivistas que desplazaban la individualidad y la diferenciación (1991: 124). Esta misma pregunta parece asolar a la literatura de Ōe y a la comunidad que imagina para *M/T*. Según Kleeman, la situación óptima para el autor sería aquella en la cual todo individuo encuentre la posibilidad de realizarse dentro de la comunidad a la que pertenece (1991: 147). En el fondo de este debate se halla también la nostalgia por aquel tiempo imperial que formaba parte de la ambigüedad ideológica de Ōe: mientras desea la heterogeneidad propia de una sociedad diversa y plural, sus libros añoran un tiempo mucho más espontáneo, honesto y comunitario, que imagina en los valores tradicionales. En el final de *Una cuestión personal*, Bird abandona la desesperada búsqueda de una vida en libertad, sin compromisos familiares ni responsabilidades paternales de ningún tipo, cuando se reconcilia con su condición de padre y con las exigencias sociales que, por tanto, se esperan de un individuo como él. La dialéctica entre individuo y comunidad persigue a Ōe en su quehacer intelectual y las únicas conclusiones definitivas a las que llega son la apuesta incondicional por la existencia de diferentes sociedades conviviendo en paz y por el derecho a la diversidad, encarnado a través de los *kunitsukami*, portadores de subversividad, expulsados de los cielos por los ascendientes de la dinastía imperial. Estas deidades son diferentes dependiendo del terreno en el que habiten y representan la posibilidad de existencia de comunidades donde cada individuo puede realizarse a sí mismo, sin estar alienado a ninguna autoridad central (Claremont, 2009: 81). En *M/T* se adoran deidades vinculadas al atributo de las sombras y la oscuridad (contrapuestos a los atributos solares de las deidades imperiales), tal y como rezaba la oración de la madre del narrador que

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

reprodujimos (vid. nota 64). Los *kunitsukami* portan la realización de esa aldea universal, rica en matices geográficos y culturales (cada lugar tiene su diferente deidad local o *kunitsukami*), descentralizada y diversa.

La comunidad en *M/T* recoge el testigo de otras sociedades creadas por el autor, aunque las más memorables son las de niños, desarrolladas en *La presa* y, sobre todo, *Arrancad*. En *La presa* los adultos coaccionan a la comunidad de niños, que no puede desarrollar plenamente su potencial como sucede en *Arrancad*. En esta novela los niños llegan a funcionar como una auténtica *kyōdōtai*[125], cooperando por el bien común, racionalizando los alimentos restantes en la aldea abandonada e incluso celebrando fiestas, como ocurre tras la caza, para reforzar la sensación de pertenencia. Además, la comunidad está tiznada por la inocencia y la espontaneidad de los infantes protagonistas, configurando una experiencia mítica y atemporal sólo interrumpida por el regreso de los adultos, y así la historia del país altera la *kyōdōtai* que habían conseguido recrear los huérfanos.

La idea de comunidad es imprescindible para alcanzar la realidad maravillosa en *M/T*. Como se ya explicó, el realismo mágico requiere de un colectivo que justifique y alimente la cosmovisión planteada. Sin una comunidad que legitime lo maravilloso, el realismo mágico puede trocar su estatuto por el de la literatura fantástica. Por eso resulta imprescindible el análisis de la sociedad planteada en *M/T*, diferenciada de *La presa* o *Arrancad* en la adultez de los aldeanos. Las acciones insólitas ya no son obra de un grupo de niños, sino de toda una población que asienta su visión de la realidad sobre sus mitos de fundación, tal y como vimos en el epígrafe 3 de este capítulo. Y esa convivencia entre ancestros y vivos, parecida a cosmovisiones como la azteca o la maya, sólo puede vehicularse a través de una comunidad que visite y atienda los deseos y las necesidades de tales ancestros. Por lo tanto, en el caso de Japón, donde aún hoy es frecuente encontrar en las casas japonesas un altar budista para ofrendar a los antepasados, el concepto de ancestro o *senzo* está fuertemente vinculado al de *kyōdōtai*, porque sobre ellos se construye la matriz de la sociedad y el respeto a las formas de vida tradicionales. Este es uno de los puntos en común entre Japón y México que el autor

[125] Palabra formada por los *kanji* “cooperación” (協), “igual” (同), y “cuerpo” (体).

observó. Para los aztecas, la muerte era sólo un estado dentro de un ciclo infinito (Correa Rodríguez, 1992: 227).

Como era de esperar, el *topos* elegido por Ōe para la comunidad en *M/T* es un valle aislado por montañas, abundante en bosques y vegetación natural. Este entorno será la base de la unión regeneradora de la aldea con el cosmos, un entorno físico ideal para desarrollar la «identidad de resistencia» (según la terminología de Castells, 1998: 30), que se opondrá al Gobierno central, frente al cual instituirá unos valores opuestos a los dominantes en la sociedad exterior. La existencia de la comunidad en la naturaleza es un requisito para generar la *kyōdōtai*, la pertenencia del colectivo humano al medio ambiente y el despertar de la comunidad natural en la psique japonesa. En uno de sus discursos públicos, el autor recogía unos versos de Kenji Miyazawa que resumen ese ideal: "We are all farmers [...] / we seek a way to a livelier and more cheerful life, the way our ancestors lived. / [...] Awareness starts with the individual and gradually spreads to the group, to society, and to the universe beyond. / Isn´t this the path shown us by the saints of old?" (Ōe, 1995: 102-3). La comunidad desarrollada en *M/T* es cósmica porque recoge en sus pocos años de historia todo el desarrollo de una nación, y propone una alternativa de existencia afín a las leyes del cosmos. Tales leyes parecen ser la realización de cada individuo para contribuir después al grupo, a la sociedad, y al universo que lo sustenta, si seguimos los versos de Miyazawa. Por tanto, ese valle boscoso se presenta como un microcosmos, escenario del drama del universo. Y los personajes que animan esa comunidad no son héroes ni grandes modelos de una nación, sino curiosamente seres marginados, desterrados de su ciudad natal por incumplir las leyes morales. Para Ōe, si existe posibilidad de regeneración, ésta nunca radicaría en repetir modelos de conductas mayoritarios, sino que las alternativas han de nacer de posturas socialmente marginadas y minoritarias. El planteamiento se repite (escasamente) en otras obras contemporáneas a *M/T*, como lo es *Kirikirijin* (1981, *La gente de Kirikiri*), de Hisashi Inoue (vid. nota 9), en la cual se relata una rebelión de 48 horas promovida por un pequeño pueblo del norte de Japón contra el estado imperial en busca de la independencia política. Según Miyoshi, es uno de los pocos discursos críticos que, junto con los de Ōe, existen en el último Japón (1991: 26). Ocupándonos de nuevo del Nobel, es necesario tener claro que si bien el punto de partida es ese entorno boscoso, aislado, idílico para el desarrollo de una cultura periférica, los acontecimientos narrados en *M/T* no constituyen una utopía. Por una parte, la novela sí

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cumple con el papel que E. M. Cioran descubren en lo útopico, ese "sueño cosmogónico dentro de la historia" inevitablemente conectado a las construcciones mitológicas (cit. Navajas, 2008: 17), pero por otro lado carece de la tradición utópica iniciada con Tomás Moro que sitúa en un enclave físico una comunidad ideal. En el argumento de la novela acaecen traiciones, decisiones erróneas, actitudes autoritarias, masacres y guerras. No se trata de una comunidad perfecta en la cual la paz esté asegurada, más bien sucede lo contrario: el formar parte de una sociedad marginal, basada en valores subversivos y alternativos con respecto al Gobierno central, es un revulsivo contra la paz y augura el conflicto. La prioridad no es crear una sociedad en paz, sino diferente, basada en unos valores divergentes del materialismo pragmático y vinculados con la naturaleza y, en último término, con el cosmos. Y en este punto aporta la estética de lo real maravilloso, adoptada por el autor para su novela-mural, puesto que el realismo mágico también es un intento de liberar de la opresión a los pueblos (Boadas, 1998: 65). La opresión sutil ejercida por la omnipresencia de una única forma de entender la realidad, mayormente forjada por las élites intelectuales de Occidente.

4.5.2.2. Avatares de la comunidad humana de *M/T*

Pasemos ahora a analizar los fragmentos de *M/T* donde se configura esa comunidad de humanos habitantes del aislado pueblo, y para ellos aplicaremos los supuestos expuestos en el anterior apartado. Sin llegar nunca a ser una utopía comunista, sí parece relevante la importancia de lo comunal en la novela, y aunque no llega a ser un comunismo primitivo, cualquier intento de destacar sobre el resto de forma material o cualquier atisbo de desigualdad social son atajados con vehemencia por los mismos aldeanos. Tal es el caso del Destructor, héroe fundacional de la aldea cuyos últimos días no dejaron de despertar recelos entre sus vecinos. Tras haber acumulado cada vez más poder y autoridad, y retirado en el bosque junto con su compañera, Oobaa, el Destructor empezó a condenar a sus compañeros fundadores a cadena perpetua y trabajos forzados por delitos que supuestamente habían cometido muchos años atrás, desde los mismos comienzos. El Destructor nos es presentado como un ser capaz de conocer la vida y los secretos de todos, y ni siquiera el intento de refugiarse en el bosque podía salvar a los fundadores. Así dice Oobaa, quien transmitía los mensajes de los juicios inminentes a los fundadores elegidos por el Destructor: "Y no sirve de nada tratar de huir por el bosque, porque es el lugar que el "destructor" conoce mejor, y resulta imposible escapar

a su vigilancia"[126] (2009: 92). La razón primera para esta actitud del Destructor es su disgusto por conocer que el resto de los fundadores iban empezando a tener una vida desahogada y cómoda. Los trabajos forzados (para construir el camino enlosado que los llevaría *al otro lado*) serían la contraprestación ideal contra esas comodidades. Este es uno de los capítulos menos utópicos de la comunidad, así como el centrado en la figura de Oshikome, la siguiente *M* (matriarca) tras Oobaa. Ya hemos explicado el episodio de la fertilización de la giganta en 4.5.1. y ahora haremos referencia a su política tal y como es descrita en el capítulo 2, titulado "Oshikome y «El movimiento de Restauración»". Oshikome diseñó tal movimiento al observar las consecuencias del hecho conocido como *taikaion* ("extraño y gran estruendo", traduce Ogata), un zumbido continuo que comenzaron a escuchar los habitantes del valle. Se dieron cuenta de que al cambiar de lugar, el sonido se atenuaba y se hacía soportable, de manera que al final aconteció el *sumikae* o "cambiocasa". Se reubicaron las familias en nuevas tierras y se mezclaron entre sí, creando nuevos núcleos familiares y lazos entre los vecinos. Una comunidad de este tipo estaría muy distanciada de cualquier familia tradicional unida por lazos de sangre, así como de jerarquías que situaran al Emperador como padre simbólico de la familia japonesa[127]. Esas familias resultantes del *sumikae*, completamente aleatorias, presentan un componente revolucionario y diametralmente opuesto al sistema tradicional de familia japonesa, conocido como *ie.* Tampoco se parece nada al sistema familiar moderno *katei*, inspirado en el concepto romántico del amor occidental compuesto por dos padres unidos que crean una familia a partir del amor (Rubio, 2007: 180). Oshikome concluyó, de forma parecida al Destructor con anterioridad, que la población del valle había perdido una parte del sentido de comunidad poseída desde el principio, y por ello habían aumentado las tendencias individualistas y diferenciadoras. Así surge el «Movimiento de la Restauración», cuyo objetivo se nos cuenta en la introducción del capítulo: "Regresar al modo de vida que llevaban los hombres cuando construían el mundo nuevo en medio del bosque, a fin de corregir las distorsiones y las deformaciones, que ya por entonces eran considerables"[128]

[126] だからといって森を越えて逃げれようとしても、そこは「壊す人」がいちばんよく知っておる場所であるから、その眼をまぬがれることはできぬだろう。(1986: 394).
[127] Carlos Rubio explica que la idea del Emperador como *gran padre* de la nación japonesa es un invento de la era Meiji (2007: 179). Este tipo de ideas justificaban el nacionalismo creciente que desarrollará Japón durante la primera mitad del siglo XX.
[128] いま現在すでに大きいものとなっている歪み・ひずみをただすために、森のなかの新天地が建設された時の、人びとの暮らしに帰るというのが、「復古運動」の具体的な方針でした。(1986: 411)

(2009: 124). En cualquier caso, la reforma no llega a buen término, culminando en un gran incendio destructor de las casas de los aldeanos y produciendo un caos que desencadenarán el fracaso de Oshikome como líder.

Las maniobras políticas de Oshikome demuestran que la comunidad, perfectamente integrada en el bosque y en comunión con la naturaleza, también tuvo sus momentos de progresiones y regresiones históricas. De esta última cita se desprende cierto apego por un primitivismo planteado como solución regeneradora, si bien queda claro tras la acción novelesca que una imposición como la de Oshikome no soluciona nada, ni tiene en absoluto el componente regenerador inherente a la comunidad; más bien, distorsiona el concepto. A diferencia de la danza *nenbutsu*, práctica carnavalesca en la que participan todos los personajes relevantes de la aldea, vivos o difuntos, relatada en *El grito silencioso* para restablecer el orden social (Royo, 1999: 151), la idea de Oshikome no regenera la comunidad de *M/T*, que según ella había derivado hacia unas cotas de superficialidad e individualismo inadmisibles. Su propuesta resulta aún más inverosímil al conocer que en realidad la líder gustaba de los productos de lujo y de los bienes que procedían del exterior:

> Mientras que todos los habitantes del valle y del «arrabal» trabajaban duramente al aire libre, los hombres con taparrabos y las mujeres con enaguas cortas, Oshikome, una vez concluida la fiesta en el monte Koshin, se encerraba en su habitación individual y se lavaba con *shabon* de Nagasaki[129] (2009: 168).

La anécdota puede interpretarse como una sátira de la élite de los países comunistas y sus paradójicas comodidades. Su última propuesta para volver a los primeros días de la aldea fue construir un dique enorme que inundara el valle y sus alrededores, de manera que los aldeanos se viesen forzados a emigrar a las alturas de las montañas y a vivir austeramente:

> Bastará con cultivar los campos en las alturas que quedarán sin sumergir, y bastará prescindir del lujo para permitir vivir a todos los aldeanos. Subiremos al bosque y habitaremos entre los árboles. No volveremos a bajar más que para cultivar los campos. Así no tendremos necesidad de vivir con el temor de que la aldea escondida se exponga a las miradas del exterior, y la vida de la 'época de la libertad' proseguirá indefinidamente…[130] (2009: 176)

[129] 谷間と「在」の人びとがみな男はフンドシ、女は短い腰巻ひとつで戸外の労働にせいをだしていた日々、オシコメはお庚申山での行事が終ると奥まった個室にこもって、長崎からのサボンで身体を洗いました。(1986: 436).

[130] これからも水に沈まぬ高みにある田畑を耕作するのみで、**ぜいたく**さえしなければ、村の人間は生きてゆけるのだ。森に登って樹木のなかで暮し、耕作にのみ降りて来るとしよう。そ

Aunque ella no diera ejemplo con su vida, su propuesta quería regresar a un comunismo primitivo, sustentado por los frutos y alimentos recolectados de la naturaleza y del escaso espacio para cultivar que restara. Evitando la acumulación de bienes de las cultura pseudoneolítica, se mantendrían en un estadio primitivo y alejados por tanto de la tentación del comercio, la contabilidad y la burocratización de la comida y los bienes materiales, aspecto resultante en un sistema administrativo cuya cabeza visible acabaría siendo el Emperador. Desde que *murió* el Destructor y se abandonó el tiempo sincrónico de una aldea fundada en los límites de la historia, parece ser que el progreso natural de la pequeña nación era derivar hacia formas de capitalismo primario, diferente a las bases fundacionales de la comunidad. Y a pesar de ello, la aldea siguió siendo lugar de sucesos *maravillosos*. La conocida como «época de la libertad» llegó a su fin con el encarcelamiento a Oshikome, inmediatamente posterior a su desorbitada propuesta de inundar el valle, y la aldea entró entonces en una etapa de apertura al exterior hasta el sometimiento de la misma por el Gobierno central.

Curiosamente, desde que Oshikome fue encerrada y sus delirios políticos se desinflaron, su cuerpo perdió el «agigantamiento» y quedó reducido a un tamaño suficiente incluso para salir de la reja que la mantenía prisionera. Sin embargo, la exlíder nunca quiso huir: "Transcurrieron muchos años, y su cuerpo «gigantizado» se encogió totalmente, hasta el punto de que la reja de la entrada ya no servía para nada, pero Oshikome jamás escapó, y continuaba haciendo sus declaraciones con una voz estridente de niña"[131] (2009: 178). Desencantada con el mundo y sin deseos de escapar, Oshikome culminó su extraordinaria existencia en el agujero, bajo tierra. Su caso fue el último intento de modificación y de política activa llevado a cabo en la aldea. Al final del capítulo 3, la aldea es descubierta por astutos comerciantes capaces de acceder a cualquier parte; también por artistas itinerantes que traen novedades y artículos sorprendentes del mundo exterior. Además, se convierte en un refugio ideal para samuráis aún leales al shogunato (el régimen anterior a la era Meiji), se beneficia del comercio nacional gracias al monopolio de la producción de cera, y empieza a tener los

---

うすれば隠れ里の村が外側の人間の眼にふるぬかと、怯えながら暮らす必要もなく、「自由時代」の暮らしはいつまでも、いつまでも続けられよう。(1986: 440).

[131] 永い時がたって「巨人化」していた身体がすっかり小さく萎み、入口をふさぐ格子が役に立たなくなっても、オシコメは決して逃げ出さず、幼女のようなキーキー声でいいはりつづけたのでした。(1986: 441).

primeros conflictos con los funcionarios del gobierno central y los samuráis visitantes. El capítulo 3 narra las estratagemas de Meisuke, la nueva *T* de la aldea, para intentar salvar su autonomía. La comunidad escondida y periférica, guiada por los designios de los dioses locales y atrapada en una realidad maravillosa proporcionada por la validez de sus mitos de fundación, acabaría siendo un territorio más del imperio japonés, en un momento que corresponde cronológicamente con la Restauración Meiji y con la definitiva entrada de la aldea en la diacronía y en el tiempo histórico oficial.

4.5.2.3. Una comunidad única con proyección internacional

A algunos críticos les ha asolado el interrogante de si el proyecto regenerador de Ōe se queda dentro de los confines de la cultura japonesa, que al fin y al cabo es la que posee, hipotéticamente, un *bosque maravilloso* escondido en algún lugar de su conciencia, o si por el contrario los mensajes renovadores, sociales, antibelicistas y pacifistas de Ōe podrían tener un alcance internacional, válido para cualquier lugar del mundo. Se ha considerado esta novela, junto con *El juego contemporáneo*, una esencialización de la cultura japonesa, "as rooted in binding myths and rituals which ultimately emancipate everyone" (Royo, 1999: 170), de manera que el autor estaría creando una nueva esencia (y, por tanto, un constructo) igual que realizó el mito imperial oficial, aunque en este caso el centro no es el Emperador sino una cultura marginal y periférica. También se ha advertido contra ciertos usos nacionalistas que, especialmente en la primera mitad del siglo XX, elevaron al *shintō* y a los valores que éste representaba (reflejados en parte en *M/T*) como la quintaesencia de Japón. Sin embargo, la especialista en sintoísmo Edelmira Amat recuerda que "el shinto es universal en sus conceptos, restringirlo a Japón supone no entenderlo" (2007: 87). Volviendo nuestra mirada sobre la obra de Ōe, en la novela también aparecen algunos indicios que podrían interpretarse como un reduccionismo nacionalista del autor. El mismo narrador era consciente de ello, como nos desvela en el prólogo: cuando relataba las leyendas de su aldea a un público ajeno a la vida en el valle, tenía una sensación totalmente diferente a la que experimentaba cuando contaba las mismas historias a alguien de su misma procedencia, como su hermana. Si, a las historias relatadas a su hermana, se unía alguien que no pertenecía al círculo, era muy difícil lograr evocar el sentimiento de nostalgia tan importante a lo largo del libro, dentro de sus relatos:

> Pero ahora que me he empeñado en narrar la historia, he descubierto que ese sentimiento de nostalgia era particularmente difícil de transmitir a los demás. [...] A ella [a mi hermana] sí parecía transmitírsele el sentimiento de nostalgia. Pero cuando sus amigas formaban parte del auditorio, aquello ya no sucedía[132] (2009: 25).

Para nosotros, obviamente también alejados del círculo reducido de habitantes de la aldea, debería ser también difícil evocar cualquier nostalgia a partir de las historias narradas en *M/T* como si no fueran únicamente obra de un tiempo desaparecido, sino también de una cultura inalcanzable, con la que nunca podríamos empatizar totalmente. Efectivamente, en términos generales parece ser así. Pero no podemos olvidar que en el objetivo último de Ōe también se encuentra vincular la aldea y su entorno con el cosmos, y generar una relación casi mística de armonía entre ambos. Comentando a Blake y a Dante, Ōe destaca que en sus novelas existe una imagen del ser humano que, al mismo tiempo que es aceptada por la sociedad que la lee, pretende enmarcar el contexto social humano dentro de un contexto cósmico (Yoshida, 1992: 76). El autor presupone que su novela podrá resonar mejor entre los japoneses que añoren una forma de vida ya casi totalmente perdida, pero se orienta siempre a ofrecer una imagen coherente y válida del universo en el que se encuentra el ser humano.

Tal afirmación puede apoyarse en el hecho de que la aldea, si bien permanece aislada en sus comienzos, nunca repudia el contacto con el exterior ni los otros mundos que existan más allá del Cuello del valle. Mantener su autonomía no equivale a menospreciar al resto de culturas; de hecho, una vez que a la aldea llegan comerciantes y negocios ambulantes de toda índole, sus habitantes caen fascinados ante los espectáculos y las novedades del exterior; episodios que recuerdan a *Cien años de soledad* y la atracción que causaba en Macondo la visita de Melquíades y su colección de inventos y curiosidades. Además, la aldea también llegó a conocer la existencia de otras poblaciones en situaciones análogas a la suya, de manera que no es Kame (nombre que se le da a la aldea una vez que es descubierta por el exterior) una población exclusiva, única y totalmente original:

> Parece que Meisuke fue a visitar una aldea que se había mantenido en la "época de la libertad", y que era como hubiera sido la nuestra de haber permanecido como la creó el

[132] ところが当の懐かしさの感情は、今度は自分が話をする側となって人につたえようとすると、なによりひょうげんしにくいものに感じられたのでした。[...] その限りでは、妹に懐かしさの感情はよくつたわれようであったのです。それでいて話の聞き手に妹の友達が加えると、そうではなくなってしまう。(1986: 358).

> “destructor” [...]. Pensándolo bien, ¡en ese momento debía de haber en el Japón muchas aldeas que permanecían en la “época de la libertad”![133] (2009: 222).

Por otra parte, debe recordarse el episodio en que los aldeanos deciden organizar una resistencia frente al poder central subyugador, y escriben cartas en los idiomas principales para mandar a otros pueblos oprimidos en la Tierra con la intención de dar a conocer su situación y promover, quizá, una revolución global (vid. nota 59). No es labor de Ōe buscar una solución para su nación y apartarse del resto de problemáticas mundiales. Cerca del final de la novela, se identifica directamente la pequeña aldea con la totalidad del mundo: el narrador vuelve tras muchos años al valle, y tras contemplar las transformaciones derivadas del progreso en la zona, entiende lo acaecido en aquel lugar como una pequeña representación del mundo entero: “Me dije que había vivido allí y que moriría representándome aquel sitio como la totalidad del mundo”[134] (2009: 360). En ese momento genera su esencia para cualquier comunidad de humanos sobre la Tierra, que además debe salir de la aldea natal para conocer otros parajes del mundo y aprender de todos ellos. Razonamos así porque el autor reflexiona con una bella metáfora sobre la importancia de la diáspora y la separación de la comunidad, desarrollando cada miembro su individualidad gracias a las enriquecedoras experiencias obtenidas al vivir en otros lugares. El narrador recuerda el método de pesca de su padre en el río Shimanto (precisamente, uno de los pocos ríos japoneses que aún mantienen un alto grado de pureza en sus aguas), consistente en soltar en el río, en un espacio delimitado por la red, unos peces que luego serían cebos para las truchas, anteriormente apresados y mantenidos en un cofre durante un día. Cuando el narrador se dedicaba a recogerlos de nuevo y meterlos en el cofre, recordaba aquella comunidad en medio del valle desde la cual los aldeanos habían emigrado. Entendió la importancia de expatriarse más allá de la aldea para fortalecer el espíritu pero perteneciendo, siempre, a la comunidad:

> Los peces permanecían inmóviles, apretados unos contra otros: ¡tuve la impresión de ver otras tantas vidas reunidas en las “maravillas del bosque”! Lo que estaba inmóvil era seguramente el sentimiento de nostalgia, pero debía resultar también agradable ser

[133] わたしらの村が「壊す人」の造られた村のままであったらばそうであるような、今につづく「自由時代」の村へと、銘助さんは訪ねていかれたそうな。[...] 思ってみればまだその自分には、日本国じゅうに、「自由時代」の村がいくつもあったのじゃろなあ！(1986: 464).

[134] こういうところを全世界のように思いなして、生きてきたなおと、そして死んでゆこうとしておるなあと(1986:538).

> soltado en un vasto vivero y agitarse cada uno en una dirección diferente: ¡me dije que también nosotros vinimos así a este mundo![135] (2009: 357).

Con esta metáfora Ōe pretende engarzar el libre desarrollo de la personalidad individual con la necesaria sensación de pertenencia a un lugar y a una comunidad, perdida en el mundo contemporáneo, pero que necesitamos renovar para iniciar una vida plena dentro del cosmos que él imagina.

4.5.3. Regeneración, cosmos y ética cuántica

Cuando esbozamos las posibilidades comparativas del realismo mágico con el mundo de la física cuántica, anticipamos algunas características del pensamiento japonés en sintonía con la disciplina. Como cultura oriental, siempre ha anclado sus presupuestos sobre un *relativismo absoluto*, si se permite el oxímoron. El panpsiquismo budista, un sustrato esencial de la cultura japonesa, da cuenta de un universo poblado por energías conscientes y en muchas de sus intuiciones coincide con el cosmos dibujado por la ciencia cuántica. Sin mencionar explícitamente a la física cuántica, pero sí al concepto de alma, Falero considera que Japón, con producciones como *Ghost in the Shell* (1994), primero manga y después convertida en *anime*, tiene mucho que aportar al problema del alma, la identidad y el ser humano (2010: 267). Por ejemplo, recordamos en la introducción a la literatura de Ōe la indistinción que hacía en su etapa existencialista entre humano y animal, demostrando cómo las categorías clásicas occidentales son escurridizas en el mundo oriental (vid. 4.1.1.). También las mitologías asiáticas y americanas adquieren relevancia en la comparación, pues ya plantearon el mundo como el resultado de ciclos temporales. De las aproximaciones míticas a la realidad, Ōe también recupera nociones como la interconexión del universo y el colectivismo último de la materia (o energía), en relación de mutua interdependencia. Este principio bastaba a Zohar y Marshall para formular su ética cuántica, situada en las antípodas de los valores característicos de la modernidad, a saber, individualismo, movimiento a partir de fuerzas en colisión, atomismo. La interrelación de la naturaleza cuántica está en consonancia con el colectivismo y la diversidad añorados por Ōe, que cuando regresa al entorno natural, al animismo y la mitología, dibuja una ficción

[135] 鮎が身体をよせおうてじっとしておるのがな、「森のフシギ」のなかに沢山の**いのち**が集まっておる様子のようなきがしましたが！そのなかにじっとしておるのは懐かしい気持のものにちがいないけれども、いったん広い生簀に放たれて、思い思いの方向へサッと泳いで行くのも気持ちの良いもので、私らはあのようにしてこの世界へ出て来たのかと思いましたが！(1986: 525).

comparable a las posibilidades de la naturaleza cuántica. El universo colectivista esbozado por algunos físicos se aleja de fenómenos homogeneizadores, como el imperialismo. Ese tipo de prácticas son consecuencia de una distrofia del ego nacionalista y de un individualismo arrogante y combativo, ignorante de que el 'Otro' es también el 'Uno' (recuérdese la complementariedad de la naturaleza última de la realidad, las partículas subatómicas). Posicionados en el bando de los que especulan social y éticamente con la física cuántica, Zohar y Marshall recuerdan que es posible traspasar los principios cuánticos a las normas sociales, porque el ser humano, criatura física, es movido por las mismas fuerzas que mantienen unidos a los átomos: "Yet we human beings are physical creatures. The dynamics of both our bodies and our minds emerge from the same laws and forces that move the sun and the moon or that bind atoms together" (1994: xi).

Sin ser consciente de ello, Ōe coincide con Zohar y Marshall en acusar al individualismo como causa de muchos dramas de nuestra sociedad contemporánea (1994: 51). Esta constatación provoca que la ética cuántica proponga una sociedad diferente a la occidental, donde cada sujeto actúa con total independencia y autonomía, contribuyendo al advenimiento definitivo de la «sociedad abierta» y coordinándose en ocasiones con el resto únicamente para alcanzar objetivos comunales y superar sus debilidades como individuo. La sociedad cuántica también dista del colectivismo tradicional, supresor de las diferencias en pro del cuerpo social homogéneo. La metáfora de la danza es empleada por estos físicos para propugnar una sociedad donde cada sujeto actúe libremente y en armonía con el movimiento del resto de individuos, tal y como ocurre en las ejecuciones de las danzas: el movimiento individual de cada sujeto encaja en la visión de conjunto trazado por el baile.

Como ya sabemos, el realismo mágico difumina las fronteras entre categorías (vivo/muerto, humano/animal, animado/inanimado) y así parece ser el nivel cuántico de la realidad, en el que toda distinción acaba siendo disuelta. En la literatura de Ōe, gracias a su filiación existencialista, se da constantemente la preocupación por el *hombre*. Slaymaker desprende de sus obras el axioma de que "humanity is not a stable quality" (1997: 190). La definición de «humano» es esencial para cualquier comienzo de la ética, y por ello el autor desarrolla continuamente una exploración de la condición humana, en perpetuo cambio debido a la incidencia de las guerras y a los avances de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

física (Treat, 1987: 99). En el epígrafe anterior se estudió cómo finalmente Ōe entretejió la noción de humano con el cosmos, con intención de regenerar el entorno social. La unión del hombre con el cosmos es su obsesión principal en la etapa novelística de *M/T*, y responde a su constante aprendizaje del mundo bajtiniano. Del realismo grotesco dice Ōe aprender y aplicar la importancia de los principios materiales, la correspondencia entre lo cósmico, lo social y los elementos físicos, el solapamiento de la muerte con la vida, la risa subversiva de las relaciones jerárquicas y la pasión por el renacer (1995: 125). Esa proyección social de principios cósmicos es un componente encontrable en el realismo grotesco. El mismo Bajtin hacía referencia al estadio cultural inspirador del realismo grotesco en unos términos que no dejan de recordar al mundo intercomplementario de la física cuántica: es un estadio donde no se conciben jerarquías para clasificar a las cosas, que habían llegado al mundo para *convertirse* en algún otro ser. Así, los minerales eran antiguas plantas, y las piedras tenían edad. Todo se comporta como materia orgánica, y además era reflejado en el hombre, microcosmos de todos los procesos (1965: 365). A excepción del antropocentrismo aludido en el final del pensamiento, las ideas de Bajtin cuadran con el mundo ético planteado por la física cuántica y, especialmente, por los físicos místicos que la han interpretado.

Ōe hereda conscientemente esos rasgos grotescos en comunión con lo cuántico. Su novela *M/T* se plaga de fusiones con la naturaleza, de estados difusos e incluso de puntos espaciales que contienen el resto del universo, como el modelo holístico del universo con el que jugaba el *aleph* borgiano. Ejemplo de ello es la inmersión del narrador en el río de su aldea, momento angustioso en el que casi perece ahogado. Justo antes de quedar su cabeza encajada entre la oquedad que permitía el paso al fondo del río, contempló como una epifanía un nido de carpas hallado en el lecho del río:

> Me pareció entonces que aquel «nido de carpas» era una biblioteca donde todo estaba escrito con manchas dispersas sobre el cuerpo de las carpas. Me dije que si ése era el caso, los mitos y la historia del valle en medio del bosque debían estar escritos precisamente allí, y que incluso el hecho de que un niño de la aldea estuviera a punto de ahogarse debería escribirse. En ese momento preciso volví en mí[136] (2009: 46).

[136] そして僕はこの「ウグイのた巣」が、ウグイの群の魚体の斑点でなにもかもを書きあらわしている図書館だ、と感じたのです。それならば、森のなかの谷間の神話と歴史こそがここに書かれているのだと、いまひとり村の子供が溺れようとしていることすらも書かれているはずだ、と考えた時、僕われにかえりました。(1986: 370).

El texto es revelador por dos razones. En primer lugar, el cotexto habla de fusión del sujeto con el entorno natural donde nació y se crió, es decir, con su lugar de pertenencia. En segundo lugar, intuye un punto en su entorno que contiene el resto del cosmos, un punto en el cual se podría leer toda la historia de la aldea, de los habitantes y de los sucesos cotidianos de los mismos. Desde una concepción del tiempo y del espacio semejante, se nos cuenta cómo los fundadores escapan del dominio opresivo del Destructor, en la época de los trabajos forzados:

> Para los ancianos, la primera manera de desaparecer consistía en regresar al sueño que tenían cuando dormitaban durante la jornada. Si en su juventud habían partido a la aventura con el «destructor» y habían explorado la tierra nueva, aquello no era más que una ilusión: en realidad, vivían sin sobresaltos en la ciudad del castillo y desaparecían *para regresar a esa existencia pasando a través del sueño*[137] (2009: 129, la cursiva es nuestra).

Pasado y presente, *aquí* y *allí* se funden gracias a la interconexión cósmica intuida por el autor en el universo ficcional que recrea y pretende reconstruir para la sociedad contemporánea. Los pasajes mantienen una coherencia total con el planteamiento integrador y cósmico, filosófico y literario del autor. En una referencia a la ciencia actual encontramos un llamamiento a la apertura de mente de los científicos:

> Además, vuelve a haber otras personas que han visto las 'maravillas del bosque'; entonces, ¿por qué no efectuar una investigación sobre el terreno? ¿Porque no es científico? Vosotros no queréis saber nada del bosque, pretendiendo que no es científico, cuando tenéis la posibilidad de investigar sobre el terreno[138] (2009: 354).

Lo maravilloso queda excluido del cientificismo racional-materialista, contra el cual carga el fragmento. Sin embargo, el asombroso mundo cuántico acerca sus deducciones a las intuiciones de místicos, mitos y sabios orientales. Sin mencionar explícitamente los planteamientos cuánticos, Ōe introduce varios presupuestos éticos formulados a partir de la ciencia en *M/T*, resumidos en el deseo de diversidad, armonía con el entorno y ecologismo económico y social, concomitante con la ética cuántica. Devolver a Japón (y al mundo) a su época de fusión con el cosmos sólo puede hacerse a través de un humanismo que enfatice las relaciones entre las personas, la tolerancia y el

[137] 消える方のひとつは、老人たちがこのところ昼間もうとうとすればすぐに見ていた夢のなかに戻って行く消滅の仕方でした。「壊す人」とともに冒険を好む若者として出発し新天地を開拓したというのは思いこみで、実際には城下町でたいした異変もなく暮した、その生涯の方へと、夢の通路から戻って行く消え方。(1986: 413-4).

[138] しかも新しく「森のフシギ」を見たという人が出て来たんだよ、どうして実地調査をしたくないの？科学的じゃないから？自分たちの手で調べられる森のなかのことは、はじめから非科学的だといって受け付けない。 (1986: 534).

anticentralismo. Un fin de jerarquías asentado en la ciencia actual por segunda vez: la primera fue en aquella época pre-logos de la cual pareció desprenderse para siempre Occidente.

4.6. LA PRAGMÁTICA MÁGICORREALISTA EN M/T Y LA HISTORIA DE LAS MARAVILLAS DEL BOSQUE

Hasta este punto se ha realizado un análisis del nivel semántico de *M/T* como signo literario, entrelazando el significado de la novela, y los métodos para tratar de codificar una supuesta realidad maravillosa en un contexto histórico y social determinado. Ahora debemos dar un paso más allá, hacia el análisis pragmático de la novela y hacia la fenomenología de la lectura, pues como corriente literaria con estatuto narrativo propio, el realismo mágico posee peculiaridades pragmáticas. Recibirán ahora atención los efectos del texto magicorrealista, diferentes a los generados por otras modalidades aledañas, como la literatura fantástica. Con esta labor culminamos nuestro análisis de *M/T* como novela receptora del realismo mágico hispanoamericano.

Partimos primeramente del deseo de mezclar realidad histórica y autobiográfica con elementos ficticios en *M/T*, aunque conocemos la imposibilidad de aprehender la realidad dejando al margen elementos de ficción (Pozuelo Yvancos, 1993: 15), cuestión no sólo estudiada desde el terreno de la ficcionalidad sino también en el ámbito cuántico y budista. Lo cierto es que el mismo autor llegó a confesar que frecuentemente muchas anécdotas de su propia vida eran vividas por él como ficción, de manera que le costaba ya distinguir la realidad de la ficción a la hora de reflexionar sobre su propia trayectoria vital. Entre los episodios más *ficcionales* de su existencia se encuentra la guerra, vivida en su infancia, y la muerte de su padre. Tal grado de ficcionalidad llegaron a alcanzar estos acontecimientos que hasta el mismo concepto de muerte le parecía ficcional a Ōe, según recoge Royo (1999: 190). Ello coincide con la borrosidad entre realidad y ficción de los textos magicorrealistas y de las sociedades donde los mitos son discursos válidos para entender el discurrir cotidiano. Recordemos que el efecto de encantamiento en el texto magicorrealista confundía al lector entre hechos veraces y hechos inverosímiles, ampliando[139] y transgrediendo el pacto de ficción con el lector.

[139] Las invasiones de lo ficcional sobre la realidad tienen cierta tradición en las letras japonesas, en el mundo del teatro. Es sumamente conocido (a la vez que revelador) el caso de la pieza de kabuki *Chushingura*, que relata un asunto fundamental en el folclore japonés, el de los 47 *rōnin* o samuráis sin

Al comienzo de *M/T*, el narrador reconoce su fascinación por las historias míticas que le transmitía su abuela, aceptándolas aunque dudara de su veracidad. La misma aceptación del narrador se extiende al lector de *M/T*, que lee las historias como si sus tramas y acontecimientos fueran creíbles: "the forest as an imaginary landscape offers a haven for fantastic stories, where the commonsense perceptions of things are turned upside down, where preposterous phenomena somehow become believable" (Abe-Auestad, 2014: 80). *M/T* es contada con llaneza verbal, en ocasiones coloquial (al modo de los cuentacuentos), y así se presenta la realidad ficcional con suma naturalidad. Tal naturalidad es la misma que Pozuelo Yvancos detecta cuando analiza la poética propia del realismo mágico, que sobre todo en García Márquez tienen la naturalidad "del tono de los abuelos" (1993: 171). La sencillez facilita nuestra entrada a un mundo donde el mito vuelve a vehicular el acceso a la realidad, herramienta necesaria para entender qué ocurre en el libro y cómo actúan los habitantes de la aldea. El tipo de pacto ficcional en la novela está, además, totalmente desvelado por el autor mediante la «fórmula mágica» con la cual la abuela da comienzo a cada uno de sus mitos; pacto ficcional que Ricardo Ogata traduce enfrentándose a los numerosos coloquialismos y giros propios del lenguaje narrativo: "Zas, ésta es la historia. Verdadera o falsa, cualquiera sabe. Pero como es una vieja historia, debes escucharla creyéndola verdadera, aunque sea falsa. ¿De acuerdo?"[140] (2009: 33). El narrador nos cuenta que esta introducción a las historias son *jumon* («fórmula de magia», traduce Ogata), o clave para entrar a un mundo de leyes distintas. Si el pacto ficcional se expone abiertamente, ¿está en sintonía con los efectos pragmáticos propios de obras cumbre del realismo mágico? Normalmente, la entrada al mundo de ficción no es explícitamente abordada en esos textos, aunque sí lo hacen implícitamente: el final de *Cien años de soledad* descubre que toda la novela era un manuscrito de Melquiades; el Carpentier de *El reino de este mundo* aparece en ciertos momentos para relatar los asombrosos hechos ocurridos en Haití e incluso comentarlos, a modo de autor implícito. Por otra parte, en *M/T* se dan expresiones cercanas a la presuposición de una fe carpenteriana, como es el caso de 自分でうけあうようにいう (1986: 363), traducidas como "responder con convicción" (2009: 34), pero que también podrían traducirse como "responder comprometiéndome", o "asumiendo",

dueño, cuya puesta en escena excede la representación y las marionetas cobran vida para continuar sus sangrientas hazañas tras el final de la obra (Requena Hidalgo, 2009: 34).

[140] とんとある話。あったか無かったかは知らねども、昔のことなれば無かった事もあったにして聴かねばならぬ。よいか？ (1986: 362).

que creeré en lo que se va a contar a continuación. Ello requiere de la fe carpenteriana en lo real maravilloso, requisito para adquirir esa visión privilegiada de la realidad. Ya lo explicamos en 2.1.1.1. mediante el célebre ejemplo de los milagros de los santos, incapaces de curar a quien no cree en ellos. Ōe tiene una fuerte fe en los efectos pragmáticos de ficción, poder análogo a cualquier literatura que pueda comprometer una visión del mundo. Después de introducirnos en la fórmula salmodiada por la abuela para comenzar sus relatos, el narrador nos cuenta que, en su época de niño, leyó una extraña novela, a cuyo título le acompañaba la expresión *mirai kagaku shōsetsu* traducida como «novela de anticipación» (2009: 34), aunque literalmente significa «una novela de la ciencia del futuro». En dicha novela se cuenta cómo un hombre capaz de viajar por el tiempo llegó a matar a un antepasado suyo por error, de manera que al regresar al presente, obviamente, desaparece. Según el narrador, la lectura de dicha novela le suscitó un vago temor a los relatos de la abuela, pues el autor implícito tiene fe en las palabras como agentes de la realidad, y por ello enunciarlas supone una tremenda responsabilidad, especialmente cuando se trata de historias y leyendas que comprometen la cosmovisión de todo un pueblo. El narrador nos lo cuenta así: "No sé mi hermana, pero por mi parte sabía que había una clara diferencia entre las leyendas que yo debía escuchar y los cuentos de hadas destinados a mi hermana"[141] (2009: 37). A diferencia de su hermana, la cual caía dormida mientras su abuela le relataba *togibanashi* ("cuentos de hadas"), el narrador nunca podía dormirse durante los relatos que a él dirigía su abuela, puesto que presentía una grave responsabilidad. Así, la obra diferencia entre la literatura fantástica, que iría destinada a la hermana, y la literatura oral o mitos que recibía el narrador, concomitancia con lo real maravilloso y la mayor trascendencia de un legado literario que cifra la cosmovisión de un pueblo.

Por otro lado, la novela de *M/T* también acaba mostrando rasgos metaficcionales en su cierre. El libro acaba repitiendo la fórmula mágica de la abuela del narrador, a la cual le sigue esta aserción final: "Y yo, que he preparado los útiles de trabajo de mi vida, mi hoja y mi estilográfica, me dispongo a responder: «¡Sí!»"[142] (2009: 262). Ōe cierra la obra abriéndola a su vida y a la del lector. Al igual que él, que ha tomado la

[141] 妹はともかく僕の方は、自分が聞かねばならぬ昔話と、妹へのお伽話にくっきりしたちがいがあるのを知っていたのでした。(1986: 365).
[142] 僕は自分の生涯の職業のための用具、紙とペンとを準備して、—うん！　と答えようとして持っているのです。(1986: 539).

estilográfica para escribir una cosmovisión comprometida con aquellas viejas leyendas, el lector también puede ampliar los límites de percepción de la vida si quiere hacerse partícipe y creer que las «maravillas del bosque» son recuperables, y que las necesitamos para regenerar nuestro mundo. Sin embargo, a diferencia de otras muestras de realismo mágico, se introduce explícitamente la fórmula ficcional, sin contar con la presuposición del lector. El pacto ficcional de *M/T* se encuentra estructuralmente fuera de las narraciones de carácter mítico, pues lo leemos durante el prólogo de la novela, y ello no logra el mismo efecto conseguido en obras de análoga intención en la literatura de la América hispana. Es un rasgo diferencial e indica una mayor necesidad de apelación al lector para adentrarlo en la maravillosidad. En el Japón de hoy no basta con referirnos al pensamiento mágico de su sustrato cultural: es necesario explicitarlo, probablemente, porque está casi perdido.

En cualquier caso, y a pesar de haber sacrificado parte del *encantamiento* del realismo mágico mediante la explicitación del pacto ficcional, *M/T* posee otras semejanzas mayores con los efectos pragmáticos magicorrealistas, capaces de infundir esa visión alucinada y privilegiada de la realidad, esa conciliación de conceptos opuestos o imposibles cuyo encantamiento conlleva la ampliación de los límites de la realidad. La llamativa «gigantización» se encuentra entre ellos. El agrandamiento de los cuerpos del Destructor, de sus compañeros fundadores, y de otros personajes relevantes de la aldea es relatada por la abuela con toda naturalidad. De hecho, el narrador nos comenta, al hilo de la historia, que empezó a creer en el fenómeno cuando visitó él mismo las ruinas de aquella infraestructura levantada por el Destructor y sus compañeros para trascender *al otro lado*: “Desde que acudía a ese lugar, empecé a creer que la historia de la «gigantización» era verdadera, aunque en ocasiones mi abuela la evocara como un cuento burlesco”[143] (2009: 87). Durante la guerra, los adultos se referían a ella como *shibito no michi* («el camino de los muertos»), y las colosales dimensiones de la construcción, en un estado de ruinas paralelo a la cosmovisión que logró levantarla, favorecen la creencia de que fueron obra de gigantes. Algo parecido acaece con los restos de la Guerra de los Cincuenta Días. El narrador pudo encontrar en el fondo de ciertas pozas del valle los restos de las conducciones de bambú, usadas en su día para construir una presa para la guerra. Sin embargo, hay una diferencia clara

[143] そこに立ってみると、祖母が時にはふざけた滑稽譚のようにして話した「巨人化」ということを、あれは本当にあったことだと信じられてくるようであったのです。(1986: 391).

entre estos vestigios de tiempos maravillosos y ciertas construcciones de lo real maravilloso carpenteriano, como la fortaleza Lefevière en *El reino de este mundo*. Es una diferencia de grado: mientras que las ruinas de la fortaleza levantada en Haití por el primer monarca negro de la historia, Henri Christophe, existen realmente y pueden aún hoy visitarse, las ruinas de ese «camino de los muertos» pertenecen únicamente al terreno de la ficción, una pista más para concluir que el intento de Ōe de regresar a lo maravilloso puede fracasar debido a la ausencia de un referente externo con el que sí cuenta la obra de Carpentier, inspirada en acontecimientos históricos reales y creyente en una maravillosidad existente en la realidad americana. Las ruinas, más que apuntar a un referente histórico externo a la obra, se sitúan en el mismo nivel de ficcionalidad que el Macondo de García Márquez o el pueblo de Comala, de Juan Rulfo, terrenos más cercanos al realismo mágico que a la versión carpenteriana de lo real maravilloso.

Otro episodio narrado con la espontaneidad del retorno de los difuntos en *Cien años de soledad* lo constituye la vuelta a la aldea del Destructor, una vez que éste ya había partido junto con sus otros compañeros hacia *el otro lado* a través del «camino de los muertos». Ningún aldeano se sorprende de este hecho, ni cuestiona las sucesivas apariciones del Destructor como algo insólito. Ōe se interesó por el realismo mágico durante su estancia en México especialmente al observar la presencia de la muerte y los difuntos en el día a día mexicano, rasgo cultural que encadenó con su cultura de origen. De vuelta a *M/T*, cuando se narra la desaparición progresiva de los fundadores como si se evaporaran (la segunda versión que circula acerca de cómo partieron *al otro lado*), se emplea el adjetivo *subarashii* (*espléndido*) para describir esa forma de desaparecer durante la siesta, mientras descansan de las obras del «camino de los muertos». En tal desaparición, el contorno se difumina y los fundadores desaparecen con sus miradas "cargadas de esperanza hacia las alturas del bosque"[144] (2009: 130). El adjetivo *subarashii* demuestra el asombro de unos aldeanos que no contemplan el suceso como algo extraordinario o paranormal, sino que admiran la sutil desaparición de sus viejos fundadores. La abuela sentencia el destino de estos personajes: "¡Nadie –decía

[144] 強い希望をあらわした眼を森の高みへ向ける (1986: 414).

piadosamente mi abuela- podía ya dudar de que los fundadores que desaparecían de esta manera se reunían en *el otro lado* con el 'destructor'!"[145] (2009: 130).

En la misma línea de casualidad difusa, es decir, relaciones indirectas entre las causas y los efectos, está el molesto zumbido que se oye poco tiempo antes del Movimiento de Restauración. Ya se han comentando las consecuencias argumentales de este zumbido, por lo que ahora señalaremos el significado de su persistencia en la narración. El extraordinario zumbido, conocido en la novela como «gran estruendo», era continuamente percibido por todos los aldeanos, y sólo pudo suavizarse mediante el «cambiocasa». Aunque según el narrador no se perciba aún hoy en día el zumbido, su frecuencia sigue resonando indefinidamente para aquellos que alguna vez lo experimentaron. El narrador, nacido después del «gran estruendo», cuenta que, tras una revisión auditiva en Tokio, la señal acústica le recordó el zumbido y tuvo "la impresión de haberlo escuchado desde hacía mucho tiempo"[146] (2009: 132). Así, el narrador nos muestra que la causa (discontinua y, por tanto, difusa) de ese ruido se explica por pertenecer a un determinado colectivo (la comunidad recreada en *M/T*), cuyos miembros son los únicos que captan esa frecuencia. Ello nos recuerda al universo holístico, donde cada ser podía visualizar la parte que le corresponde gracias a poseer una *clave* descifradora del conjunto. La novela nos cuenta que, tras haber abandonado los dominios del valle donde se hallaba la población, algunos aldeanos habían descubierto que el zumbido no se escuchaba. Mucho tiempo después del peculiar suceso sonoro, el narrador sigue creyéndose capaz de captar esa resonancia, y asimila que la historia del *gran estruendo* debió ser, por lo tanto, verídica: "Se pretende que la primera vez que la gente oyó el sonido, ¡buzzz!, en el momento del *gran estruendo*, tuvieron la impresión de estar oyendo ese ruido desde hacía mucho tiempo, y yo me dije que debía de ser verdad"[147] (2009: 132-3). Gracias a estas inferencias podemos deducir que el significado del zumbido fue identificar a un grupo determinado, aquellos que podían captar las «maravillas del bosque» por convivir con ellas, además de reubicarlos en familias diferentes a los lazos de sangre, sugiriendo que cada persona acaba por

[145] そのようにして消えられた創建者たちは、誰かに「壊す人」の居られる**向こう側**へ行かれたと、誰も疑うことはできなかったから！　と祖母は敬虔な口ぶりでいったのでした。(1986: 414).
[146] もうずいぶん以前から自分はそれを聞いていた、という気がする (1986: 415).
[147] *大怪音*の際、はじめてブーンという音を聞きつけた人びとが、もうしばらく前から音はしていたと感じるようだったという言いつたえを、本当にそうだったろうと思ったものでした。(1986: 416).

convivir con aquellos que verdaderamente *resuenan* o encajan con su personalidad. Así podría hallarse la causa de un suceso que en primera instancia podía parecer extraordinario y desconectado de cualquier lógica.

El último de los efectos pragmáticos de causalidad difusa aquí abordados atañe a Meisuke, el intermediario que intentó negociar con el Gobierno central la autonomía de la aldea, y con su posterior reencarnación, Dōji. En el prólogo, se relata el proceso de la siguiente manera: la suegra de Meisuke, al conocer que está encarcelado, se dirige a la ciudad, solicita una visita y se reúne con él cuando está a punto de fallecer. Para tranquilizarlo, la suegra le dice que dará a luz a un hijo suyo, a pesar de que no ha habido relación sexual alguna entre ellos: "Se dice que [la suegra] se dirigió de una manera curiosa a Meisuke, quien, pese a su debilidad, permanecía indiferente, sin dudar por un instante de que moriría en cautiverio: «No te preocupes, no te preocupes. Aunque te maten, ¡no tardaré en dar a luz un hijo tuyo!»"[148] (2009: 16-7). A pesar de que en términos generales la traducción de Ogata intenta seguir fielmente al original, en este caso sí merece la pena comentar varias divergencias importantes. Ogata opta por otorgar a la suegra la voz en su traducción, cuando en realidad es Meisuke quien dice, de forma literal, "Todo está bien, todo está bien, aunque me maten, ¡pronto renaceré!". El traductor se toma la curiosa licencia de darle la voz a la suegra, para decir que será ella quien dará a luz al hijo de Meisuke, mientras que en la versión original el prisionero sólo anuncia que renacerá. Además, Ogata traduce *nonki bōzo* ("un monje budista optimista") por actitud «indiferente», quizá para naturalizar la traducción, pero también elude la expresión *fushigi* (*maravilloso*), palabra clave en la novela y encontrable en el título. No la sustituye por ningún equivalente, quedando *fushigi na yobikake wo shita* como "se dirigió de una manera curiosa a Meisuke". Mantener el adjetivo *maravilloso* habría reforzado en el texto español las intenciones del autor en este fragmento. En cualquier caso, muestra la naturalidad con la que ambos personajes asumen que la suegra dará a luz a un hijo de su yerno que, además, será reencarnación del mismo. Un hecho que tampoco en la aldea se discute ni sorprende a nadie, a pesar del insólito planteamiento.

[148] ノンキ坊主の銘助さんに、不思議な呼びかけをしたというのです。大丈夫、大丈夫、殺されてもなあ、わたしがまたすぐに住んであげるよ！ (1986: 353).

En definitiva, el texto de Ōe presenta varios efectos pragmáticos del realismo mágico y de lo real maravilloso, si bien la intensidad de los mismos queda mermada por la explicitación excesiva de sus intenciones ficcionales. Es un logro su manera de relacionar la historia de Japón con la trama novelesca de una forma en absoluto problemática y totalmente naturalizada. La novela cumple ese rasgo que encontraba Pozuelo Yvancos dentro de las grandes obras de la literatura: "el mito mismo de la creación [...] literaria misma como posibilidad constitutiva del mundo" (1993: 153). Los procesos metaficcionales de Ōe, a pesar de hallarse de forma explícita en el texto, cumplen con esa *enunciación problematizada* que describía Chiampi en la caracterización del realismo maravilloso, consistente en poner de manifiesto los mecanismos ficcionales del texto. Que la novela sea la narración de los recuerdos del narrador y su abuela constituye un formato narratológico poco favorecedor, sin embargo, a la perspectiva mítica de la novela. Se pierde, por un lado, parte de ese *encantamiento* en el lector, y, por otro, el logro de García Márquez al hacer que la historia de la novela sea la historia de una lectura y la historia de una creación (Pozuelo Yvancos, 1993: 156), a lo cual sin duda también contribuía el estilo presentista (Llarena, 1997: 128). La contrapartida es una mayor presencia del autor implícito y del autor real, cuya intención principal es que el mensaje de *M/T*, aunque sea pragmáticamente menos efectivo, resulte claro, evidente y regenerador. En conclusión, el signo literario de *M/T* sacrifica parte del *encantamiento* pragmático de los textos mágicorrealistas para aumentar la carga semántica y significar un rescate de la maravillosidad japonesa y un proyecto de regeneración para la epistemología contemporánea.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.7. EN BUSCA DE LA MARAVILLOSIDAD PERDIDA

Tras el comentario realizado a través de siete epígrafes, podemos resumir los principales puntos de contraste de *M/T* con las obras del realismo mágico, culminando con ello el análisis y significado de la misma a la luz de la estética hispanoamericana.

4.7.1. Las posibilidades de M/T como discurso social en el Japón contemporáneo

La novela añora un lugar perdido y consolida los anhelos de muchos personajes del autor por escapar del Japón contemporáneo. Frente a la huida geográfica (por ejemplo, a África) de novelas como *Una cuestión personal*, en esta ocasión no se plantea una huida

del país, sino de la corriente cultural mayoritaria del mismo, representada por el castillo del cual se exilian el Destructor y sus compañeros. Es, asimismo, una huida en el tiempo. Los desterrados acuden a una tierra ubicada en las lindes del país y fundan una sociedad diferente donde el mito es un descriptor válido y actante sobre la realidad. Consolida la tendencia practicada en *El grito silencioso*, que supuso una vuelta tanto al pasado personal como al folclórico (Napier, 1991: 215), porque Ōe sigue rescatando elementos de la memoria colectiva en un intento de reconstruir la sincronía del mito. La obra logra evocar desde la nostalgia, con una aguda eficacia, dicho pasado de Japón y, probablemente, de todas las civilizaciones occidentales humanas. Asimismo es una obra estéticamente válida, sólida, hermosa y significativa. ¿Consigue, además de todo ello, establecer ese nexo entre el hombre, su aldea y el cosmos, razón de ser de Ōe? ¿Logra, con la misma eficacia con la que evoca la nostalgia por un pasado más armónico, recuperar esa maravillosidad para los tiempos contemporáneos?

Difícilmente las respuestas anteriores podrían responderse afirmativamente. Aunque algunos críticos incluyen a Ōe dentro de la posmodernidad, probablemente debido al auge del multiculturalismo y a su condición de periférico, lo cierto es que el autor aún se mueve dentro del paradigma de la modernidad. Manuel Yang, a pesar de reconocer esa huella posmoderna de disolver fronteras culturales anteriormente claramente definidas, aún encuentra en la obra de Ōe un sujeto literario propio de la modernidad: "Oe still maintains within his work a modernist conception of a writer as an autonomous, creative subject, whose moral agency counts as much as his or her propensity to aesthetic innovation and experimentation" (1999: 2). También Falero considera que la posmodernidad es algo ajeno a este autor (2010: 267). Ōe se compromete fielmente con su visión de la realidad y no da lugar a relativismos excesivos ni a la ligereza de los compromisos de la literatura posmoderna. Siempre enfatiza su relación personal con los acontecimientos descritos, y por ello se compromete decididamente con el mundo exterior, evitando caer en el solipsismo (Slaymaker, 1997: 178-9), propio de obras que sólo se centran en el mundo interior de un sujeto y no pueden afirmar con certeza nada sobre lo exterior. La obra de Ōe trasciende para quienes aún creen en la palabra como descriptor eficaz de la realidad, uno de los paradigmas de la modernidad literaria, donde el hombre cuenta con instrumentos y herramientas (entre ellos, el lenguaje) que le permiten descubrir la verdad última. Por el contrario, la posmodernidad (y las interpretaciones derivadas de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

física cuántica) defienden que tales herramientas crean la realidad en lugar de describirla, y así ninguna narrativa puede ofrecer una versión fidedigna de lo que realmente existe.

Ōe se reafirma en el anacronismo aparente de defender unos ideales verdaderos, esenciales y espirituales. No parece importarle que el mundo esté prácticamente vencido por el pragmatismo económico impulsado por el neoliberalismo, y aspira a convertirse en una de esas «grandes narrativas» –el mundo libre, el comunismo, etc.– de la modernidad. Pero el anhelo moderno de aprehender la realidad y transformarla, se halla en una crisis tremenda. En el caso del comunismo, cuesta encontrar firmeza ideológica, y en su lugar más bien hallamos una mezcolanza de políticas disueltas en estados de difícil adscripción al socialismo real. La China actual es un buen ejemplo de ello. Además, el mundo académico y filosófico reciente ha ido desacreditando la capacidad de las lenguas para hallar esencias autónomas, vestigios del pasado o recuerdos auténticos u originales, desprovistos de ficcionalidad. Sobre estos deseos pesa toda la herencia del postestructuralismo y su convicción de que ninguna verdad última es accesible mediante las palabras. Son tiempos difíciles para el rigor ideológico del Nobel japonés, pero ideales para otros autores con un compromiso social y político diluido (Connor, 2006), como en el caso de Murakami. El postestructuralismo defiende la historicidad de conceptos como «sujeto» y, por tanto, de «familia» o «comunidad». El estatus filosófico actual en pro de la individualización y la personalización de la existencia imposibilita el hallazgo real de la aldea prototípica que el antropólogo Yanagita intuía soterrada en la psique de todo japonés: la propuesta de Ōe sería otra construcción histórica más, y las causas de ese constructo son la necesidad de alternativas a la epistemología materialista actual; necesidad que cubren parcialmente las cosmovisiones derivadas de la física cuántica.

La incidencia del postestructuralismo y de la posmodernidad, además de debilitar el estatus de autores como Ōe, también ha impulsado a la literatura comercial y su consideración en los estudios académicos, animados por la relativización entre los sectores culto y popular que acarrea la posmodernidad. Ōe ya advirtió contra esta tendencia a principios de los noventa cuando alertó sobre el auge de novelas y obras ajenas a la *junbungaku* (*literatura pura*), la que merece ser conservada y estudiada en los centros de investigación. Creía el escritor que estas obras eran favorecidas por los

medios de comunicación masivos, “in other words, literature that is not ‘popular’ or ‘mundane’” (1995: 66), y así establece una clara relación elitista entre lo popular o mundano (aquí incluye a Murakami) y lo carente de altura cultural. El autor considera que gran parte de esos éxitos comerciales se debe a un estilo literario sencillo y digerible, lo cual permite a las editoriales ensanchar el público objetivo y, consecuentemente, los beneficios económicos. Aunque *M/T*, por su tono narrativo y mitológico cercano al cuentacuentos, sea una excepción, lo cierto es que el estilo de Ōe resulta complicado. Desafía cognitivamente al lector potencial, y nunca ha intentado paliar tal efecto. A modo de anécdota, Manuel Yang recoge otros rasgos elitistas de la personalidad del autor, como su rechazo a compartir habitación en la residencia de estudiantes. El mismo Ōe cree que ese defecto de carácter puede ser el defecto de su literatura: “Especially in the middle of my forties to fifties, I was anxious if such a defect of character was not also the defect of my literature” (Yang, 1999: 3). Por otra parte, su estilo lucha contra la vaguedad del japonés, y aunque escribe en un estilo plano, retuerce cada frase hasta hacerla polisémica. El procedimiento se sitúa en las antípodas del estilo de Murakami, fuertemente influenciado por el inglés, que incluso puede leerse como una traducción (Slaymaker, 1997: 176) y resta densidad lingüística en pro de la claridad comunicativa. A pesar de que su estilo le haga perder lectores, siempre se ha mostrado decidido a mantenerlo. Cuando conoció las reducidas ventas de *El juego contemporáneo*, afirmó que “I lost my readers, but I have survived as a novelist in my own space” (Claremont, 2009: 81). En resumen, su estilo es un compromiso consigo mismo, mientras que el *res* de las obras pretende ser puro compromiso social. La difícil conjunción de ambos compromisos explica el bajo seguimiento comercial de sus producciones. Si a ello le añadimos la poca afinidad por los postulados posmodernos, se entiende fácilmente su relativo fracaso comercial en el nuevo siglo. Ōe pertenece a la generación sartreana, marcada por una presencia abultada de lo filosófico. Todavía se enraíza en esos supuestos, deseoso de trasladar su pensamiento a la literatura al coste de sacrificar parte del potencial ficcional y narrativo (Slaymaker, 1997: 173), la vara de medir actual del triunfo editorial. Sin embargo, no es el caso de *M/T*, con un estilo asequible y un tono que propicia una lectura agradable y amena, poblada de historias y anécdotas. Pero aun así *M/T* y su propuesta alternativa mantienen una actitud propia de la modernidad ante la existencia, (es decidida, arriesgada, significativamente social). Para Ōe, el autor de *junbungaku* no vende en la actualidad debido a que los lectores actuales no buscan propuestas que verdaderamente

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sean modelos de futuro. Lamenta que Japón cumpla el papel que se espera de él en el mundo exterior: ser un gran motor económico, y no cultural, como lo había sido a lo largo de su historia (1986b: 2).

Quizá Ōe vincule la literatura posmoderna con el sector juvenil del Japón actual, carente de motivaciones políticas, incapaces de comprometerse a sí mismos para hacer historia, fácilmente seducibles por literatura *light*, carente de implicaciones con el contexto histórico. Sí sabemos que el autor no encuentra apenas intelectuales en su país; si acaso existen «consumidores» de las últimas teorías culturales. Refiriéndose a los intelectuales formados en los 70 y los 80, dice que "they were not truly intellectuals as such but merely young Japanese following a subcultural fad that swept through an average, urban consumer society" (1995: 93). En el mismo sentido, Miyoshi denuncia que Foucault o Lyotard son consumidos como cualquier otro producto comercial, y al poco tiempo olvidados en algún rincón de la biblioteca sin que sus teorías lleguen a penetrar en el discurso crítico de la sociedad ni se traten con rigor sus ideas: "Lyotard, Said or Jameson, such theorists and critics are quickly Japanized, conspicuously consumed, briefly chatted about, and usually forgotten at once without affecting even slightly the shape and direction of Japanese intelectual discourse" (1991: 25). Inmediatamente después, Miyoshi comenta la tremenda decadencia de las revistas académicas japonesas, anteriormente un espacio de auténtico debate e intercambio que, en la actualidad, simplemente son el escenario donde los críticos mueven sus fichas en el juego comercial para posicionar a los autores y las tendencias capaces de asegurarles la supervivencia económica, "all supporting one another in a unified effort to advance their economic interests and power bases" (1991: 25). El resultado es la casi total ausencia de discursos críticos en el Japón actual, y todo ello parece ser la herencia de las revueltas estudiantes y sociales a finales de los años 60, una década especialmente activa en Japón y en el mundo. La década comenzó con la ratificación del tratado con Estados Unidos para seguir «colaborando» en materia de estrategias militares y de defensa. Tal acontecimiento supuso la derrota de la izquierda, que exigía el cese de los acuerdos en materia de defensa con los Estados Unidos con un apoyo popular espectacular en las calles, mediante manifestaciones masivas y recogidas de firmas que el presidente del momento, Nobusuke Kishi, ignoró al ratificar el tratado. Tal acto desmotivó a todo un sector de la población japonesa y gradualmente se tornó políticamente indiferente: "[ratification] eventual passage into law caused a crisis in

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Japan's democracy and a galvanization of the nation's famously apathetic populace" (Hillenbrad, 2007: 388). El autor participó en dichas manifestaciones, incluso en aquellas que fueron duramente reprimidas por la policía, y siempre estuvo al lado de los perdedores del conflicto reivindicativo. Tras esta derrota, los intelectuales parecieron retirarse a sus vidas burguesas, y así se concluye que estaban únicamente preocupados por ese tema y no por el estilo de vida moderno de Japón (Miyoshi, 1991: 157), que en opinión de Ōe, es totalmente insostenible. Esta apatía hacia los momentos de compromiso histórico o con componentes revolucionarios aparece en *M/T*, concretamente en el capítulo 4, la «Guerra de los Cincuenta Días». El capítulo se abre con el intento del narrador por demostrar la veracidad de la guerra, a pesar de que ya nadie quiere recordarla ni transmitir el relato: "Cuando se mencionaba el asunto, la gente se apresuraba a echar tierra encima, argumentando que aquello nunca pudo suceder"[149] (2009: 241). Al igual que al preguntar el narrador a sus mayores por las historias de la guerra, Japón parece olvidar su historia y, lo que es más grave, sus compromisos históricos. El fragmento puede leerse como un reproche a la sociedad que está olvidando su apuesta por la paz y por la ideología antinuclear. Políticos de hoy, como el polémico Shintaro Ishihara, son afines al rearme nuclear de Japón para evitar amenazas de países vecinos, como China y Corea del Norte. En definitiva, la extinción de la *junbungaku* y el auge del conservadurismo de la sociedad japonesa se correlacionan directamente, de manera que la ausencia de posturas críticas derivará en la propia extinción de la literatura (tal y como la entiende el elitismo de Ōe): "literature treading its own path toward extinction" (Ōe, 1995: 94).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.7.2. La resolución de la dialéctica individuo-colectividad

Cuando Ōe escribió *M/T* ya había aprendido del individualismo sartreano. A partir de los 70, quiso concebir una comunidad de humanos con vestigios de las investigaciones antropológicas de Yanagita y de los aspectos contenidos en la filosofía práctica del sintoísmo y el folclore. En su vuelta a la comunidad como valor social, Ōe no encontró en el Emperador una figura de legítima unión armónica como padre simbólico de una gran familia; más bien representaba la asfixia homogeneizadora de una sociedad tendente a seguir los patrones colectivos y a reprimir el desarrollo libre de cada individuo. Al mismo tiempo, rechazar al Emperador suponía cortar con el pasado

[149] 村の人びとは、そうした出来事はなかった・そのようなことはおこりえなかったと、それが話題になりそうになれば、すぐさま掻き消すようにしたのです。(1986: 473).

mítico, hacia el cual quería regresar Ōe para arrojar luz sobre el Japón de los 80, en pleno auge económico. El Emperador era el último eslabón al «tiempo divino». *M/T* incluye planteamientos y metáforas que viabilizan una comunidad armónica de individuos donde la divergencia es permitida, si bien ningún miembro debe olvidar nunca su pertenencia al conjunto, el cual debería inspirarle nostalgia y anhelo de regreso. Existe un retorno del último Ōe al nihilismo de su primera etapa, para pedir la instauración de una hermandad aquí en la 'Tierra' (Claremont, 2009: 16). Está convencido de la necesidad de luchar por la regeneración de este mundo presente, relegando cualquier esperanza de cambio, cualquier sociedad mejor que sea un futurible más allá de la muerte. Propone mejorar el mundo y las condiciones de la vida, e incluso en sus últimas novelas añade un distinguible halo de espiritualidad orientado siempre a promover éticas prácticas que contribuyan a la realidad histórica. Como propuesta estética, *M/T* triunfa al consignar tales ideas en una narración mítica que pretende ser la base de una nueva comunidad. Sin embargo, el efecto sobre la sociedad japonesa actual es inexistente. Ni siquiera se acerca a reflejar el espíritu comunitario del Japón de hoy.

El individualismo (entendido a la manera de Occidente) surgió en la mentalidad japonesa a raíz del surgimiento de la clase comerciante o urbanita, los *chōnin* (Requena Hidalgo, 2009: 32). Desde entonces, y tras las sucesivas oleadas de filosofía occidental y de modernidad desde la era Meiji, el individualismo ha ido ganando terreno en la sociedad japonesa, además en su versión liberal clásica, al corte de Adam Smith, favoreciendo el avanzado estado de neoliberalismo del país. La otra cara de esa ideología que, unida al espíritu colectivista oriental de legado confuciano, ha permitido el altísimo desarrollo económico del país, es una dura competitividad, puesta siempre al servicio del bienestar económico. Felisa Rey denuncia que las universidades japonesas no son entes educativos, centros de conocimientos culturales ni de desarrollo intelectual, sino meras agencias de colocación laboral (2007: 137). El sistema educativo japonés se balancea entre las peticiones progresistas de implantación de valores occidentales, y las conservadoras, que añoran la educación del *shintō* estatal, con valores como la confuciana piedad filial, que desaparece en la sociedad japonesa en pro de ese individualismo rampante. Ignora las advertencias de los paladines del individualismo en Occidente, con Popper a la cabeza, que consideraba una involución el deseo de cualquiera que, como Ōe, quisiera retornar a la «sociedad cerrada»:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Pero si queremos seguir siendo humanos, entonces sólo habrá un camino, el de la sociedad abierta. Debemos proseguir hacia lo desconocido, lo incierto y lo inestable sirviéndonos de la razón de que podamos disponer, para procurarnos la seguridad y libertad a que aspiramos (1945: 194).

Los estudiosos del individualismo también han señalado el extremismo popperiano y han descubierto en su sistema de pensamiento un dualismo mecanicista y tan determinista (Tortosa, 2002: 172), que polariza todo lo positivo (razón, humanismo, civilización, libertad) a la «sociedad abierta» y condena a la cerrada a valores oscuros y negativos (barbarie, inquisición, policía secreta, magia, fuerzas ocultas). Esas fuerzas ocultas y *valores oscuros* son el faro del pensamiento regenerador de Ōe, que además encuentra en la naturaleza del *shintō* y en las creencias populares de las que se hace eco *M/T* un aval capaz de devolver al bosque la mirada privilegiada que lo imbuía de la maravillosidad que, en buena medida, le otorgaba la cosmovisión sintoísta. Al mismo tiempo, intenta desvincular tal cosmovisión del Emperador como figura central, mediante un repudio de las deidades solares a favor de los *kunitsukami* y las deidades locales, portadoras de diversidad y heterogeneidad. A partir de la noción de «horizonte de expectativas», Ōe plantea lo siguiente:

> The horizon of expectatives in literature far surpasses that of history, can be reasonably paraphrased as follows: the language of the imagination can produce a variety of models, even of possibilities that did not materialize in history. In creating such models, the writer is not bound by the scope of social action, but can project and test experiences of the future (1986b: 2).

La idea de *horizonte de expectativas* permite entender su obra como una proyección y búsqueda de posibilidades tanto del pasado y opciones que nunca se materializaron (una cultura descentralizada en Japón) como del futuro, pues para él la literatura debería ser una fuerza regeneradora e impulsora del cambio histórico. Ōe tiene éxito en deconstruir el mito oficial del Emperador por ofrecer una visión alternativa de una nación, interpretada desde la periferia con sentido y coherencia plenos. Logra tal deconstrucción mediante el mito, la palabra viva y el presente narrativo. Sin embargo, el mismo material que permite la deconstrucción, el lenguaje, condena su obra a ser una cosmovisión más creada a partir de palabras, sin correspondencia real con el mundo extranarrativo. La novela recompone la infancia de Ōe pecando del mismo defecto que el género autobiográfico, que "no solo presenta una acomodación imaginativa a la historia sino que ella misma funciona como el instrumento de esa acomodación" (Eakin, 1992: 185). Por motivos semejantes se antojan a De Man las anécdotas elegidas por

Rousseau en sus *Confesiones* tan arbitrarias como sospechosas (1979: 318). Su fracaso, como el fracaso de la autobiografía[150] o de cualquier constructo lingüístico, radica en su éxito: el mito deconstruye pero crea otro mito más, que a diferencia de la realidad extralingüística desde la que escribía Carpentier, la vertiente ontológica del realismo mágico y pesadilla de los anti-macondistas, apenas posee retazos de lo que algún día la hizo mítica. De igual modo, la comunidad que imagina donde el individuo está en plena armonía con el colectivo existe sólo en las páginas de la novela, sin posibilidad de hallarse en el Japón de hoy: "The necessity for diversity, which is so strong a feature un Oe's alternative mythology, has not translated itself into a structure for Japanese society. It could never be used as a method to unify 120 million people" (Claremont, 2009: 83).

4.7.3. M/T como símbolo de lo real maravilloso perdido

La novela comienza con la reflexión sobre lo que evoca la combinación de caracteres *M* y *T*. Esta combinación es un *fugō* (*código*), una marca, una seña, es decir, un elemento semiótico que se hace referencia a sí mismo. Ya el comienzo insinúa la imposibilidad de un referente más allá de la novela, de una realidad aludida, de una historia presente que se corresponda y sea cifrada por la misma. Si pretendemos hacer una equivalencia entre lo real maravilloso carpentieriano y el de Ōe, destacaríamos en el segundo la ausencia del referente, la realidad maravillosa a la que el cubano acudía sin prestidigitación para crear sus novelas. El hipotético "real maravilloso japonés" del que hablábamos en 4.2. existió funcionalmente, era una cosmovisión efectiva, pero ha quedado reducida a un folclore que gusta de la fantasía para entender el mundo, su complejidad y sus misterios, sin que el mito sea descriptor de la misma. ¿Posee, por tanto, *M/T*, a pesar de hacer gala de una perspectiva mítica, esa función conviccional del mito que sí encontramos en la obra de Carpentier? Recordamos que la función conviccional era la siguiente: "a story which is literally or symbolically credible to its receptors, congruent with reality, a story which portrays a form of interaction or a state of being which is realizable or conceivable, an outcome that is not impossible" (Murray, 1968: 346). Por desgracia, la novela carece de tal función en el Japón contemporáneo.

[150] Catelli recoge el argumento postestructuralista para justificar el fracaso del proyecto referencial autobiográfico: "La autobiografía es considerada como la escenificación de un fracaso: es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del *yo*" (1991: 22).

Adquiere sentido entonces el estudio de la fantasía en la literatura contemporánea japonesa, en términos de otredad: "Ironically, what traditionally was considered Other, i.e., the grotesque, the alien, and the female, are now seen as linked to a yearned-for old Japan which in itself has become Other" (Napier, 1996: 35). El Japón añorado del pasado, donde la fantasía era una modalidad válida para interpretar la realidad, se ha convertido en una alteridad para el Japón contemporáneo.

A pesar de no haber trascendido con su obra, Ōe continúa intentando esa regeneración: Claremont recupera dos citas esenciales que el autor rescata de Elliot. Nos referimos a su verso "be still and still moving", interpretado como la persistencia de Ōe de seguir estando ahí («be still»), en la escena intelectual, a pesar de su fracaso social, y de seguir proponiendo bases morales ("still moving") para este nuestro mundo degenerado. Hoy el autor es considerado un *outsider* (2009: 17) en su nación, donde apenas se estudia en los círculos académicos y tiene fama de intelectual ideológicamente radical. Esta reputación la hereda por rechazar la Orden de Mérito Civil propuesta por el Emperador tras su investidura como premio Nobel de Literatura. El novelista entendía que aceptar tal distintivo imperial supondría renegar de su ideología (Slaymaker, 1997: 162), anécdota que también Royo comenta, y añade que el propio escritor es consciente de ser calificado de «old-fashioned» (1998: 196). Tal reputación se debe, según Ōe, por defender con firmeza el papel de la literatura como difusor de moralidad. Acertadamente intuye Royo que "perhaps Ōe will never be a prophet in his own country" (1998: 197), imagen semejante a la empleada por la crítica que reconoce en Ōe el derecho de protestar aunque sus palabras sólo resuenen en el desierto: "these protestations often come from a 'voice crying in the wilderness' –the wilderness of real politics in which people must live." (Claremont, 2009: 90).

Resulta entonces fácil concluir si *M/T* podría encuadrarse dentro del realismo mágico, o más específicamente, de lo real maravilloso. No queremos tomar como punto de vista fijo el realismo mágico canónico hispanoamericano, pues tenemos bien presente el concepto de literatura diferencial según lo explica Chaitin:

> En lugar de imponer una unidad etnocéntrica so capa de universalidad y de una supuesta objetividad, se buscaría la liberación de diferentes voces para dejarlas ser en su otredad. [...] En lugar de buscar el principio de igualdad en, por ejemplo, las novelas románticas y naturalistas [...] se examinarían las numerosas relaciones de inclusión, exclusión, distorsión, repetición y respuesta de las segundas a las primeras (1989: 161).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por tanto, en lugar de discriminar si *M/T* puede ser realismo mágico genuino, lo cual supondría tener una postura etnocentrista o purista con respecto a los orígenes del movimiento, preferimos destacar la forma en la cual el formato magicorrealista, a través de Diego Rivera, salta del mural a la literatura, en un intento ambicioso de condensar toda la historia de Japón en la sincronía de una novela mítica. Ōe no ha salido totalmente victorioso por carecer de un referente y de un colectivo que verdaderamente legitime la perspectiva de su novela, pero en su *otredad* genera una obra bien construida, eficazmente nostálgica y válida en el propósito de agitar las conciencias y recuperar parcialmente ese Japón tradicional, convertido en un elemento exótico para los mismos japoneses, como forma de instaurar una sociedad más sostenible, armónica y pacífica. El mismo narrador llegaba a desconfiar de ciertas historias de su abuela demasiado maravillosas como para ser ciertas, pero como demuestra en el siguiente fragmento, lo importante de ellas es la nostalgia que en él despiertan; nostalgia por haber pertenecido a un lugar y a una comunidad que hoy quedan remotamente alejadas en la cultura: "Las historias de mi abuela eran apasionantes, pero en lo tocante a los pasajes demasiados maravillosos recuerdo que me preguntaba si ella se los habría inventado en parte para interesar al niño que lo escuchaba. Sin embargo, sus historias me atraían y hacían nacer en mí una irreprimible nostalgia"[151] (2009: 23). El efecto de encantamiento magicorrealista se consigue parcialmente gracias a que el lector, sobre todo el japonés, evoca una cosmovisión lejana, sumergida en su cultura actual dentro de un pasado cada vez más remoto. El formato de relato, transmisor y evocador de memorias, es un indicio más para concluir que no se trata de una narración de la realidad maravillosa situada en el referente extralingüístico, sino que requiere de un formato narrativo donde se transmitan aquellas maravillas. Diverge en ello del realismo mágico de *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad*, donde lo relatado, si bien bajo un marco narrativo, no se desdobla en el formato de pequeños cuentos, como hace *M/T* para recordar aquel lugar perdido en la psique del japonés. Además, mientras que lo real maravilloso de Carpentier no se basaba únicamente en la extraordinaria naturaleza y en las cosmovisiones americanas, sino también en la historia asombrosa de una América

[151] 祖母の話は面白いものの、あまりに不思議なところは、子供の聞き手を面白がらせるために部分的に作られた話ではないか、とも思ったことを覚えています。それでいてなんとも懐かしく、ひきつけられるようであったのでした。(1986: 357).

mestiza. Sin embargo, en *M/T* aparecen episodios históricos a modo de marco, que no inspiración, para encuadrar aquella sociedad mítica recreada mediante la palabra.

Estas diferencias nos hablan de una narrativa cercana a lo real maravilloso, basada en una sociedad que, como la americana, vivió hasta hace poco en el tiempo del mito. Sin embargo, la irrupción de la historia y la imparable extensión de la cosmovisión racional-materialista, seguida por la gran mayoría de la sociedad japonesa y contemporánea mundial, ocultan esa privilegiada concepción del universo que todavía late tras la topografía y la sensibilidad nipona.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

V. FÍSICA CUÁNTICA Y FANTASÍA EN LA OBRA DE MURAKAMI: LA SOLEDAD O EL AMOR

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1. HARUKI MURAKAMI EN LA ESCENA LITERARIA JAPONESA E INTERNACIONAL

El autor que comenzara con novelas de una exitosa levedad en los años 70 ha acabado por convertirse en el escaparate mundial de la literatura japonesa. El triunfo comercial alcanzado ha impulsado la difusión de la lengua, la cultura y la sociedad japonesas, si bien a costa de ser incluido por muchos críticos en esa categoría de literatura superficial que los alemanes llaman *Trivialliteratur* y que engloba términos críticos, señalados por Viñas Piquer, como subliteratura, paraliteratura, pseudoliteratura, contraliteratura o infraliteratura (2009: 41). Si Japón volvió a las modas internacionales desde la primera década del siglo XXI, Haruki Murakami (nacido en Kōbe, 1949) es uno de los principales responsables. En este epígrafe haremos una breve introducción a su importancia actual para enfocar posteriormente sus últimas producciones, las más útiles para argumentar la nueva visión otorgada por las premisas cuánticas y su práctica del realismo mágico, la cual pretendemos refutar según establecimos en las hipótesis de esta tesis.

5.1.1. La globalidad y la escritura

Aproximarse al estudio de las obras de Murakami genera siempre una serie de paradojas y dificultades que contrastan con la facilidad con la que es leído. En los «estudios de Murakami» (*Murakami-ron*, cada vez más numerosos) se abordan materias tan disímiles como la cibernética y la mitología, la música jazz o la zoología. Incluso se ha analizado su escritura en clave de autoayuda (Viñas Piquer, 2012: 40-7). El autor ha generado un fecundo mapa literario con piezas procedentes de ámbitos diferentes y se

ha permitido combinar la cultura de masas con las últimas teorías científicas o filosóficas, aunque nunca otorga a estas últimas centralidad interpretativa en sus novelas y relatos. Mientras que en Japón se valora el sabor internacional, exótico y foráneo de las novelas de Murakami (Seats, 2006: 196), Carlos Rubio compone una guía del Japón contemporáneo a partir de las letras del autor (*El Japón de Murakami*, 2012). Tal grado de apertura y permisibilidad manifiesta la obra del autor, buen exponente de lo que Pascale Casanova definió como «república mundial de las letras» o la universalización de autores de regiones periféricas capaces de integrarse en el canon sin renunciar a su identidad, pero sin esgrimir tampoco el exotismo como puerta de entrada. Estos autores manifiestan una actitud de asimilación creativa tanto de la tradición mundial como de sus propias raíces nacionales (González Torres, 2007: 42), y es cierto que desde estas características escriben los magicorrealistas hispanoamericanos. Michael Seats destaca la estructura de *simulacro* de su novelística, rasgo de una obra multicapa donde las nociones de *original* y *copia* pierden sentido (de paso, ofrece una causa del éxito de Murakami entre los afiliados a la crítica posmoderna). Además, la doble funcionalidad del autor (exótico a la vez que internacional) demuestra la inutilidad de una crítica cuya perspectiva teórico-literaria es *nacional*. En otras palabras, Murakami es una baza a favor de la aproximación comparatista y supranacional a la literatura. En el siglo XXI culmina la desarticulación del discurso nacionalista, aprehensor de esencias nacionales y caracteres culturales inmutables, para revelar la auténtica naturaleza *rizomática* de los hechos literarios. El caso de Murakami marca un hito en la creciente transnacionalidad de los fenómenos literarios.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Murakami es traductor de creadores estadounidenses tan populares como Scott Fitzgerald o J.D. Salinger, y admirador de los grandes relatos de la cultura literaria americana reciente. Declaraba en una entrevista su interés por las buenas historias, ignorando la procedencia culta o popular de las mismas: “Para mí la cultura popular, incluso la más comercial, es como una gran reserva natural de donde los escritores podemos tomar infinitos temas para establecer una comunicación directa con los lectores” (Libedinsky, 2007). Escribía sus primeras obras en inglés para después traducirse a sí mismo al japonés, y a pesar de que ya abandonó esa técnica, su estilo no ha dejado de tener una clara textura internacional o, dicho en propiedad, una persistente reminiscencia del inglés americano trabajado durante su labor como traductor. Sobre el trasvase cultural entre Estados Unidos y Japón a través de Murakami se ha concluido la

existencia de una *americanización* consciente de Murakami, pues ha hecho acopio de todas las tendencias y estilos que más le han gustado, sin ningún complejo ni sensación de *autocolonización* (Suter, 2008: 139). El autor está más interesado en la América imaginaria y ficcional que en la real, y ello le permite marcar una personalidad clara en su sociedad, superando las implícitas imposiciones culturales adquiridas durante su educación japonesa. La adquisición de material americano es realizada desde un distanciamiento irónico, opuesto a la angustia experimentada por los primeros escritores nipones que experimentaron el vértigo de la occidentalización. Su plácida deglución de materiales propios y ajenos lleva a Suter a concluir que el autor se halla "halfway between modernism and postmodernism", es decir, en la *paramodernidad* (2008: 85-6). Y aun así sus novelas sufren algunas transformaciones durante el proceso de internacionalización editorial, con el fin de facilitar la difusión y aceptación de su obra. Un par de muestras de esa transformación es la traducción del título de *Norwei no mori* a *Tokio blues* en la versión española, cuando la traducción real corresponde al título de la canción de los Beatles, *Bosque noruego*, o el de *Nejimakidori no kuronikuru*, literalmente *Crónica del pájaro a cuerda* pero adaptado al mercado español como *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1996[1]). La intencionalidad de estas radicales adaptaciones –y, probablemente, de cualquier otra– es presentar una imagen no demasiado japonesa de sus creaciones y, por tanto, no amenazante, y así el lector procedente de la civilización occidental no ve cuestionados sus fundamentos culturales (Suter, 2008: 36). También Stretcher considera que buena parte del éxito de sus obras más allá de Japón se debe a la tendencia *naturalizadora* de sus traducciones (2002: 3). Si a estas facilidades agregamos la vaguedad ideológica de sus novelas, el lector occidental percibe unos valores culturales y éticos con los que no le cuesta comprometerse y, como resultado, el pacto de lectura se torna apacible y *seguro*.

La narrativa de Murakami, continuamente vinculada al maremágnum de la posmodernidad, pone el acento sobre la creación de mundos literarios y de historias. En este sentido, cumple con la preferencia por la ontología de la posmodernidad que, una vez admite la incapacidad del lenguaje para referenciar las cosas, se *recrea* en *crearlas*. Se ha incluido al autor junto con otros referentes de la contemporaneidad literaria japonesa que enfatizan la fábula, como Genichirō Takahashi, Masahiko Shimada y Ōe

[1] En adelante, *Crónica*.

Kenzaburō (Seats, 2006: 61). No es la única vinculación posible entre su obra y la de Ōe, pues a pesar de haber sido apodado como el *anti-Ōe* (Suter, 2008: 49), los dos autores comparten varios fundamentos e intenciones. En ambos existe una fuerte crítica a los cimientos del Japón contemporáneo, explícitamente en Ōe e implícitamente en Murakami, pero palpable y cierta. También comparten el uso de elementos fantásticos, a pesar de que nos resultará más difícil encontrar una ambición de realismo maravilloso que sí estaba presente en Ōe. La fantasía es una clave interpretativa crucial en el autor, y la extrañeza y perplejidad de sus argumentos atrae enormemente al público, y sacia la necesidad contemporánea de enigmas. Asimismo, se ha insinuado la prevalencia de las religiones tradicionales japonesas como causa de la espontaneidad argumental de Murakami (Rubio, 2012: 261-2). De esta manera, la rareza de los argumentos y la no resolución de muchos nudos argumentales responden a un sustrato cultural despreocupado por las causas y orígenes de las cosas, y así Murakami preferiría plantear situaciones y sentimientos significativos sin preguntarse demasiado por el seguimiento lógico y racional de las tramas. Lo que le interesa al autor es plantear los temas de la sociedad japonesa de hoy, pero extensibles al mundo globalizado, pues tanto los lectores de Estados Unidos como los de China se identifican con sus historias y lo encumbran en las listas de ventas; de hecho, el seguimiento global de Murakami ha alcanzado tal homogeneidad que *1Q84* fue una obra traducida simultáneamente en países como Estados Unidos, Inglaterra, Italia o España en 2011, mientras que sus obras anteriores habían tenido una publicación desigual en los distintos territorios (Mori, 2012: 113). Murakami cifra metáforas hábiles y significativas en una serie de claves esenciales para entender las últimas décadas, entre las cuales destacan la nostalgia, la nada, el autismo, la neurosis, el amor romántico, el suicidio, el apocalipsis, la protesta, y la memoria histórica (Seats, 2006: 58). También ocupa un lugar central en la temática de Murakami la identidad y, especialmente, las alteraciones propias de la literatura fantástica actual que, según David Roas (2011: 161), está poblada de personajes perdidos, aislados, desarraigados, inadaptados y tan descentrados como la realidad actual, todos ellos atributos descriptores de muchos protagonistas del autor japonés. Por último, a esa lista de temas añadiríamos la soledad, la individualidad, la compañía como remanente de lo que antes era la *amistad* y, por último, la (in)comunicabilidad en el panorama posthumanista. Sus temas son la razón, sin duda, de que Murakami sea percibido como el más *reciente* de los escritores contemporáneos (Seats, 2006: 58-9).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Estas líneas temáticas son desarrolladas en una abundante producción prosística que algunos han dividido en dos líneas (Suter, 2008: 11): novelas donde proliferan los elementos sobrenaturales y fantásticos, línea inaugurada con *La caza del carnero salvaje* (1981, *Hitsuji wo meguru bōken*; *La caza* en adelante), y otra línea de novelas más realistas, generalmente sentimentales, al estilo del exitoso *Tokio Blues* (1989, *Norwei no mori*). Existen, no obstante, algunos casos que quiebran esas líneas para situarse en una posición intermedia, como *Sputnik mi amor* (1999, *Supūtoniku no koibito*; llamada *Sputnik* en adelante). Otros clasifican en tres grupos sus novelas: narraciones realistas tocadas por el misterio natural de la vida; novelas donde la aparente cotidianeidad se trastorna por el prodigio (González Torres, 2007: 43). González Torres sugiere un prototipo para cada uno de esos grupos. *Tokio blues* representaría la novela realista de Murakami, *Sputnik* sería un ejemplo de cotidianeidad trastocada y *Kafka en la orilla* (2002[2]), una muestra de novelas de imaginación frenética. Como eje de todas las novelas, sin embargo, lo que el periodista Matt Thompson (2001) señala en su entrevista al autor: Murakami constata que, a pesar de nuestra soledad, todos estamos conectados. Aplicando la física cuántica a su obra, dicho eje adquiere una mayor relevancia.

Curiosamente, encontramos en las novelas fantásticas una mayor inclinación a tratar asuntos históricos. Las novelas realistas desarrollan la sentimentalidad y la sensación de soledad, y dejan a las fantásticas retornar a episodios históricos de Japón, con cierta preferencia por las masacres perpetradas en Asia continental por el ejército japonés durante la guerra sino-japonesa (1937-1945). La Segunda Guerra Mundial provee de un anecdotario importante al quehacer literario de Murakami, aunque muchos críticos destacan en él una falta de compromiso político. Lo cierto es que toda su obra aborda las nuevas temáticas derivadas del radical cambio de *status quo* en Japón desde el acontecimiento bélico, como ocurrió con la práctica totalidad de los autores japoneses de la posguerra. A pesar de ello, Murakami prefiere distanciarse de la reacción mayoritaria en esos literatos: “After the war and modernisation, the Japanese lost their sense of home and were deeply hurt. By collecting and depicting the beauty of Japanese nature, traditional clothes, or Japanese food, they tried to reassemble that Japanese home” (Thompson, 2001). Murakami, a modo de verso suelto, opta por componer el

[2] En lo sucesivo, *Kafka*.

relato del gran viaje a la individualidad en el Japón contemporáneo, relatando sus gloriosas y funestas consecuencias en piezas de amor, encuentro, violencia, soledad y frustración. A pesar de incluirse en la nómina de autores posmodernos, Murakami también escribe, sobre todo en sus primeras obras, desde la mentalidad premoderna japonesa, abundante en visiones amorfas del *yo* y de la subjetividad, caracterizadas por un arte sin perspectiva ni realismo; igualmente, se ha apuntado en tales obras la presencia de un relativismo intelectual heredado del budismo (Seats, 2006: 221). Asimismo, trasciende el «yo intersubjetivo» que, según el psiquiatra Frank Johnson, es propio de nuestro tiempo, posterior a la noción del yo como fenómeno unitario (Eakin, 1992: 97-8) mantenida en la modernidad. Murakami progresa del reciente «yo intersubjetivo» al cuántico «yo intercomunicado», o «enmarañado». Japonés, americano, historiador, premoderno, posmoderno, sentimental, digital. Esta multifuncionalidad de Murakami flexibiliza su exportación y resuena en una globalidad que lo acoge entusiasmada.

5.1.2. El recorrido de la crítica de Murakami y su evaluación literaria

El tejido literario de Murakami no se limita sólo a saltar fronteras y conjugar tendencias nacionales dispares, sino que osa también quebrar la tajante distinción entre *alta cultura* y *cultura de masas* operante en la academia hasta la posmodernidad. El novelista ha declarado sin ambages lo siguiente: "Todos comemos una hamburguesa de McDonald´s, miramos la televisión o escuchamos a Michael Jackson. Es algo tan natural que ni siquiera nos paramos a pensar que todo eso es cultura" (Libendsky, 2007). Esta relatividad es el principal motivo de irritación en los críticos más conservadores, y también en nombres ya consagrados en las tareas literarias como el propio Ōe, que en varias ocasiones, sobre todo a lo largo de los 90, manifestó su desagrado no tanto por la literatura de Murakami sino por lo que ésta representaba: desafección política, vacuidad de ideales y baja calidad literaria. Excluye al autor de la *junbungaku* (*literatura pura*), a pesar de haber prologado traducciones al inglés de grandes autores de la literatura japonesa como Akutagawa o Sōseki. Para el último Nobel nipón, la literatura japonesa estaba perdiendo su especificidad cultural en la era Murakami (Stretcher, 2002: 5). En la misma línea, un primer Carlos Rubio calificaba de «efusión de plástico» a las literaturas de Murakami y Yoshimoto Banana, a la vez que se lamentaba por la falta de traducciones de autores esenciales de las letras japonesas del siglo XX, como Yoshiyuki

Junnosuke y Nakagami Kenji (2009: 181). Por su parte, Miyoshi adolece de la falta de valor en autores como Murakami o Yoshimoto Banana, y predice en 1991 que son parte de una moda pasajera que acabará por consumarse en un futurible descenso de ventas (1991: 236), profecía cumplida en sentido inverso. Opina que Murakami es hijo estilístico de Mishima, puesto que ambos recrean un Japón exótico: en el caso de Mishima, basado en sus tradiciones, mientras que Murakami exotiza los peculiares rasgos cosmopolitas del Japón contemporáneo. Adolece esnobismo en los dos autores, alejados de poder sanar la esterilidad social del país en la actualidad (1991: 234). También se ha explicado el éxito del autor gracias a su hábil conocimiento del mercado y de las tendencias literarias del momento (Seats, 2006: 119). Murakami nunca ha rechazado su estatus de escritor profesional, y a todas luces varias obras suyas siguen un formato comercial. Un ejemplo diáfano es la trilogía *1Q84*, obra de una extensión difícilmente justificable si consideramos que su historia podría haber sido contada en unos cuantos centenares de páginas menos, especialmente en el tercer libro y la lentitud extrema de la trama. Precisamente a partir de esta obra, el escritor Jesús Ferrero cesa de admirar al autor porque considera que *1Q84* ha alcanzado un irritable grado de soberbia: "Hasta ahora me había gustado Murakami, pero es el problema de los escritores demasiado endiosados: acaban creyendo que todo lo que sale de su cerebro es palabra de Dios" (2011: 13). Sin necesidad de endiosamiento, creemos que el autor ha sabido sacarle la máxima rentabilidad a la popularidad, condición incómoda para el día a día del autor, tal y como sabe cualquier estudioso de su figura. A nuestro parecer, su literatura se explica desde los rasgos de la época contemporánea y no tanto por una ejecución premeditada de un estilo garante de éxito. En una dirección similar, Kim Sokuza achaca el éxito del autor a la facilidad con la que es leído y aprovechado, provocando una rápida identificación del lector con unas tramas debidas a la vacuidad y las pérdidas propias de una sociedad hipercapitalista (cit. en Seats, 2006: 28). Ciertamente, toda su producción novelística posee un estilo literario sencillo, conversacional y directo, poco enrevesado, en el que se transparenta el pragmatismo y la funcionalidad del inglés americano cotidiano. No carecen de esnobismo el tipo de críticas que vinculan directamente la ausencia de dificultad en la lectura con la falta de calidad literaria, algo de lo que también se queja Stretcher (2002: 28). Parece ser un argumento anclado en los herederos de la reacción de Ortega y Gasset contra el advenimiento, a principios del siglo XX, de la cultura de masas, que provocó una nostalgia del auge de la clase aristócrata y de épocas donde la cultura era un privilegio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de clase (Viñas Piquer, 2009: 44-5). Establecer el tránsito de la modernidad a la posmodernidad en el surgimiento de la cultura de masas y los valores que transmite (Lipovetsky, 2004: 24) es un criterio útil que permite discernir con más claridad los alcances de ambas epistemologías. También Jameson reconoce en los movimientos posmodernos una aniquilación de la antigua frontera (erigida en la modernidad) entre la cultural élite y la llamada cultura comercial o de masas, mirada con recelo desde las torres de la teoría moderna, como la nueva crítica americana o la escuela de Francfort (1984: 12). El extremo de esta forma posmoderna de entender la realidad cultural es el axioma de que *todo es arte*, porque "la acción es más interesante que el resultado […]: el proceso democrático corroe las jerarquías y las cumbres" (Lipovetsky, 1983: 90). Y, ciertamente, el criterio artístico de Murakami se rige por la lógica estética de la contemporaneidad: lo bello es lo actual. Encaja perfectamente con los criterios de la sociedad posmoderna, la cual ha extendido el valor conceptual por encima del artístico (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 128), y sigue los patrones regidos por la moda, como bien estudió Lipovetsky (1983). Ponemos en duda que algún día Murakami sea antologado por su estilo literario, porque su grado de elaboración literaria dista mucho de pretender una elevada reputación artística. Donde no cabe duda alguna es en la afirmación de que sus temáticas y sus dinámicas argumentales son y serán una de las claves interpretativas imprescindibles para entender la sociedad japonesa desde la que escribe y la global a la cual alcanza.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los personajes de Murakami muestran una fuerte tendencia a la pasividad y la inacción, y esta es otra de las censuras que recaen comúnmente sobre el autor. Él mismo reconoce que "My protagonist is acting like he's playing a video game. He's detached. He has to respond to what's happening"; y es sabedor de las críticas que ello motiva: "Some people criticize my books as frivolous" (Thompson, 2001). Esta comparación de sus héroes con jugadores de videojuegos adquiere sentido en el mundo de Murakami y en el real, calificado por él *a video-type world* (Thompson, 2001). Nadie parece comprometerse con un discurso o alternativa clara en el mundo actual, donde toda acción política innovadora parece condenada al fracaso. Murakami acierta al dibujar en sus personajes el tipo de compromiso político mayoritario en el ciudadano medio en este *video-type world*, que mediante ese *detachment* o *separación* del mundo real puede volcar sus opiniones en internet, en campañas de firmas electrónicas o en el mundo de los foros, manifestando una actitud crítica taimada, anónima en la práctica, alejada de

los peligros de la calle y de la acción política directa. Estas actitudes son frecuentes tanto en la juventud como en la madurez del público contemporáneo, habitante de un mundo con pocas alternativas o pasiones políticas, aparentemente condenado a un sistema global dirigido por grandes organismos internacionales, restrictores de cualquier posibilidad de alternativa social y económica. A pesar de esta ligereza en la crítica social, buena parte de los estudiosos reconoce la existencia de un posicionamiento político en Murakami, sobre todo a partir de *Crónica* (1994-5). Seiji Takeda encuentra un significado social en su obra y argumenta que las relaciones humanas no son representadas de forma *real*, pues los protagonistas de Murakami tratan de resolver cómo restaurar, a pesar del racionalismo y del ateísmo moderno, experiencias como el amor, el erotismo y la nostalgia (Seats, 2006: 117). Así, el autor satisfaría otras facetas éticas surgidas durante el abandono de los modelos sociales tradicionales, aspectos no cubiertos por críticos socialistas, como los neo-marxistas (Seats, 2006: 117). Posicionándose como defensor de Murakami, Stretcher opina que el autor se pasea por la cuerda floja entre la literatura popular y *junbungaku* (2002: x) y encuentra en sus tareas literarias aspectos pertenecientes tanto a la literatura «mimética» (refiriéndose a la literatura culta) como a la «formulaica»[3] (la plagada de patrones exitosos y de actualidad). Murakami sería un ejemplo de cómo cualquier obra, sea «formulaica» o «mimética» (siguiendo la terminología de Cawelti, 1976: 13), combina siempre elementos de la otra vertiente, pues toda obra «formulaica» posee algún elemento del 'Ideal' y toda obra «mimética» se sostiene sobre el mundo real, aunque sea en grado variable (Stretcher, 2002: 32). También Suter encuentra un apreciable interés en Murakami, cuyas obras considera *junbungaku* aunque el autor no adquiera una postura activa: "The writer takes an individual human being and creates around him an integrated world encompassing social and political situations as well as cosmological context, and presents this as a model" (2008: 3). Para Suter, muchas de las críticas feroces contra Murakami se anclan en los parámetros de la modernidad, según la cual un autor de literatura ha de ser un agente basado en el contexto histórico y comprometido políticamente (2008: 52).

Normalmente, el autor se mantiene ajeno a todas las polémicas levantadas en torno a su persona literaria, y sólo menciona la cuestión mediante procedimientos irónicos

[3] El neologismo pretende hacer referencia al seguimiento, por parte del autor, de *fórmulas* literarias preestablecidas para crear una novela.

incluidos en algunas de sus novelas. El autor prefiere adoptar con la crítica el mismo papel que tiene con respecto a sus lectores y al mundo desde el cual escribe: Murakami es un psicoanalista de nuestra generación que escucha, pero no juzga (Suter, 2008: 120). En las entrevistas donde Murakami ha hecho referencias al mundo académico, ha defendido tibiamente su postura al suscribir la importancia de la historia en toda buena novela:

> Las cosas intelectualosas sin una buena historia detrás no las admiro, porque no tengo gustos académicos: antes de ponerme a escribir tenía un bar de jazz donde yo preparaba los sándwiches y servía los tragos hasta la madrugada. Soy un mero trabajador, que disfruta de la cultura popular, mientras que la mayor parte de los escritores son unos esnobs que ni a mí me gustan ni yo les gusto a ellos (Libedinsky, 2007).

Es una de las declaraciones más directas de este *trabajador* acerca de su relación con el mundo académico. Dentro de sus obras existen varias alusiones al mundo intelectual donde Murakami también evidencia su baja consideración hacia tal esfera. A propósito del científico inventor del complicado sistema de cálculo implementado en la mente de los matemáticos que trabajan para el Sistema en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985, *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando*; referida como *El fin del mundo* a partir de ahora), Murakami introduce en boca del personaje la siguiente opinión sobre el mundo académico:

> Como no presentaba trabajos de investigación, ni impartía conferencias ni hacía otras estupideces por el estilo, el mundo académico me ignoraba [...]. Y el Sistema lo sabía. [...]. Deseaban [...] una labor que no puede acometer un hombre de ciencia que trabaja de la mañana a la noche en el laboratorio de una universidad y que está obligado a publicar tesis inútiles y a ir contando el dinero que gana[4] (2011a: 393).

Más incisivo contra la academia es el caso de Noboru Wataya, el gran antagonista de *Crónica*. Wataya, un omnipresente político de carrera meteórica, cuñado del protagonista Tōru Okada, alcanzó las cimas del éxito gracias a un tratado sobre economía. Para Tōru, el libro era resueltamente ininteligible, un pastiche indescifrable de teorías y nomenclaturas económicas. Sin embargo,

> entre los especialistas causó sensación. Algunos críticos se hicieron lenguas[5] calificándolo de «doctrina económica radicalmente nueva escrita desde un ángulo

[4] 研究論文を出したり学術会議で講演したりするような阿呆なことはやりませんでしたから学会では終始無視されておりました [...]。『システム』はそのことを知っておった。[...] 彼らが望んでおった [...] 作業は大学の研究室で朝から晩まで働いて下さらん論文書きに追われたり給料の計算をしておるような学者にはできっこないです。(1985b: 77).

[5] La traductora se toma la licencia en su labor de expresar lo que literalmente significaría “escribieron críticas entusiastas” por la peculiar y sugerente expresión idiomática “se hicieron lenguas”.

> radicalmente nuevo» [...]. Expresiones como «economía sexual» y «economía escatológica», acuñadas por él, se convirtieron ese año en expresiones de moda [...]. Yo no podía creer que uno solo de ellos hubiera entendido su tratado de economía. Dudaba de que lo hubieran abierto una vez siquiera. Pero eso, a ellos, les tenía sin cuidado[6] (2010b: 112).

Anteriormente hemos recogido las opiniones de Miyoshi acerca de la frivolidad e inautenticidad del mundo académico japonés actual (vid. 4.7.1.). El narrador de *Crónica* coincide con el crítico o, al menos, se distancia del mundo académico por razones, parece traslucirse, éticas. El autor denuncia que el círculo de relaciones e influencias es el verdadero núcleo del mundo académico, y así es como medran sus miembros. En *Kafka* se hace un reconocimiento de las grandes mentes desconocidas tras los genios célebres, mediante la mención del archiduque Rodolfo de Austria, amigo de Beethoven y protector de las obras del maestro: "Si el mundo estuviera compuesto sólo de sabios y genios, andaría muy mal. Hace falta alguien que esté alerta y que despache los asuntos"[7] (2008b: 495). Murakami recuerda a los soportes humanos que sustentan a las grandes mentes del arte y la ciencia, además de mostrar un desprecio por los «sabios y genios» que, faltos de mentalidad práctica, acabarían por empeorar el mundo si acapararan ellos solos el poder político.

También *1Q84* incluye menciones al sistema de reconocimientos y premios por el que se rige el mundo literario. La novela recuerda que Chéjov detestaba los círculos literarios, compuestos por "literatos pedantes que se hacían la zancadilla unos a otros"[8] (2011a: 331). Sus páginas dan a conocer el apabullante éxito de público otorgado a *La crisálida del aire,* una obra prodigiosa en imaginación, compuesta por la misteriosa Fukaeri y corregida por un escritor aficionado, el protagonista Tengo. Komatsu, editor de la empresa donde publica Tengo, le encarga la misión de corregir el lenguaje de la imperfecta obra de Fukaeri, apenas una estudiante de secundaria, para hacerla merecedora del premio Akutagawa, prestigioso galardón de las letras japonesas. Komatsu afirma que el engaño de la coautoría no será descubierto, y reconoce que su

[6] 専門家のあいだではけっこう話題になった。何人かの批評家がその本を「まったく新しい観点から書かれたまったく新しい種類の経済学」として絶賛し、批評を書いた [...] 。彼が本の中で使った「性的経済と排泄的経済」という言葉その年の流行語にまでなった [...] 。綿谷ノボルの書いた経済学書の内容が彼らに理解されているとは、僕にはとても思えなかった。彼らが一度でもその本を開いたことがあるかどうかすら疑問だった。でも彼らにはそんあことはどうでもよかったのだ。(1994a: 163-4).

[7] みんなが偉人、天才だと、世の中は困ったことになっちます。誰かがあちこちに目配りをして、いろんな現実的な始末をしなくちゃならない。(2002b: 213).

[8] 何かというと脚を引っ張りあう、気取った文学仲間 (2009a: 462).

objetivo no es ganar el dinero del premio, sino "burlarme de los círculos literarios. Quiero troncharme de risa de esa banda que no sabe más que reunirse en sótanos lúgubres y farfullar tonterías sobre la misión de la literatura, mientras se hacen la pelota, se lamen las heridas y se hacen la zancadilla los unos a los otros"[9] (2011a: 42). Poco después, en la misma conversación Komatsu afirma que en literatura lo más relevante no es el dinero, sino saber qué motiva su práctica, o por qué los autores se dedican a la misma, y por ello recomienda al novel Tengo regresar a casa y reflexionar sobre ello: "Para bien o para mal, en la literatura no sólo el dinero mueve las cosas. Deberías volver a casa y asegurarte con calma de qué es lo que quieres en el fondo"[10] (2011a: 45). Así le habla el editor a Tengo antes de que éste acepte el ambicioso encargo, aunque con el paso del tiempo olvida sus principios. *La crisálida del aire* es publicada y empieza a ser todo un éxito de ventas gracias, sobre todo, a unas refinadas operaciones mercadotécnicas. Sabedor de que la revista donde ha empezado a publicarse la obra se ha agotado, Komatsu reconoce lo siguiente: "Tal como van las cosas, ya da igual si gana el premio Akutagawa o no. Es más importante que el libro se venda como churros mientras esté calentito. Está claro que va a ser un *best-seller*"[11] (2011a: 296). La obra ironiza sobre su propia condición de rompeventas (que Murakami anticipa al tiempo que la escribe) y prevé una respuesta a las críticas de quienes nunca han apreciado su literatura. Su experiencia profesional le permite mofarse de los círculos literarios y académicos, otorgándoles además poca credibilidad a sus criterios críticos. Sin apoyarse tanto en un creciente estudio de su obra y más en sus lectores, sigue trazando un camino ascendente hacia una contradictoriamente discreta fama mundial.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1.3. El Japón contemporáneo de Murakami

Introdujimos las obras de Ōe mediante una serie de acontecimientos históricos y literarios que sirven, en mayor o menor medida, para ubicar a Murakami en el tiempo y

[9] 俺はね、何も金がほしくてこんなことをやろうとしてるんじゃない。俺がのぞんでいるのは、文壇をコケにすることだよ。うす暗い穴ぐらいにうじゃうじゃ集まって、お世辞を言い合ったり、傷口を舐めあったり、お互いの足を引っ張り合ったりしながら、その一方で文学の使命がどうこうなんて偉そうなことをほざいているしょうもない連中を、思い切り笑い飛ばしてやりたい。(2009a: 50-1).

[10] そこでは良くも悪くも、金以上の動機がものごとを動かして行く。うちに帰って自分の本心をじっくり誰かめてみるといい。(2009a: 55).

[11] こうなれば芥川賞なんか取っても取らなくても関係ない。それよりはホットなうちに本をうりまくるんだ。間違いなくこいつはベストセラーになる。(2009a: 409-10).

el espacio. Nacido dieciséis años después, ya concluida la guerra, se crió en un clima histórico diferente al de Ōe. Surgían en ese momento indicadores que vaticinaban un cambio en el ambiente social, a lomos de un floreciente crecimiento económico. Murakami fue testigo directo y participante cómplice (que no activo) de las revueltas estudiantiles de los 60, sobre todo en los apéndices de las mismas. Los movimientos conocidos como Zengakuren y Zenkyoto luchaban contra un sistema alienante y aliado con unos Estados Unidos que usaban Japón como centro de operaciones para atacar Vietnam. Eran los primeros jóvenes nacidos tras el establecimiento de una sociedad fundamentada en una Constitución americanizada, promotora del derecho a la individualidad (conocida en japonés como *shutaisei*). La implantación de la individualidad es una condición *sine qua non* para que exista la modernidad, tal y como han destacado numerosos estudiosos. En esta ocasión citamos a Lipovetsky: "El modernismo sólo pudo aparecer gracias a una lógica social e ideológica tan flexible que permitió […] la revolución individualista por la que […] el se individual, igual a cualquier otro, es percibido y se percibe como fin último" (1983: 93). La *shutaisei* es una noción tremendamente apreciada por Murakami y sus personajes desde los comienzos de su labor literaria; ejemplo de ello es *El fin del mundo*, una obra temprana dentro de la producción del autor. En ella, el sujeto protagonista está escindido en dos mitades: la conciencia de una de ellas vive en un mundo distópico (el "despiadado país de las maravillas") donde el Sistema busca el control total de sus habitantes, mientras que los Semióticos, antagonistas del Sistema, no plantean una alternativa sino que, utilizando los mismos procedimientos de control mental de la población, anhelan derrocar al Sistema. La otra mitad de la conciencia se halla en un mundo utópico, consistente en una ciudad de apariencia medieval (llamada "el fin del mundo»), cruzada por un río y rodeada por una muralla. Los ciudadanos de este lugar saben que el bosque exterior es un lugar peligroso e inexplorado. Al llegar a esta ciudad todo sujeto debe abandonar su sombra en la cabaña del guardia, y ésta termina extinguiéndose. Pero el protagonista no termina de acatar esta regla y finalmente acabará rescatando a su sombra, ya moribunda, y huyendo de la ciudad. El protagonista entiende a lo largo de la historia que todo aquel que pierde su sombra pierde su corazón: "–La gente pierde el corazón cuando se les muere la sombra. Sucede así, ¿verdad? –En efecto."[12] (2011c:

[12] 「僕はこう思うんです」と僕は言った。「人々が心を失うのはその影が死んでしまったからじゃないかってね。違いまっすか？」
「そのとおりだよ」(1985a: 288).

248). Así, entendemos que la sombra es una metáfora de la individualidad o *shutaisei*, y una vez perdida nos sumergimos en un páramo de desafección y felicidad aparente, no deseado por los protagonistas de Murakami.

Retomando de nuevo el origen histórico y ético de los movimientos estudiantiles, tenemos presente que las causas de dichos movimientos se explican en parte por esa nueva individualidad adquirida y con la cual los jóvenes estudiantes deseaban experimentar. Ansiaban cambios reales en la política, la cultura y el sistema establecido en el Japón de la posguerra. En concreto, el movimiento Zenkyoto, derivado del Zengakuren, carecía de una ideología de base y resultaba más emocional (Stretcher, 2002: 76). Por estar en manos de adolescentes desprovistos de la capacidad ideológica propia de líderes con más trayectoria, Zenkyoto resultó ser un movimiento *enfadado* con Zengakuren, con su carga ideológica y con su ausencia de resultados (2002: 77). Finalmente, la adaptación de la juventud al acelerado desarrollo económico acabó por engullir al Zenkyoto (Rubio, 2012: 95), y así acabó por instaurarse en Japón la sociedad al servicio del crecimiento económico que hoy conocemos. En 1970, el suicidio ritual de Yukio Mishima fue el broche que cerró la agitada década de los 60, cuyo hito fundamental (en Occidente), Mayo del 68, es calificado por Lipovetsky como «revolución sin finalidad» o «la primera revolución indiferente» (1983: 45). También en Japón, la sociedad perdió el interés por la política a medida que comenzaba el optimismo de la época de la burbuja inmobiliaria. Además, contribuyó a cerrar la época de revueltas la resolución de ciertas causas de la izquierda, como las guerras de Vietnam y la situación en China, de manera que la sociedad podía lanzarse tranquilamente a otras proclamas irónicamente denominadas como « My Car-ism» y «My Home-ism» (Dower, 1992: 27), es decir, el creciente bienestar de los ciudadanos y su vida de comodidades. Desde este momento, la derecha y la izquierda confluyen en una misma línea (Stretcher, 2002: 68) y la vida política ha perdido casi todo el interés que suscitaba en aquella época de revoluciones y protestas sociales. El vacío de sentido experimentado por los agentes políticos y sociales derrotados tras la década de los 60, al igual que la idea de «la muerte de Dios» no trajo en este momento angustia, absurdo o pesimismo; Lipovetsky entiende que las ansias de placer de la sociedad posmoderna la tornan indiferente, pero no angustiada metafísicamente, ya que el consumo y el capitalismo han sabido medicar esa vacuidad de significación mediante libido, creatividad y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

personalización (1983: 36-7). Este *status quo* imperaba cuando comienza a escribir Murakami.

Los argumentos y personajes del autor enmarcan sus inquietudes en ese marco histórico y social. En *Tokio blues* las protestas estudiantiles aparecen en el trasfondo de las historias de unos protagonistas ya desengañados de ellas, y que por tanto apenas toman partido en la vida política. Sorprende el pasaje donde se relatan los días siguientes a la sofocación de las revueltas: los mismos líderes impulsores de la revolución y las protestas violentas acudían displicentemente a las clases. Este hecho sorprendió enormemente al joven Murakami que estudiaba por aquel entonces, y como aconteció con el resto de la sociedad japonesa, el fin del potente estallido de las revueltas y la escasez de resultados reales, seguida de un retorno fugaz a la vida normal, otorgaron una fuerte sensación de irrealidad al mundo: ¿cómo podía haberse esfumado tan rápidamente el humo y el tráfago de unas barricadas y unas manifestaciones que habían durado años con violenta vehemencia? En otra novela, *Kafka*, las revueltas cobran una importancia inusitada porque explican la muerte del novio de la señora Saeki, dueña de la biblioteca en la que se alojará el protagonista, el joven Kafka Tamura. Durante las revueltas su novio murió apaleado, y desde entonces ella perdió el deseo y el don por el cual se había distinguido: el canto. Como si en aquella época hubiera muerto la posibilidad del cambio y la poesía de la vida, adentrándose Japón en su actual desafección política, la personalidad de la señora Saeki queda marcada por una distancia irónica hacia la inutilidad final de las protestas y se anclará en el pasado, incapaz de encontrar nuevas motivaciones en su vida. Nunca las revueltas de los 60 en las letras de Murakami acarrean motivos positivos o comentarios favorables. No se trata, sin embargo, de que Murakami acepte ciegamente el orden establecido. A partir de los 90, Murakami introduce la historia en sus tramas, pero una vez que lo ha hecho se puede trazar una trayectoria de crítica implícita (o *crítica cómplice*, como prefiere llamarla Suter) hacia el sistema. A propósito de Murakami, Ōe se quejaba de la juventud protagonista de sus novelas, calificada como "politically uninvolved or disaffected, content to exist within a late adolescent or post-adolescent subculture" (1990: 50). Sin embargo, a pesar de esta impresión, detrás de los protagonistas de Murakami existe el cuestionamiento de una cultura que asfixia la individuación, homogeneiza los comportamientos y condena a la soledad a sus ciudadanos, especialmente a los jóvenes ansiosos de novedad, autonomía y diferenciación. No es el caso, sin embargo, de una

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

reivindicación de esa nueva juventud, aunque ésta protagoniza la gran mayoría de sus narraciones. El autor parece quedarse en la mera descripción del joven prototípico de los tiempos posmodernos en el país nipón. González Torres entiende que los personajes de Murakami viven todos en el vértigo de la adolescencia: "la adolescencia ya no es un estado biológico, sino una forma de vida inconformista que tiene mucho que ver con la idea, a veces dinámica, a veces petrificada, de búsqueda de individualidad y trascendencia mediante una actitud rebelde a lo establecido" (2007: 42). Esta sempiterna adolescencia hace que los personajes de Murakami sean tremendamente atractivos en una sociedad donde la maduración personal se ha ido retrasando conforme ha ido aumentando la accesibilidad a las comodidades, a las mercancías y a las posibilidades de evasión.

Las dos últimas generaciones de japoneses suelen ser caracterizadas a partir de una motivación principal: comprar mercancías. El consumismo permite a Kazuko Koruo acuñar la expresión *walkman generation* para describir una juventud capaz de interactuar mejor con objetos pasivos (*walkman* y otras mercancías) que con los demás humanos en las relaciones sociales (Stretcher, 2002: 17). De una manera similar, Ōe se lamentaba de la vaciedad ideológica y crítica del país, aunque precisamente acusaba a Murakami y a sus semejantes de contribuir al *status quo*. Sin embargo, también el escritor de Kōbe ironiza sobre la frivolidad y el consumismo de su sociedad, aunque no adquiera un posicionamiento tan firme como el Nobel en causas como la proliferación de la energía nuclear. Sin embargo, como se ha dicho, desde la década de los 90 los pronunciamientos del escritor sobre cuestiones de candencia política son más comunes. Sobre energía nuclear habló en su recogida del Premi Internacional de Catalunya que la Generalitat le otorgó en 2011. En su discurso de agradecimiento, Murakami protesta contra la falta de «enfado» de los japoneses tras la tragedia de Fukushima: "els japonesos som un poble que no ens enfadadem mai gaire" (2011). En su opinión, un esclarecimiento de los hechos, una depuración de responsabilidades y un cuestionamiento del modelo energético serían necesarios: "Tot i així, també ens hauríem de donar les culpes a nosaltres mateixos, per haver permés o tolerat l'existéncia d'aquest sistema corromput. Perqué el que ha passat és un problema que afecta profundament la nostra ética i el nostre model" (2011). Además de donar la dotación del premio a las víctimas del tsunami, su discurso está plagado de alertas y llamadas de atención a una sociedad adormecida y políticamente inactiva. Aunque se ancle en el

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

consumismo y el fenómeno del *best-seller*, el ángulo político de Murakami consiste en denunciar la homogeneidad de la sociedad japonesa y los riesgos, además, de que actitudes sectarias afloren (Stretcher, 2002: 17). Sin un pensamiento crítico decididamente promovido desde las instituciones, los japoneses aceptan y se entusiasman con todas las promesas de desarrollo y de progreso económico y tecnológico, facilitadoras de una sociabilidad cultivada a través de los medios electrónicos (en sintonía con los principios de la *walkman generation*). Los personajes de Murakami disfrutan de su libertad en aislamiento, clave de la masiva identificación de los lectores con las creaciones del autor. A pesar de ese desagrado, Murakami no plantea un estilo de vida alternativo, y se limita a retratar la sociedad contemporánea (Stretcher 2002: 116). Sus intereses confluyen con Masahiko Shimada, también vinculada con la posmodernidad y gran retratadora del vacío en el que se halla sumido el Japón actual, cuyos bares están llenos de gente resignada a aceptar las reglas económicas y sociales de la contemporaneidad (Stretcher, 2002: 141-2). Esta autora también rompe la marca de innovación y fascinante heterogeneidad adscrita a Tokio, reputada mundialmente como una ciudad llena de nuevas tendencias artísticas y culturales. En la pluma de Shimada, Tokio está plagada de japoneses que quieren ser extranjeros y de extranjeros que quieren ser japoneses, una turba que lucha por ser iguales al resto, sumándose y construyendo la labor homogeneizadora del Japón contemporáneo. Curiosamente, se culpa a la cultura del arroz como responsable de esa asfixiante homogeneidad (Stretcher, 2002: 143), apreciación también observada en la crítica de Ōe: la obra de este autor esgrimía la cultura del bosque, opuesta al cultivo del arroz y a la burocratización surgida necesariamente para regularlo, germen que acabó por destruir la diversidad original de los distintos pueblos del archipiélago japonés. La necesidad de administrar y burocratizar culmina, como ya sabemos, en la figura del Emperador, institución responsable de la supresión de heterogeneidad a lo largo de la historia de Japón.

Desde este panorama, se explica que el humor y las acciones de los personajes murakamianos estén llenos de nostalgia, y sus creaciones suelen unirse al fetichismo material para superarla. Experimentar la presión social (homogeneizadora) les lleva a retirarse al espacio de privacidad que les permite su inconsciente, terreno donde sacian sus deseos *consumiendo* sus propios recuerdos para no encontrar finalmente una satisfacción verdadera, ni una escapatoria a un sistema (Stretcher, 2002: 211) tan

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

silenciosamente represivo. Con la tibieza de la relación entre Sumire y el narrador de *Sputnik* se hace una referencia sutil al *status quo* de apatía política y de no cuestionamiento de las bases democráticas: "Escolta, si no podem donar la nostra opinió sobre altres persones, el món acabará per sent un lloc espantós. Si no, fixa´t en el que va fer Stalin"[13] (2006b: 63). La conversación alude a la inadaptación de dos personajes (una lesbiana y el narrador, enamorado de ella) en una sociedad poco pensante, marcada además por una fuerte tendencia social hacia el conservadurismo y la normatividad, e incluye una referencia a Stalin no tan baladí como parece: como veremos en el epígrafe 5.3.2., Murakami está siempre alerta a la facilidad con la que el autoritarismo se infiltra en una sociedad hipercomunicada como la nuestra, y vincula la era digital, el conformismo, la ataraxia política y la homogeneidad cultural con un sesgo autoritario inherente a la sociedad japonesa actual y su voluminoso paquete de escrupulosas reglas de comportamiento. Precisamente son los ámbitos de la indiferencia política y la homogeneidad cultural los que abordan lúcidamente las reflexiones de Lipovetsky sobre la sociedad contemporánea, sumamente esclarecedoras para entender el *status* cultural desde el que escribe Murakami. El ensayista francés rechaza que, a pesar de la desintegración de lo social y de la irrelevancia de los discursos ideológicos en la actualidad, la reducción del individuo a su papel de consumidor propicie directamente la homogeneidad social. No apuesta por una atomización irreversible de la sociedad, cuyos componentes se muestren contrarios a la organización social y al movimiento asociativo, y cree en una futurible reorganización social que partirá únicamente del deseo personal de los individuos (habría que seducirlos siguiendo la omnipresente lógica de la moda). Pero se pregunta, no obstante, si tales reagrupaciones *narcisistas* (pues están compuestas de individuos que cumplen sus aspiraciones *personales*) bastarán para formar una sociedad democrática (2004: 38). Las novelas de Murakami planean conflictos próximos a las inquietudes de Lipovetsky: ¿puede el individuo encontrarse efectiva y sinceramente con el 'Otro', cuando la lógica social le impele a reglar su existencia de acuerdo con el consumismo necesario para sostener economías capitalistas? Quizá sea Tōru, de *Crónica*, el protagonista más cercano a dicho conflicto debido a su persistente búsqueda de identidad en la encrucijada de la historia japonesa (y los episodios de la Segunda Guerra Mundial desarrollados en la novela), la política (encarnada en su cuñado Wataya, reflejo de la lógica capitalista y consumista

[13] 「他人のことがなんとでも簡単に言えなくなったら、世界はすごく陰鬱で危険場所になる。ヨシフ・スターリンのやったことを教えてみるといい」(1999: 76).

vehiculada a través de los *mass media*) y el deseo personal (el reencuentro con su esposa desaparecida, Kumiko).

El autor impulsa por tanto la necesidad de crítica social, aunque lo haga de una forma tan tímida como esas conversaciones u otros datos oblicuos. Ya se ha recogido la preocupación de ciertos críticos que ven las universidades niponas como agencias de colocación y no como centros del saber y el conocimiento crítico (vid. 4.7.2.). Un planteamiento similar se ofrece en las páginas de *Crónica,* donde paradójicamente Wataya, con su retórica hueca y plagada de contradicciones, denuncia que el sistema japonés se vuelca únicamente en promover la eficacia laboral y genera un tremendo vacío en estudios filosóficos: "Quiero que penséis en lo siguiente: en los años que han seguido a la posguerra, ¿hemos creado, los japoneses, una filosofía o algo parecido, aparte de la idea de *cómo puede mejorar en todo la eficacia?*"[14] (2010: 726). Es la perfecta imagen de lo que Lipovetsky diagnostica como la transformación de la política en espectáculo, giro que en lugar de promover una cultura de calidad y fomentar el espíritu crítico y juicioso, sigue la lógica del mercado de sustituir la reflexión por la emoción (2004: 47) y nos seduce con dicha *espectacularidad*. En Japón, la carencia de filosofía y actividad intelectual incide negativamente en la configuración social. Tengo es el prototípico personaje de Murakami que sabe vivir al margen de las líneas mayoritarias en su país:

> Se podía decir que hasta entonces todo le había salido más o menos bien. Se había escabullido de todos los deberes. No se había quedado en la universidad, no tenía un empleo formal, no se había casado, tenía un trabajo que le daba relativa libertad, había encontrado una pareja sexual que lo satisfacía (y que pedía poco de él) y aprovechaba todo su tiempo libre para escribir novelas[15] (2011a: 324).

Este estilo de vida descomprometido con el matrimonio, el trabajo y la sociedad es tremendamente raro en el Japón actual, aunque se cree que aumentan los individuos que prefieren vivir de trabajos temporales, escapando de las rígidas jerarquías de las empresas japonesas y de sus compromisos e inhibiciones, y permitiéndose así una vida

[14] 考えてみてもほしい、*どうすればものごとの効率*がよくなるのか、戦後の歳月をとおしてそれ以外の哲学、あるいは哲学に類するものを我々日本人は生み出してきただろうか？ (1995: 331).

[15] これまでのところ、天吾にとってものごとはおおむね順調に運できたと言える。彼はあらゆる責務から身をかわし続けてきた。大学にも残らず、正式の就職もせず、結婚もせず、比較的自由のきく職業に就き、満足のできる（そして要求の少ない）性的パートナーを見つけ、潤沢な余暇を利用して小説を書いた。(2009a: 452).

más libre y dedicada al ocio. Tengo representa este nuevo tipo social, denominado *furita* (Rubio, 2012: 376), del inglés, *free time*. Sólo un *furita* podría tener tanto tiempo libre dentro de los ajetreados esquemas laborales japoneses para acompañar a su padre, en estado de coma, durante las últimas semanas de su vida. Las enfermeras de la residencia donde agoniza el padre de Tengo aprecian la humanidad del hijo y su gesto, escaso en el Japón y en el mundomono contemporáneo (recuérdese la elocuencia de la película *Tōkyō monogatari* al respecto, vid. 4.5.2.). La simpatía de Murakami por este tipo social se explica por rasgos incluso biográficos, pues el mismo autor se tomó con tranquilidad sus estudios universitarios de teatro clásico griego, finalizándolos en siete años (Terao, 2007: 34), un retraso incomprensible en una sociedad tan exigente con el rendimiento del individuo como es la japonesa. Opuesto a ese *furita* se perfila un tipo social antipático para Murakami, el *sarariman* o asalariado japonés (Rubio, 2012: 390) cuya entrada en la empresa va unida a un firme compromiso personal con la misma. Murakami simpatiza con personalidades similares a Tengo porque aborrece la rigidez del sistema social y la falta de creatividad de una estructura tan asfixiante. El uniforme, índice de grupos homogéneos y generalmente apreciado por las instituciones japonesas, recibía un tratamiento especial en el ahorcamiento del general en *M/T*, y en su momento ya lo vinculamos con la muerte del padre de Tengo. Él también vestía el uniforme de la NHK durante su entierro, manteniendo su seña de identidad. Murakami retrata fielmente la monótona rutina del padre de Tengo como cobrador de la televisión pública japonesa, un trabajo carente de motivación intrínseca pero necesario en el alto grado de burocratización de las naciones desarrolladas. El Japón contemporáneo es retratado irónicamente en *After dark* mediante una cosificación del individuo, preso de un sistema que lo mecaniza y lo automatiza. Frente a tanta automatización, los recuerdos de la bizarra noche relatada en la novela se diferencian como una posibilidad subversiva:

> Llevan a cabo sus ritos matutinos con precisión y rapidez. Se lavan los dientes, se afeitan, eligen una corbata, se pintan los labios. Ven las noticias de la televisión, intercambian algunas palabras con sus familias, comen, defecan. [...] Frías sombras se extienden aún en muchas calles encajonadas entre los edificios. En ellas todavía permanecen intactos muchos recuerdos de la noche anterior[16] (1999: 246-7).

[16] 的確に素早く朝の儀式をこなしていく。歯を磨き、髭を剃り、ネクタイを選び、口紅をつける。テレビのニュースをチェックし、家族と言葉を交わし、食事をし、排便をする。[...]ビルのあいだにはさまれた多くの街路は、まだ冷ややかな影の中にある。そこには昨夜の記念の多くが、手つかずのまま残っている。(2004: 290-1).

Quienes, como Tengo, intentan salirse de la voracidad del sistema, provocan una distinción sin duda impactante para el lector japonés. El caso de Tōru Okada, protagonista de *Crónica*, y su decisión de dejar el empleo, es un ejemplo claro. Probablemente, el lector lo juzgue negativamente, a pesar de su propósito de comenzar una vida más relajada, a la espera de algún trabajo que verdaderamente satisfaga al individuo. Sin embargo, ni siquiera Tōru, una vez fuera del sistema, puede desajenarse de las consecuencias de haber pertenecido a él, y sigue experimentando el tiempo bajo la inflexibilidad horaria que caracteriza a las actividades programadas en el país nipón: "Pese a haber decidido olvidarme del tiempo, no hacía más que pensar en él. Era una especie de contradicción, de esquizofrenia. Cuanto más deseaba olvidar el tiempo, más me obsesionaba con él"[17] (2010: 368). El pasaje aparece cuando Okada desciende al pozo en el que reflexionará sobre los últimos aconteceres de su vida, especialmente la desaparición de su esposa Kumiko. El esfuerzo de intentar acceder a sí mismo y a un silencio interior se ve frustrado por la conciencia del transcurrir del tiempo. Aunque se pueda inferir en una lectura rápida que pertenecen al colectivo que no cuestiona la realidad dada, los personajes de Murakami no son conformistas y distan por ello del ciudadano medio japonés (Suter, 2008: 43). La corriente social mayoritaria es tan potente que supone el trasfondo inevitable de toda novela de Murakami. En *Kafka* se insinúa la existencia de unas reglas cósmicas de las que nadie puede escapar. Este cercenamiento de las posibilidades individuales se acentúa con la fortísima presión social ejercida desde un principio para ascender en la escala social y trabajar intensamente durante prácticamente toda su vida. La hermana del narrador de *Sputnik* es un buen ejemplo de ello: "La meva germana sempre era la primera de la classe; no podia suportar no ser la millor y centrava tots els seus esforços a aconseguir aquest objectiu"[18] (2006: 70). Otro personaje más espeluznante es el marido de Tamaki, amiga íntima de Aomame en *1Q84*. Había tenido una carrera meteórica que descuidó cualquier tipo de educación emocional, convirtiéndolo en un violento e insaciable maltratador sádico. Tamaki acabó con su vida para cercenar su condición de víctima maltratada, razón por la cual Aomame comenzará a aceptar encargos de asesinar a maltratadores como forma de administrar justicia. *Sputnik* recoge la siguiente opinión: no todos somos

[17] 時間についての思考を放逐してしまおうと決めたときからずっと、僕の頭はほとんど時間のことしか考えていなかった。それは一種の矛盾であり、分裂だった。時間のことを忘れようとすればするほど、時間について考えないわけにはいかない。(1994b: 205).

[18] 姉は学校の成績がずば抜けて良く、本人もいちばん前にいなければ満足できないという性格で、なにしろむだなことはなにひとつしない。(1999: 87).

iguales, porque sería una locura que en Japón 110 millones de personas lo fueran (2006b: 230; 1999: 288). El padre de Kumiko y de Noboru Wataya, en *Crónica*, educó a sus hijos en la fiereza de la sociedad para que fueran los mejores, habiendo sido él mismo un gran luchador por ascender en la escala social y considerar que "la jerarquía lo era todo", además de ser "terriblemente egocéntrico y soberbio"[19] (2010: 76). En un fragmento muy elocuente, explica así las razones de la educación que promovió para sus hijos:

> Los seres humanos no han sido creados todos iguales. La igualdad de los seres humanos no es más que un principio que se aprende en la escuela, pero es un disparate. Japón es, por su estructura, una democracia, pero es, al mismo tiempo, una sociedad de clases ferozmente competitiva donde rige la ley de la selva y donde, si no se forma parte de la élite, no tiene ningún sentido vivir. A uno sólo le queda que la máquina lo vaya triturando poco a poco. Por eso la gente intenta trepar en la escala, aunque sólo sea un peldaño. Ésta es una ambición extraordinariamente sana. Si la gente pierde esta ambición, Japón sucumbirá[20] (2010b: 109).

Una consecuencia lógica de esta educación es la personalidad de Wataya y su ambición por ascender a cualquier precio, incluso apoyándose en la trampa y la retórica vacua, vehiculada por los medios de comunicación masivos. Este pensamiento situado en la boca del padre de Kumiko y distanciado del protagonista Tōru, se halla detrás del mecanismo social de ascensos, escuelas preparatorias, exámenes universitarios y competición por las notas más altas que atenaza a los alumnos japoneses desde los primeros años de escolarización. La célebre película *Battle Royale* (2000), basada en la novela homónima de Takami Tōshun, fantasea con esta competencia agresiva situando a los alumnos de una clase de secundaria en una isla en la que han de asesinarse unos a otros hasta que sólo quede uno, el ganador que podrá salvar la vida y abandonar la isla. Por supuesto, detrás de esta ansiedad competitiva se halla el ansia de crecimiento económico, un orgullo del Japón contemporáneo que ha resultado herido en varias ocasiones. Acontecimientos cercanos lo demuestran, como el posicionamiento de China en el segundo lugar en el ranking de las economías mundiales, desbancando a Japón a lo

[19] ひどくプライドが高く、独善的だった。[...] 彼にとってはヒエラルキーがすべてだった。(1994a: 106).

[20] 人間はそもそも平等なんかに作られてはいない [...] 。人間は平等であるというのは、学校で建前として教えられるだけのことであって、そんなものはただの寝言だ。日本という国は構造的には民主国家ではあるけれど、同時にそれは熾烈な弱肉強食の階級社会であり、エリートにならなければ、この国で生きている意味などほとんど何もない。ただただひきうすの中でゆっくりとすりつぶされていくだけだ。だから人は一段でも上の梯子に上ろうとする。それはきわめて健全な欲望なのだ。人々がもしその欲望をなくしてしまったなら、この国は滅びるしかないだろう。(1994a: 159-160).

largo del año 2010. Empujados por el fantasma del crecimiento infinito, motor esencial en el tardocapitalismo actual, también Japón sufrió (y sigue sufriendo) las consecuencias del estallido de una burbuja económica al comienzo de la década de los 90. El libro *1Q84* sitúa la acción en 1984, en plena efervescencia de la economía japonesa, e incluye ironías relacionadas con la misma. Un ejemplo atañe a la rentabilidad de los bienes inmuebles, cuando Aomame (la parte femenina de la pareja protagonista) charla con su amiga Ayumi de las bondades de la inversión en inmuebles, para luego acabar constatando el lucro que asegura el sector inmobiliario (2011a: 370; 2009a: 515). Más explícita en general es *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, (1992, *Kokkyō no minami, taiyō no higashi*; desde ahora, *Al sur de la frontera*), novela donde se incluyen numerosas referencias a la situación de la burbuja inmobiliaria de los años ochenta. El protagonista, Hajime, se perfila como una especie de héroe en lo moral cuando rechaza la oportunidad de participar en los negocios de su suegro, aupado gracias a las especulaciones en la construcción. Como ya denunciara Ōe, el materialismo es la doctrina soberana en el Japón contemporáneo. En este sentido trasciende la actitud y las opiniones de Nakata, personaje esencial en la trama de *Kafka*, un niño brillante en la escuela durante su infancia que lamentablemente acabó adquiriendo una especie de limitación mental desde que participó en un extraño incidente durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial: durante una excursión escolar al monte en busca de setas, todos los niños perdieron súbitamente el conocimiento. Desde entonces, a pesar de ser hijo de un profesor universitario de teoría financiera, es incapaz de asimilar y procesar las grandes sumas de dinero, y dice no comprender la diferencia entre 10.000 y 10.000.000 yenes. Como sabemos, en la era de la información el dinero se hace y se pierde en la esfera financiera (Castells, 1997: 552), la misma que permte invisibilizar a los inversores y a los poderes fácticos que coaccionan la soberanía de los gobiernos, pero Nakata parece manifestar una continua felicidad y despreocupación por lo crematístico y así lanza otro mensaje subversivo a la obsesión japonesa por el ahorro y la acumulación de riquezas, a la vez que denuncia la insolidaridad de una familia que no quiso hacerse cargo de un discapacitado, y condenó a Nakata a vivir desde entonces gracias a una subvención gubernamental.

En este contexto, y a propósito del personaje deficiente, el mundo de los vagabundos y de los marginados sociales continúa siendo un gran tabú en la sociedad japonesa. Murakami lo refleja secundariamente al comienzo de *1Q84*, cuando Aomame se

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

aventura por el túnel de la autopista (que finalmente le llevará a cambiar de mundo, pasando de 1984 a 1Q84) y topa con algunas mantas y latas guardadas por algún indigente. El mismo Nakata vive de un subsidio, algo que sorprende al gato con el que charla debido a la bajísima frecuencia con la que se otorgan becas y subvenciones en Japón. El sistema tiende hacia la eficacia y la competitividad, promoviendo unos altos índices económicos aunque ello genere ciudadanos tan mecanizados como Ebisuno, en *1Q84*: "Había algo en sus movimientos que hacía pensar en una máquina precisa de diseño compacto en la que todas las piezas habían sido comprimidas. No existía ningún elemento sobrante; todos los componentes engranaban de manera eficaz"[21] (2011a: 155). El efecto de la educación en la jerarquía y la falta de iniciativa personal es motivo de parodia de la policía en *Kafka*, basada en una combinación de ingenuidad con automatismo (2008b: 258-9; 2002a: 350-1). Además de esta peculiaridad de caracteres, otros personajes con defectos físicos también provocan la simpatía y el agrado del lector, como es el caso de la misteriosa Shimamoto, en *Al sur de la frontera*. Ella fue una amistad muy especial, nacida a partir de los gustos musicales, en la infancia de Hajime, una relación similar a la de Tengo y Aomame en *1Q84*. Con el término de su adolescencia tuvieron que separarse, hasta que Shimamoto reaparece misteriosamente en el bar que regentaba Hajime. Al igual que la simpática May Kasahara de *Crónica*, el defecto físico en cuestión es la cojera de Shimamoto, que hace creer en ocasiones a Hajime que la ha visto por las calles de la ciudad, o en alguna tienda, convirtiéndose el encuentro con su antigua amiga una continua obsesión en la novela. El trato favorable tanto de la deficiencia mental de Nakata como de la cojera de Shimamoto sorprende en un país tremendamente volcado en la eficacia.

La consecuencia lógica de este clima de presiones, contrarrelojes y ansiedad por ascender es un deseo de retirarse del mundo para seguir unas normas propias que puede terminar en solipsismo. A este respecto conviene señalar la diferencia entre Ōe y Murakami en cuanto a la resolución del fin del mundo: a diferencia de las novelas de Ōe que tratan el tema, en *El fin del mundo* (1985) el apocalíptico acontecimiento no acaece en el mundo empírico, sino en la conciencia del personaje, lo cual ha sido interpretado como una clave de cambio generacional en la literatura japonesa (Napier, 1999: 23). Es

[21] その人物の動きには、すべての部分が圧縮されてコンパクトに作られた精妙な機械を思わせるものがあった。余分なところが一切なく、あらゆる部位が有効にかみ合っている。(2009a: 211).

necesario observar también otros ejemplos argumentales de este tipo de solipsismo. Cuando Tōru decide dejar el trabajo o Tengo aprecia su vida descomprometida se está manifestando, aparte de la realidad de una sociedad exigente, una cierta desconfianza por el 'Otro', y releva una tendencia a la soledad y un temor a la relación social. Paradójicamente, el tremendo ritmo de crecimiento económico, aupado por una generación que trabajó infatigablemente para sacar al país de la ruina de la posguerra, fue posible gracias a un colectivismo y a un deseo de levantar la nación que ha derivado, dos generaciones después, en la asfixia de la individualidad dentro de esa sociedad tan próspera. La acción de conceptos como el *sekentei*, traducible por *apariencias* o *imagen social*, provoca que el japonés mantenga siempre en sus relaciones cierta tensión para agradar a sus interlocutores y guardar la compostura. El hecho de que en Japón apenas exista entre los jóvenes desplazados de su ciudad la forma de vida compartida en pisos o viviendas puede ser una consecuencia del *sekentei*, pues encuentran más comodidad en vivir individualmente, bajando la guardia de las apariencias en la vivencia cotidiana. Muchos personajes de Murakami, como Ōshima en *Kafka*, confiesan el agradecimiento que sienten por sus experiencias en soledad (2006: 179; 2002a: 242). El protagonista de *Baila, baila, baila* (2012; *Dansu, dansu, dansu*, 1979) es otro sujeto felizmente aislado, que aprovecha su soledad para escuchar su música favorita, cumpliendo aquella máxima del individuo posmoderno que, en su deseo de «sentir más», "oye música de la mañana a la noche, como si tuviese necesidad de permanecer fuera, de ser *transportado* y envuelto en un ambiente sincopado, como si necesitara una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo" (Lipovetsky, 1983: 23). Por su parte, el de *El fin del mundo* no parece echar de menos la época en la que asistía continuamente a bodas o tenía una gran vida social. Como resultado de todo esto, los personajes tienen dificultades en sus intentos de acceder al 'Otro', bien por una carencia de habilidades comunicativas, bien por una desconfianza o una perplejidad nacida de constatar que realmente no conocen a sus allegados, resultando en una alteridad radical (solipsista). En el comienzo de *Crónica*, Tōru y Kumiko mantienen una discusión por un malentendido tan absurdo como el color preferido por Kumiko en los pañuelos o el plato cocinado por él para la cena: unos vulgares pimientos fritos con ternera, combinación detestada por su esposa (2010b: 45-6; 1994a: 57-8). El propio Tōru se pregunta cómo había olvidado un dato tan importante, o por qué es posible que no conozcamos íntegramente a la persona con la que convivimos. Más sorprendido queda cuando Wataya, en un tenso encuentro, le revela que Kumiko tiene un amante (2010b:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

284; 1994a: 68). Las condiciones de vida actuales y el trasfondo cultural de la contemporaneidad elevan la desconfianza en el 'Otro', aunque se trate de nuestro cónyuge. Sin embargo, la obra de Murakami anhela y aspira a romper la soledad y alcanzar al 'Otro'. En la conversación entre Kafka y el bibliotecario Ōshima sale a colación la historia del Génesis y la creación de la pareja primitiva a partir de la soledad de Adán: "Para un ser humano es muy duro vivir solo"[22] (2008b: 64). Sin embargo, cuando se nos cuenta la infancia de Nakata, el personaje que después será capaz de hablar con los gatos, conocemos que no le importaba la falta de atención que recibía en la escuela: "Tampoco tenía amigos. Pero eso no le importaba. Al contrario. Gracias a que nadie le hacía caso, él podía sumergirse a gusto en su propio mundo"[23] (2008b: 325). En esta dialéctica entre la dureza y la apacibilidad de la sociedad se instala el carácter murakamiano. Ocasionalmente, cumplen sus esporádicos deseos de escape mediante un retiro a sí mismos (como Tōru en *Crónica*), a otra ciudad (el protagonista de *Kafka*) o a un entorno rural. Ejemplo de esta última posibilidad de escape es Naoko en *Tokio blues*, que intenta superar su apático estado de indiferencia y de excesiva sentimentalidad recluyéndose en una pequeña comunidad donde pasa el tiempo ocupada en tareas ligeras. También May Kasahara, en *Crónica*, se marcha a una fábrica de pelucas hallada en un lugar aislado, según nos cuenta a través de las cartas que intercambia con Tōru. Una de las grandes paradojas productivas de Murakami es el desarrollo de una narrativa del aislamiento capaz, sin embargo, de mostrar un alto grado de interrelación y solidaridad argumental, revelando la auténtica naturaleza interconectada del universo humano (y físico). No tiene que ver, necesariamente, con la inserción en un marco globalizado, otro aspecto del Japón contemporáneo también tratado con una sutil ironía. Murakami salta en sus novelas a diferentes escenarios globales, prefiriendo Tokio para los entornos urbanitas y las desoladas llanuras de la Manchuria, los inhóspitos paisajes de Hokkaidō o algunas islas griegas perdidas para los momentos de soledad y autoconocimiento. Sobre el sistema económico de la globalización y las producciones a escala también incluye algunas apreciaciones irónicas, hijas del cinismo heredado de Raymond Chandler (Fukushima, 2010: 36). Cuando May Kasahara decide dedicarse a la fabricación de pelucas, reflexiona sobre la gran cantidad de dinero que ganan los gerentes de la empresa gracias al trasiego de

[22] 人間がひとりで生きていくのはなかなか大変だということだよ (2002a: 80).
[23] 友達もできなった。しかしナカタさんはそういうことを気にしなかった。むしろ誰にもかまわれないおかげで、自分だけの世界に好きにひたっていることができた。(2002a: 448).

mercancías y al aprovechamiento de las ventajas competitivas de las diferentes regiones, aunque May sólo declara que

> Mandan hacer pelucas en el sur de Asia y en lugares por el estilo, donde la mano de obra es barata. Y el pelo de las pelucas lo adquieren allí. En Tailandia, en Filipinas. Las chicas de esos países se cortan el pelo y lo venden a la empresa de pelucas [...] El pelo de algún tipo de por aquí es, en realidad, el pelo de una niña de Indonesia[24] (2010: 162).

Sin ninguna escena grotesca o carnal más cercana al estilo de Ōe, Murakami persigue una sonrisa cómplice que aumente el efecto *delectare* del texto y aligere la lectura, sin incurrir en razonamientos profundos. A pesar de la textura superficial que caracteriza a su obra, participa en los debates de nuestro tiempo mediante un estilo desenfadado y nunca colérico.

5.1.4. Posmodernidad familiar y sexual

El tratamiento de la sexualidad en las novelas de Murakami suscita un tremendo interés entre los lectores y la crítica. Complejos edípicos son base argumental de algunas de sus obras, como *Kafka* y *1Q84*, así como en otras lo son la diversidad de identidades sexuales, la presencia de todo tipo de relaciones sexuales, o la inclusión de ciertos fetichismos inexplicables, como el placer que experimentan las mujeres que lamen la extraña mancha de Tōru en *Crónica*. Ya hemos estudiado el uso regenerador de la sexualidad en Ōe, divergente con respecto a la sexualidad predominantemente recreativa de los personajes de Murakami. En el último Ōe el sexo era una forma de regeneración y quebramiento del solipsismo, como ocurría con el personaje de Sacchan de la *Trilogía del árbol ardiente*, un sanador hermafrodita cuya naturaleza sexual supera la soledad primordial de la heterosexualidad. Además, conductas tradicionalmente consideradas como *desviadas* son agentes de autorrenovación, como la homosexualidad del profesor Kazuo en *Salto mortal*. Sin embargo, Ōe coincide ocasionalmente con Murakami, sobre todo en cuanto al uso del sexo como revulsivo en una sociedad adormecida, y tradicionalmente relegadora del mismo al ámbito privado. El Nobel incluía el sexo en sus primeras obras para escandalizar, y Murakami continúa presentando conductas sexuales diversas con naturalidad. Con ello continúan incidiendo, además, en uno de los usos principales de la sexualidad en la *literatura de la carne*

[24] 東南アジアとか、そういう工賃の安いところでかつらを作らせてるの。毛髪だって、そっちで買いつけているのよ。タイとかフィリピンとかで。そういうところの女の子たちが髪を切って、かつら会社に売るの。[...] このへんにいるどこかのおじさんの髪は、実はインドネシアの女の子の髪だったりするのよ。(1994a: 244).

propia de la posguerra: poner fin a la soledad radical del sujeto mediante una liberación del cuerpo (Slaymaker, 2004: 14).

Tradicionalmente, la adolescencia estereotipada del japonés medio recuerda a personajes como Tengo, incapaz de mostrar sus sentimientos hacia la persona que le atrae, y arrepentido de no haberse sincerado con Aomame mientras estuvieron juntos en la escuela: "Si la hubiera abordado, mi vida quizás habría sido diferente"[25] (2011a: 456). Además de una cuestión de salud psicológica y sexual, la sinceridad y la complicidad en el sexo sirve al autor para explorar la mente humana, según él mismo declaraba: "Sí creo que el sexo es la puerta más común para entrar en las profundidades de la mente. Hay otras puertas, como la enfermedad mental o la creación, pero el sexo es la más fácil" (Libedensky, 2007). El sexo como vía a los estratos ocultos de la mente, a las ambiciones reprimidas y al inconsciente nos lleva al componente psicoanalítico de buena parte de la producción murakamiana y que tantos buenos resultados le ha proporcionado. Algunos de sus protagonistas principales presentan nudos edípicos que, dicho sea de paso, nunca son resueltos en los desenlaces de las novelas, y suponen otra pieza más de los enigmáticos puzles construidos por el autor y que, según él, carecen de significado ni resolución.

Ya se ha dicho que Tengo y Kafka son dos buenos ejemplos, pues ambos están enfrentados a sus respectivos padres. Mientras que Tengo acude a visitar a su padre, ingresado en estado de coma, Kafka es quizá el asesino del suyo, cumpliendo casi la totalidad del mito edípico. Se ha considerado que estos complejos y rivalidades derivan de una sociedad en la que el padre es una figura prácticamente ausente, al cual se le ha permitido disfrutar del ocio y del tiempo libre con sus compañeros de trabajo siempre y cuando traigan el dinero suficiente al hogar. Como resultado, los hijos fácilmente *se alienan* de la figura paterna (Rubio, 2012: 402). En el caso de Kafka, además, el complejo se agudiza porque el pequeño fue abandonado por su madre cuando era apenas un bebé. Desde que conoce a la señora Saeki, cuya edad cuadra con la de su madre, Kafka sentirá que finalmente ha encontrado a quien había estado buscando. Además, con ella, o con su *doppelganger*, mantendrá una extraña relación sexual, de manera que la profecía edípica acaba por consolidarse. La explicación de Rubio resulta

[25] もし思い切って声をかけていたら、おれの人生は今あるものは違ったものになっていたかもしれない。(2009b: 91).

satisfactoria para intentar hallar la razón de la existencia de tantos edipos en Murakami, pero ¿cae con ello el literato en lo que Deleuze entendía como la reducción de todo fenómeno cultural a lo edípico? (1972). Sólo en cierta manera. Cuando Tengo pide a su amante que se vista de la misma manera que su madre en la escena con la que tanto había estado soñando (un hombre mama del pecho de su madre mientras él está en la cuna), eyacula poco tiempo después de empezar a succionar el pezón de su amante disfrazada. Ello sí es un ejemplo más de lo que Deleuze denunciaba como una edipización de la cultura desde que hablara Freud. La sexualidad en Murakami también abarca otra cuestión social importante: la carencia de afecto familiar en el Japón actual (Rubio, 2012: 371). Con ello se explicaría también la casuística psicológica de personajes como Sumire en *Sputnik*, falta de madre. Las relaciones familiares en Murakami suelen ser más problemáticas que redentoras, y sus páginas carecen de modelos familiares tradicionales o armónicos.

Además de todo ello, una de las constantes sexuales de Murakami es la frecuente frigidez de mujeres y la insatisfacción de muchos hombres en sus novelas, condición que apunta a las carencias psicológicas de los individuos con la faceta sexual de sus cuerpos. Se rumorea que la vida sexual del todopoderoso Wataya y su mujer en *Crónica* no era una vida sexual (2010: 798; 1995: 438), uniéndose a la larga lista de personajes tan preocupados por el ascenso social que descuidan la faceta sentimental de sus existencias. El caso de Miu, en *Sputnik*, es el de un personaje con una excepcional sagacidad comercial y profesional, pero desde el trauma experimentado una determinada noche, hace catorce años, Miu será incapaz de relajarse durante los actos sexuales (2006: 142; 1999: 178). El origen de dicho trauma lo revela después, al contarnos cómo se sorprende hasta la desesperación cuando alcanza a ver la ventana de su habitación, desde la noria instalada en una feria recreativa en Suiza, y puede contemplar a un doble de sí misma manteniendo una desinhibida relación sexual con un barcelonés al que había rechazado en numerosas ocasiones (2006: 187-8; 1999: 235). También la desaparecida Kumiko, en *Crónica*, confiesa en una carta a Tōru que nunca había sentido verdadero placer con él: “Dentro de mí había una especie de *obstáculo* que detenía el placer sexual justo en la entrada. Sin embargo, cuando me acosté con aquel hombre, no sé por qué razón, este obstáculo que detenía el placer sexual

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

desapareció de repente"[26] (2010: 384). Esta falta de placer se cimenta sobre una traición a la propia identidad del invididuo, como si la falta de sinceridad fuera un obstáculo para mantener relaciones sexuales satisfactorias. La sociedad, en beneficio de la armonía, con sus numerosas restricciones a la manifestación de los sentimientos en público, es acusada de impedir la libre expresión sexual de los individuos. Retomando el lazo entre identidad y sexualidad, es necesario destacar el repugnante procedimiento de Noboru Wataya con muchas de las mujeres de *Crónica*: en un acto de pseudo-violación, extrae de sus orificios erógenos un corpúsculo indefinido al tiempo que les produce una indescriptible cantidad de placer y dolor a partes iguales: "Me retorcía de dolor y, a la vez, de placer. El placer y el dolor se habían convertido en una sola cosa"[27] (2010: 415), confiesa Creta Kanō, una de las víctimas de Wataya, del cual no resulta descabellado concluir que encarna el poder real, pero inmaterial, de la *red* contra la identidad individual, de los poderes fácticos (financieros y políticos) totalitarios contra la subversión del que se posicione fuera del sistema; es, por tanto, agente de la homogeneización cultural cuyo último empeño es disolver las identidades –y, especialmente, las disidentes. Retomando la escena del acto sexual perpretado a Creta, la inmensa cantidad de placer experimentada le permitió sentirse totalmente renovada. La sexualidad guarda claves esenciales sobre nuestra auténtica personalidad, y al conocer tales secretos podemos realmente acceder a nuestra verdadera identidad. Este rasgo argumental nos sigue recordando a la herencia de los *escritores de la carne* de la posguerra japonesa y la ecuación de "cuerpo=identidad" que fundamentaba su práctica literaria (Slaymaker, 2004: 15). Recordemos que el mismo Murakami contaba que el sexo era una forma de acceder a la mente del ser humano, es decir, una llave de su identidad.

Obviamente, además de sexo, las novelas de Murakami son historias de amor, casi siempre irrealizables. En novelas donde el sentimiento es el guía de la narración, como *Tokio blues*, se han encontrado estructuras propias de la literatura «formulaica» del romance, y se concibe el amor como fuerza primaria en la condición humana (Stretcher,

[26] 私の中につっかえのようなものがあって、それが私の性感をいつも入口で押し止めていたのです。でもその男の人の交わりによって、どういう理由でかはわからないけれど、そのつっかえが突然取れてしまう (1994b: 232).
[27] 私の中につっかえのようなものがあって、それが私の性感をいつも入口で押し止めていたのです。でもその男の人の交わりによって、どういう理由でかはわからないけれど、そのつっかえが突然取れてしまう (1994b: 232).

2002: 47). Sin duda, es la temática preferida por la inmensa mayoría de los lectores de Murakami. La historia de amores imposibles se repite en casi toda su obra: el que siente Hajime por la desaparecida, o más bien, intermitente Shimamoto en *Al sur de la frontera*; la separación de Tengo y Aomame en dos mundos que parecen no coincidir (un extrañísimo caso en el que se cumplen las expectativas del *final feliz*); el inmenso deseo de Kafka por unirse con aquella que sea su madre, o el indescriptible humor desafectado y melancólico de los protagonistas de *Tokio blues*, historias todas que han seducido al público internacional. Éstas satisfacen por un efecto pragmático de identificación a los lectores que ansían un amor ideal, casi cósmico, como el que opera entre Tengo y Aomame, cuyo universo conspira para que se produzca finalmente el encuentro. A Aomame no le importa suicidarse después del asesinato del jefe de Vanguardia, secta arraigada en el movimiento Zenkyoto que derivó en proféticos apocalipsis y que promueve un horrible tipo de violación de niñas. La razón que da para explicar la decisión de suicidarse es simple: "Quizá sea porque yo misma no existo"[28] (2011a: 446), afirmación que se entiende a partir de la subordinación de toda su vida a encontrar a Tengo, el único ser que otorga sentido a su existencia. Esta unidad argumental nos recuerda a la historia de fidelidad absoluta que se nos relata en *Kafka*: un samurái es arrestado y, viendo que no puede cumplir la promesa realizada a su amigo de regresar en la estación de los crisantemos, opta por suicidarse para, en forma de espíritu, poder visitar a su amigo (2008b: 348; 2002a: 478). A Aomame parece no importarle la muerte si tiene que existir en una vida sin Tengo, y quizá también como alma difunta podría viajar a ese lugar donde se encuentra su añorado amigo de la infancia. También por un acto de amor parece desaparecer Sumire del mundo, la misma noche en que Miu la rechazó sexualmente por segunda vez, en *Sputnik*. Por otro lado, es un *corazón* lo que desentierran de la casa del pequeño Cinnamon, personaje secundario de *Crónica*, y causante de que este no pueda hablar. El corazón es el motor detrás de una novelística que busca por todos los medios restaurar la posibilidad de comunicación en una sociedad tremendamente hostil para las relaciones sinceras: no sólo Japón, sino todas las sociedades desarrolladas donde el amor ha llegado a convertirse en una mercancía más.

[28] 「たぶん自分というものが本当にはないから」 (2009b: 77).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y PARAMODERNIDAD: LA CRISIS DE LA CRÍTICA

En este estudio ya se ha reflexionado sobre algunos aspectos de la posmodernidad en relación al realismo mágico y a la física cuántica, ciencia con la que compartía algunos principios paradigmáticos. En esta ocasión acudiremos con más detenimiento al ámbito literario para tratar de entender una de las objeciones recurrentes a la obra de Murakami: la falta de compromiso político. Esta carencia tiene su razón de ser en una práctica literaria anclada en la época de la posmodernidad, un confuso nuevo estadio cultural donde se aúnan gran cantidad de tendencias y corrientes. Definir la posmodernidad sigue resultando difícil, y el debate sigue sin cerrarse: mientras unos consideran que es una epistemología en las ciencias culturales, otros dudan de su existencia e invalidan sus planteamientos, pues algunos de sus puntos fuertes, como el uso de la metaficción, ya era una constante en la modernidad[29]. Efectivamente, muchos rasgos de la posmodernidad son, en realidad, prolongaciones o extensiones de la modernidad (Connnor, 2006: 65). Sin embargo, sea funcional o no en la cultura de finales del siglo XX, lo cierto es que Murakami encaja con el grueso de la teoría posmoderna, y quizá podría ser la *estrella de la posmodernidad* que algunos buscan con tanto afán. Sin embargo, si se considera adecuadamente, el mismo concepto de *estrella de la posmodernidad* resulta ser un oxímoron, pues carecería de sentido tratar de hallar el centro de un movimiento que exalta la ausencia de centros ni jerarquías.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cuando acusaba al primer Murakami, anterior a los años 90, de la falta de posicionamiento político, la crítica se fundamentaba en un planteamiento aún anclado en las bases del escritor modernista y del rol de la literatura en aquella epistemología. A esa conclusión llega Rebecca Suter (2008) cuando analiza buena parte de las críticas realizadas al autor hasta el momento. Desde su punto de vista, tales acusaciones conciben que la escritura debe entrañar siempre un acto político y crear una alianza entre el compromiso político y el progreso. Esta alianza representa precisamente todo lo que la posmodernidad quiere desmontar. Una de sus proclamas más famosas es el descreimiento de todo aquello que se escondía tras la palabra y el concepto de *progreso*. El suicidio, fenómeno cultural en Japón casi institucionalizado, ha sido un decidido

[29] Para Calinescu, quienes rechazan la etiqueta *posmodernidad* son críticos que no se entusiasman ante el supuesto cuestionamiento realidad vs. ficción de la posmodernidad (1987: 288). Alegan no encontrar nada nuevo en dichas problemáticas, pues ya aparecen en otros momentos del pasado cultural en Occidente.

gesto posmoderno, pues supone la ausencia total de creencia en el progreso. La muerte por una causa perdida se da históricamente como solución ante una situación estancada e incapaz de mejorar, debido a una merma del honor del sujeto que decide acometer el suicidio. El gesto alcanza su plena significación en una cultura donde prevalecen más el honor y el sentimiento grupal que el individuo y su capacidad de progresión personal (Rubio, 2007: 645). En segundo lugar, dicha desconfianza en el progreso tendría también razones históricas, una de cuyas causas principales sería el desengaño que supuso el fracasado movimiento del Zenkyoto. Derivada de este movimiento estudiantil es Vanguardia, la organización sectaria que actúa como antagonista en el argumento de *1Q84*. Según se nos cuenta en la novela, unos cuantos estudiantes frustrados por la resolución del conflicto estudiantil y la disolución del Zenkyoto deciden aislarse en una comuna apartada en las montañas, llamada Sakigake, donde quisieron crear un microcosmos acorde con sus creencias. Sin embargo, con el tiempo se acabó separando de ella la facción más radical de la misma, conocida como Akebono, la futura Vanguardia contra la que tendrán que ocultarse los protagonistas de *1Q84*. Durante los primeros días de la comuna, las autoridades locales y los habitantes de los terrenos cercanos a la organización se alegraron de su llegada, porque dinamizaban la tierra y colaboraban con los vecinos. Sin embargo, conforme avanzaba el tiempo, Vanguardia comenzó a hacerse más celosa del exterior y acabó convirtiéndose en una organización semirreligiosa donde se rendía culto al líder de la misma (el hombre al que deberá asesinar Aomame) e incluso se perpetraban atroces crímenes contra niñas y mujeres. Conforme va forjando la historia de Vanguardia, Murakami se distancia del ideal progresista que definió a la modernidad y pretendía mejorar el mundo, encarnado por la comuna, y parece adscribir cierta violencia inherente a los procesos modernistas hacia el progreso. Antes de *1Q84*, sus novelas ya habían mostrado la desconfianza hacia aquellos que prometían cambiar el *status quo*. En *El fin del mundo* se menciona de soslayo el Japón de 1968 y la consecuente sensación de irrealidad, diciendo que el mundo es un continente de arena entre cuyos granos es imposible establecer conexiones certeras. El protagonista es incapaz de crear una visión definitiva de la realidad, pues ya han fallado todas las epistemologías (2011c: 466; 1985:166).

Como resultado, sus páginas se pueblan de protagonistas descomprometidos y dedicados al cultivo de su propia soledad en algún rincón de la infinidad tokiota. Incluso la pasión, motor no sólo del sentimiento amoroso sino también del cambio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

social, es evitada en utopías como *El fin del mundo,* donde la posesión de un corazón (y lo que simboliza) es motivo de desdichas. Así se dirigían los habitantes de la ciudad "el fin del mundo» al protagonista: "Pero cuando tú pierdas tu corazón, tu alma se llenará de paz. De una paz tan profunda como jamás hayas experimentado. Recuerda mis palabras"[30] (2011c: 484). Liu Deng aplica al autor la teoría del 'bricolaje' de Levi Strauss, aunque la estudia a partir de Michel de Certeau, para justificar el estado de inacción política de sus personajes. Sin posibilidad de cambiar el sistema, sin sentirse pertenecientes a un sistema que no les facilita ni siquiera la participación, estos personajes producen *errores gramaticales* o situaciones indeseables cuando tratan de saltarse las reglas del sistema en alardes de individualidad:

> The use of bricolage would not sever Murakami's characters completely from the System, but that is exactly because it is what people do in a system they can't have a say in it: they are the people who make and utilize "grammatical errors" within a ever-constraining system and who dwell on the leak of that system (Liu, 2001).

Estudiemos, por tanto, en qué consiste la posmodernidad literaria, qué papel cumple en la obra de Murakami y la posible existencia de un compromiso político que, si bien dista del compromiso firme y decidido de los autores modernistas del calado de Ōe, es la fórmula que emplea Murakami para que su tibio mensaje pueda llegar a los desafectados lectores del siglo XXI.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.1. Premodernidad, modernidad y posmodernidad: tres epistemologías continuas

Pocas décadas antes de que la modernidad histórica y económica llegara al máximo desarrollo de sus tres componentes axiomáticos –mercado, eficiencia técnica e individuo (Lipovetsky, 2004: 57)– e inaugurara, por tanto, uno de los primeros momentos de la supuesta posmodernidad, en el terreno de la cultura, el arte, la literatura y, sobre todo, la lingüística, habían sucedido importantes revoluciones epistemológicas. Los diversísimos (y en muchas ocasiones, divergentes) autores que contribuyeron a alumbrar los fénomenos posmodernos defendían la hiperinflación de *lo simulacral* en la cultura contemporánea y la imposibilidad de acceder al referente extratextual, diferencias cualitativas con respecto a la actitud moderna y su fe en captar esencias a través de las palabras. A día de hoy, resulta ilustrador estudiar la posmodernidad bajo el concepto de *simulacro* y la afirmación básica de que todo constructo lingüístico emula

[30] しかし心を捨てれば安らぎがやってくる。これまでに君が味わったことのないほどの深い安らぎだ。そのことだけは忘れんようにしなさい。(1985b: 188).

la realidad mediante una imagen creada a partir de la palabra. Dicha emulación o simulacro vendría a ser la única realidad accesible, y además es intrínsecamente diferente al objeto que había tratado de emular: no lo contiene ni lo aprehende. Es evidente que la filosofía de Foucault y del postestructuralismo interactúan con estas creencias. Baudrillard (2005[31]) destacó el concepto de simulacro y distinguió distintos niveles de simulación en el proceso de creación de constructos. El primer nivel es la imitación de las cosas naturales, relacionada con la imagen y la naturaleza, nosotros diríamos además que atañe al sentido de *mímesis* que se le dio a la palabra desde el Renacimiento. El segundo nivel es el *simulacro productivo*, que nace de las fuerzas y las energías "embodied in the machine and the assumption of limitless expansion and growth" (Seats, 2006: 105). Un ejemplo de dicho nivel es el simulacro que generan los mapas, donde se representa una porción de terreno real. Por último, el más interesante de los tres niveles descritos es el tercero, en el cual no hay distinción entre el referente y sus formas de representación. El famoso cuadro de *La condition humaine* (1933) de Magritte (fig. 5 del Apéndice) es un ejemplo citadísimo: el caballete del pintor se funde con el paisaje pintado en el lienzo, como si la obra artística y la realidad fueran una misma cosa. Esta indistinción entre referente y representación está en el núcleo del pensamiento posmoderno, y se extiende a la realidad y al discurso linguístico con el que es referida. Todo constructo es simulación y además, nos dice la deconstrucción, la posibilidad de referirse al 'Original' o de acceder a la 'Verdad' queda sustituida por una miríada de *différances* en las cuales las copias se citan irremisiblemente unas a otras. En *Kafka* se ironiza sobre la profanación del Emperador japonés y la degradación experimentada tras firmar la declaración de no divinidad, puesto que demostró que conceptos como *dios* son sumamente flexibles (2006: 436; 2002b: 125), a pesar de haber sido con anterioridad verdades absolutas por las cuales entregar la vida. En cualquier caso, sobre estas tremendas relativizaciones se asienta la polémica aseveración posmoderna de que todo discurso tiene exactamente el mismo valor, dada su naturaleza de simulacro, y quizá desde ella Murakami escribe obras como *Underground* (1997), donde se relata el atentado con gas sarín perpetrado por el culto Aun Shinrikyō en el metro de Tokio. El crimen, sucedido en 1995[32], hizo saltar las

[31] Aunque el ensayo fundamental *Cultura y simulacro* data de 1981, nosotros referimos la obra consultada, que consiste en una recopilación de escritos del filósofo.

[32] El año 1995 es considerado por Onishi como un "epoch-making" debido al suceso de dos acontecimientos clave en el Japón contemporáneo: el atentado del metro de Tokio al que nos hemos

alertas acerca de los nuevos cultos religiosos que habían estado surgiendo en Japón. En la obra, Murakami entrevistó a diferentes protagonistas del evento, situando en el mismo nivel estructural tanto a víctimas como a terroristas, incluyendo un miasma de voces dispersas que comentaban desde diferentes perspectivas el suceso. Murakami entiende que la realidad está compuesta por diferentes voces, sin ser ninguna de ellas dominante ni válida. En lugar de dar una sola versión o explicación de la historia, "a writer must make sense of reality in a narrative form, but one that is made up of 'many tales', which are the only way to be faithful to a reality that is complex and multilayered" (Suter, 2008: 112). Suter cree que Murakami entiende el mundo como una serie de cajas chinas que se incluyen unas dentro de otras, aunque posicionamientos como los del culto radical de Aun Shinrikyō, según el novelista, son demasiado estrechas e incapaces de percibir la realidad que hay más allá de la caja en la que se encuentran ellos. Desde el análisis de Suter, se puede concluir que Murakami prefiere llenar su obra de múltiples voces parlantes, en lugar de usar la privilegiada posición de autor y dirigir desde ella los pensamientos de los lectores. Por ello, a pesar de que desde *Crónica* abandone la posmodernidad pura, si se permite el uso de tal contradictoria expresión, el legado de esa forma de entender la realidad seguirá permeabilizando su novela, al menos hasta *1Q84* (2009-2010). El libro es una forma de rescribir la historia y de escindir el mundo en dos versiones que interactúan, pero sin prevalecer ninguna sobre la otra en una escala jerárquica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tras estas observaciones puede colegirse fácilmente que la mayor fobia al pensamiento posmoderno venga de las posturas creyentes en una crítica cierta, válida y adecuada, resistiéndose a abandonar la jerarquía de opiniones reinante en la modernidad. José Luis Pardo, por ejemplo, rebate, no a tenor de la posmodernidad pero sí de un estado cultural heredero de la misma, la inadecuación del *relativismo absoluto* en la sociedad actual:

> Si todas las culturas valen lo mismo, ninguna vale nada, si todos los lugares son sagrados, ninguno lo es, y si todas las ficciones son verdaderas su resistencia solo puede apoyarse, efectivamente dada su indigencia, en la violencia, una violencia tan ciega, injustificada y vacía de propósito como la que se atribuye a los agentes de Nihillismo, S.A. (2010: 27).

---

referido y el terrible terremoto de Kōbe, conocido como Hanshin (2007: 51) que sólo ha sido superado en importancia histórica y cultural por el más reciente en el área de Tōhoku, en 2011.

Pardo alerta sobre los peligros sociales de tal relativismo, creyendo además que dicho posicionamiento es en realidad un nihilismo destructor. Alerta incluso de la posibilidad de violencia, precisamente el efecto contrario que pretendía el relativismo y su deseo de equidad y coexistencia, sobre todo si tenemos presente la cita de *El fin del mundo* donde se promulga la necesidad de desprenderse del corazón (la pasión) para poder sumergirse en una feliz indiferencia apática (vid. nota 12). Muchos otros críticos han recelado de la posmodernidad porque, desprestigiados los instrumentos de la razón como único método válido para alcanzar el conocimiento, se asocia al término irracionalidad, anarquía e indeterminación amenazante, "fuerzas demoníacas oscura, que, si se liberaran totalmente, podrían destruir las mismas estructuras de la civilización occidental moderna": así resume Calinescu los temores hacia la posmodernidad (1987: 141).

Prosiguiendo con nuestro estudio sobre la posmodernidad en Japón, la siguiente parada debe ser obligatoriamente Karatani Kōjin. El crítico japonés ha estudiado la cuestión de la posmodernidad con una lucidez tal que incluso explica los procesos implicados en el nacimiento de la modernidad europea, a pesar de hallarse tan lejana en el tiempo y en el espacio a la cultura japonesa. El debate acerca de si Japón es efectivamente un estado moderno sigue vigente todavía hoy. Sus comienzos se deben a la ansiedad de Japón por superar la modernidad en los años 30, ansiedad cuyas raíces se encuentran, realmente, en el deseo de sobrepasar a los Estados Unidos y a Occidente. Es consecuencia del rápido cambio hacia la modernización llevado a cabo por Japón desde la era Meiji, cuando desarrolló los mecanismos de un estado moderno y un ejército preparado para vencer a Rusia apenas treinta años después de esa nueva era de reformas y revoluciones tecnológicas. Lo que Occidente consiguió en al menos dos siglos, el paso de una premodernidad a una posmodernidad, Japón lo habría hecho sólo en uno. Por otro lado, hay otros críticos que consideran que el país no ha llegado a ser un estado moderno, pues adolece de carencias esenciales para una auténtica nación que pueda calificarse como tal, y en ese debate siempre sale a colación la cuestión de la *subjetividad* y el desarrollo de la individualidad. En este sentido, Seats recoge lo tremendamente complejo que es el concepto de *shutaisei* o *subjetividad* en Japón, donde existían hasta siete usos diferentes de esa palabra durante la posguerra (2006: 50). La dificultad de traspasar la teoría de la modernidad a un país ajeno a esa tradición epistemológica se refleja en numerosos casos y órdenes artísticos. El género de la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

shishōsetsu, o *novela del yo*, practicada desde la era Meiji y exploradora de las nuevas posibilidades del sujeto tras la afluencia de teorías occidentales, habría nacido en el comienzo de la modernidad pero posee ya rasgos posmodernos, como la ausencia de introducción, desarrollo o desenlace, y la carencia de una estructura bien definida (Seats, 2006: 52). El literato Fernando Iwasaki reflexiona a propósito de Murakami en términos semejantes, sugiriendo que la posmodernidad ha existido desde siempre en otras tradiciones, la japonesa entre ellas:

> No pretendo poner en entredicho a quienes de manera autorizada ponderan la ambición posmoderna de la narrativa de Haruki Murakami, aunque sí me haría ilusión sugerir que lo que en Occidente se considera posmoderno, acaso coincida con fórmulas y poéticas de larga tradición en otras culturas no precisamente occidentales (2007: 57).

Quizá por ello algunos críticos opinan que Japón debe configurar su propia modernidad, sin ser comparada con la occidental (Seats, 2006: 54), como si las voces levantadas en contra de la modernidad japonesa escondieran un sesgo nacionalista, un sesgo del primer comparatismo cosmopolita, y entendieran que sólo es moderno lo que Occidente quiera entender por ello. Otros, sin embargo, opinan que Japón se ha saltado la modernidad y se halla plenamente inmerso, casi desde el principio, en la epistemología posmoderna. Masao Miyoshi, a pesar de que gusta de la descentralización que implica la posmodernidad (el mismo título de su ensayo, *Offcenter*, es muestra de ello), considera que movimientos afines con al postestructuralismo, como es el caso de la posmodernidad, plantean serios problemas en su aplicación a Japón. El caso de la deconstrucción sería evidente, si seguimos a Miyoshi con su afirmación de que el Japón intelectual siempre ha sido antilogocéntrico y de que el predominio de lo visual es mucho más importante en su cultura que el Logos escrito. Por este motivo podría opinarse que en Japón no hay nada que deconstruir. Para Karatani, los japoneses nunca han hecho deconstrucción porque no tenían un sujeto centralizado que pudiera ser objeto de ello (Jameson, 1993: xiii), e incluso un crítico cultural japonés, Yojūrō Yasuda, llegó a la conclusión de que la esencia cultural japonesa era la imitación, de manera que encontraba totalmente ridículo afanarse por encontrar dicha esencia (De Bary, 1992: 3). El mismo Barthes quedó sumamente confuso tras su visita al país y refleja su perplejidad en el ensayo *El imperio de los signos* (1970), donde destaca cómo el vacío ocupa el centro de la cultura japonesa (en clara oposición a Occidente), la dificultad de hallar significados en la cotidianeidad japonesa, la importancia del silencio y de la ausencia, entre otras cosas. Así retornamos

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a la cuestión de la propia estructura simulacral implícita en la cultura japonesa, algo que llevaría a afirmar que Japón ya estaba inmerso en una especie de posmodernidad antes incluso de que la misma modernidad llegara al país. De ello se deriva la predilección en el arte japonés por las estructuras fragmentarias, la relajación argumental y el deleite en lo verbal, rasgos de la literatura posmoderna que, en opinión de Iwamoto (1993), podrían acortar la distancia entre la literatura japonesa y la occidental posmoderna. Lo más interesante de todo esto es percartarse de cómo existían características del arte posmoderno, es decir, de una de las últimas etapas del arte occidental, en la premodernidad japonesa.

Rebecca Suter también se suma a la opinión de que etiquetas como modernidad y posmodernidad están fuertemente focalizadas desde Occidente, y por ello es sumamente difícil aplicarlas a culturas no occidentales (2008: 2). Intenta zanjar la polémica definiendo la novela de Murakami mediante el atributo de *paramodernista*, "who relates to modernity and modernism not as ´past´ but as ´foreign' things" (2008: 7), y en lugar de imitar los modelos occidentales, los parodia y desestabiliza. La desestabilización nace del rechazo al ideal moderno de progreso, de lo cual nos hacíamos eco al comenzar este epígrafe. Al encontrarnos en la era de lo políticamente correcto, se tiende a aceptar las diferencias entre civilizaciones como algo cultural, y por ello Suter vislumbra semejanzas peligrosas en dicha actitud con el racismo previo a la Segunda Guerra Mundial y su máxima de «iguales pero diferentes»[33]. Detrás de dicho ideal de progreso existe un propósito tremendamente nacionalista, escondido también bajo lemas del tipo *la modernidad es progreso*, pues dan a entender que la democracia, la libertad y la justicia es todo lo que debe tener un país que quiera la calificación de *moderno*. Además, se insinúa que el destino natural y universal de toda nación es la modernidad y la democracia (Suter, 2008: 18), ya que ponen al hombre occidental como centro del ser humano en un retorno al universalismo ilustrado. Y, sin embargo, la modernización de Japón cuestiona algunos fundamentos de la modernidad occidental, como el de la temporalidad. ¿Cómo es posible que el proceso de modernización de Occidente durase varios siglos y aconteciera en Japón en sólo unas décadas? (Suter, 2008: 19). Tal cuestión desafió la lógica occidental y creó inquietud, pues demostró que la modernidad

[33] Desde un ámbito diferente, la ética cuántica de Zohar (1994) también denunciaba que tras el modelo de tolerancia propio de nuestras sociedades liberales se escondía un rechazo al intercambio y al diálogo real con el 'Otro'. Tanto esa tolerancia como la actitud del racismo previo a la Segunda Guerra Mundial serían actitudes en consonancia con la lógica cultural de la modernidad.

no era una cuestión de progresión temporal únicamente, sino también una serie de condiciones y circunstancias requeridas a un país que anhelara el atributo de *moderno*. En definitiva, la modernidad reveló su auténtica cara geopolítica (2008: 28), pues es un argumento empleado por Occidente para extender su modo de entender la política, el estado, la humanidad y, en definitiva, la realidad.

En cuanto a Japón, es necesario destacar que su segunda modernización, es decir, la que acaeció después de la Segunda Guerra Mundial tras la derrota y en la cual escribió Murakami (aunque no fuera en la inmediata posguerra), no fue una modernización sino una *americanización*. Con estos y otros argumentos, Suter concluye que la otredad de Japón es geográfica y no temporal (2008: 28), es decir, lo problemático no radica en hallarse en un estadio evolutivo supuestamente anterior al progreso, sino en ser un país diferente. Desde la Segunda Guerra Mundial se ha instruido a Japón para fomentar el individualismo. Se intentó implantar la noción de *shutai* (correspondiente con la de *sujeto* en Occidente) y la escisión de la esfera pública y de la privada. Con esta nueva noción de identidad (con la cual también Ōe se sentía identificado y responsable de desarrollar) tendrán que lidiar todas las generaciones nacidas tras la posguerra[34], a pesar de que es una noción que, por ser ajena a Japón, nunca fue bien comprendida en su cultura. Murakami, a pesar de querer promover el individualismo y la autonomía de la persona, desconfía al mismo tiempo de la otra píldora de la modernidad, la promesa del progreso. Incluso la misma noción de *shutai* o *sujeto* plantea fuertes problemáticas en sus páginas. De hecho, una de las críticas más famosas de Murakami la hizo el propio Karatani cuando definió sus novelas como paisajes, un rasgo de premodernidad propio de las primeras obras del novelista.

La crítica posmoderna suele desarrollarse sobre estas primeras novelas. Mientras que la modernidad se preocupaba epistemológicamente por la novela, por el método para transmitir lo que se nos cuenta, la posmodernidad supondría un giro ontológico, y su inquietud es crear mundos ficcionales y de existencia (Connor, 2006: 66). El trabajo

[34] Podría entenderse asimismo que la posmodernidad es un alivio para esas nuevas generaciones de japoneses que ya habrían de buscar desesperadamente una nueva identidad para el Japón de la posguerra, la empresa más importante de ese momento cultural. El simulacro es un refugio relativizador y seguro para aquellos que desistan en la búsqueda de la identidad o esencia japonesa, y así parece ser en Murakami, poco preocupado por los supuestos elementos japoneses o exóticos internacionales en su obra. Precisamente que no trate sobre temas del Japón tradicional es lo que Onishi considera otra de las razones de su éxito, además de entender que sus obras son tan universales como las buenas piezas de literatura universal (2007: 51).

posmoderno tiende a mostrarse como una fuerza emergente –y de ahí su fragmentariedad– más que como un producto acabado y perfeccionado (Connor, 2006: 66), al contrario que las grandes novelas de la modernidad occidental. Al componente epistemológico de la modernidad se refiere Koschmann cuando encuentra una necesidad de mediación, que permite el acceso a lo *original*. Esta realidad mediada es muy diferente de la realidad premoderna o *antimoderna*, en las cuales se privilegia un acceso directo a la verdad (Seats, 2006: 55). Para la modernidad, el lenguaje es la herramienta que permite el acceso a la verdad o al absoluto. Precisamente hacia tal ideal parece tender un poema incluido en *Kafka*, según la conversación que mantienen Kafka y Ōshima acerca del mismo:

> –Si las palabras que contiene el poema no logran encontrar el túnel profético que les conecte con el lector, el poema no cumple su función como tal.
> –Pero hay muchos poemas que se limitan a fingirlo– digo.
> –Exacto. Fingirlo es fácil. Basta con aprenderse el truco. Se utilizan palabras que parecen simbólicas y ya se tiene algo que se parece a un poema[35] (2008b: 374).

Ōshima parece estar aludiendo al estadio de la premodernidad, en el cual las palabras eran las cosas, y no *medios* para alcanzarlas. Los poemas sinceros, quiere decirnos, aún suponen un acceso directo a la realidad, o ello pretende, al menos, el personaje. Sin embargo, la posmodernidad viene a distanciarse irónicamente de dicha posibilidad de alusión real al referente y, por tanto, de la experiencia sublime[36] anhelada por todo texto moderno. La búsqueda de lo sublime, comenzada desde el Romanticismo, es objetivo tanto en la modernidad como en la posmodernidad, concibiéndolo ambos como lo inconmensurable e inconcebible. Cuando el sujeto moderno intenta aprehenderlo, lo hace encriptándolo en una forma concreta, mientras que el sujeto posmoderno prefiere

[35]「もしそこにある言葉が、読者とのあいだに予言的なトンネルを見つけられなかったなら、それは詩としての機能を果たしていないことになる。」
「でもそういうふりをしているだけの詩もたくさんある」と僕は言う。
「そのとおり。そういうふりをするのは、コツさん呑みこんでしまえばむずかしいことじゃないからね。それらしく象徴的な言葉を使えば、いちおう詩のように見える」(2002b: 32).

[36] Con respecto a la sublimidad, nos parece sumamente interesante señalar algunos razonamientos sobre la imposibilidad de Japón de experimentar lo sublime-occidental, porque carece de sujeto moderno (el individuo), vehículo central para la experiencia (Seats, 2006: 221). Si los japoneses no pueden ser analizados en términos de lo sublime, quizá sea porque ya poseen una experiencia parecida cuando no han abandonado la idea de pertenencia al cosmos, con toda la inconmensurabilidad que ello implica. Por otro lado, conceptos estéticos japoneses como el *yūgen*, si bien difieren de la sublimidad, sí aprecian la inefabilidad de las cosas a partir de una apreciación de todo lo que el universo esconde y manifiesta sólo veladamente. Sirva como ejemplo el siguiente *haiku* de Bashō, donde queda insinuada la magnificiencia del monte Fuji, símbolo de la inmortalidad en Japón, a pesar de la aparentemente frustrante experiencia de no haber podido divisarlo en todo su esplendor: 霧しぐれ / 富士を見ぬ日ぞ / 面白き, traducido en el estudio de Nakagawa de la siguiente manera: “Bruma lluviosa / Fuji oculto, pero / marcho contento” (2006: 133).

representar lo impresentable de ese gran sublime misterioso (Connor, 2006: 67). La veta posmoderna de ese anhelo sublime lo ejemplifica el famoso soneto *Ajedrez* de Borges, donde se ponen de manifiesto las infinitas posibilidades del universo, o la eterna repetición y combinación de variables, sin mencionar una forma concreta que inmortalice y personifique el misterio. El ajedrez es el escenario y el tablero donde se ofrece el sublime juego cósmico, pero no lo cifra. Lo más importante es el proceso de cambio de paradigma, en el cual la posmodernidad ha desplazado las grandes narrativas, pasando de la vertiente epistemológica de la modernidad a su faceta ontológica, que sería la posmodernidad (Stretcher, 2002: 14). En la actualidad, donde ya no existen esas grandes narrativas que explicaban o encriptaban el mundo, el hueco de la Verdad ha quedado vacío y ha sido reemplazado, únicamente, por una infinita variedad de verdades o, por lo que se ha dicho en la crítica de Borges: el enigma (Bravo, 2010). Las palabras no permiten descubrir la Verdad, sino crearla. Éste es un razonamiento que no se aleja del realismo agencial de Barad y de las interpretaciones de la escuela de Copenhague, siendo ésta una de las semejanzas más notorias entre la física cuántica y el paradigma posmoderno.

Para personajes como el jefe de Vanguardia, en *1Q84*, el relativismo extremo favorece sus paranoicas teorías acerca de la necesidad de practicar el coito a niñas de su comunidad para provocarles un despertar espiritual (2011a: 314; 2009a: 437). La proliferación de sectas se aprovecha igualmente del estatus cultural promulgado por la posmodernidad, donde «grandes narrativas» (según las llamó Lyotard) como el cristianismo, el marxismo o cualquier pensamiento doctrinario, incluso los fundamentalismos, han cedido ante el arrollador paso del pensamiento relativo. En las novelas de Murakami aparecen varios personajes recelosos de todo aquello que se asemeje a los grandes dogmas completos y acabados de la modernidad. Sumire, desde *Sputnik*, comenta que ha leído en un periódico la causa de la homosexualidad en las lesbianas; al parecer, se trata de una pequeña diferencia anatómica en el oído interno. Su amigo, el narrador, le aconseja desconfiar de cualquier razonamiento que lo explique todo: "Algú va dir una vegada que si una cosa queda explicada amb un sol llibre, no val la pena que l´expliquin"[37] (2006: 67). Casi al final de la novela se nos desvela la carencia de la idea de Bien verdadero en la estructura epistémica de la novela, en otra

[37] 「誰かが言ったように、一冊の本で説明されることなら、説明されないほうがました」(1999: 82).

conversación de calado ético: "¿Qué està bé? ¿M'ho pots dir? No sé ben el que està bé. Sé el que està malament. Però, ¿què està bé? No tenia cap resposta correcta"[38] (2006: 241). De hecho, el mismo argumento de la novela se desarrolla sin consideraciones acerca de la naturaleza del bien ni del mal, sino sobre lo que hace sentir bien a los personajes y los sume en un estado de deseo y magnetismo. Así se explica el enamoramiento lésbico de Sumire:

> A l'instant en què Miu li va tocar els cabells, Sumire es va enamorar, com si estigués travessant un camp i, pam!, un llampec li hagués caigut just al damunt. Una cosa semblant a una revelació artística. Això explica què, en aquell moment, a Sumire no li va importar que la persona de qui es va enamorar fos una dona[39] (2006: 13-4).

Las relaciones entre Murakami y la posmodernidad se prolongan, en tercer lugar, por el tratamiento de la política en sus textos. A partir de la sospecha de las verdades establecidas, los personajes tienden a la apatía e indiferencia política, siendo ésta una de las causas para que Kuroko empareje su éxito con la escasez de pensamiento crítico en el Japón actual, donde se da una aceptación pasiva del *status quo* (Stretcher, 2002: 14). Dicha actitud se debe al fin de la certeza dogmática y a la relativización de posturas de disidentes y revolucionarios que han llegado a lo más alto del poder: como señala Stretcher, hasta Nelson Mandela o Wojtyla se han hecho presidentes o mandatarios, hitos que para algunos marcan el fin de la modernidad (2002: 18). Algo parecido, aunque a menor escala, sucede con el personaje de Komatsu, en *1Q84*, antiguo líder del movimiento estudiantil durante los 60 y ahora bien asentado en un puesto de sedicioso editor, deseoso de conseguir su próximo *best-seller*. El autor implícito de *1Q84* incluye en la novela cierta referencia a estas cuestiones de la siguiente manera:

> En el Japón de los ochenta, el pensamiento revolucionario basado en el marxismo ya se había quedado algo desfasado. Los jóvenes que alrededor de 1970 querían modificar de forma radical la política trabajaban ahora en diversas empresas y luchaban encarnizadamente en el frente de batalla de la economía. O habían puesto tierra de por medio con el bullicio y la competencia del mundo real y se dedicaban a la búsqueda de unos valores personales en sus respectivos paraderos[40] (2011a: 345).

---

[38] 「正しいことって、いったいどんなことなの？　教えてくれる？　正直なところ、なにが正しいことなのかわたしにはよくわからないのよ。正しくないのがどんなことか、それはわかるわ。でも正しいことって何？」(1999: 302).

[39] ミュウに髪を触れた瞬間、ほとんど反射的と言ってもいいくらい素速く、すみれは恋に落ちた。広い野原を横切っているときに突然、中くらいの稲妻に打たれたみたいに。それはおそらくは芸術的天啓に近いものであったにちがいない。だから相手がたまたま女性であるというようなことは、その時点ではすみれにとってまったく問題にはならなかった。(1999: 15).

[40] 八〇時代の日本においては、マルクシズムに基づいた革命思想など、もはや時代遅れな代物と化していた。一九七〇年前後にラディカルに政治を志向した青年たちは、今では様々な企業

Como algunos estudiosos observaron, Zenkyoto sólo podía derivar en dos vertientes: jóvenes perfectamente integrados en la sociedad viviendo una vida pacífica y luchando por sus causas siendo ciudadanos normales, o jóvenes aún ansiosos de revolución y, por tanto, apartados de la sociedad civil (Ōe, 1986b: 4). La secta Vanguardia de *1Q84* es un ejemplo de esa segunda opción. Pero la gran mayoría social se decantó por la primera. Kenzaburō Ōe opina que hasta un acto de tal envergadura como el suicidio ritual y mediatizado de Mishima tuvo significado únicamente para el ejecutor, pero no para el público (1986b: 5). También Iwamoto indica la indiferencia ante el suicidio de Mishima como el comienzo de la 'frigidez' política en la sociedad japonesa (1993: 297) y, tal y como se ha estudiado, cuando la *conciencia* de clase ha desaparecido, sólo hay lugar para la *autoconciencia* (Lipovetsky, 1983: 55). En opinión de Lipovetsky, la decepción política del declive de los movimientos radicales a finales de los 60 constituye un hito en la cultura moderna contemporánea. Asistimos al fin del *homo politicus* y al comienzo del hipernarcisimo actual (más arriba, hablábamos del 68 como la «primera revolución indiferente»), practicado por ciudadanos que, desahuciados de la posibilidad de construir activamente un futuro político mejor, no pueden sino retirarse al presente: "Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita" (1983: 51). Murakami ha novelado frecuentemente sobre dicho tránsito, según se ha dicho ya. Quizá la novela que más explícitamente lo porte en su argumento es *Al sur de la frontera*, donde el protagonista Hajime confiesa cómo iba perdiendo interés en la política y exiliándose en su interior. Sin la angustia que la pérdida de la modernidad y la letra política provocó en Ōe, Murakami es un buen ejemplo de aquella tendencia que según Derrida inauguró Nietzsche: frente al llanto por la pérdida del origen (o de la Verdad), el filósofo alemán celebró la ausencia de esencias (1967: 400). El autor japonés se recrea libremente en las posiblidades de la fantasía y de una metaficción que gusta de perderse en sus propias referencias y en los mundos imaginados por los personajes literarios. Cassegard arguye que sus personajes raramente están en *shock* (un rasgo esencial del personaje de la literatura moderna), pues han asimilado la máxima *tardomoderna* de que lo inexplicable se halla por todas partes (2001: 82), debido sin duda a la falta de Verdad absoluta. Y así, sin querer complicaciones, el estado de ánimo

---

に就職し、経済という戦場の最先端で激しく切り結んでいた。あるいは現実社会の喧噪や競争から距離を置き、それぞれの居場所で個人的な価値の追求に励んでいた。(2009a: 480).

de los personajes de Murakami se explica de la siguiente manera: “the mood of a typical murakamian hero suggest an intense indifference; neither happy nor sad, replete nor empty, lonely nor loved, he simply exists. This is life in the 1980´s” (Aoki, 1996: 271). Encontramos unas palabras reveladoras al respecto cerca del final de *Sputnik*, cuando se habla de nosotros, contemporáneos, como descendientes del satélite Sputnik:

> Vaig escoltar atentament per sentir els descendents de l’*Sputnik*, que giren al voltant de la Terra, amb la gravetat com a únic lligam amb el planeta. Unes ànimes de metall solitàries en la foscor lliure de l’espai, que es troben, es creuen, se separen i no tornen a trobar-se mai més. No intercanvien cap paraula. No hi ha promeses a mantenir[41] (2006: 218).

El narrador describe acertadamente el estado emocional y espiritual de la generación *sputnik*, fundada sobre la posmodernidad, sobre *la certidumbre de lo incierto*, cuyas relaciones sociales sólo alcanzan su esplendor durante el instantáneo cruce en el vasto espacio, para alejarse en una órbita individual que les condena, eternamente, a la incapacidad de comprometerse, es decir, a la soledad. No sólo *Sputnik*, sino también con mucha antelación *Tokio blues* supone un intento de salir del mundo privado y aislado del sujeto murakamiano, al intentar establecer un compromiso con el ‘Otro’ (Cassegard, 2001: 83) y romper el aislamiento. Aunque también incluye hechos históricos, concretamente las revueltas estudiantiles de los 60 otra vez, no será hasta *Crónica* que se produzca una fuerte presencia de la historia japonesa y contemporánea, bien representada en el tejido novelesco mediante capítulos dedicados exclusivamente a revivir los episodios de la ocupación japonesa de Manchuria, o el desastre militar de Nomonhan.

La reconciliación de Murakami con la historia sería la cuarta peculiaridad de la posmodernidad del autor que desarrollamos en este epígrafe. Algunos opinan que fue su estancia docente en la Universidad de Princeton, en 1991, el suceso causante del giro hacia lo social (Terao, 2007: 35). Este cambio de actitud afecta a los personajes, que en las últimas obras llegarán incluso a denostar la desafección política y el estado de indiferencia de la juventud actual (esto es, precisamente, lo que censuraba Ōe de Murakami al principio de los 90). En *1Q84*, cuando se hace referencia a George Orwell, se recuerda la peligrosidad del pensamiento único (específicamente, del sectario) y el

[41] 耳を澄ませ、地球の引力を唯ひとつの絆として天空を通過しつづけているスプートニクの末裔たちのことを思った。彼らは孤独な金属の塊として、さえぎるものもない宇宙の暗黒の中でふとめぐり会い、すれ違い、そして永遠に別れていくのだ。わかす言葉もなく、結ぶ約束もなく。(1999: 273).

profesor Ebisuno opina que la falta de pensamiento crítico es causa de *muerte cerebral*, una forma de referirse al pensamiento autómata de quien no cuestiona la versión recibida de las cosas: "Como ya sabes, no son pocos los que buscan por propia voluntad ese estado de muerte cerebral, ya que no hay duda de que así es más cómodo"[42] (2011a: 163). En esta novela, varios pesonajes asumen claramente una postura ética, como la poderosa gestora de la casa de acogida para mujeres maltratadas, o la misma Aomame, que trabaja para ella asesinando a maltratadores tan crueles que, a su juicio, merecen el castigo máximo. Ella es consciente de la gravedad de sus actos pero está firmemente convencida de la pertinencia de los mismos: "Naturalmente, arrebatarle la vida a una persona no era nada agradable, pero todas sus víctimas habían sido hombres que no merecían vivir. La repulsión podía más que la compasión"[43] (2011a: 639).

5.2.2. Los límites cuestionados entre la ficción y la realidad

Tras quedar atónita cuando observa que la policía japonesa está armada con pistolas, en *1Q84,* Aomame hojea en una hemeroteca municipal todos los periódicos publicados desde hace tres meses. Queda tremendamente confusa al contemplar que, a pesar de ser una lectora diaria de los mismos, hubiera podido aprobarse sin que a ella le llegara noticia alguna de un cambio de legislación. En sus pesquisas, descubre que otras noticias, como el tiroteo de la policía con integrantes de la secta Vanguardia, eran sumamente graves e, inexplicablemente, no habían llegado a sus oídos. Desde entonces, comienza a sospechar que algo extraño está acaeciendo en el mundo. Al menos, en *su* mundo. A partir de las noticias periodísticas, transmitidas a través de constructos lingüísticos, la propia Aomame empieza a dudar de aquello hasta entonces entendido como realidad. La lectura de noticias, palabras al cabo, le lleva a cuestionar su propio conocimiento del mundo, de la realidad. Ese pequeño gesto de duda esconde buena parte de las posibilidades de la ficción para interactuar con la realidad (el género periodístico es un excelente ejemplo), construida a partir de lo establecido en textos, sea el propósito de estos ficcional o no. Cuando hablamos del tercer tipo de simulacro establecido por Baudrillard, nivel en el que no se puede diferenciar entre el objeto real y

[42] 君もおそらく知ってのとおり、そういう脳死的な状況を進んで求める連中も、世間には少なからずいる。(2009a: 222).
[43] もちろん一人の人間の命を奪うのは決して気持ちの良いことではない。しかしどうせ相手はみんな、生きている価値のないような男たちだった。人としての憐憫よりはおぞましさのほうが先に立った。(2009b: 360).

el objeto representado, ya apuntamos la disolución de fronteras entre la realidad y la ficción. El triunfo de este tipo de simulacros supone alcanzar un modelo de realidad puramente autorreferencial: "Models no longer constitute an imaginary domain with reference to the real; they are, themselves, an apprehension of the real" (Baudrillard, 1991: 310). De esta manera se produce un colapso entre realidad y ficción, superando en ocasiones la representación al modelo real. Seats recuerda la paradoja borgiana de aquellos cartógrafos que en *El mapa y el territorio* trataban de crear un «mapa» más exacto que el propio «territorio». La cartografía es un arte en el que ciertamente se consigue que la copia supere al original, y constituya un documento sobre el cual basar planes de urbanización, trazado de caminos o expediciones científicas. La celebración del simulacro es un rasgo de posmodernidad, y por eso la metaficcionalidad (que ya existía, no obstante, en el paradigma moderno) es un eje crucial en las novelas que han sido examinadas bajo sus parámetros. Acompañando a la metaficcionalidad, la temporalidad se acercará al flujo caótico de tiempos y al desorden que permiten la hibridez, la multiplicidad y la proliferación. Estas herramientas permiten al autor posmoderno construir un texto que es un mundo propio en sí. Mientras que el texto moderno usaba la palabra de forma cándida o reticente, el posmoderno celebra su propia textualidad, su *palabrería* (Connor, 2006: 69-70), y frecuentemente desnuda sus mecanismos ficcionales. En el segundo capítulo abordamos la ficcionalización expuesta de muchos textos magicorrealistas, donde la hiperbarroquización del lenguaje carpenteriano o la referencia al acto de escritura en García Márquez mostraban la naturaleza textual del constructo literario. Ōe retrataba la historia de la aldea mediante un diálogo y una fórmula ficcional en *M/T*; Murakami incluye procesos similares en obras como *After Dark* (2004), donde la primera página se abre con un narrador que se expresa en primera persona del plural, desde el punto de vista del pájaro que sobrevuela la inabarcable ciudad de Tokio. Este tipo de mecanismos provoca que el texto se convierta en algo exuberante, crezca en tamaño (Connor, 2006:70), y así encripta la inconmensurabilidad misma de la existencia. En el ámbito de los estudios de pragmática también se ha producido un giro semejante en la noción de ficción: "el ser ficcional no depende de las propiedades textuales sino de la intencionalidad del autor" (Pozuelo Yvancos, 1993: 80). Pozuelo Yvancos asimila parte de la teoría posmoderna, aunque no lo especifique, cuando entiende que el Londres de Dickens no es más real que el país de las maravillas de Lewis Carroll (1993: 138), es decir, que la condición de simulacro afecta, dada su naturaleza lingüística, tanto al texto cuya meta es reflejar una ciudad real

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

como el texto cuyo fin es recrear liberalmente desde la invención la misma ciudad. Hay incluso eventos históricos, como el ataque a las Torres Gemelas y su retransmisión en directo, que permeabilizaron la disolución entre realidad y ficción, al ser un evento ni siquiera imaginado hasta el momento. Estas confusiones son frecuentes en los escritos de Murakami. Tōru desciende al pozo cercano a su casa, lugar donde puede comprender los extraños sucesos de su vida reciente y acceder al núcleo de su conciencia. Al recordar uno de estos descensos, Tōru nos cuenta lo siguiente: "Antes del amanecer, en el fondo del pozo, tuve un sueño. Pero no fue un sueño. Era *algo* que tomaba la forma de un sueño"[44] (2010b: 338). Tōru parece encontrarse en el estado límite entre la vigilia y el sueño en el cual es posible acceder a distintas capas de la realidad. Otro fragmento elocuente sitúa a Tōru a punto de dormir en su cama, poco después de haber comenzado la novela, tras haber hojeado un libro sobre la ocupación japonesa de Nomonhan:

> Después de que mi mujer se durmiera, seguí pensando en el campo de batalla de Nomonhan. Allí, todos los soldados dormían. Sobre sus cabezas, el cielo estaba cuajado de estrellas y los grillos chirriaban a cientos. Se oía el río. Me dormí escuchando el rumor de la corriente[45] (2010b: 85).

Mediante el deíctico *allí* Tōru parece saltar en el tiempo y en el espacio y divisar la situación en el campamento militar. Murakami mezcla en la narración el tiempo histórico con el individual, jugando con las capas de la ficción y la prevaricación del lenguaje. En la misma novela, sueño y vigilia son dos niveles en ocasiones indistinguibles. Una muestra es la mancha aparecida repentinamente en la mejilla de Tōru tras haber traspasado la pared del pozo, durante esa especie de duermevela, aunque llegará a desaparecer más adelante en el mundo de la vigilia. Kumiko, su esposa, se mostraba incapaz de distinguir entre lo irreal y lo real cuando es preguntada por Tōru acerca de su infidelidad: "La verdad es que yo, a veces, dejo de entender las cosas. Lo que es real y lo que no lo es. Lo que ha ocurrido en realidad y lo que no ha ocurrido… *A veces*, ¿sabes?" [46](2010b: 332). Al terminar su conversación con Creta Kanō, Tōru

[44] 夜朝け前に井戸の低で夢を見た。でもそれは夢ではなかった。たまたま夢というかたちを取っている*何か*だった。(1994b: 156).

[45] 妻が寝てしまったあとでも、僕はまだノモンハンの戦場のことを考えていた。そこではすべての兵士たちが眠っていた。満天の星が頭上にあり、無数のこおろぎが鳴いていた。そして川の流れが聞こえた。僕はその川の流れの音を聞きながら眠りについた。(1994a: 121).

[46] 「でもね、正直に言うと、私にはときどきいろんなことがわからなくなってくるのよ。何が本当で、何が本当じゃないのか。何が実際に起こったことで、何が実際に起こったことじゃないのか。……　*ときどきね*」(1994b: 146).

concluye que “el sentido de la realidad estaba extrañamente ausente”[47] (2010b: 300). Buena parte de esta sensación de irrealidad en la vida nacía del fracaso y del apocamiento de movimientos tan enérgicos en su auge como el Zenkyoto, pero también se ha sumado a la confusión entre órdenes de lo real la era digital, mediante la cibercultura y sus realidades virtuales, entornos digitales y holográficos, hipertextos, y demás material intangible. Su marcada presencia en los modos de vida actuales ha multiplicado los niveles ficcionales de la realidad, dificultando todavía más la distinción entre los dos ámbitos (Roas, 2009: 177). A propósito del novelista, se ha opinado que en obras como *El fin del mundo* se advierte del peligro existente en identificarse únicamente con una de las capas de la realidad, concretamente con la de la racionalidad, la vigilia, el día y la luz (Suter, 2008: 162). Por eso Suter concluye que en Murakami “fiction is presented in the texts as another world, a different level of reality” (2008: 114).

En la teoría posmoderna del simulacro se encuentra una relación directamente proporcional entre, paradójicamente, el poder simulador y la sensación de lo real. Murakami sabe sacarle partido a dicha lógica, y se ha convertido en un experimentador y maestro del simulacro, y por consiguiente ha generado un inmenso poder de identificación con los lectores que encuentran en sus (frecuentemente) inverosímiles argumentos el retrato fiel de la condición humana actual. El *boom* del realismo mágico también podría explicarse desde la tendencia cultural al simulacro. El gran éxito crítico y comercial de *Cien años de soledad* debe sus razones al hecho de que, a pesar de incluir levitaciones, rastros de sangre reptantes a través del espacio, y cruces de cenizas imborrables en las frentes, es una historia verosímil en su relato de la vida, del amor, de la espera, de la maternidad y de los tabúes vigentes. Nuestras sociedades, inmersas en la crisis de la expresión «lo real», obtiene guías y validez en la ficción, incluso en la fantástica. En el caso de Murakami, el simulacro permite un tratamiento del tiempo y de la historia muy especial, amalgamando voces, experiencias y temporalidades en un mismo plano. Su metaficcionalidad sirve para mostrar la “historicity of all discursive forms” (Seats, 2006: 265) o, en otras palabras, la inserción en el torrente de la historia del signo y lenguaje literario y demuestra la ficcionalidad recíproca de ambos discursos. Conviene concluir entonces que el tratamiento de la historia desde el simulacro

[47] 奇妙なくらい現実感が失われている。(1994b: 95).

supondría la incapacidad de los textos para referirse a lo extratextual. Ello nos recuerda a lo que Simpkins (1995: 145) entendía como un fallo en el realismo mágico, según vimos en el primer capítulo: el texto magicorrealista no puede referirse a la realidad maravillosa porque todo texto es, en realidad, autorreferencial y generador de realidad por sí mismo. En cualquier caso, a diferencia del uso oficial de la historia, Murakami la realza en su auténtica naturaleza *simulacral*, y reconoce que no puede contar la verdad sobre lo que realmente pasó, por ejemplo, en la Manchuria durante la ocupación japonesa. Cuando Cinnamon, en *Crónica*, nos cuenta su versión sobre lo ocurrido en Nomonhan a partir de los relatos de su madre, el personaje vacila, entrecorta el discurso, y lo puebla de pausas y espacios en blanco. Reconoce que no puede ofrecer una versión totalmente cierta de lo que ocurrió. Él es llanamente una voz más en la inconmensurable polifonía de la Historia. Algo parecido se halla en las múltiples voces compositoras de la Comala de Pedro Rulfo, relatos intertextuales y metaficcionales que reconocen la falsedad de la realidad textual y parten de ella, pero en su sacrificio de veracidad arrastran a la vez a la certeza de las versiones oficiales de la historia.

5.2.3. El sujeto en la posmodernidad

Por carecer de subjetividad e individualidad a la manera occidental, algunos críticos culturales excluyen a Japón de la modernidad. En este apartado analizaremos más detalladamente la cuestión del sujeto posmoderno, continuación del individuo moderno propio de las culturas occidentales, y estudiaremos el sujeto de las novelas murakamianas. El proyecto de la modernidad comenzó perfilando un sujeto monádico que poseyera un centro claro, una identidad, una esencia más o menos bien definida y dibujada frente al resto de personajes y frente al entorno. La Revolución Industrial y, sobre todo, el vértigo cultural de las primeras décadas del siglo XX, con el auge del relativismo, del subjetivismo o del psicologicismo, complicaron tal ideal al resquebrajar la noción de identidad lineal (Tortosa, 2006: 257). Otros factores tecno-culturales esenciales, como la invención de la fotografía, contribuyeron a acelerar y distorsionar la naturaleza de los procesos miméticos y abrieron la puerta a nuevos *realismos* (irrealismos y surrealismos incluidos) creadores. En este viaje, el sujeto terminó por fragmentar la solidez que lo había fundado desde la etapa renacentista: Virgilio Tortosa entiende que el sujeto ya no puede inscribir su identidad "de una sola pieza sino con procesos interiorizados de mayor complejidad" (2006: 258). Posteriormente, el postestructuralismo observa que esta noción de sujeto poseía una naturaleza ideológica,

un espejo en el cual pueda contemplarse el hombre moderno o, en definitiva, una apariencia (Jameson, 1984). Otra de las piedras angulares de la subjetividad moderna era la memoria. A la labor de su desfragmentación, iniciada en la Revolución Industrial, se suma la posmodernidad ya que, al igual que la literatura, la memoria empezó a ser entendida como una interpretación del pasado, y no como reproducción fiel de eventos (Suter, 2008: 100). Cuando Nakata pierde la memoria tras el incidente ocurrido en su infancia en *Kafka*, se nos dice que "había regresado a este mundo como una hoja de papel en blanco"[48] (2008b: 110). Una vez perdida la memoria, perdida queda la identidad. Nakata comienza a recomponerla desde su limitado estado intelectual aunque dotado de nuevas capacidades, entre ellas, la comunicación con los gatos, o la capacidad de sumirse en el vacío. A partir de su precaria situación, Nakata aglutinará diferentes experiencias de su nueva vida para gestar una identidad fragmentada pero coherente: sin preocuparse por el pasado ni por el futuro, carece de la distinción entre dualidades por las que se rige el sujeto moderno, pero es capaz de acceder a niveles de la realidad antes inescrutables. En una conversación con la señora Saeki, siempre anclada en su experiencia del pasado y en la pérdida de su novio durante la adolescencia, confronta su visión de la memoria con la de ella: mientras que la señora Saeki se aferra a la memoria como eje identitario, Nakata vive en un estado de felicidad que desconoce el sufrimiento. Comienza este fragmento con la peculiar forma de referirse a sí mismo en tercera persona:

> –Nakata ha vivido durante mucho tiempo. Sin embargo, tal como le he dicho antes, no tiene recuerdos. Por eso Nakata no puede comprender el sufrimiento del que usted habla. Pero a Nakata le da la impresión de que, por más dolorosos que sean sus recuerdos, usted no ha querido desprenderse de ellos, ¿no es así?
> –Sí –dijo la señora Saeki–. Exacto. Por más doloroso que me sea conservarlos, no quiero perderlos mientras viva. Porque son la única cosa con sentido que prueba que he vivido[49] (2008b: 596).

[48] 白紙の状態でこの世界に戻ってきたのです。(2002a: 139)

[49] 「ナカタは長く生きて参りました。しかし先ほども申し上げましたように、ナカタには思い出というものはありません。ですからサエキさんがおっしゃる『苦しい』という気持ちは、ナカタにはうまく理解できないものであります。しかしナカタは考えるのですが、どれだけそれが苦しくありましても、サエキさんはその思い出を手ばなしたくはなかったのでありましょう？」

[49] 「はい」と佐伯さんは言った。「そのとおりです。それを抱えていることがどんなに苦しくても、生きている限り私はその記憶を手ばなしたいとは思いません。それが私の生きてきたことの唯一の意味であり証でした」(2002b: 358).

La actitud de Nakata trasluce una ética de tintes hinduistas y budistas, doctrinas que nunca habrían derivado en la noción occidental de identidad individualizada por asentar sus enseñanzas en el entendimiento del sujeto personal como una ilusión cuya auténtica naturaleza se halla imbricada en la totalidad del cosmos. En esas éticas se vincula el sufrimiento a la ignorancia de la totalidad, y se aspira al estado de disolución temporal, a la salida de la rueda de las rencarnaciones y al retorno al Todo. Es cierto que en Occidente también se está indagando en la actualidad con ideas similares, como demuestran las siguientes palabras de Alfredo Saldaña acerca de la inclusión del 'Otro' en la identidad propia: "La experiencia de la literatura contemporánea se corresponde en gran medida con la noción de margen, del destierro permanente, del vaciado de sí misma, del alejamiento del centro, del viaje que irremisiblemente ha de conducirnos al encuentro del otro en la disolución de la propia identidad" (2013: 71). En este estudio vamos a profundizar en la idea de intersubjetividad, ya que Murakami juega con esos postulados y recrea la inestabilidad contemporánea de la subjetividad, hostigada por diferentes frentes (de los cuales nosotros hemos desarrollado principalmente la ética cuántica). Nakata parece aconsejar el abandono del paradigma moderno clásico, que ancla la identidad sobre la memoria y la individualidad única. Gracias a ello podrá jugar con las interconexiones entre personajes y con un nuevo concepto de *identidad solidaria* que halla mejor su encaje en las líneas abiertas por la posmodernidad y por el paradigma cuántico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La *identidad solidaria* se entiende a partir de la evolución que hemos referido anteriormente en el ámbito de la identidad: la Revolución Industrial trajo nuevas circunstancias culturales que empezaron a fragmentar el sujeto y la firmeza proyectada por la modernidad desde el Renacimiento, y en el siglo XX acabamos de asistir al vencimiento de la univocidad y la construcción de la identidad individual a partir de los trazos, ecos y recuerdos del pasado. En la posmodernidad de la literatura de Murakami, la reconstrucción de dicha identidad incluye fragmentos no sólo del pasado del protagonista, sino también de otros muchos personajes, mecanismo más evidente en los primeros personajes de sus novelas. Hemos visto que el concepto de subjetividad e individualidad (o *shutaisei*) es algo tremendamente complejo desde el Japón de la posguerra. La modernidad japonesa –si creemos en su existencia– pretendió establecer una separación tajante entre *sujeto* y *sociedad*, a pesar de que el legado tradicional japonés marcaba unos límites menos definidos del sujeto no sólo con la sociedad, sino

con la naturaleza misma. Iwamoto recuerda la tremenda dificultad que, a pesar de los esfuerzos de modernización, encontró el concepto de *subjetividad* en su importación a Japón, debido a la fuerza de otros valores como el *comunalismo* o el *conformismo* (1993: 297). La perversión del proceso –nunca totalmente concluido– la representa Murakami y los protagonistas de sus primeras novelas, donde se rompe la ortodoxia moderna entre el sujeto y la sociedad, a la vez que pervierte los fundamentos de la *shishōsetsu* (o *novela del yo*) en Japón. Y por ello puede afirmarse que Murakami reformula la dualidad «individuo *versus* realidad exterior»[50], inaugurada en Japón con la «novela del yo» en la época naturalista. Tal disolución de la dualidad entronca con el pensamiento de Karatani y su ensayo sobre el nacimiento del sujeto en Japón. El crítico japonés considera que el desarrollo de la subjetividad nace con el fenómeno del *fukei no hakken* (*descubrimiento del paisaje*), consistente en la toma de conciencia del individuo como ser escindido y diferente del entorno al que pertenece. En el proceso aflora la interioridad individual y, por tanto, la dualidad interior-exterior a la que hace referencia Rubio. Con plena lucidez, Karatani señala que el paisaje se descubre de una manera análoga a la realidad japonesa cantada en chino durante el siglo VII: los nativistas decían que dicha poesía era originaria de Japón, pero lo cierto es que los japoneses empezaron a apreciar esa realidad exterior suya sólo cuando conocen lo que les llegaba a partir de la literatura china (1980: 20). En lo referente al paisaje, Karatani cree que su descubrimiento acaeció en Occidente en el Renacimiento. Da Vinci sería un hito esencial. En la «Mona Lisa» se aprecia la clara definición del sujeto frente al fondo paisajístico. Por el contrario, el arte medieval sumía al sujeto en el paisaje, similar al *sansuiga*, un estilo pictórico donde el paisaje se explica a partir de un modelo metafísico, y no se entiende a través de coordenadas como sí ocurre en Occidente desde el Renacimiento (1980: 28). Estos hitos culturales explican que el sujeto moderno requiriese de una introspección que Freud acabó por identificar[51]. Desde el *descubrimiento del paisaje* el mundo interno personal (el sujeto moderno) y el exterior quedan escindidos (1980: 38).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[50] La expresión es de Carlos Rubio (2007: 280).

[51] Freud profundizará más con su labor psiconalítica y llegará a disgregar el ego (en las conocidas nociones de *id*, *ego* y *superego*), culminando la obra moderna de escisión del sujeto en un estadio paralelo a la fragmentariedad de la realidad cultural del momento. Por el contrario, el Oriente tradicional había mantenido ligado al sujeto con el entorno, y no había identificado múltiples estratos de un mismo sujeto en su interior, manteniéndolo cohesionado y sólido.

En cuanto a Murakami, Karatani aplica su teoría y constata que sus primeras novelas eran *paisajes*, pues costaba definir la voz del sujeto del entorno recreado, como si retornara de nuevo el autor a la premodernidad, donde el sujeto no existía y pertenecía al medio. Algo parecido concluye Susan Napier cuando establece que Murakami opta por la destrucción del sujeto o, al menos, por un retiro del compromiso y de las responsabilidades para con la sociedad (1999: 22), actitud cuyo fin se dará en la década de los 90 con novelas *Crónica* o textos misceláneos como *Underground* (1997). Dentro de las obras de Murakami podemos encontrar algunas referencias a estas cuestiones, sobre todo a partir de *Crónica* y de la adquisición de compromiso social. También se hallan referencias históricas (no explícitas) al proceso que definiera Karatani: en *Kafka*, Ōshima recuerda la peligrosidad en la época de expresar el ego y la individualidad, a pesar de que el absolutismo se hallaba en sus últimos momentos (2008b: 576). Asimismo incluye una opinión favorable y condescendente con Haydn, pues "en sus notas puede descubrirse un anhelo oculto hacia un yo moderno" (2008b: 499). Este tipo de reflexiones muestra la atención de Murakami a la cuestión del individualismo, reflejada literariamente de distintas maneras, desde la difusión *paisajística* de *Kaze no uta wo kike* hasta el firme propósito de Kafka de pugnar por una identidad diferenciada y superviviente. El sujeto de *Kaze no uta wo kike* es un ego difuminado, e incluso, como lo entiende Iwamoto, ejemplifica la muerte del sujeto acaecida en la literatura posmoderna, pues fallaría en adquirir una *identidad sartreana*, forjada en el cruce entre el sujeto y el otro (1993: 297). En *1973 nen no pinbōru* (1980, *Pinball en el año 1973*; en adelante, *Pinball*), la que sería la continuación espiritual de *Kaze no uta wo kike*, el sujeto tiene la extraña sensación de que él mismo es otra persona. Muchos personajes de los primeros tiempos de Murakami ni siquiera tienen nombre propio. Con el paso del tiempo, Murakami irá creando sujetos más definidos y estables, aunque siempre interconectados y *enmarañados* (vid. 5.4.4.). La vaga noción de identidad aún actúa en personajes de *Crónica* que o bien son anónimos, como la insinuante voz femenina que telefonea a Tōru al comienzo de la obra, o bien tienen nombres con poco peso identitario, como Cinnamon (en español, *canela*) o su madre Nutmeg (*nuez moscada*). El mismo sentimiento del sujeto protagonista de *Pinball* experimenta Kumiko cuando finalmente se reencuentra con Tōru, en una extraña habitación de hotel a la que puede acceder él en los viajes a su conciencia. Ella duda de si realmente es Kumiko: "Quizá yo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sea, *en realidad*, Kumiko. Todavía no estoy segura"[52] (2010b: 863). Poco antes, Tōru le había explicado su teoría:

> 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?[53] (2010b: 862-3).

En *Kafka*, el protagonista despierta en un santuario sintoísta empapado en sangre, después de haber cometido, parece darse a entender al lector, el asesinato de su padre a través del sueño. El joven Kafka Tamura, sumamente confuso, sin recordar nada de lo acontecido la noche anterior, comienza así su monólogo interior: "Intento recomponerme a mí mismo. Para conseguirlo tendré que ir de aquí para allá buscando los fragmentos de mi ser. Como si fuera reuniendo pacientemente, una tras otra, las piedras desordenadas de un puzle"[54] (2008b: 111). En la misma obra, el bibliotecario Ōshima, un infrecuente caso de intersexualidad, conversa con Kafka acerca de la dificultad para definir su identidad mediante el lenguaje: "A veces no lo comprendo ni yo. «¿Pero qué diablos soy?», me pregunto. «¿Pero qué diablos soy yo?»"[55] (2008b: 280). No únicamente en el ámbito de la sexualidad al *yo* le resulta difícil delimitar sus contornos en una cultura narcisista donde pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el *yo* se ha vuelto un «conjunto impreciso», condición ideal para la práctica de una ética permisiva y hedonista como la predominante actual (Lipovetsky, 1983: 56). Por otro lado, junto con el cultivo de la indefinición y el cruce de identidades, en *Kafka* se atribuyen cualidades de antagonista a aquellos que pretenden disolver la identidad individual, como es el caso del icónico Johnnie Walken en su conversación con Nakata. En la obra, la marca de whisky, cuyo nombre se ha alterado en la traducción española (pues el original japonés translitera «Johnnie Walker»), encarna a un despiadado asesino de gatos que acaba muriendo a manos de Nakata. Confiesa que su anhelo es

[52] 「私は*実は*クミコさんなのかもしれない。私はまだよくわからないんだけれど。(1995: 534).
[53] 「つまりね、君がクミコだとするとこれまでのいろんな話の筋がうまく収まるような気がするんだ。君はここから僕に何度も電話をかけてきた。おそらく君はそのとき僕に何かの秘密を伝えたかったのだと思う。クミコが抱えていた秘密をね。実際のクミコが実際の世界でどうしても僕に言えなかったことを、君がこの場所から代わりに僕に伝えようとしていたんじゃないのはな。(1995: 533-4).
[54] 僕はなんとか自分をもとどおりひとつにまとめようとする。そのためにはあちこちに行って、自分自身の破片を集めてこなくてはならない。ばらばらになったジグソーパズルのピースをひとつひとつ丹念に拾うみたいに。(2002a: 140-1).
[55] 「ときどき僕自身にもなにがなんだか理解できなくなることがある。僕はいったいなんなんだろうってさ。ねえ、僕はいったいなんなんだろう？」(2002a: 382).

construir una gigantesca flauta cósmica con el alma de los gatos asesinados. ¿Se trata de un símbolo del poder reductor, alienante y homogeneizador de la globalización?: "Esto es muy importante, Nakata. Que una persona deje de ser ella misma"[56] (2008b: 231). Johnnie Walken representa el reverso amenazante de un axioma cultural bien descrito por Castells, que dilucida cómo la lucha por la identidad en la era de la información se articula en torno a una oposición bipolar entre la red y el *yo* (Castells, 1997: 33), entre el prácticamente infinito campo de posibilidades global y el sujeto. Por este motivo, los sistemas de información están subvirtiendo el tradicional concepto occidental de individuo separado e independiente (1997: 53) al sumergirlo en una red etérea vastísima que le impone rasgos de identidad mientras le facilita una amplia gama de opciones personalizadoras. Tenemos, por consiguiente, una curiosa paradoja: al tiempo que ese invisible poder (aquí encarnado por Johnny Walken) anhela arrebatar la distinción individual y el derecho a la diferencia a los individuos, el mismo poder, que también encarna la lógica digital e informacional del capitalismo actual, ofrece al sujeto, a través del consumo, una inabarcable gama de posibilidades con las cuales personalizar su ego y hacerle único, especial e irrepetible: el narcisismo halla así su posibilidad y su condena.

En cualquier caso, se ha observado que la búsqueda de identidad es una constante en la literatura de Murakami. Stretcher, uno de los críticos que han analizado al autor bajo los saberes del realismo mágico, entiende que es una herramienta para la construcción de identidad. En cualquier caso, y aunque retomaremos la cuestión magicorrealista en el epígrafe 5.5., es evidente la necesidad de identidad en los protagonistas del escritor. Aquí queremos señalar algún fragmento en los que se alude a esa búsqueda, como la siguiente respuesta de Creta Kanō a Tōru: "Los tiempos peores ya han pasado y nunca volverán. Esas cosas no se repetirán jamás. Sé que no es fácil, pero, con el paso del tiempo, lo olvidarás. Un ser humano no puede vivir sin un verdadero yo. Es como un terreno. Si falta, no se puede construir nada encima"[57] (2010b: 422-3). Tras ello, Creta le ofrece a Tōru ayuda para ir llenando poco a poco ese recipiente vacío que es su

[56] 「それはとても大事なことだよ、ナカタさん。人が人ではなくなるということはね」(2002a: 313).

[57] いちばん辛い時期はもう通り過ぎてしまったし、もう戻ってはこない。そんなことは二度とはお前の身に起こらない。簡単なことではないけれど、ある程度の時間がたてば、いろんなことは忘れてしまえる。でも本当の自分というものがなくては、人はそもそも生きていきことはできないんだよ。それは地面と同じなんだ。地面がなかったら、そこに何かを作るということはできないんだからね。(1994b: 294).

identidad: “A partir de ahora, voy a ir llenando, poco a poco, este recipiente vacío”[58] (2010b: 429). La misma Creta le cuenta que gracias a su hermana Malta pudo controlar a su nuevo yo y separar el cuerpo de la mente (2010b: 423; 1994b: 295). En otro lugar, la rareza del encuentro con Nutmeg provocan la disolución del ego de Tōru, al percatarse de que su “yo real no había podido localizarme”[59] (2010b: 577). La imprecisión identitaria facilita el reflejo del lector contemporáneo en unos personajes carentes de seguridad, certeza y vehemencia en la mayoría de sus reflexiones.

En otro orden de cosas, Michael Seats entiende que se ha aplicado a la literatura moderna japonesa un concepto estrecho de *sujeto* (2006: 223), un razonamiento similar al de Suter (2008), que entendía una occidentalización excesiva en la aplicación de dicho concepto en al ámbito japonés. Para Seats, la estrategia de Murakami no consiste en llegar al mundo a partir del sujeto, sino “to locate possible subject positions at the nodal points of intersecting representations of the world, which indicate the constitution of a phantasmal ‘self’ as both point of departure and narrative destination” (2006: 223). Este *sujeto* se entrelaza y explica mediante una estructura en red con el resto de sujetos, y favorecerá la interrelación de los personajes, casi tan inmediata como la interconexión cuántica: si podemos encontrar posiciones subjetivas entre los nudos de las diferentes representaciones del mundo, se debe a que el sujeto está en constante intercambio e interrelación de información entre los ‘Otros’ y su entorno, y se favorece la disolución de fronteras entre los mismos individuos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.4. Temporalidad e historia desde la posmodernidad murakamiana

En la vinculación entre posmodernidad e indiferencia actúa un descreimiento en la noción de progreso cuya consecuencia es el convencimiento de la inutilidad de la acción política y la consiguiente evasión en mundos ficcionales. Sin embargo, hasta aquí hemos defendido la existencia (tardía) de compromiso político en el autor. Es incipiente en aquellas primeras obras donde la historia entra en el argumento, de alguna manera en *Tokio Blues* (1989) pero, sobre todo, en *Crónica* (1994), obra en la cual se percibe un posicionamiento revisionista del autor con respecto a la historia oficial. El trabajo de la historia se realiza desde el juego posmoderno con el tiempo, consistente en subvertir la

[58] 「そのからっぽの入れ物に、私はこれから少しずつ中身を入れていこうとしているところなのです」(1994b: 305).
[59] 僕のリアリティーはまだ僕をみつけることができていないようだった。(1995: 111).

lógica pasado-presente-futuro (Seats, 2006: 309). Tōru, cerca del desenlace de *Crónica*, observa en un televisor lo que ocurrirá después: acabará con la vida de Wataya. Además de esta alteración lógica, la temporalidad posmoderna incluye voces opuestas, tiempos alejados y experiencias históricas diferentes en un mismo plano textual no jerarquizado, creador de un pastiche temporal significativo para examinar la labor política de Murakami.

A partir de *Crónica* y de los distintos estudios críticos de la obra, Seats cree en la existencia de una ética histórica dentro de la obra a pesar de la crisis discursiva provocada por la posmodernidad. La intersección de episodios históricos en la narración de la búsqueda de Kumiko supone no otorgarles una jerarquía especial en el entramado textual. La novela incluye sitios y eventos históricos como Nomonhan o Manchuria, y de esta manera retorna el referente extralingüístico, que hasta entonces había estado ausente o reprimido (Seats, 2006: 311). Seats maneja algunos conceptos interesantes extraídos de la crítica murakamiana, como el de *hilo vertical de la historia*, la intercalación repentina de episodios históricos en medio de la novela. Recoge opiniones sobre la importancia de dichos *hilos*, pues clarificarían la noción de sujeto en Japón (Seats, 2006: 311) al restituirlo en su historia e interconectarlo con el resto de hilos históricos y colectivos. La inserción de estos *hilos* narrativos permite experimentar el pasado como evento actual y presente. Así se expresa al respecto el psiquiatra Kawai en una conversación con Murakami donde trataron el episodio de Nomonhan en *Crónica*: "Lo que yo sentía al leer los escritos de Murakami era que el suceso de Nomonhan –y todo, en realidad– estaba ocurriendo ahora. Si existe un invididuo que perciba las cosas de esa manera, creo que es un individuo muy diferente al individuo occidental"[60] (citado en Seats, 2006: 328; traducción propia). Para el doctor, el individuo japonés no experimenta la historia como una cronología, al contrario que el sujeto típico occidental. Murakami provee un nuevo ángulo para ver la historia, y el núcleo de ese ángulo es lo que llama *rekishi to iu tate no ito*, o *hilo vertical de la historia*, una urdimbre que resuelve la conexión de tiempos dispares, uniendo el pasado con el presente o con el futuro. Es una nueva perspectiva para cuestiones propias de la modernidad, como la memoria, el tiempo y también la subjetividad (Seats, 2006: 328). En su penúltima

[60] 村上春樹さんのお書きになったものを読んで僕が感じたのは、ノモンハンも今起こっている、すべてが今起こっているのですね。そういう受け止め方の個人があるとすれば、それば欧米の個人主義の個人とは違うと僕はおもうのです。

novela aborda explícitamente el manejo temporal, distanciándose de las cronologías lineales, y lo hace mediante el profesor de matemáticas Tengo: "Pero, en realidad, [el tiempo] no es una línea recta. Carece de forma, en todos los sentidos. Pero como nosotros somos incapaces de concebir algo sin forma, por conveniencia lo imaginamos como una recta. [...] A lo mejor tiene forma de donut retorcido"[61] (2011b: 48-9). Dicha concepción se acerca al relativismo físico y, en cualquier caso, abre la veda a la especulación sobre la naturaleza temporal, una vez admitida su auténtica realidad de constructo. El autor idea por tanto una temporalidad novelesca cuyo modelo es ese *hilo vertical* que, además, nos recuerda al modelo holístico del universo, o al mar de información constituido por el hipotético campo A, según la teoría del Lázslo. Gracias a a ese modelo histórico ficcional, es posible entrar en la historia a través de la lectura, accediendo al pasado directamente desde el presente en una inversión temporal ayudada por el pastiche temporal posmoderno, y así contribuye Murakami a subvertir la construcción moderna del tiempo (Seats, 2006: 329). Existen más entrelazamientos entre episodios históricos y episodios cotidianos de los protagonistas, como ocurre en la penúltima novela de Murakami. Ambientada en la década de los 80, en *1Q84*, tras la escena de sexo entre Aomame y uno de sus encuentros, aparecen intercaladas a través del televisor noticias de la guerra entre Iraq e Irán, y se ironiza sobre la poca inteligencia presupuesta en el candidato del Partido Demócrata estadounidense, pues un presidente inteligente sería rápidamente objeto de asesinato (2011a: 90-1; 2009a: 119). En el libro 3 de la misma obra, Tengo hojea un periódico cuyas noticias poseían una gran trascendencia para el mundo de su época, como el magnicidio de Indira Gandhi, pero "ni un solo artículo atrajo el interés de Tengo"[62] (2011b: 206). Estas irrupciones de la historia tras la escena sexual no alcanzan el nivel de *verticalidad*[63] de *Crónica*, pero siguen transparentando el peculiar tratamiento de la temporalidad. Murakami consigue crear un mundo ficcional donde el pasado está activamente incluido en el presente, algo que no puede reconciliarse fácilmente, opina Seats, con la aproximación a la historia empirista o *reconstruccionista* (2006: 330) de la modernidad. Kant estableció que el sujeto va generando eventos –la unidad más pequeña en la historiografía empirista–

[61] 「でも実際には時間は直線じゃない。どんなかっこうもしていない。それはあらゆる意味においてかたちを持たないものだ。でも僕らはかたちのないものを頭に思い浮かべられないから、便宜的にそれを直線として認識する。[...] ねじりドーナツみたいなかたちをしているのかもしれない。(2010: 65).

[62] しかし天吾の個人的な興味を惹く記事はひとつもなかった。(2010: 292).

[63] Empleamos la palabra *verticalidad* para referirnos a la capacidad de *Crónica* de incluir diferentes tiempos históricos y personales en la superficie del relato, tal y como se acaba de explicar.

sucesivos en una línea temporal, a la vez que *crea el tiempo*, una magnitud propia de la mente humana. Murakami abriría un *agujero en la historia* para demostrar que hay otras visiones de la historia diferentes a la oficial, esa sucesión de eventos incluidos en los currícula educativos creados por el Ministerio de Educación japonés (Seats, 2006: 331), pero ello ya es adentrarnos en la oposición que establece el autor contra la Historia instituida.

5.2.5. El autor contra la historia oficial

Kenzaburō Ōe describía la generación murakamiana como una juventud sin participación política cuyo ecosistema era una cultura postadolescente, y las raíces de esa acusación quizá radiquen en el hecho de no haber tenido que atravesar una guerra y sus consecuencias inmediatas. En otras palabras, por no pertenecer a la generación de posguerra. Con el tiempo, Murakami llegará a incluir en sus producciones la política y la historia, si bien es cierto que desde un posicionamiento posmoderno afín a la ironía y a la parodia en lugar de la denuncia explícita. Sus trabajos se encontrarían en el segundo nivel de simulación de Baudrillard, un nivel acogedor de juegos ficticios y de criticismo social al mismo tiempo (Seats, 2006: 107). También el realismo mágico se encontraría en esa fase de la simulación, pues a pesar de la extraordinaria peculiaridad de sus mundos incluye una fiera crítica a sociedades y sistemas políticos americanos. La metaficción niega el realismo tradicional y crea unas representaciones de la realidad alternativas y desafiantes frente a las impuestas por los medios de comunicación masivos o el paradigma de pensamiento mayoritario. Ya hemos mencionado *Underground* (1997) como ejemplo de polifonía y de igualación de voces en el atentado sectario. La obra se opone a la narración de los medios de comunicación durante el conflicto, totalmente centrados en los perpetradores del crimen y en el insólito ataque, y lo hace subvirtiendo la relación entre los culpables y la justicia y rescatando, además, las voces de las víctimas. Gracias a la metaficción, Murakami crea representaciones alternativas de la realidad que desafían a las propuestas por los medios de comunicación y por la literatura mayoritaria (Suter, 2008: 111), en un contexto en el que el mismo Murakami posee el acomodaticio rango de autor de *best-seller*. Por otro lado, en obras como *1Q84* se mencionan, a propósito de la obra de George Orwell, los riesgos de la rescritura de la historia y la criminalidad implícita en dicha manipulación (2011a: 329; 2009a: 459). De hecho, Aomame sólo se percata de haber cambiado de mundo a partir de conocer noticias de las que no había oído, como si cambiar la información histórica

cambiara efectivamente el mundo sobre el que uno existe. Quizá por la delicadeza de tal manipulación histórica, Murakami opta por mezclar temporalidades y hechos ficticios con históricos sin introducir ningún juicio explícito. En la ligereza posmoderna ese tipo de textos invade los terrenos de la historiografía, pues la posmodernidad desconfía del texto histórico académico por su condición de constructo y, por consiguiente, por su inherente ficcionalidad. El hecho de que Murakami cierre su *Crónica* con una bibliografía de trabajos y documentos históricos consultados evidencia su inclinación por la historiografía. Consciente de que su literatura es un signo, igual que lo son los libros de texto que estudian los japoneses en la escuela o las palabras de un ministro de educación[64], se lanza a la espinosa labor de reescribir la historia a pesar de (o gracias a) su condición de autor literario. En su reconstrucción tejerá la urdimbre de *hilos verticales* que explicamos en el apartado anterior, y se aleja de cronologías que en la modernidad presumían de poseer una mayor objetividad.

Algunos de los actos de los personajes murakamianos tienen una doble lectura que permiten al autor existir en el cómodo terreno de la desimplicación directa. Lo ejemplifica el asesinato que comete Tōru contra la vida de Noboru Wataya con un bate. En *Crónica*, este insidioso personaje representa todo lo detestable en la cosmología de Murakami, que además es un cómplice absoluto de los medios de comunicación masivos. Aunque en el texto original aparezca escrito en el silabario *katakana*, el nombre de pila Noboru puede escribirse en japonés de varias maneras (上る, 昇る, 登る), pero todas poseen una base semántica semejante: *ascender*, *escalar* o *trepar* hacen referencia al modo de promocionar en el ámbito político de las sociedades contemporáneas. Ello requiere una bien trabada alianza con los medios de comunicación, don de gentes y una retórica fascinante, aunque sea hueca. Este tipo de personajes representan el poder de la autoridad que ostentan las grandes personalidades en Japón. Oddvik recuerda las vinculaciones entre la habitación 208 de ese misterioso hotel al que Tōru accede desde su memoria y donde finalmente acabará con Wataya y la

[64] Del ministro de Educación Fujio Masayuki se recuerda una afirmación tan polémica como la siguiente: "There were no shameful episodes in modern Japanese history" (Seats, 2006: 262). Este posicionamiento, emitido desde la institución educativa oficial del país, da buena cuenta del ocultamiento premeditado de las partes más oscuras de la historia japonesa reciente. Existen además otras cuestiones, como la enigmática Unidad 731, en la cual supuestamente ocurrieron terribles crímenes contra la humanidad (incluyendo la experimentación con humanos), que apenas son motivos de investigación ni tópico de discusión, dada la cuidadosa destrucción de documentación llevada a cabo tras la Segunda Guerra Mundial.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

habitación 101 de Orwell en *Nineteen eighty four* (1948). Este tipo de personajes en las novelas de Murakami recuerdan al antiguo Japón jerárquico en el cual se esperaba que la gente actuara según las órdenes de los superiores, atendiendo a las reglas del respeto por la autoridad (Oddvik, 2002: 9), elemento más para aportar a la interminable discusión acerca de la falta de subjetividad en Japón: "A lack of individual confidence has obstructed the growth of individual autonomy and integrity" (2002: 10). Con el desastre de Fukushima, derivado del terrible terremoto conocido como Tōhoku (*nordeste*)[65], los medios de información internacionales llamaban la atención sobre la falta de cuestionamiento social en la gestión del desastre (cuya contrapartida positiva era el alto grado de civismo del pueblo japonés), además de focalizar la aparente obediencia que los japoneses mostraban hacia su gobierno y las informaciones que iba vertiendo. Sería interesante contrastar tal necesidad con el adoctrinamiento propio de las masas en las sociedades contemporáneas occidentales. Éstas requieren *ser seducidas* por alguna autoridad o líder que, en algunos análisis sociológicos, ha sido analizado junto con el poder inmaterial e inaprehensible que *seduce* a los individuos con el objetivo de encuadrar su experiencia vital en categorías que predisponen a una conducta determinada, al servicio de un liderazgo determinado (Castells, 1998b: 418). El sociólogo Castells identificó tal patrón de comportamiento, y explica mediante él que se emplee el miedo para dirigir a las poblaciones asustadas y amenazadas por un temor multidimensional no identificable, que sin embargo halla su materialización en una dirección determinada y programada por los agentes del poder, y obsérvese que este fenómeno político en absoluto se limita a Japón. Castells pone el ejemplo de la inmigración, un código al que el ciudadano suele asociar pobreza, necesidad de asistencia social, cometimiento de delito, desempleo y, consecuentemente, un aumento de impuestos para sufragar las necesidades básicas de esos inmigrantes, de manera que el ciudadano común por fin encuentra un objeto material y creíble para dirigir sus temores y amenazas, mientras que la multidimensionalidad de las verdaderas amenazas de la vida contemporánea causantes de crisis (mercados financieros, *lobbies*, paraísos fiscales, corrupción, populismo, impunidad o deforestación, por indicar unas cuantas) pasan despercibidas por ser inteligentemente reorientadas. Esos agentes invisibles constituyen la "supuesta alianza informática universal para las laberínticas

[65] Aunque el mundo occidental hace referencia al terremoto de Sendai ocurrido en marzo de 2011 a partir del desastre de Fukushima, el hecho sísmico se conoce en Japón por la región más cercana a su epicentro: Tōhoku, literalmente, "nordeste".

conspiraciones de agencias de espionaje autónomas, pero interconectadas […] con un grado de complejidad que a menudo rebasa la capacidad mental del lector medio" (Jameson, 1984: 85-6). Para Jameson, la red *supuestamente conspiratoria* (se aprecia cierta ironía en su discurso) constituiría lo sublime posmoderno, que sólo puede comprenderse "en términos de esta nueva realidad de las instituciones económicas y sociales: una realidad inmensa, amenazadora, y sólo oscuramente perceptible" (1984: 86). Wataya en *Crónica* representaría, como ya se ha dicho, ese poder oculto que mediante una retórica vacía sabe redirigir las amenazas sociales y económicas hacia blancos concretos y quedar impune, además de encumbrado gracias al potente carisma que vehiculan los medios de comunicación. Murakami denosta a todas luces las figuras autoritarias y buena parte de sus tramas cristalizan ese desprecio. En *Kafka* se nos advierte contra los defensores de retóricas huecas o los seguidores ciegos de corrientes ideológicas, carentes de pensamiento crítico, precisamente el tipo de gente que acabó con la vida del novio de la señora Saeki durante las revueltas estudiantiles:

> A mí no me importa la bandera que enarbolen. Lo que yo no puedo soportar es a esos tipos huecos. Y cuando se me pone uno delante no me puedo aguantar. [...] Y es que los que mataron al novio de adolescencia de la señora Saeki no fueron otros que esa clase de sujetos. Sujetos estrechos de miras, intolerantes y sin imaginación. Tesis desconectadas de la realidad, terminología vacía, ideales usurpados, sistemas inflexibles. Son estas cosas las que a mí, realmente, me dan miedo[66] (2008b: 282).

Estas retóricas huecas proliferan con facilidad, y aumentan su incidencia especialmente en sociedades con poca tradición democrática y escasa cultura de crítica social. ¿Podría aplicarse tal pensamiento a grandes temas de actualidad, como el mismo desastre de Fukushima, o espinosos eventos de la historia, como la masacre de Nankin, para explicar por qué son tabú en la sociedad japonesa actual? Es posible, además, que la única causa no sea la desafección política, sino el complejo marco de reglas sociales que guía la convivencia y la armonía social en Japón, por la cual también las actitudes demasiado radicales (como el rechazo de Ōe al reconocimiento del Emperador) son radicalmente mal consideradas.

[66] どんな旗を掲げていようが僕はまったくかまいはしない。僕は我慢できないのはそういううつろな連中なんだ。そういう人々を前にすると、僕は我慢できなくなってしまう。 [...] 結局のところ、佐伯さんの幼なじめの恋人を殺してしまったのも、そういった連中なんだ。想像力を欠いた狭量さ、非寛容さ。ひとり歩きするテーゼ、空疎な用語、簒奪された理想、硬直したシステム。僕にとってほんとうに怖いのはそういうものだ (2002a: 384-5).

Volviendo al tema que nos ocupa en este epígrafe, Murakami desarrolla una cruzada contra la oficialidad de las versiones aportadas por el gobierno japonés y los medios de comunicación, que en buena medida depende del mismo. En *1Q84* se nos recuerda la escasa imparcialidad de la televisión pública japonesa, cuyos presupuestos dependen de la Dieta (nombre de las cámaras legislativas en Japón) y del partido gobernante (2011a: 142; 2009a: 193). Asimismo, en *Kafka* existe un compromiso politico por recordar episodios históricos que el Japón actual prefiere olvidar: la obra introduce a personajes, como el camionero Hoshino que acompaña a Nakata en su viaje a Shikoku, que han olvidado totalmente el hecho de que en Japón se hubiera dado una guerra. De la siguiente sorprendente manera responde Hoshino a un comentario de Nakata acerca de su estancia en Yamanashi durante los tiempos de la guerra: "¿Ah, sí? ¿Qué guerra?"[67] (2008b: 302). Llama poderosamente la atención que el personaje haya olvidado la guerra que cambió radicalmente el curso de la historia de su país, y por supuesto, también las causas del conflicto. Unas cuantas páginas después, Nakata le cuenta a Hoshino que la última vez que vio la playa fue en su época de primaria, en Enōshima, cuando "los americanos habían ocupado Japón y toda la playa de Enōshima estaba llena de americanos", a lo cual Hoshino responde: "¡Qué! Te lo estás inventando, ¿verdad? [...] ¿Cómo van a ocupar Japón los americanos?"[68] (2008b: 332). Una década antes, ya con *Crónica*, Murakami había intentado traer a colación los episodios más oscuros del siglo XX. Terao reconoce que esa novela obliga al lector a un ejercicio de memoria histórica que siempre resulta incómodo para el japonés: la novela le confronta "a la parte oculta de la historia moderna, que muchos japoneses preferíamos evitar" (2007: 35). Otros especialistas que se han acercado a la cuestión revisionista detectan una fuerte postura victimista por parte de los japoneses a la hora de abordar los episodios más oscuros de su pasado (Falero, 2006b: 309), agravada además por la existencia de xenofobia en un punto importante de la historia del país (2006b: 307).

Existía ya un antecedente de memoria histórica en *La caza del carnero salvaje* (1982). En su búsqueda del misterioso carnero que otorga inmensos poderes a la persona en la cual se hospeda, los protagonistas viajan a Hokkaidō, la isla más septentrional de las

[67] 「へん、どの戦争？」(2002a: 412).
[68] 「日本はアメリカに占領されておりまして、エノシマの海岸はアメリカの兵隊さんでいっぱいでありました」 (2002a: 457).
[68]「嘘だろう」[...] 「日本がアメリカに占領されるわけがないじゃないか」(2002a: 457).

cuatro mayores del archipiélago nipón. En la novela se hace referencia a los *ainu*, histórico pueblo poblador de Hokkaidō, terreno colonizado por Japón durante la era Meiji en un intento de homogeneizar su cultura y territorio. Murakami contribuye a la reincorporación de este pueblo en la memoria colectiva del lector. Teniendo en cuenta que la obra ha sido interpretada como una búsqueda de identidad (tema constante en Murakami), se cree que la búsqueda del carnero en el Norte es también la búsqueda de la identidad del protagonista, que culmina la novela mediante el encuentro con su *alter ego*, Rata (Seats, 2006: 215). El final de *La caza* recuerda a *Kafka* en el retiro que ambos protagonistas realizan en una cabaña perdida en mitad de una vegetación prácticamente inhóspita, entorno que facilita el acceso a su interior: en *La caza*, el protagonista conoce a su *alter ego*, mientras que en *Kafka* puede acceder a un bosque cuya temporalidad difiere del mundo exterior y así logra interpretar ciertos misterios del argumento. En cualquier caso, la irrupción de Hokkaidō en la obra de Murakami pretende aportar a la reescritura de la identidad japonesa. El autor recupera tabúes identitarios y episodios ocultados de la historia al insertarlos en su narrativa, si bien la metaficción, la ironía y el tratamiento igualitario de todos los segmentos argumentales dificultan el hallazgo de un compromiso unidireccional y firme por parte del autor. La posmodernidad desconfía de las esencias identitarias, y explica una época en la cual la identidad sólo puede ser construida sobre elementos efímeros y consumibles, como las opciones de compra, las marcas de ropa o las superficies comerciales, por supuesto gracias al capitalismo, origen y vehículo de la cultura hedonista actual (Lipovetsky, 1983: 84). En su estudio de la era de la información, a partir del análisis sobre las categorías del espacio y del tiempo, Castells también habla de una sociedad que contradictoriamente cultiva una cultura de lo eterno y de lo efímero al mismo tiempo (1997: 540). En este estadio cultural la identidad no es buscada en el interior o la unicidad que pueda tener el individuo (Stretcher, 1999: 295). Incluso la imagen de Hokkaidō, una tierra aún salvaje en la actualidad, es vendida por las agencias de viajes japonesas como un lugar donde se puede encontrar la «naturaleza perdida de Japón», es decir, la historia perdida de Japón. Existiría así una doble pérdida en Hokkaidō: la identidad japonesa y la cultura *ainu* (2006: 218-9), y en ello radica el potencial identitario de la isla septentrional que interesó al autor de *La caza*. De alguna manera, Hokkaidō porta un valor subversivo contra el oficialismo japonés similar al de los *kunitsukami*, aquellas deidades reivindicadas por Ōe en su potencial identitario y a favor de la diversidad cultural. Otra coincidencia más entre dos autores opuestos en la praxis

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

literaria y en el paradigma epistemológico pero cercanos en la reivindicación de un Japón más diverso, heterogéneo y consciente de su historia, incluidos los oscuros episodios de colonizaciones y crímenes de guerra. Políticos de gran trascendencia nacional, como el que fuera el gobernador de Tokio, Shintarō Ishihara, muestran hoy un nacionalismo creciente en la vida pública japonesa en polémicas declaraciones que niegan la inexistencia de la masacre de Nankin. Con respecto a las complicadas relaciones entre China y Japón, Murakami ha declarado recientemente su preocupación por la crisis que atraviesa el mutuo entendimiento que numerosos intelectuales y nombres de la cultura habían construido con mucho esfuerzo. Concretamente, refiriéndose a la reciente adquisición de las islas Senkaku por parte del gobierno japonés, declaraba lo siguiente: "As a Japanese, as a writer, I fear that the dispute over the Senkaku islands, and even the recent troubles involving Takeshima, will do little but destroy the cultural world that we have all worked so hard to create over many years, and dig up the path that we have laid, brick by brick" (Kendall, 2012). En definitiva, Murakami intenta una crítica contra el olvido, probablemente programado, de la historia y sus episodios más comprometedores.

A pesar de la vehemencia de tales declaraciones, y de su lucha contra las distorsiones y los acallamientos de la historia, Murakami escribe desde su habitual relatividad, puesta en práctica sobre todo en las características estructurales de las novelas y en la descentralización de argumentos. La oposición al oficialismo gubernamental en el ámbito histórico alcanza su cénit en *1Q84*. El retorno a la Segunda Guerra Mundial se produce a partir del padre de Tengo y su trasfondo personal, pues emigró a Manchuria durante la ocupación japonesa en calidad de colono de las nuevas tierras. A tenor de los genocidios bélicos, la novela habla también de la existencia de "una lucha eterna entre *una memoria* y *otra memoria opuesta*"[69] (2011a: 377), es decir, entre las diferentes versiones de la historia y su dialéctica con la oficial estatal. Por este motivo, suele tratarse la historia en las novelas de Murakami con desconfianza hacia las versiones oficiales, con personajes que reflexionan acerca del pasado poniendo en duda lo aceptado por el grueso de la población y, en la mayoría de los casos, están alerta del surgimiento de los detestables autoritarios que se desarrollan con relativa facilidad en la política japonesa. Un ejemplo lo constituye el teniente Mamiya, en *Crónica*, el cual

[69] ひとつの記憶とその反対側の記憶との果たしてしない闘い (2009a: 525).

relata a Tōru su escalofriante experiencia en la Manchuria y en la frontera con Mongolia durante la guerra sino-japonesa. A Manchuria emigró el padre de Tengo "no [...] porque se hubieran tragado la propaganda del Gobierno, según la cual si iban a Manchuria, una especie de Arcadia de amplias y fértiles tierras, podrían llevar una vida de opulencia. [...] Simplemente eran pobres y se morían de hambre"[70] (2011a: 125). En el mismo sentido, el teniente Mamiya desconfía de la propaganda oficial acerca de la guerra: "Con la guerra de China estábamos embarrancados en un lodazal sin salida [...]. Por muchas contiendas locales que ganáramos, a largo plazo Japón jamás podría ocupar y mantener un país tan enorme. Eso podía entenderlo cualquiera que pensara con serenidad"[71] (2010b: 196). Y, sin embargo, las contiendas se llevaron a cabo gracias al esfuerzo de los soldados y ciudadanos, fieles creyentes de la misión imperial del gobierno. En los libros de Murakami, es Wataya[72], tal y como se ha dicho, el mejor representante de esa corriente oscura de la historia japonesa que seduce con los personalismos y mediante la ostentación de una autoridad fuerte y capaz de doblegar a la opinión pública. El hermano de Kumiko tiene claras afiliaciones nacionalistas y así se habla sobre su programa electoral cuando decidió presentarse a las elecciones, que obviamente logró ganar:

> Antes de finalizar el siglo XX abrigaba el propósito de estar en condiciones, como político, de promover el establecimiento de una clara identidad nacional de Japón. Éste era su primer objetivo. Lo que se proponía era sacar al país de la situación política marginal en la que se encontraba y relanzarlo a la posición de modelo político y cultural[73] (2010b: 445).

Esa ambición de "sacar al país de la situación política marginal" resuena con el nacionalismo de la era Taishō que desembocó en la arrogación de derechos sobre el resto de pueblos asiáticos con la excusa de defenderlos de Occidente y de propagar el

[70] 満州は王道楽土で、土地は広く肥沃で、そこに行けば豊かな暮らしを送れるという政府の宣伝を鵜呑みにしたわけではない。[...] ただ彼らは貧しく飢えていた。(2009a: 169).
[71] 中国の戦争が抜き差しのならない泥沼と化すであ [る] [...]. たとえいくつかの局地的な戦闘に勝ったとしても、あんあ大きな国を日本が長期にわたって占領続治できるわけがないのです。そんなことは冷静に考えればわかることです。(1994a: 296-7).
[72] Además de representar la corriente autoritaria que ocasionalmente despierta en la historia japonesa, Justo Sotelo encuentra en Wataya ecos políticos afines con el neoconservadurismo de Ronald Reagan y Margaret Thatcher (2013: 98), lo cual supone aunar el autoritarismo con posturas conservadoras para entender mejor los canales ideológicos de la temida *esencia histórica* que representa Noboru Wataya. Además del conservadurismo radical, en obras como *Sputnik* Murakami no se olvida de incluir el estalinismo como corriente autoritaria que coartaba igualmente a la sociedad.
[73] 二十世紀のうちには自分は必ず、政治家としてこの日本という国家の明確なアイデンティティーの確立を推し進められる位置についているつもりである。しれがとりあえずの目標である。自分が目指しているのは、日本を今あるような政治的な辺境状態から抜け出させ、ひとつの政治的・文化的モデルの位置にひっぱりあげることである。(1994b: 332).

desarrollo y el progreso. Esta tendencia histórica es tratada como una *esencia histórica* en la novela *Crónica*. Cuando Tōru va a asesinar a Wataya en el hotel donde se encuentra Kumiko, ella le recuerda que nunca podrá morir su hermano, porque representa un ente inaprehensible que cruza el tiempo y el espacio: "No morirá –dijo la voz de Kumiko. Sin sentimiento alguno, como si anunciara un hecho histórico escrito en algún libro–. Pero es probable que no recobre el conocimiento. Tal vez yerre eternamente por la oscuridad. Pero nadie sabrá por qué oscuridad errará"[74] (2010b: 870). Se esencializa una vertiente fáctica en la historia japonesa contra la que pretende alertar Murakami, y por ello en *Crónica* se realizan esfuerzos enormes por derrocar dicha figura y vincularla con el autoritarismo. El tal Wataya posee asimismo lazos de sangre con el estamento militar japonés, la clase social que impulsó la guerra sino-japonesa y presionó para que Japón nunca se rindiera. Su tío fue tecnócrata al servicio del Ejército de Tierra en el despliegue de Nomonhan (2010b: 730; 1995: 336). Como si fuera portador de esa línea pseudofascista, Tōru llega a creer que existe una "tendencia" en la línea de sangre de Kumiko y su hermano Wataya que "daba pánico", y por eso le reprocha a su esposa Kumiko, al final de la novela, ciertas verdades sobre su relación: "Por eso te aterraba tener hijos. Cuando te quedaste embarazada, fuiste presa del pánico pensando que esa tendencia podría manifestarse en tu hijo. Pero no fuiste capaz de confesarme el secreto. Todo empezó allí"[75] (2010b: 866). En la misma página se disecciona ese poder oscuro que se atribuye a Wataya y se halla vinculado con las acciones de la guerra:

> Noboru Wataya debe de tener un poder especial. Sabe cómo utilizar a las personas vulnerables a su poder, y se vale de él para sacar fuera algo que tienen en su interior. Lo utilizó de una manera particularmente violenta con Creta Kanō [...]. Y a través de la televisión y de diversos periódicos ha llegado a ser capaz de dirigir hacia toda la sociedad, magnificado, ese poder [...]. Lo que él intenta sacar fuera está fatalmente impregnado de sangre y violencia. Y está unido de forma directa con las tinieblas más espesas de las profundidades de la historia. Porque es algo que acaba arruinando y destruyendo a muchísimas personas[76] (2010b: 866-7).

[74] 「彼は死なないわ」とクミコの声は僕に言った。無感動に、まるで本に書いてある歴史的事実を告げるみたいに。「でも意識は戻らないかもしれない。ずっと闇の中を彷徨うことになるかもしれない。それがどんな闇なのかは誰にもわからない」(1995: 546).

[75] 「だからこそ君は子供を作ることに恐怖を感じていた。妊娠したこきにパニックにおちいったのは、それが自分の子供の中に現れてくることが不安だったからだ。でも君は僕に秘密を打ち明けることはできなかった。話はそこから始まるんだ」(1995: 539).

[76] 「綿谷ノボルはおそらく何かしら特別な力を持っていた。そしてその力に感応しやすい人間をみつけだし、そこにある何かを外に引きずりだす力を持っていた。彼はおそらく加納クレタに対してもかなり暴力的にその力を使った。[...] テレビやいろんなメディアを通して、その広大された力を広く社会に向けることができるようになった。[...] 彼の引きずりだすものは、暴

La peligrosidad de Wataya pasa por el uso de la violencia y de los medios de comunicación, pero sobre todo, para los intereses de Murakami, por arrebatar la identidad personal. Comentábamos en el epígrafe anterior la vinculación implícita que realizaba Murakami entre sexo e identidad, y la forma particularmente desagradable en que Wataya violaba a las mujeres extrayéndoles un *ente* que podría metaforizar la identidad individual. Esa identidad autónoma y subjetiva, que es el caballo de batalla de los estudios sobre la modernidad japonesa, y la identidad buscada en las novelas de Murakami, aparece obstaculizada en una sociedad donde es difícil desarrollar una personalidad autónoma. El autor manifiesta al respecto lo siguiente:

> We go on believing that we live in the so-called free "civil state" we call "Japan" with our fundamental human rights guaranteed, but is this truly the case? Peel back a layer of skin, and what do we find breathing and pulsating there but the same old sealed national system ideology (cit. en Rubin, 2005: 70).

La cita es un excelente resumen de su apuesta por la autonomía, por la conciencia social y de la sospecha de un nacionalismo omnipresente tras la fachada política del Japón contemporáneo. Por otra parte, además de despreciar la tradición nacionalista japonesa, Murakami retrata y denuncia otras prácticas históricas que comparten con el nacionalismo la aplicación sistémica de violencia, que para algunos críticos nace a partir de la imposición de homogeneidad social (Stretcher, 2002: 192). La violencia fundamenta muchos motivos y acciones de la obra de Murakami, especialmente desde *Crónica*. Esta novela es un punto de inflexión, ya que rompe la tendencia a la indiferencia política de sus primeras obras e inaugura una implicación social que culmina con la personalidad asesina de Aomame y su peculiar gesta contra los maltratadores. La violencia es un tema recurrente en los estudios culturales japoneses, que toman tanto de la alta cultura y como de cultura de masas una gran cantidad de materiales. El profesor Rubio resume con precisión unos cuantos casos paradigmáticos, cuya clave es una "violencia soterrada pero cruel que se ejerce en la sociedad japonesa contra quien es percibido como distinto" (2012: 417). Esta «violencia soterrada» no está lejos de aquella tendencia *oscura* de la historia japonesa hacia el autoritarismo. Mimí, uno de los gatos con los que conversa Nakata, le advierte a este personaje en *Kafka*: "Señor Nakata, este mundo es extremadamente violento. Y nadie puede escapar a la

---

力と血に宿命的にまみれている。そしてそれは歴史の奥にあるいちばん深い暗闇にまでまっすぐ結びついている。それは多くの人々を結果的に損ない、失わせるものだ」(1995: 539-540).

violencia. No lo olvide"[77] (2008b: 133). Murakami ha entendido la íntima relación entre la violencia y la historia, ya que a través de la violencia la historia se *carnaliza* (Seats, 2006: 302), una apreciación similar a la de los escritores de la *nikutai bungaku* o *literatura de la carne* que en la posguerra japonesa dieron cuerpo a las nuevas identidades del país. La violencia en Murakami expresa una visión del mundo donde ciertos opuestos son irreconciliables. Del choque de estas fuerzas incompatibles sólo puede emerger violencia: "The use of two opposed worlds is the most consistent feature of Murakami Haruki's novels; he uses unreality to cast light into the shadows of a real world consensually idealised as safe, clean and fair" (Edwards, 1998: 19). No creemos que se trate realmente del rasgo central de su labor literaria, pero sí resulta muy significativa su recurrencia, pues habla de mundos cuya coexistencia es inviable. En *Crónica* es muy evidente esa irreconciabilidad de posturas y realidades a través del conflicto de Tōru con su cuñado Wataya. Así le habla Creta Kanō: "Noboru Wataya y usted pertenecen a un mundo diametralmente opuesto [...]. 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" [78] (2010b: 430). Dicho planteamiento se aleja de la suspensión posmoderna de dualidades y de los ambages de *lo políticamente correcto*. También *Kafka* incluye un conflicto similar entre Nakata y Johnnie Walken, presentado como un despiadado asesino de gatos que pide a Nakata, como en *1Q84* hará el líder de Vanguardia a Aomame, que acabe con su vida: "Esto es la guerra. Y la guerra, una vez empieza, es muy difícil de parar. Una vez desenvainada la espada, ha de correr la sangre. No es razonable. No es lógico. Tampoco es un capricho mío. Son las reglas. O sea, que si quieres que deje de matar gatos, tienes que matarme tú a mí"[79] (2008b: 229). Gracias a una muerte necesaria se resuelve el nudo del conflicto, la «puerta de entrada» es anulada y concluye la extraña distorsión en los mundos que había comenzado desde que abriera la «puerta» la señora Saeki. El encargado de tal muerte es el compañero de

[77] 「ナカタさん、ここはとてもとても暴力的な世界です。誰も暴力から逃れることはできません。そのことはどうかお忘れにならないでください」(2002a: 171).

[78] 「綿谷ノボル様は岡田様とはまったく逆の世界に属している人です [...] 。岡田様が失っていく世界で、綿谷様は獲得していきます。岡田様が否定される世界で、綿谷様は受入れられていきます。またその逆のことも言えます。だからこそあの方は岡田様のことを激しく憎んでおられるのです」(1994b: 308).

[79] 「これは戦争なんだよ。いったん始まった戦争を中止するのはとてもむずかしい。一度鞘から抜かれた剣だ、血は流されなくてはならない。これは理屈でもない。倫理でもない。私のわがままでもない。ただの決まりなんだ。だからこれ以上猫を殺されたくなければ、君が私を殺すしかない」 (2002a: 311).

Nakata, el camionero Hoshino, al que un gato le explica claramente cómo proceder contra ese *tipo* que surgirá desde la «puerta de entrada»: "Tú tienes que esperarlo y matarlo. Entonces se habrá acabado la historia y tú podrás irte finalmente a donde quieras"[80] (2008b: 686). En *1Q84* también se incluyen dos mundos, 1Q84 y 1984, aunque en este caso no son mundos opuestos sino escenarios para dos amantes separados. La introducción de la violencia en los argumentos murakamianos quiebra su anterior trayectoria desafectada y nos habla de un mundo en el que la dualidad, característica de la epistemología anterior, vuelve a cobrar sentido. De nuevo, las contradicciones de la obra de Murakami impiden clasificarla dentro de la corriente moderna o posmoderna de forma tácita. El autor prosigue así el juego ficcional y la población de extraños significados en sus novelas, atractivos en mayor grado por la novedad de los mismos que por la elaboración literaria.

Es *Crónica* el vehículo principal para diseccionar la corriente subterránea ultranacionalista presente en la cultura japonesa, para denunciar la violencia soterrada, así como para reivindicar la memoria histórica. Junto con *1Q84*, constituye bazas para el compromiso político, un compromiso que permite superar en cierta medida la posmodernidad y situarlo en el contexto histórico de su momento. Como forma de resumir parte de lo estudiado en este apartado, citamos al profesor Rubio en su comentario sobre la introducción de la historia en las tramas de Murakami y las tres funciones de dicho efecto:

> Expía como buen japonés cierto sentimiento de culpa ante lectores no japoneses, relativiza la fantasía de sus argumentos al verbalizar un compromiso con la historia reciente y rebate, tal vez sin mucho éxito, la acusación de frivolidad que desde la crítica literaria conservadora de su propio país se le ha lanzado (2012: 72).

Aunque pueda entenderse que la fantasía es una forma de evasión, en Murakami cumple una función social y política, tal y como estudiaba Napier cuando analizaba sus usos en la literatura japonesa contemporánea (1996). Divergiendo radicalmente de la crítica conservadora, podría considerarse que un mensaje político ya no puede expresarse únicamente a través del realismo, porque como cualquier otro producto literario, no señala la realidad, sino que la distorsiona. Paradójicamente, los compromisos con el contexto adquieren más sentido a través de la metanarratividad y la fantasía, sinceros

[80] 「きみはじっと待っていて、そいつを殺せばいいんだ。そうすれば話は終わる。そのあとできみはどこでも好きなところに行ける」(2002b: 486).

con la naturaleza estratificada y culturalmente construida de la historia. Tampoco sería la fantasía un óbice para el compromiso político si situáramos a Murakami entre el segundo y el tercer orden de representación de Baudrillard, posición que valida tanto un juego ficticio de simulación como una crítica social (Seats, 2006: 107). Las obras que incluyen alegatos sociales suponen una postura ética, a pesar de que el efecto de la metaficción y el entramado textual murakamiano no le otorgue una relevancia primordial. En cualquier caso, Murakami se halla en las antípodas de la novela de tesis, pues ni siquiera en personajes como Wataya se aprecia un tratamiento maniqueo, como aprecia cualquier lector que es capaz de entender algunas de las acciones de la némesis de Tōru. Murakami se halla fuera de dicotomías excluyentes, no pertenece enteramente a la modernidad ni a la posmodernidad, y así se permite una «crítica cómplice» con el sistema (Suter, 2008: 6). Esta complicidad adquiere sentido cuando conocemos que, a pesar de sus éxitos comerciales a nivel internacional, también introduce en el entramado textual hechos y personajes inspirados en la historia para provocar la reflexión entre tan abultado público lector. Sin embargo, la mayor parte de su éxito se debe a la forma de plantear las relaciones humanas, la comunicación y el amor en nuestra era, y no tanto a su propósito de revisión histórica. Por estos y otros motivos hay un buen volumen de críticos que rechazan los esfuerzos del autor por rebatir la frivolidad con la que algunos círculos académicos reciben su obra. El hecho de que el mismo autor reconociera que sus metáforas o símbolos carecen de sentido sin duda enerva a muchos críticos, entre los que se incluye Miyoshi: “Only a very few would be silly enough to get interested in deep reading” (1991: 234).

A propósito de la importancia de la fantasía en las creaciones de Murakami, también su función estructuradora en las tramas ha servido de argumento para encontrar en sus relatos nuevas propuestas y epistemologías diferentes al racional-materialismo actual. Sus novelas están plagadas de insólitos símbolos, como el carnero de *La caza*, la extraña habitación del hotel al que se adentra Tōru desde su conciencia en *Crónica* o la enigmática «piedra de entrada» en *Kafka*. Muchos críticos se han lanzado a la aventura de tratar de descifrar los significados ocultos en estos significantes, una empresa siempre ardua y poco gratificante en Murakami. Por ejemplo, Osío Cabrices considera que el carnero de *La caza* simboliza “las oscuras e incógnitas fuerzas que constriñen el deseo individual” (2007: 45), mientras que para Justo Sotelo sería el equivalente oriental del santo grial o del vellocino de oro (2013: 74). Por otro lado, ambos están de

acuerdo en que el personaje de Ratón, amigo ausente del protagonista, representaría la juventud perdida.

En un alarde de posmodernidad, el autor ha declarado no preocuparse por el significado de esos símbolos, como si fueran significantes puros y ninguno de ellos tuviera la capacidad de indicar directamente nada: "No quiero que entiendan mis metáforas ni el simbolismo de la obra, quiero que se sientan como en los buenos conciertos de jazz, cuando los pies no pueden parar de moverse bajo las butacas marcando el ritmo" (Libedinstky, 2007). En la misma entrevista, comenta acerca de la extrañeza de sus argumentos lo siguiente:

> Escribo cosas raras, muy raras –reconoce respecto a sus historias, que mezclan realidad y fantasía, y que los críticos occidentales han calificado de posmodernas–. Pero soy una persona muy realista. No creo en nada New Age: el horóscopo, el tarot, los sueños. Solo hago ejercicio físico, como sano, escucho música y trabajo. Sin embargo, cuanto más serio me vuelvo en la vida real, más extrañas son las cosas que escribo. Por eso uno de mis escritores favoritos es Manuel Puig, con esa imaginación tan libre (Libedinsky, 2007).

La creación de historias es el principal interés de Murakami, junto con el ritmo de su prosa. No pretende, al menos explícitamente, dar fórmulas milagrosas, curaciones sorprendentes ni nuevas formas de entender el universo, según se desprende de sus palabras. Tampoco aprecia nada de lo vinculado al *new age*, a pesar de que su obra esté plagada de adivinos, señales, premoniciones o profecías. En *Kafka*, una amante casual del protagonista, la joven Sakura, después de una charla sobre la supuesta predestinación de un encuentro tan accidental como el que mantiene con Kafka en el viaje en autobús, prefiere distanciarse de las posibilidades de la reencarnación y del *karma* por entenderlo vinculado con el *new age*: "Claro que eso de la reencarnación suena un poco a *New Age*"[81] (2008b: 54). No obstante la aprehensión por lo pseudomístico, en otra entrevista muestra su interés por mitógrafos como Joseph Campbell y por las explicaciones de Jung (Thompson, 2001), dos pilares fundamentales de las corrientes asociadas al movimiento *new age*. En la misma entrevista comenta que el sexo es una llave para acceder al inconsciente del ser humano, y afirma que el mundo de los sueños es algo compartido por todos: "Sex is a key to enter a spirit. It's similar to dreams. Sex is like a dream when you are awake; I think dreams are collective. Some

[81] リイカーネーションというか、ちょっとニューエージっぽいところはあるけれど。(2002a: 66)。

parts do not belong to yourself" (Thompson, 2001). ¿Acaso no pertenece a los intereses del *new age* la creencia de que lo sueños pertenecen a un mundo colectivo, un espacio en el que la humanidad entera estaría comunicada? Estas contradicciones sólo pueden resolverse a partir del estudio de sus obras y de lo realmente escrito en ellas, que en definitiva constituirá su principal legado. Y en dichas obras encontramos una dominancia de eventos extraños y de situaciones fascinantes para cualquier seguidor de las espiritualidades del nuevo milenio. Teniendo en cuenta que el mero uso de la fantasía ya confluye con los intereses del *new age*, pues estos ensanchan los límites de la realidad consensuada, Murakami no puede desprenderse de ser analizado bajo las variables leyes de lo esotérico y lo irracional que, además, en buena medida, son fundamentos de su éxito.

5.3. AXIOMAS DIGITALES EN LA LITERATURA DE MURAKAMI

El mundo modificado por los elementos tecnológicos y la digitalización de la realidad es un significativo campo de exploración teórico y literario en el último Murakami. Los primeros experimentos datan de *Baila, baila, baila* y un DJ que apaga y enciende las conversaciones mediante la indicación textual de "ON" y "OFF". Desde estos juegos con lo digital hasta la importancia alcanzada en los últimos ha existido un aprendizaje narrativo en el que progresivamente han ganado presencia los medios de comunicación masivos. La ininterrumpida vigilancia vehiculada por cámaras, televisores y ordenadores genera cierta angustia en una literatura donde se narra la tremenda incomunicación de la sociedad contemporánea, a pesar del elevado índice de desarrollo tecnológico. Por supuesto, los elementos digitales son también motivo de argumentos extraños y hechos insólitos propios de la poética de Murakami. En ocasiones, la era electrónica permite aumentar la sensación de simultaneidad narrativa, estrechando la relación entre el autor y el lector desde las posibilidades estructurales, pero también argumentales. En otras palabras, Murakami se sirve de las posibilidades reales de la tecnología para enriquecer los argumentos y tornarlos verosímiles, sin necesidad de recurrir al formato electrónico y obviando, por tanto, el hipertexto o los *multimedia*.

La simultaneidad es un objetivo común en Murakami. Libros como *El fin del mundo*, *Kafka* o *1Q84* poseen una estructura doble que permite seguir las acciones de dos

personajes principales alternadamente. Aunque hay excepciones, la mayoría de estos dobles capítulos narran acciones que suceden simultáneamente en la trama de uno y otro personaje, y queda a discreción del lector la labor de interrelacionarlas. Además de esta estructura doble, la sensación de simultaneidad reluce en la vasta interconexión que une a los personajes y las tramas del autor, mediante el enmarañamiento (vid. 5.4.4.), la inclusión de varios egos en un mismo personaje (*La caza*) o también gracias al uso de la temporalidad y el *hilo vertical* que más atrás comentábamos, cuya función inserta el pasado en el presente y otorga la sensación de actualidad a los hechos históricos. Además de practicar argumentos y temporalidades simultáneos, el autor se sirve de la era electrónica para conseguir ese efecto, ya que a pesar de la tremenda distancia epistémica con el mito, los medios de comunicación de masa permiten hacernos vivir en la simultaneidad, tal y como sucedía en las sociedades preliterarias (McLuhan, 1968: 291). Sabemos que el avance de la tecnología va disolviendo las fronteras entre el tiempo de lectura y el sujeto individual, posibilitando incluso el acceso a varias informaciones simultáneamente (Connor, 2006: 77). Ejemplo de ello es el hipertexto y la invasión de la realidad en las artes digitales. La simultaneidad es una característica clave del pensamiento multifuncional y el modelo cognitivo de las nuevas generaciones educadas en la era digital, capaz de realizar un manejo simultáneo de varias informaciones. El pensamiento multifuncional es parejo a la *cultura de las interrupciones*, caracterizada en primer lugar por la altísima frecuencia de cruces culturales e intercambios, como la fusión de tiempos y cadencias entre los medios de expresión tradicionales (la literatura) y los *mass-media* (incluido el cine o el videojuego). En segundo lugar, destacan las nuevas formas de reproducción analógica y digital, y las posibilidades de almacenamiento, recuperación, reproducción y manipulación de información, claves para un nuevo hábito de lectura impredecible y discontinua (Connor, 2006: 77-8). Un ejemplo de esta *cultura de las interrupciones* es el tratamiento murakamiano (y posmoderno) de la historia, manifestado en *Crónica* mediante la repentina inserción de episodios históricos *in media res*. En su época, la imprenta inspiró a Montaigne con nuevos experimentos en la exploración de su propia individualidad (McLuhan, 1968: 293). Hoy, a diferencia de los tiempos del manuscrito, la letra impresa permite al lector leer a una velocidad mayor, equiparable a la del escritor cuando formulara sus pensamientos. Y ahora, en una era postliteraria, buscamos imágenes de actitudes colectivas incluso para estudiar al individuo. En algunos aspectos, el mito era la herramienta que permitía hacer exactamente lo mismo en el pasado,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

puesto que gracias a él conocíamos las dinámicas sociales de los colectivos (1968: 293). El curioso encuentro entre mitología y procesamiento de la información en la era electrónica resulta fascinante, así como las nuevas configuraciones de la identidad y del sujeto facilitadas por la era digital, gracias a las exploraciones de la personalidad, casi siempre radicadas en la extensión, la transformación o la hibridación de rasgos y cuerpos. Este campo experimental del individuo se inserta en la cibercultura y las nuevas experiencias artísticas derivadas de ella: realidades virtuales, entornos digitales y holográficos, hipertextos, etc. Todo ello ha multiplicado los niveles ficcionales de la realidad de manera que "cuesta distinguir entre realidad y ficción", y ello conecta con la "obsesión posmoderna por el simulacro" y provoca que "la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única" (Roas, 2009: 177). Ello coincide con una de las líneas sobre las que hemos ido construyendo el presente trabajo, que ahora se acerca a la obra de Murakami para analizarlo a la luz de las nuevas posibilidades ficcionales inspiradas en la era digital y la ampliación de la realidad. Si la ficción crea modelos de realidad en el seno de una cultura y cada cultura sitúa en puntos diferentes el lugar del comienzo de la ficción y del fin de la realidad (Pozuelo Yvancos, 1993: 19), es necesario acudir al contexto digital implantado globalmente desde los años de la juventud de Murakami, y causante en cierta medida de la capacidad ficcional de sus creaciones. Una muestra de su faceta digital es el uso de los espacios. Las tecnologías lo han redimensionado y lo han hecho transitar desde la articulación moderna (la cárcel, la escuela, el hospital) al estatus digital etéreo actual, en el cual las instituciones se organizan a partir del modelo en red, y su ubicuidad les permite estar presentes a la vez en todas partes y en ninguna (Tortosa, 2006: 259). Por supuesto, dentro de lo institucional entra el mundo empresarial, cuyos dueños no son seres identificables sino socios «ocultos» (Sotelo, 2013: 266), especialmente en las sociedades anónimas. Más que nunca, hoy es verosímil la omnipresencia de autoridades vigilantes que cohíben al individuo. El uso del así llamado «tercer entorno» (Echeverría, 1999), el espacio inaprehensible donde se relacionan los ciudadanos a través de los recursos y redes telecomunicativos que permite construir la cultura digital, trasciende la *proximalidad* o cualidad de cercanía que marcaba las relaciones del «primer entorno» (*grosso modo*, el natural) y del «segundo entorno» (el social urbano). De esta manera, la *distalidad* del tercer entorno vehicula la acción efectiva de agentes (normalmente invisibles) sobre la realidad palpable de los ciudadanos. Los hombres han tendido a divinizar o *sobrenaturalizar* a las entidades *distales*, situadas en un variadísimo rango de lejanías,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

como el Sol, la Luna o los cometas, que ejercen una influencia real sobre la naturaleza del primer entorno y actúan desde la distancia (Echeverría, 1999: 59). Cabría preguntarse si, al hilo del razonamiento de Echeverría, los usos místicos o espiritualistas del tercer entorno (1999: 16), así como los sucesos sobrenaturales o, al menos, inexplicables, que acontecen en la novela 'digital' de Murakami (*After dark*, 1999), surgen por la *distalidad* inherente a los procesos acaecidos en el mundo de las telecomunicaciones, base del tercer entorno. El novelista genera aporías espaciales y deconstruye las nociones modernas del espacio en esa novela, donde un televisor, elemento central del tercer entorno, y presente en la sala donde duerme plácidamente la exitosa modelo Eri, hermana de la protagonista Mari, acaba engulléndola para trasladarla al espacio situado tras la pantalla del televisor, una extraña oficina totalmente vacía. También en *Kafka* el autor experimenta con el espacio al reflexionar sobre él en momentos clave de la novela, como el encuentro de Hoshino con el Coronel Sanders (el famoso icono global de Kentucky Fried Chicken). El coronel Sanders le cuenta a Hoshino que todas las cosas extrañas acaecidas en su vida y en la de Nakata se deben al efecto de una distorsión, cuyo origen descubriremos en la señora Saeki y su manipulación de la «puerta de entrada». En esa nueva distorsión, el espacio por fin *ha alcanzado una tercera dimensión*: "Tú quizá no lo sepas, pero en este mundo hay una especie de distorsión. Por eso el mundo ha logrado tener, al fin, la profundidad de las tres dimensiones. Si quieres que todo esté recto, deberás vivir en un mundo hecho con escuadra"[82] (2008b: 397). El coronel Sanders puede saltar a nuestro mundo gracias a la flexibilización del espacio en el mundo digital y a la intercomunicación permitida por las redes globales.

Las distorsiones y simultaneidades permitirán al mismo tiempo un tratamiento intersubjetivo de los cuerpos humanos. La corporeidad asume la condición de campo de experimentación de los autores contemporáneos y en ello Murakami coincide con estéticas como el *cyberpunk* o el manga. Las relaciones sexuales permeabilizan perfectamente estos nuevos axiomas. Cuando Malta Kanō mantiene una sesión de sexo encaminada a ayudar a Tōru a recuperar su identidad y su esposa perdida (probablemente, ambas cosas sean los mismo), así siente Tōru el coito con ella,

[82] 「君にはわからんだろうが、ねじれというものがって、それでようやくこの世界に三次元的な奥行きが出てくるんだ。何もかもがまっすぐであってほしかったら、三角定則でできた世界に住んでおればよろしい」(2002b: 68).

prostituta mental capaz de hacer el amor a través de la mente: "Parecía que iba a estallar. Era una sensación muy extraña. Algo que iba más allá del deseo y del placer. Sentía que algo de ella, algo especial, me iba penetrando poco a poco a través del pene"[83] (2010b: 270). La escena invierte el papel tradicional de receptor que se asigna a la mujer, pues en esta ocasión es el varón Tōru el penetrado. En *1Q84* la transformación corporal diverge del concepto de identidad que desde la teoría *cyborg* se viene manejando a partir de un fuerte nexo entre el cuerpo (y sus posibilidades transformadoras) y la identidad. Cuando a Aomame le sugieren cambiar de apariencia mediante una cirugía estética para evitar las represalias de Vanguardia una vez asesinado su líder, ella acepta sin apenas dudar, asumiendo el riesgo de no poder ser reconocida por Tengo en un hipotético futuro encuentro. Su nuevo cuerpo, sin embargo, no alteraría su identidad, porque para ella ésta tiene un fundamento puramente sentimental y profundamente murakamiano:

> No se resistía a perder su propia identidad [...] –¿Qué me quedará, además del pecho? Los recuerdos de Tengo, por supuesto. El tacto de su mano. Ese intenso estremecimiento del corazón. El ansia de hacer el amor con él. Aunque me convirtiera en otra persona, no podrán hacer que deje de pensar en él[84] (2011a: 471).

Al cifrar su identidad en el irrealizable amor por Tengo, Aomame se reafirma en un mundo de relaciones étereas, no carnales, aunque sólo posea el leve asidero del tacto de la mano tendida a Tengo en aquel remoto día de su infancia. En *After dark*, sin embargo, se vuelve a disociar el cuerpo y la mente a partir de una metáfora informática: el cuerpo es el *hardware* y el alma es el *software*. Así parece deducirse de la conversación entre el simpático Takahashi y Mari, que charlan en el cibercafé donde ella se ha quedado a pasar la noche leyendo libros. Takahashi comenta unos sueños repetidos que lleva tiempo experimentando y lo achaca a una contaminación de su *software* (2008a: 183). Las conexiones entre personajes, el lenguaje informático y el cambio de identidades se acerca al tratamiento digital de la identidad que crea sujetos mutantes (Tortosa, 2006: 264). Dejemos en todo caso un ejemplo para esta ocasión que demuestra la extraña

[83] まるでそのままはちきれてしまいそうだった。それは不思議な感覚だった。性欲や性的快感といったものを越えた何かだった。彼女の中の何かが、何か特別なものが、僕の性器を通って、少しずつ僕の中に忍び込んでくるような気がした。(1994b: 47).
[84] 自分のアイデンティティーは失われることに対する抵抗はなかった。[...]
[84]この乳房以外に私に何が残されるのだろう？
[84]もちろん天吾の記憶が残る。彼の手の感触が残る。心の激しい震えが残る。彼に抱かれたいという渇望が残る。たとえ別の人間になったところで、天吾に対する想いが私からもぎ取られる事はない。(2009b: 112-3).

naturaleza etérea y *mutable* de ciertos personajes murakamianos, como es el caso del icónico Colonel Sanders, que así explica su naturaleza al atónito Hoshino: "Yo no tengo forma. En sentido estricto, soy un ente conceptual, metafísico. Puedo adoptar la forma que quiera, pero no tengo sustancia. Y, para desempeñar una acción real, es imprescindible tener sustancia"[85] (2008b: 434). En la línea de la crítica social de Murakami, *After dark* también habla de otro tipo de mutaciones que permite, en esta ocasión, la caída de la noche, momento ideal para que los aparentemente bien disciplinados y corrientes japoneses puedan transformarse para acoger las opciones de ocio más salvajes. Cuando Kaoru, una de las regentes del *love hotel*, comprueba en la cámara que el supuesto violador de la prostituta china es el prototípico *sarariman* japonés, no duda en expresar claramente su repulsa: "Los que parecen normales son luego los que más miedo me dan –dice Kaoru frotándose el mentón–. A ésos el estrés les sale por las orejas"[86] (2008a: 91). Constituye otro gesto hostil contra una sociedad tranquila y armónica en la superficie que oculta, en un nivel más profundo, un sinfín de perversiones derivadas del tremendo estrés causado por el seguimiento cotidiano de la etiqueta y la norma social.

En cuanto al nivel diegético de las novelas, destacaremos sobre el resto *After dark* y la relación entre el autor y el lector implícitos. La obra parodia al narrador extradiegético de la narrativa tradicional y sus mecanismos de pretendida objetividad, ya que el autor hace participar al lector mediante un *watashitachi* (*nosotros*) que va describiendo las acciones sucedidas en la habitación donde duerme Eri. En la narración, autor y lector implícitos saltan de la cama donde duerme Eri y se transportan al interior del televisor, a modo de efecto cinematográfico (Suter, 2008: 125) y también de la novela gráfica o incluso el videojuego, que permite al jugador crear el mundo conforme interactúa con el entorno simulado. Uno de los momentos de mayor tensión es precisamente ese salto al televisor que el autor implícito provoca en el lector al arrastrarlo con el pronombre de primera persona en plural:

> La pantalla del televisor empieza de pronto a perder claridad. Las ondas electromagnéticas se alteran. La silueta de Eri Asai empieza a desdibujarse, a temblar ligeramente. Ella se da

[85] 「私にはかたちというものがない。純粋な意味でメタフィジカルな、観念的客体だ。どんなかたちにもなれるが、実体はない。現実的な作業をするにはどうしても実体というものが必要になる」(2002b: 122).
[86] 「普通っぽいやつがいちばんおっかないんだよ」とカオルが顎をさすりながら言う。「ストレス抱えてっからな」(2004: 105).

> cuenta de que algo anormal le está sucediendo a su cuerpo, se vuelve, mira a su alrededor [...]. Observa cómo sus contornos van perdiendo nitidez. A su rostro aflora una expresión de inquietud. ¿Qué diablos está ocurriendo? ¡Shhh! [...]. El punto de contacto del circuito que une los dos mundos experimenta violentas sacudidas. En consecuencia, también vacilan los contornos de su existencia. El sentido de la sustancia se va erosionando.
> -¡Huye! –le gritamos.
> Sin pensarlo, hemos olvidado la norma que nos obliga a mantener la neutralidad. Aunque nuestra voz, por supuesto, no le llega[87] (2008a: 189-190).

Desde la ironía que desprende esa supuesta «neutralidad» aludida, la intención de Murakami es aumentar la participación del lector en la acción y generar una sensación afín a la capacidad ilusoria de decidir sobre lo que acontece. Por otra parte, la tematización paródica del lector constituye también un recurso del juego posmoderno (Calinescu, 1987: 294).

El juego de perspectivas o, según Suter, «camera-eye» (2008: 127), es análogo a las diferentes perspectivas que un jugador puede ir alternando en un videojuego para ver la acción desde diferentes puntos de vista, encontrar objetos escondidos en el escenario o plantearse bien la estrategia para seguir avanzando. La novela también incluye algunas escenas de corte cinematográfico, o similar a las *secuencias cinemáticas* de los videojuegos, en las cuales los personajes hablan entre sí mediante una estructura de guion cinematográfico o teatral. Cuando las tres trabajadoras del *love hotel* de la novela revisan las cámaras para tratar de ver al violador de la prostituta china, el texto adquiere esa estructura. En definitiva, Murakami juega con las diferentes posibilidades diegéticas desarrolladas por las nuevas tecnologías, como el cine y el videojuego. Todo ello le sirve para representar Tokio y su constante frenesí. La ciudad es tratada continuamente mediante metáforas prosopopéyicas, sus calles como venas y su ritmo es la fiebre de un organismo (2008a: 9; 2004: 5). Para Seats, Murakami representa la contraposición de "ciudad de la luz / ciudad de la oscuridad" (2006: 91), y destaca la importancia de la ciudad como *campo de visión*, concepto vital para su análisis de la urbe como lugar de encuentro pero también de observación entre humanos, pues todos pueden coincidir

[87] テレビの画面が突然落ち着きをなくし始める。電波がぐらりと乱れる。浅井エリの輪郭がいくら滲み、細かく震える。彼女は自分の身体に黒変が持ち上がっていることに気づき、振り返ってあたりを眺める。[...] 鮮明さを失っていくその輪郭を見つめる。不安げな表情が彼女の頭に浮かぶ。いったい何が起ころうとしているのだろう？じいいいい [...]。二つの世界を結ぶ回線が、その接続点を激しく揺れるがされている。それによって彼女の存在の輪郭もまた損なわれようとしている。実体の意味が侵食されつつある。
[87]「逃げるんだ」と私たちは声に出してよ叫んでしまう。中立を保たなくてはならないというルールを思わず忘れてしまう。その声はもちろん彼女には届かない。(2004: 224-5).

casualmente y, a la vez, obtener información del resto para poder competir entre sí (2006: 92) Existe una relación de continuidad entre los sueños y la ciudad, porque permite "a flux of subjectivity between immersion and detachment which [...] is very much the condition of dreaming and the dream state" (Seats, 2006: 93). La hasta entonces infranqueable frontera entre el exterior del cuerpo y el interior puede acabar subvirtiéndose debido al juego de subjetividades que ofrece la ciudad (2006: 93), cuya esencia es puramente «simulacral» (2006: 94). Por ello, Murakami hace de ella en *After dark* el escenario del trasvase de información, personalidades y argumentos producido en su novela más próxima a la lógica digital, y más fiel a la representación de las conexiones humanas características de la era virtual.

5.3.1. Comunicación e incomunicación en las sociedades hipertecnologizadas

En su denuncia de la homogeneización social, Murakami incluye las relaciones personales y sentimentales comunes en el Japón contemporáneo y, en realidad, en cualquier sociedad tecnológicamente desarrollada, donde los seres humanos establecen contactos en la vasta retícula urbana y social que difícilmente serían calificables como relaciones cálidas. En cierta medida, reflejan el estatus social provocado por la omnipresencia de Internet y el individualismo nacido, paradójicamente, de la red de redes: a través de Internet el mundo entra en los domicilios –*cosmopolitismo doméstico*– y las *conexiones* entre individuos van desplazando las (limitadas en el espacio) interacciones sociales de la época anterior a la digital. Estas *conexiones* se caracterizan por ser instantáneas gracias a la red, centradas en el contenido y alejadas del emisor, inexistente desde el momento en el cual se desconecta del foro virtual. Por ello son siempre comunicaciones temporales (Tortosa, 2008: 260). Las relaciones humanas son siempre más complejas y difusas que estas frágiles conexiones, en las cuales el emisor elude su responsabilidad de enunciación un grado mucho mayor que las comunicaciones no virtuales. Ello provoca la nueva identidad *líquida*, amoldable a cada situación y conexión. La intimidad es ahora independiente y el individuo puede aislarse en el espacio donde se halla instalado su ordenador (Tortosa, 2008: 261). Las novelas de Murakami (especialmente *After dark*) están pobladas de conexiones instantáneas y poco duraderas que, sin embargo, comprometen a los personajes en la red de trata de esclavas, mafias, violaciones y tráfico de imágenes, extendida en la trama novelesca. Takahashi se muestra totalmente distanciado de la conexión establecida con el resto de personajes de la historia en un momento de la misma:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> "En todo caso, eso no tiene nada que ver conmigo", se dice Takahashi. Debe de tratarse de uno de los actos brutales y sangrientos que se producen en los bajos fondos de la ciudad sin que la gente lo sepa. Algo que pertenece a un mundo distinto, algo que circula por un circuito distinto. "Yo sólo pasaba por aquí. Un móvil estaba sonando en el estante de la tienda y he contestado por pura amabilidad. Porque pensaba que alguien había olvidado el móvil y quería localizarlo"[88] (2008a: 222).

Sin embargo, conecta con Mari y se ve arrastrado al turbulento mundo suburbano de la novela, a pesar de la escasa implicación que, como individuo tokiota acostumbrado a la vida solitaria, deseaba. Muchas tramas de Murakami acogen a personajes incapaces de involucrarse con el 'Otro' en una sociedad anónima e impersonal, como le ocurre a Tōru en *Crónica* cuando lee en el periódico la noticia sobre un camionero fallecido en un accidente en las montañas: a pesar de quererlo, no consigue lamentar el fallecimiento por no conocer a esa persona (Stretcher, 2002: 187-8). Contra esta despersonalización lucha el Murakami del prólogo de *Underground 2*, cuando relata nombres e historias de aquello que en los periódicos eran simples cifras (Stretcher, 2002: 188).

Sin duda, uno de los principales logros temáticos de Murakami es la encarnación de la paradójica soledad individual en una sociedad basada en la comunicación telemática, instantánea, en la que la identidad se origina en su dialéctica con la red global (Castells, 1997). Una tremenda sensación de soledad embarga a la gran mayoría de sus creaciones, y ni siquiera en momentos de máximo contacto sexual logran satisfacerla. Cuando Tōru yació por primera vez con Kumiko no pudo evitar sentir un agudo distanciamiento, a pesar de la intimidad del contacto:

> Me asaltó la extraña idea de que el cuerpo que tenía entre los brazos era diferente del cuerpo de la mujer que unos minutos antes había estado tendida a mi lado hablando íntimamente conmigo. En algún momento, sin que me diera cuenta, había sido sustituido por otro cuerpo. Mientras la abrazaba, seguía acariciándole la espalda con la palma de mi mano [...]. Pero, al mismo tiempo, la sentía lejísimos de mí. Entre mis brazos, Kumiko parecía encontrarse muy lejos, pensando en otra cosa. Volví a pensar que el cuerpo que tenía entre los brazos era un sustituto. Es posible que fuera ésa la razón que, pese a sentirme sexualmente excitado, me costara tanto eyacular[89] (2010b: 322).

[88] いずれにせよ、こっちには関係もないことだ、と高橋は自分に言い聞かせる。それはおそらく都会の裏側で人知れずおこなわれている荒々しく、血なまぐさい行為のひとつなのだ。違う世界の、違う回線を通して伝えられるものごとなのだ。こっちは通りがかりの人間に過ぎない。コンビニの棚で鳴り続ける携帯電話を、親切心から手に取っただけだ。誰かが電話を置き割れて、場所を確かめるために連絡してきたのだろうと思って。(2004: 264).

[89] 自分が抱いていること体は、さっきまで隣に並んで親しく話していた女の身体とはべつのものなんかないか、自分のきづかないどこかでべつの誰かの肉体と入れ代わってしまったんじゃないかという不思議な思いに僕は捉われた。僕は彼女を抱きながら、手のひらでその背中をずっと撫でつづけていた。[...] でもそれと同時にその背中は僕からものすごく離れた場所にある

Las dificultades para alcanzar el clímax sexual se relacionan con la falta de comunicación incluso en los momentos más privados. Igualmente significativo es que el reencuentro entre Tōru y Kumiko se produzca mediante un chat informático. Ella rehúsa encontrarse con él personalmente, pero sí admite la forzada distancia que media en el chat para acceder a hablar con Tōru. La falta de comunicación directa y personal causa que los personajes de Murakami fallen en llegar al 'Otro' de forma certera a través de la palabra y los medios tradicionales. Naoko y Toru Watanabe reescriben una y otra vez las cartas que se envían porque no saben expresarse según sus sentimientos en *Tokio blues*. Aomame y Tengo apenas hablaron durante sus primeros encuentros en la escuela, y tampoco Hajime y Shimamoto tenían una comunicación fluida en su adolescencia, sino que sus encuentros eran protagonizados principalmente por la música que ponían en el viejo tocadiscos de la casa de Shimamoto, en *Al sur de la frontera*. El tema de la soledad es tratado en su compleja realidad contemporánea, enmarcado en una sociedad cada vez más unificada por la tecnología y las posibilidades comunicativas pero que dificulta progresivamente el auténtico contacto humano.

En la mayoría de las novelas, Murakami quiere ir más allá de la creación de conexiones y nodos que sirvan como punto de encuentro para sus personajes. Cifra la falta tremenda de comunicación y entendimiento, basándose en el axioma de que "la civilización es comunicación: si no puedes expresar o comunicar algo, no existe" (Stretcher, 2002: 119). El mundo hipertecnologizado, abundante en *conexiones* pero no en relaciones fuertes, sería paradójicamente un mundo incivilizado bajo esa perspectiva. Lucha, en definitiva, contra el nihilismo nacido de la extinción de los *lugares*, sustituidos ahora por *espacios globales*. Citamos a José Luis Pardo:

> Así pues, pensamos que lo global, el espacio global, es el resultado de haber desnudado el mundo de los lugares que constituían su vestimenta natural, sustituyendo esos hábitos naturales, natales, por un artificio insustancial que lo arruina como hábitat, que lo des-naturaliza, lo des-localiza, lo des-encanta y des-sacraliza por efecto de una depredación devastadora dirigida por una empresa que algunos llaman «mercado capitalista mundial» y otros «ciberespacio», pero cuyo nombre propio es, sin duda, «Nilhilismo S.A.». Una empresa cuyo dueño es Mr. Nada, de la que nadie es titular, pero de la que todos hemos

---

みたいに思える。クミコはこうして僕に抱かれながら、ずっと離れた場所で、何かべつのことを考えているみたいだった。そして今僕が抱いているのは、一時的にここにあるかりそめの肉体であるようにさえ思えた。あるいはそのせいかもしれないけれど、性的に興奮していたにもかかわらず、射精をするまでにけっこう時間がかかった。(1994b:131).

> terminado siendo empleados y, algunos privilegiados, consejeros de administración (2010: 21).

La Nada parece haberse instalado en las relaciones sociales y las personalidades de los individuos, cada vez más homogéneos y acríticos con la información obtenida. En esa Nada se hallaba también sumergido el primer Murakami y las obras despobladas de nombres propios, lugares específicos o argumentos dibujados. No fue hasta la incorporación de la historia en *Crónica* que se empieza a salir de la Nada y hallar la identidad, nombre propio incluido. Esta categoría léxica es de gran trascendencia en la obra de Murakami y una eficaz arma contra la Nada. Tōru evoca el nombre de Kumiko justo antes de enfrentarse con Wataya en la habitación anónima del hotel de su conciencia. Quizá se deba a lo que representa Wataya en la novela: la despersonificación impuesta por los medios de comunicación, principales aliados del político, en una sociedad hipertecnológica. La némesis de *Crónica* substraía las identidades de sus víctimas en un acto sexual, tras el cual Creta Kanō tuvo que encontrar un nuevo nombre. El hecho de que Tōru evoque el nombre de Kumiko justo antes de atacar con el bate a Wataya e iniciar la pelea es una muestra de afirmar la identidad individual (Stretcher, 1999: 223). En realidad, nos hemos adentrado ya en el potencial de los medios de comunicación actuales, tema de nuestro siguiente apartado y clave en la denuncia de Murakami del control sobre el individuo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.2. Telecomunicaciones y autoritarismo

La urdimbre textual de Murakami conecta las posibilidades ofrecidas por las ciencias y las tecnologías de la comunicación, y el poder político y económico tras ellas. Tal alianza, cada vez más evidente en nuestra sociedad contemporánea, es la culpable de muchos problemas y conflictos de las novelas. La cuestión principal es, por supuesto, la anulación de la individualidad, el control sobre la población y la alienación del sujeto a las leyes y dinámicas de los *mass media*.

Desde los medios se lanzan continuamente mensajes (directrices) a una población que tiende a confiar ciegamente en los contenidos audiovisuales, principalmente en el espectro televisivo. El personaje que más se aprovecha del potencial televisivo es, por supuesto, Noboru Wataya, el cuñado de Tōru en *Crónica*. Cuando Wataya se encuentra con Tōru en un café con la intención de ordenarle el cese de la búsqueda de Kumiko, Tōru no puede evitar tener la siguiente sensación mientras su cuñado se dirigía a él: "Es

como si estuviese mirando una pantalla de televisión"[90] (2010b: 280). La televisión es la principal herramienta de ascenso social para Wataya, y está también presente en su terrible descenso. En el hotel donde Tōru accede a sí mismo, en los últimos capítulos de *Crónica*, el protagonista presencia una noticia relativa a la agresión a Wataya que está a punto de infringir. Además, se identifica al agresor del incidente con los rasgos físicos del mismo Tōru, al especificarse que poseía una mancha en su pómulo derecho (2010b: 851; 1995: 516). Justo después de la emisión de la noticia, poco a poco los telespectadores de la misma se giran y lanzan una mirada acusadora a Tōru, que acaba huyendo por el hotel y siendo perseguido por ellos (2010b: 853; 1995: 519). El episodio representa el juicio demoledor establecido, contra el que se rebela, frente a la personalidad ensalzada por los medios y, consecuente pero indirectamente, con la autoridad. Al año siguiente de la publicación de *Crónica*, Murakami sugiere, esta vez con más sutileza, la alianza entre los medios de comunicación y el terrorismo a partir de los atentados en el metro de Tokio en 1995:

> Echoing Baudrillard, Murakami seems to be implying that the argument in favor of moral complexity acknowledges that in a system (the State, the Global) plagued by resistances which sometimes erupt in the form of 'attacks', terror is inexorably complicit with the processes of its representation in mediatized forms (Seats, 2006: x).

El terrorismo tiene su razón de ser y su efectividad a partir de la difusión de sus actos emitida por los medios de comunicación masivos, incluso mediante la retransmisión en directo, tal y como ocurrió durante el 11 de septiembre en Nueva York. En las novelas de Murakami se refleja el sorprendente (pero naturalizado) hecho de que los medios de comunicación conviertan actos horribles en meros espectáculos (Sotelo, 2013: 34). Murakami intuye un lado tremendamente oscuro en los medios de comunicación masivos, en la preponderancia de lo visual y la comunicación por imágenes. Nuestro sistema cognitivo se ha visto tremendamente alterado por lo visual en nuestra sociedad, y hoy la imagen cumple un papel central en nuestro entendimiento, comprensión y captación de mensajes. El pensamiento multifuncional relaciona en un mismo instante la pluralidad de imágenes que recibimos como *input* en nuestra cotidianeidad. Esta preponderancia de la vista es aprovechada por Wataya, un personaje hecho a partir de lo puramente virtual, aunque carezca de contenidos sólidos en sus argumentaciones intelectuales o políticas. La visualidad de Wataya no se limita al éxito en los programas televisivos, sino también explica su capacidad de *violar* con la mirada, como nos cuenta

[90] まるでテレビの画面をみているみたいだ。(1994b: 61).

Creta Kanō. Lo visual y la mirada en el Japón contemporáneo, donde se controla "every corner of contemporary daily Japanese life" (Seats, 2006: 267) gracias a la omnipresencia de cámaras de vigilancia, es la base del terror en Murakami. El abuso de influencia y la transformación de la libertad de los individuos (o manipulación) encuentran su unión con los poderes fácticos. El simulacro, la posmodernidad, la realidad como ficción y la era digital resumen su aportación a la cultura del *mass media* y al poder político mediante la siguiente sentencia de Justo Sotelo: "Lo virtual lucha contra la mentira del poder utilizando otra mentira mejor" (2013: 17-8).

Puesto que en la amplia mayoría de las novelas del escritor el sujeto lucha contra todo un sistema, la vigilancia constante amenaza al individuo que intenta diferenciarse del resto. En *After dark* la televisión engulle a la modelo Eri, cuya profesión consiste en ser mirada y adquiere sentido en una cultura donde las nuevas modas necesitan de los medios para promocionarse y vender. El televisor, a pesar de estar desconectado, se enciende poco antes de encerrar a Eri en la pantalla. Ella despertará entonces en el lado virtual, cuyo límite con el real se diluye continuamente. Lipovetsky advierte que la antigua sociedad disciplinaria totalitaria viene a ser sustituida por la hipervigilancia de las cámaras de seguridad (2004: 58), pero en *After dark* los encargados del *love-hotel* donde se viola a la prostituta china ironizan sobre los medios de vigilancia que entronizan lo telemático: "Dios lo ve todo. Las cámaras digitales también"[91] (2008a: 94). Del mismo modo, en *Kafka* el personaje Hoshino puede recibir una llamada del coronel Sanders, a quien nunca le había facilitado su teléfono, que incluso estaba apagado cuando sonó la llamada del coronel. Éste explica que él es "algo especial"[92] (2008b: 514), como un "concepto" (*kannen*), y hacer que un teléfono suene aunque esté apagado está dentro de sus posibilidades. La digitalización de la realidad y de las novelas de Murakami permite la ejecución real de acciones por parte de ciertos *conceptos*, sistemas abstractos a veces, que se hallan tras la realidad y ejercen su influjo sobre ella.

En *Baila, baila, baila* es la Compañía el ente abstracto equivalente al Sistema de *El fin del mundo*, o al jefe para el cual el protagonista de *La caza* debe buscar el carnero perdido en Hokkaidō. Las interpretaciones sobre este jefe, enfermo pero siempre ausente, lo han vinculado con el poder desde la posmodernidad: escondido, elusivo e

[91] 「天知る、地知る、ディジタル・カメラ知る」(2004: 109).
[92] 「私はとくべつなものなんだ」(2002b: 239).

incontable, no es ni un poder político, ni una empresa ni una industria, pero controla a estos tres elementos (Stretcher, 2002: 35). En *1Q84*, donde se hacen reflexiones específicamente sobre el poder, la historia y la información, se advierte contra la *Little People*, que de alguna manera funcionan en la novela como agentes del poder ocultos y vigilantes de todo lo que ocurre, es decir, como representación de *lo sublime posmoderno* (vid. 5.2.4.), caracterizado a partir de la intuición de una red inmensa y apenas perceptible donde participan las instituciones sociales y económicas contemporáneas. Cuando la obra de Fukaeri empieza a tener un éxito apabullante y los medios de comunicación empiezan a darle un sesgo sensacionalista para atraer a más lectores, se nos dice que la *Little People*, cuya existencia aparece mencionada en la novela, comienza a agitarse y que *el bosque* es dominio de ellos (2011: 433; 2009b: 59). El bosque, aunque es un elemento natural, rodea toda la realidad igual que los *mass media*, y así es un refugio metafórico idóneo para la *Little People*. Lo que les agita, nos cuenta el narrador, y les lleva a cometer sus fechorías, es precisamente el tremendo éxito del libro de Fukaeri, que desvela secretos de Vanguardia, una poderosísima organización sectaria en rango de igualdad con el Sistema o la Compañía de las otras obras de Murakami. El autor une lo sectario con la omnipresencia de los medios de comunicación, confluencia que adquiere sentido si tenemos en cuenta su lucha contra todo lo que resta autonomía al individuo y lo sume en una asfixiante homogeneidad, ya sean las masas, ya el pensamiento único, que conducen a la aceptación ciega de las normas, a las actitudes acríticas y a la apatía política.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

De hecho, el nacimiento de la violencia en Murakami puede originarse por la existencia de esa homogeneidad («rigidly defined society») impuesta en la sociedad de las telecomunicaciones (Stretcher, 2002: 192) que produciría una represión contrarrestada mediante los actos violentos. La tecnología ha permitido profundizar en la implantación del panóptico, tal y como indicara Foucault, ideado en los albores del capitalismo industrial como un instrumento burgués capaz de ejercer vigilancia y control, y fabricar consecuentemente individuos *útiles* (Tortosa, 2002: 167). Como las cámaras digitales de *After dark*, los agentes de los poderes en la sombra saben y controlan todo, como Wataya o el insidioso Ushikawa, mensajero de éste en *Crónica* y de Vanguardia en *1Q84*[93]. Casi nada escapa a su dominio, y así pueden imponer su

[93] La literatura de Murakami exhibe abundantes ejemplos de intratextualidad, explicada por Martínez Fernández como el proceso mediante el cual la intertextualidad opera sobre un mismo autor (2001: 151).

voluntad a través de la coerción de la vigilancia y el tráfico de información. El mismo concepto de *Little People* sería una perversión y un juego de palabras irónico con el Gran Hermano orwelliano al constituir un grupo de *personitas* que actúan maligna y misteriosamente para cumplir los designios del poder oculto. La novela explica la razón de esta *Little People* de la siguiente manera:

> En *1984*, George Orwell presentaba a un dictador llamado *Big Brother*, el Gran Hermano. Era, evidentemente, una parábola del estalinismo. [...] Sin embargo, en 1984 de hoy en día, el Gran Hermano es demasiado famoso, se ha convertido en algo muy visto. Si apareciera un Gran Hermano, lo señalaríamos y diríamos: –¡Fijaos! ¡Es el Gran Hermano!–. En otras palabras, en el mundo actual el Gran Hermano ya no pinta nada. En su lugar ha aparecido la Little People. ¿No te parece una comparación bastante interesante?[94] (2011a: 304).

En lugar de vigilarlo permanentemente todo, la *Little People*[95] consiste en un grupúsculo de seres semejantes a duendes que interrumpen la acción en determinados momentos de la novela para acabar con quienes entorpecen sus designios. Acechan con sus acciones a los protagonistas de *1Q84* de manera que ellos siempre deben actuar bajo la amenaza de este misterioso colectivo asesino. La sustitución de Gran Hermano por la *Little People* supone alternar la personificación de la figura de ese supuesto *hermano mayor* acechante por un grupo de criaturas invisibles, ilocalizables y omnipresentes al mismo tiempo, de manera que la metáfora del poder se despersonaliza y descentraliza para dispersarse en un grupo de etéreos agentes, y constituyen lo que Castells caracterizaba como un poder inmaterial (1998b: 418). Ahora el poder está fragmentado en un indeterminado número de *personitas* que aparecen y reaparecen inexplicablemente allá donde un hecho crucial está a punto de suceder. Por supuesto, estos agentes tiránicos encolerizan ante los gestos de desobediencia a su silenciosa

---

La intratextualidad en Murakami aumenta la transparencia del novelista en su condición de artífice literario y amplía los márgenes de sus historias al vasto mundo ficcional creado por él y en el que, en realidad, los temas recurrentes aparecen una y otra vez, hasta tal punto que los mismos personajes acaban reapareciendo, si necesitan contribuir a tramas afines a las de su novela de origen en otros textos posteriores.

[94] 「ジョージ・オーウェルは『一九八四年』の中に、[...] ビッグ・ブラザーという独裁者を登場させた。もちろんスターリンを寓話化したものだ。[...] しかしこの現実の一九八四年にあっては、ビッグ・ブラザーはあまりにも有名になり、あまりにも見え透い存在になってしまった。もしここにビッグ・ブラザーが現れたなら、我々はその人物を指ししてこう言うだろう、『気をつける。あいつはビッグ・ブラザー！』と。言い換えるなら、この現実の世界にもうビッグ・ブラザーの出てくる幕はないんだよ。そのかわりに、このリトル・ピーポルなるものが登場してきた。なかなか興味深い言葉の対比だと思わないか？」(2009: 421-2).

[95] La volatilidad de los símbolos en Murakami nos impide dar un significado único y certero a esta *Little People*. Al tiempo que la *Little People* tiene un lado evidentemente oscuro, también parecen ayudar a Aomame en el climático momento de ver a Tengo, por segunda vez en su vida desde la infancia, en el tobogán del parque donde se halla el piso que la protege de Vanguardia. La ambivalencia de la *Little People* invalida entonces su clasificación en una dualidad basada en el bien y el mal.

imposición de poder, y ello explica que la obra de Fukaeri donde se habla de ellos es entendida como literatura subversiva, e inician por tanto todas las acciones descritas en *1Q84* para detener la difusión de la novela y acabar con sus promotores. Así se manifiesta Fukaeri con Tengo sobre este tema: "Como escribiste sobre ella, la *lítel pípol* debe de estar enfadada"[96] (2011a: 385). Eso mismo se nos cuenta en el final del libro segundo, cuando Aomame está a punto de asesinar al líder de Vanguardia y ambos conversan sobre el hecho mismo de su muerte inminente. El líder confiesa haber actuado como canal de la *Little People*, y por esa razón el asesinato sería un tremendo obstáculo para sus propósitos. Ése es el motivo para desatar truenos la noche en que el líder va a ser asesinado, según confiesa él mismo, y el motivo de su enfado radica en *La crisálida del aire*, la obra escrita por Fukaeri y corregida por Tengo: "Ese relato desempeña el papel de anticuerpo que se opone al impulso ejercido por la Little People [...]. Se ha convertido en un *best seller*. Por esa razón, y aunque temporalmente, ciertas capacidades de la Little People se han anulado y algunos de sus actos están restringidos"[97] (2011a: 587). El sutil poder que Murakami encuentra cobijado en las autoridades tras la retícula digital se encuentra amenazado cuando alguna alternativa a su dominio se presenta y cobra fuerza.

La globalización es el elemento idóneo para el desarrollo de este poder que ya no se concentra en un ministerio o una institución determinada, sino que nada en la nueva ubicuidad de la era digital. Si realizamos esta lectura sobre *Kafka*, encontraremos la pugna de los inaprehensibles agentes de la globalización por controlar la mayor cantidad de poder posible. Aparecen en sus páginas iconos globales como Johnnie Walken o el Colonel Sanders, carentes de territoralización nacional, y de ahí su potencial omnipresencia. Cuando Nakata le pregunta a Johnnie Walken si es extranjero, después de reconocer que en realidad no tiene relación alguna con la famosa destilería británica, el icono le contesta de la siguiente manera: "Bueno, si pensarlo hace que las cosas te sean más fáciles de entender, pues piénsalo. Tanto da una cosa como otra. Y

[96] リトル・ピーポルのことをジにしたことでリトル・ピーポルははらをたてているかもしれない。(2009a: 537). Nótese que para enfatizar el extraño hablar de Fukaeri, el autor escribe todas sus intervenciones mediante los silabarios *kana*, sin usar los *kanji* o caracteres chinos. Entre los efectos del texto original, destaca el sesgo infantil que adquiere la chamánica Fukaeri, así como la ausencia de tono en sus sentencias.

[97] その物語はリトル・ピーポルの及ぼすモーメントに対抗する抗体としての役目を果たした。[...] それは [...] ベストセラーになった。そのせいでリトル・ピーポルは一時にせよ、いろんな可能性を潰され、いくつかの行動を制限されることになった。(2009b: 284).

tan cierta es una como la otra"[98] (2008b: 197). Como él mismo nos revela, el propósito que se oculta tras su sistematizada matanza de gatos es la generación de una *flauta cósmica*, que según nos cuenta no puede ser captada por el oído humano (2008b: 233; 2002a: 297), es decir, no puede ser vista ni oída por los humanos corrientes, porque posee la naturaleza oculta del poder en la posmodernidad. Walken revela su deseo de dominio total al pretender sintetizar las almas de los gatos en dicha flauta. Precisamente el encargado de matarle es Nakata, un ser no regido por las normas de la lógica cotidiana, un loco desplazado por el sistema, un *tonto*, un ser afásico y con anormales capacidades, como hablar con los gatos. Sólo personajes ajenos, rebeldes contra la lógica mayoritaria y homogénea pueden acabar con la expansión de la corriente oscura de autoritarismo y tiranía oculta tras la globalización y los *mass media*. Parecida a Nakata es otro actante, la joven Fukaeri, una extraña niña que tampoco es capaz de expresarse correctamente, pero puede incomodar a la *Little People* en *1Q84*. En los márgenes existe, y con ello coincide Ōe, la posibilidad de regeneración.

En este miasma homogeneizador en expansión que es el mundo contemporáneo, Murakami parece decirnos que sólo los seres con un fuerte deseo de diferenciarse o con una condición de marginalidad social o intelectual pueden llegar a emanciparse del orden impuesto, ante el cual es imposible luchar. La liberación no parece posible a escala estatal, ni siquiera por la acción de asociaciones u organizaciones, sino sólo en la capacidad que tenga el individuo para evadirse del sistema. Quizá por ello la bala que se dispara Aomame después de asesinar al líder nunca saliese de su recámara, y Tengo y Aomame, cuyas acciones siempre esconden el firme deseo de encontrarse de nuevo, constituyan el único final donde se reúnen dos amantes dentro de toda la novelística de Murakami. Desde luego, hay una clara evolución desde *Tokio blues*, donde ni siquiera la fidelidad, el amor verdadero ni la constancia fueron suficientes para salvar a Naoko (Stretcher, 2002: 50). En *1Q84*, penúltima novela del autor, Murakami está dispuesto a hacer cualquier maniobra argumental para que sus protagonistas puedan reencontrarse, concediendo un final feliz a los lectores que perciben una fuerte sensación de abandono y de soledad en nuestro estadio cultural. En el mismo plano la física cuántica y la interconexión serán argumento en el autor para conectar las piezas dispersas de la humanidad contemporánea.

[98] 「そうだな、そう思った方がわかりやすければ、そう思ってもいい。どちらでもいいんだ。そしてどちらでもある」(2002a: 265).

5.4. MURAKAMI CUÁNTICO: LITERATURA Y NUEVO PARADIGMA

Cuando May Kasahara escribe a Tōru cartas mientras permanece en la fábrica de pelucas, apartada de la normalidad y de la sociedad, se pregunta acerca de su personalidad y llega a la conclusión de que nunca podría llegar a entender su comportamiento, porque no hay nada totalmente coherente en este universo. Reprocha por ello a sus padres ("un par de ranas aburridas") el afán por vivir en un mundo predecible y actuar como así lo fuera: "Ese par cree que el mundo es tan coherente como la distribución de las habitaciones en una casa en venta construida en alguna zona residencial. Por eso creen que, si actúan de manera coherente, al final todo les saldrá bien. Y se sienten confusos, tristes y enfadados porque yo no hago lo mismo"[99] (2010b: 681). El mundo coherente, predecible y determinista de Newton está ausente en Murakami, donde florece lo insólito, lo impredecible y, de alguna manera, la incoherencia, para guiar a un autor sin deseo de significar eficazmente nada de forma certera. A pesar de la inclusión de métodos realistas, Murakami es consciente de que la realidad no es ordinaria, y que muchos sucesos y –principalmente– emociones no son corrientes. Los mejores momentos de la narrativa de Murakami suelen pertenecer a episodios donde se transita desde el drama psicológico al misterio sobrenatural (González Torres, 2007: 43). Las novelas nunca pretenden explicar definitivamente nada ni dar un asunto o argumento por cerrado. Optan entonces por mostrar al lector la matriz de seres humanos, conciencias, memorias y episodios históricos que constituyen el material de sus novelas, o lo que nos hemos referido como *urdimbres*.

Tras la lectura de las obras de Murakami, por un lado, y de los físicos a los que nos hemos referido en el capítulo 3, por otro, observamos que el literato produce ficciones en las que funciona críticamente el mundo cuántico y sus enmarañamientos, interrelaciones, vacíos y no-localidad. Incluso se encuentran concomitancias con el modelo holístico del universo, ya que hay personajes continuamente comunicados entre sí, como si fueran capaces de descifrar la parte del holograma compartida con las especies afines. En algunos casos, como Nakata en *Kafka*, es posible incluso la comunicación con los animales de forma directa. Justo Sotelo ha demostrado que en las

[99] あのヒトたちは世界というのは高級建て売り住宅の間取りみたいにシュビー一貫して説明がつくと信じています。だからシュビー貫したやり方でやっていけば、すべては最後にはうまくいくと思っているのです。そして私がそうしないことに混乱したり、悲しいんだり、腹を立てたりするのです。(1995: 263).

novelas hay una serie de bucles entre los personajes y los hechos que los interconectan entre sí (2013: 90). En este epígrafe nos proponemos dar un paso más en esa línea de investigación para revelar que es el funcionamiento cuántico de la realidad el que permite dicha interconexión y, adicionalmente, ayuda a salvar la soledad crónica de las producciones murakamianas. Comenzaremos por la lectura holística de las principales novelas. Esta visión del mundo como holograma se complementa con otras que iremos desgranando a lo largo del epígrafe. Tras las observaciones, puede plantearse la cuestión de la formación de Murakami en ciencias físicas, de cuyas novelas podemos deducir al menos que está al tanto de muchos aspectos de la ciencia contemporánea. Otros, aunque no los conozca directamente, beben de la impregnación de la ciencia en la cultura de masas, como es el caso de la teoría de los multiversos. Tras analizar la validez de estas teorías para estudiar su obra, la tentación de adscribir al autor la etiqueta de *realismo cuántico* se desvanece ante el hecho de no encontrar unos textos que, inspirados en el paradigma cuántico, generen productos literarios. En todo caso, Murakami se alimentaría ocasionalmente de la supuesta poética cuántica, igual que hace usos intermitentes del realismo mágico, pero en cualquier caso sus novelas presentan una tremenda resistencia a clasificaciones cerradas. Ello no es posible por la inestabilidad epistemológica de su pensamiento y el pastiche de géneros e influencias teóricas configuradoras de una ficción multicapa.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Entre sus páginas es frecuente encontrar alusiones a los descubrimientos de la ciencia contemporánea o, al menos, los desarrollados a partir de Einstein y de la relatividad. May Kasahara muestra su convicción en *Crónica* de que "el tiempo no fluye siguiendo un orden ABCD"[100] (2010b: 664), y Tengo reflexiona sobre la capacidad del cerebro humano en *1Q84* y la importancia para éste de "las nociones de tiempo, espacio y probabilidad"[101] (2011a: 353), repetidas interiormente en un intento de asimilar bien sus consecuencias. También en la misma obra Aomame se repite varias veces la convicción de Einstein de que "no puede haber más de una cosa, en un tiempo y en lugar. Einstein lo demostró"[102] (2011a: 22). En la cita señalada responde al taxista su prevención de que "realidad no hay más que una"[103] (2011a: 21). En tal fragmento parece el narrador

[100] きっと時間というのはＡＢＣＤと順番に流れていくものじゃな(い) (1995: 237).
[101] 時間と空間と可能性の観念。(2009a: 490).
[102] 「ひとつの物体は、ひとつの時間に、ひとつの場所にしかいられない。アインシュタインが証明した」(2009a: 23).
[103] 「現実はいつだってひとつしかありません」(2009a: 23).

distanciarse irónicamente de su personaje, a punto de pasar de 1984 a 1Q84. No sabemos, de todas maneras, si el autor desconoce la teoría del físico alemán, porque no hemos sabido precisar a qué se refiere al recoger esa afirmación de Einstein, o si realmente el físico llegó a formular tal sentencia. Quizá esté haciendo alusión a la paradoja EPR (vid. 3.1.6.), que trató de refutar infructuosamente la no localidad, en la cual recordamos que Einstein y dos colegas propusieron la existencia de *variables ocultas* desconocidas por la ciencia del momento y que podrían aniquilar los fundamentos de la no localidad (y de buena parte de la física cuántica). En cualquier caso, el ejemplo es una muestra más de un uso superficial de teorías científicas y filosóficas, tal y como acostumbran las novelas del autor. No pretendemos por tanto rastrear la veracidad ni la adecuación de los conocimientos de Murakami, sino comprobar cómo estos funcionan para describir su universo.

5.4.1. La extensión de la relatividad al espacio y al tiempo

El crítico Rojas Guardia estudiaba el realismo mágico abriendo la posibilidad de una comparación entre el espacio en las obras de esa estética y las nuevas nociones espaciales en la física cuántica. Rojas Guardia relacionaba el realismo mágico con el Tiempo y el Espacio en el que todos estamos informados de lo que ocurre al resto de humanos de forma instantánea (Llarena, 1997: 199), algo que Lázslo explicaría mediante su modelo del universo como holograma. Las obras de Murakami, aunque discutiremos en el epígrafe siguiente sus usos del realismo mágico, sí presentan un espacio homogeneizado en casos como *Kafka*, la novela más recurrida en nuestra aplicación de la física cuántica. El personaje de Kafka Tamura parece estar siempre escoltado por un personaje referido como "un joven llamado Cuervo", al cual sólo Kafka puede escuchar. En realidad, actúa como una especie de *super ego* o un desdoblamiento de la conciencia de Kafka, aconsejándole y previniéndole de peligros. Cuando Kafka confiesa a Ōshima, el bibliotecario, su preocupación ante el hecho de haberse despertado con manchas de sangre en un santuario sintoísta, este "joven llamado Cuervo" interviene en el diálogo simplemente lanzando una frase que ni siquiera podríamos saber con seguridad si es escuchada por Kafka: "No hay que confiar demasiado en la distancia"[104] (2008b: 315). Demuestra que la acción novelesca se plantea a partir de una homogeneidad espacial causante de que las anécdotas acometidas

[104] 距離みたいなものにはあまり期待しないほうがいいような気がするね (2002a: 432; el texto original está destacado en negrita, como corresponde a todas las intervenciones del «joven llamado Cuervo»).

en sitios distantes tengan consecuencias inmediatas en el lugar donde acaece la acción presente, es decir, se trata de un mundo de no-localidad. En otras palabras, no importa que Kafka se encontrara en Shikoku la noche en que su padre murió asesinado en Tokio: en tal homogeneidad espacial, pudo haber cometido el asesinato mientras dormía y haberse despertado en otro lugar cubierto de la sangre derramada por su padre. La novela se desarrolla en un *locus* incomprensible desde la lógica espacial de Newton, pero mucho más asimilable a partir de las teorías holísticas del universo o del concepto de vacío cuántico, matriz de la cual emanaría el universo. También el asesinato de Wataya, en *Crónica*, pudo haber sido cometido por otro doble de Tōru, ya que es racionalmente imposible que éste se hubiese desplazado hasta Akasaka, lugar donde acontece el crimen, para acabar con el político (2010b: 855; 1995: 522). Él sólo lo había realizado en el hotel al que accede desde el pozo. Otra semejanza con el vacío cuántico es el modelo espacial planteado en *After dark*, donde en el transcurso de una noche en el Tokio actual se nos muestra la interconexión de personajes desconocidos entre sí. La novela concluye con una reflexión del narrador que necesitamos citar:

> En definitiva, todo se ha desarrollado en un lugar inaccesible, similar a una profunda grieta. En el periodo de tiempo que va de la medianoche al alba, ese tipo de lugares abre puertas furtivamente en las tinieblas. En esos lugares, nuestros principios carecen de toda efectividad. Nadie puede prever dónde y cuándo van a engullir esos abismos a una persona; dónde y cuándo van a escupirla[105] (2008a: 219).

A partir de este fragmento podemos intuir conexiones con el concepto de vacío cuántico, que en la obra sería la grieta que todo lo engulle y lo escupe de forma imprevisible, como si los personajes fueran pares de partículas y antipartículas semejantes a las que realmente emergen del vacío cuántico. Murakami parece imitar así un modelo verosímil, al menos en el campo de la ciencia, para crear una extravagante noche tokiota en la que los personajes son absorbidos por televisores o reubicados en espacios a los que no pertenecían, algo similar a lo ocurrido con Kafka y el asesinato de su padre.

El tiempo es la otra magnitud que analizaremos en este apartado. Murakami es plenamente consciente, tal y como incluye en su texto, de la relatividad de esta variable.

[105] 結局のところ、すべては手の届かない、深い裂け目のような場所で繰り広げられていたことなのだ。真夜中から空が白むまでの時間、そのような場所がどこかにこっそりと暗黒の入り口を開く。そこは私たちの原理が何ひとち効力を持たない場所だ。いつどこでその深淵が人を呑み込んでいくのか、いつどこで吐き出してくれるのか、誰にも予見することはできない。(2004: 260).

Un capítulo de *1Q84* se titula "El tiempo transcurre de manera irregular"[106] (2011a: 353), y recordemos que en la novela el mundo se escinde en dos historias paralelas a partir de la derivación de 1984 en 1Q84. En *Kafka* también la temporalidad es crucial en el desarrollo de la trama, pues a lo largo de la misma se nos dice varias veces que en el mundo está ocurriendo una distorsión temporal. Por ejemplo, una de las noches en que Kafka es visitado por la señora Saeki, ella aparece como un fantasma en la edad en que su novio falleció, de manera que una brecha temporal parece abrirse desde el momento de la muerte de su novio y el presente, cuando ella tiene una edad de cincuenta años. Kafka nos cuenta que en esa noche el tiempo se contraía y se expandía "a instancias de las necesidades de la mente"[107] (2008b: 337). Más adelante conoceremos que las distorsiones temporales tienen sus raíces en el momento en que la señora Saeki abrió la «puerta de entrada», un mecanismo que permitió refugiarse en el tiempo en el que aún vivía su novio. Le explica a Kafka que a los quince años quería haber mantenido la existencia junto a su novio, momento de máxima felicidad, en un mundo aparte donde no existiera la temporalidad: "Yo también, cuando tenía quince años, quería irme a un mundo distinto —dice la señora Saeki sonriendo—. A un lugar donde nadie pudiera encontrarme. A un lugar donde no transcurriera el tiempo"[108] (2008b: 381). Fuera del tiempo, fuera de la historia. Del mismo tema hablará con Nakata, el cual le hace ver que ella "no puede quedarse por más tiempo aquí"[109] (2008b: 595), entendiendo «aquí» como el mundo del presente en el que discurre la acción de la novela. Ella nos confiesa que encontró por casualidad dicha «puerta de entrada» y que decidió abrirla como forma de asegurarse de que la relación perfecta ("círculo perfecto", lo llama) que mantenía con su novio nunca se quebraría. La realidad mundana, con las protestas universitarias de los años 60 especialmente, acabó por irrumpir en esa relación idílica. Siendo fiel a su praxis ficcional, Murakami no da mucha información acerca de qué es esa *piedra de entrada* ni de sus efectos sobre la realidad. Sin embargo, puede deducirse que dicha «puerta de entrada» congeló la relación de la señora Saeki y de su novio en un mundo aparte en el cual podían seguir existiendo juntos, ese mundo al que luego Kafka a través del bosque podrá acceder y en el que encontrará a la señora Saeki niña. Es una forma de evasión del mundo real y de la actualidad política para intentar mantener la relación

[106] 時間がいびつなかたちをとって進み得ること (2009a: 490).
[107] 時間は心の必要に応じて引き延ばされたり、淀んだりしている (2002a: 462).
[108] 「私も１５歳のころは、どこかべつの世界に行ってしまいたいといつも思っていた」と佐伯さんは微笑んで言う。「誰の手も届かないところに。時の流れのないところに」(2002b: 44).
[109] 「サエキさんはここに残ることはできません」(2002b: 357).

inalterable con su novio. Cuando es visitada por Kafka en la casa del bosque en el que se interna el protagonista durante su segundo retiro en las montañas, la señora Saeki niña le pide que vuelva a su mundo, aunque ella no le acompañará, pues ha consumido todos sus recuerdos y no desea volver al mundo de afuera: "Olvidaré. Algunas cosas, todas las cosas. También a ti. Por eso quería hablar contigo lo antes posible, aunque sólo fuera unos instantes. Mientras mi mente todavía pueda recordar"[110] (2008b: 672). Parece que desea fundirse en el *todo* donde se disuelven los recuerdos individuales y se suman a los colectivos, aquel lugar de perfección al que ansiaba acceder para que nunca se viera deteriorada la relación con su novio. Esta posibilidad temporal está relacionada con el tiempo cósmico según lo practica Murakami. Este tiempo se aleja de la concepción lineal romántica y kantiana, en la cual se agudiza el sentimiento de nostalgia y de pérdida definitiva, de manera que Murakami "is much closer to a notion of time as *simultaneous*, *synchronistic* [...] reflecting the unity of the imagined *cosmic* scale of time which in no way depends on its human construction of perspective" (Seats, 2006: 185). Gracias a esta temporalidad, Saeki puede retornar al pasado e inmortalizar los momentos junto a su pareja aunque, ciertamente, para ello ha de abandonar, tal y como le pide Nakata, la capa de la realidad en la que se encuentran. Desde que se abrió la puerta acaecen las distorsiones temporales, y Saeki puede visitar a Kafka en forma de niña por las noches, al igual que Ōshima puede plantear, varias décadas después de su conclusión, que quiere ir a luchar a la guerra civil española. Ironizará después sobre el asunto admitiendo que ésta ha concluido, que Lorca murió y Hemingway sobrevivió, "pero yo también tengo derecho de ir a España a luchar"[111] (2008b: 450). Sin ser consecuencia directa de la distorsión temporal provocada por Saeki, Nakata es sujeto de otra temporalidad peculiar, fruto de su alteridad psíquica y de la no inmersión, por tanto, en el mundo de la lógica cotidiana. Su peculiar percepción del tiempo consiste en que "para Nakata, el tiempo no es una cuestión fundamental [...]. El tiempo discurre a su manera"[112] (2008b: 135). No se preocupa por los horarios de establecimientos ni demás elementos de la contemporaneidad regidos por la rigidez japonesa en el cumplimiento de los cronogramas. Una de las consecuencias directas de la laxitud temporal es la

[110] 「いろんなこと、すべてのこと[を忘れようにする]。あなたとのことをも含めて。だから少しでも早くあなたに会って話をしたかったの。私の心がまだいろんなことを覚えているうちに」(2002b: 466).
[111] 「でも僕になってスペインに行ってスペイン戦争に参加する権利くらいはある」(2002b: 146).
[112] 時間は彼にとって主要な問題ではない。[...] ナカタさんには時間はナカタさんに適した時間の流れ方があった。(2002a: 175).

ausencia de la noción de causalidad, ni siquiera la determinista de causa-efecto por la que se rige nuestro mundo cotidiano. Cuando descubre la *piedra de la entrada* que aparece a su lado al despertar una mañana, "su mente se hizo enseguida a la idea de la existencia de la piedra, la aceptó sin más, ni siquiera se preguntó por qué se encontraba allí. Reflexionar sobre la relación causal entre hechos iba, muchas veces, más allá de sus posibilidades" [113] (2008b: 457). La ausencia de causalidad en su mente beneficiará su experiencia de inmersión en el vacío cuántico y en una cosmovisión donde se anulan las convenciones normales de las percepciones empíricas.

En este capítulo hemos introducido nociones temporales afines a la irregularidad practicada en *Kafka*, así como nuevos enfoques hacia la memoria, que según Lázslo y Barad se hallaba contenida en la misma estructura del universo. Barad afirmaba que el acto de recordar extiende las responsabilidades y los enmarañamientos a los que uno pertenece, y por ello concluía que "the past is never finished" (2007: ix). Esta concepción de la memoria se adecua cómodamente a las lógicas temporales de Murakami y a los enmarañamientos entre personajes, espacios y momentos. En *Crónica* practica una ficción multicapa donde la historia es un sustrato más en la mezcolanza de anécdotas y significados. La misma noción de sustrato histórico opera en *Kafka*, con las historias de la infancia de Nakata y el trasfondo histórico de los dos soldados japoneses perdidos en el bosque desde la Segunda Guerra Mundial; también *1Q84* combina personajes procedentes de Zenkyoto y del auge actual de las sectas en Japón. A propósito de los soldados de Kafka, cabe recordar la noción de fantasma en el Japón tradicional (vid. 4.2), y las nuevas posibilidades fantasmales de la física cuántica: espectros como el de Saeki, los dos soldados de *Kafka*, e incluso el Colonel Sanders o Johnnie Walken podrían ser proyecciones del holograma cósmico, manifestaciones para alguien albergador de la clave para poder percibirlos. Lo fantasmagórico sería proyecciones de las memorias colectivas que Barad y Lázslo hallaban en la misma estructura del universo. La noción de memoria colectiva funciona epistemológicamente en la concepción de *Kafka*, tal y como ejemplifican las siguientes palabras de la maestra de Nakata, en una de sus cartas hacia un investigador del extraño accidente acaecido durante la excursión escolar:

[113] 彼の意識は枕もとに石が存在するという事実に即座に順応し、そのまま受け入れ、「何故そんなものがそこにあるのか」という方向には向かわなかった。ものごとの因果関係を考慮するのは、多くの場合ナカタさんの手に余ることだった。(2002b: 156).

> He leído algunas de sus obras y no dejan de admirarme su penetrante enfoque y la amplitud de sus conocimientos. Asimismo, me muestro completamente convencida por su coherente visión del mundo según la cual los seres humanos, pese a hallarnos inmersos en la más absoluta soledad como entes individuales, estamos al mismo tiempo unidos por la memoria colectiva. Yo misma he experimentado esa sensación innumerables veces a lo largo de mi vida[114] (2008b: 151).

Las reminiscencias junguianas del fragmento concurren con la visión del universo de Lázslo. Tomando como base una cosmovisión similar a la descrita por estos intelectuales, Murakami emplea conscientemente los enmarañamientos históricos y personales de sus novelas. No se aleja de la noción de memoria colectiva Kenzaburō Ōe, en cuya obra se explora la capacidad de la posibilidad de la memoria para traer al presente elementos de un sustrato perdido. En *Renacimiento* (2010, *Torikaeko*), el narrador charla emotivamente con su fallecido cuñado Goro, en realidad el cineasta suicida Jūzō Itami, y logra traerle al presente mediante una técnica narrativa que también apura las posibilidades de los sustratos temporales de la realidad. Usos del tiempo que derivan no directamente de una cosmovisión cuántica sino de una temporalidad que, como señalaba Karatani, sumerge al ser humano en el tejido cósmico y dista de la linealidad romántica occidental y sus derivados de nostalgia y pérdida irrecuperable.

5.4.2. La teoría del multiverso en la obra de Murakami

La aplicación de la teoría de Everett a la cultura de masas tiene una presencia masiva en productos literarios, cinematográficos y artísticos. También se han explicado las tramas de Murakami a partir de la teoría de los multiversos. Onishi habla de las obras *El fin del mundo*, *Crónica* y *Kafka*, en términos de mundos paralelos (2007: 53), aunque se asienta más sobre las creencias populares que sobre las hipótesis científicas que pretenden resolver el misterio de las funciones de onda y de la percepción del universo. No es el único crítico que acoge libremente la extendida creencia en los mundos paralelos, y por pertenecer al ámbito de la física cuántica consideramos que es pertinente abordarla en nuestro trabajo. Cualquier lector se percata enseguida de que la misma noción de *mundo* fascina a Murakami, proclive a experimentar con

[114] また先生の御著作も何冊か拝読させていただき、ご洞察の深さとご見識の広さに常に感服いたしております。この世界における一人ひとりの人間存在は厳しく孤独であるけれど、その記憶の元型においては、私たちはひとつにつながっているのだという先生の一貫した世界観には、深く納得させられるものがあります。人生の過程におきまして、私自身そのように感じることが多々あったからです。 (2002a: 200).

cosmovisiones y estratos de la realidad visible e invisible. En *After dark* juega con las posibilidades de incluir varios mundos dentro de una ciudad real, conectando las distintas relaciones que establecen entre sí los mundos recreados. Las inspiraciones de Murakami se enraízan ocasionalmente en mundos subterráneos y subalternos, ocultos tras la realidad visible (como en *El fin del mundo*), y por supuesto el inconsciente, el mundo soterrado en nuestra psique, es otra herramienta privilegiada capaz de configurar universos (*Crónica*). Pero además de este cruce de mundos, ¿se sirve Murakami de Everett para crear una ficción en la que se plantean los multiversos?

Una panorámica superficial de sus argumentos novelescos nos lleva a sospechar que así es. En *Sputnik*, Miu sube a una noria desde la cual contemplará cómo un *alter ego* hace el amor con Fernando, el español que siempre había estado rechazando. Así las cosas, ¿la Miu que decidió no aceptar la seducción y la Miu que sí lo hace, como un observador en la teoría de Everett, se separan en dos mundos diferentes? Miu confiesa intuir que aquel día quedó separada en dos, con su otro *yo* existiendo en "l'altra *banda*"[115] (2006: 191), pero confía en reencontrar a esa Miu alternativa y fundirse de nuevo en una misma persona. En otro momento, el narrador nos cuenta que también "Sumire se n'havia anat a l'*altra banda*"[116] (2006: 201), pero no se aclara si el *otro lado* es un mundo diferente, o si como en *M/T*, el Destructor y sus compañeros se marchaban al *otro lado* cuando morían. Cerca del desenlace, en *Sputnik* el narrador se ve incapacitado de encontrarse con Sumire, quizá ubicada en otra dimensión, porque está atrapado en "aquest flux de temps"[117] (2006: 217), y ello permite interpretar que quedó escindida en una de las continuas subdivisiones que realiza el universo. Tales fragmentos poseen un rasgo común: es posible interactuar con los otros *mundos* que supuestamente se han ido creando en los momentos de la trama. Miu puede ver a la otra Miu a través de la ventana de la habitación, y el narrador especula con la posibilidad de que Sumire quedara en otro hilo de la historia. Sin embargo, en la teoría de Everett, los distintos universos derivados de las funciones de onda nunca pueden interactuar entre sí, pues son universos independientes. En este sentido, no existe una aplicación estricta de

[115] 向こう側に (1999: 239). La expresión para indicar *el otro lado* es la misma que utiliza Ōe en *M/T* .La utilización de una expresión similar denota el interés de ambos autores por trascender la realidad cotidiana hacia un estadio maravilloso (en el caso del Nobel) y por multiplicar los niveles ontológicos de la ficción, tal y como pretende Murakami.
[116] すみれはあちら側に行ったのだ。(1999: 251).
[117] その時間性の継続の中に閉じこめられている。(1999: 271).

la teoría en las novelas y, muy probablemente, tampoco en la mayor parte de los productos culturales inspirados en ella.

La historia del padre de Cinnamon en *Crónica* sí parece tener una aplicación algo más estricta. El padre se plantea qué habría ocurrido si hubiese pasado por otra puerta: "En alguno de esos compartimentos aún existirían los tigres, en otro ya no existirían. ¿No se trataría, en resumen, solo de esto? [...] ¿No será por eso por lo que yo no puedo sentir la *diferencia* entre un mundo y otro?"[118] (2010b: 610). El personaje parece ser consciente de la posibilidad irremisible de escindir la realidad en dos, y sabe que no podría acceder a aquella parte en la que no se encuentra. En *1Q84*, obviamente, hay bastantes más alusiones a la separación de mundos y realidades. Desde el mismo comienzo de la novela el taxista advierte a Aomame, una vez que ésta decide salir del coche para evitar el atasco, que las apariencias engañan, y que tuviera clara la existencia de una única realidad (vid. nota 103). Sin embargo, Aomame empieza a encontrar signos de no hallarse en el mundo que ella conocía al ver un policía con una pistola al cinto (2011a: 52; 2009a: 64), algo que no encaja totalmente con su conocimiento sobre la realidad. Poco después, justo tras cometer su primer asesinato, se nos cuenta que Aomame sentía haberse dividido en dos, aunque en realidad se refiere al estado experimentado mientras apretaba la nuca de su víctima, pues mantenía una postura serena y llena de pánico al mismo tiempo. Sin embargo, la protagonista ironiza con la posibilidad de dividirse en dos: "Estoy aquí y, al mismo tiempo, no estoy. Me encuentro simultáneamente en dos lugares. ¡Qué le voy a hacer si contravengo las teorías de Einstein! Es el zen del asesino"[119] (2011a: 59). La ironía demuestra frivolidad en la asunción de la teoría de los pluriversos, y recuerda que la división en dos es un estado emocional, y no una auténtica escisión del universo. No obstante, se rebaja la altura de las teorías al introducir las palabras «zen» y «Einstein», un ejercicio más de su posmoderno juego cultural. La imposibilidad de existir en dos lugares al mismo tiempo aparecía nombrada en *Kafka*, cuando el protagonista razona que fue visitado por un espectro, y no por la verdadera señora Saeki, debido a que "una persona no puede estar

[118] ある仕切りの中には虎が存在しているし、別の仕切りの中には虎は存在していない。— 要するにそれだけのことではあるまいか。[...] 自分が世界と世界とのずれをうまく感じることができないのは、そのためではあるまいか。(1995: 158).

[119] 私はここにいるが、同時にここにいない。私は同時に二つの場所にいる。アインシュタインの定理には反しているが、しかたない。それが殺人者の禅なのだ。(2009a: 74).

en dos lugares a la vez"[120] (2008b: 343). El motivo esencial de *1Q84* es la búsqueda del mundo en el que Tengo y Aomame podrán coexistir de nuevo. Aomame tiene fe en que la lógica racionalista acabará por encontrar una salida al enigma del cambio del mundo. Cuando empieza a dudar de la veracidad del mundo, se dice a ella misma que debe haber una solución y una explicación a todo lo que está ocurriendo: "Hubiera ocurrido lo que hubiera ocurrido, tenía que recomponer otra vez su mundo en uno solo. Tenía que darle una lógica. Y rápido. Si no lo hacía, podría pasar algo absurdo"[121] (2011a: 120). Finalmente aceptará las rarezas y los absurdos, y se preguntará si realmente existe en un universo paralelo: "Mi conciencia y mis sentidos no sufren ninguna anormalidad; una fuerza incomprensible ha entrado en acción y el mundo a mi alrededor se ha transformado [...]. No soy yo la que está enloqueciendo, es el mundo"[122] (2011a: 143), y acaba por aceptar la hipótesis de que se halla en un mundo paralelo (2011a: 144; 2009a: 195). Decidirá cambiar el nombre del nuevo mundo por 1Q84, sustituyendo el 9 por una letra homófona en japonés (*nueve* se lee *kyū*, al igual que la letra *q*) y, además, porque la *q* hace referencia a *question mark*, para enfatizar "que carga con una interrogación a sus espaldas"[123] (2011a: 149). Se sorprende enormemente cuando observa que el líder de Vanguardia, antes de ser asesinado, también le dice que se hallan en 1Q84: "*¿No es ésta la palabra que yo he creado?*"[124] (2011b: 564), se pregunta a sí misma. Podemos deducir entonces que la realidad se alteró desde el momento mismo en que ella salió del taxi y bajó las escaleras de emergencia de la autopista metropolitana. En el diálogo con el líder, éste le cuenta que 1Q84 es un mundo real, no un mundo ficticio, que se han "*adentrado* en esta temporalidad"[125] (2011b: 579), y que no se hallan en un mundo paralelo, sino que "las agujas de las vías cambiaron allí [en la autopista metropolitana] y el mundo pasó a 1Q84"[126] (2011b: 579). Por un lado, sabemos que no es un mundo paralelo, quedando descartada la teoría de Everett, pero por otro lado se nos dice que accedió a otra realidad diferente. Sin embargo, el final de la obra, el tercer libro, se revela que ambos protagonistas, Tengo y Aomame, vivían en un mismo universo.

[120] 人は同時に二ヵ所に存在することができない (2002a: 472).
[121] そこに理屈を通さなくてはならない。それも早急に。そうしないことにはとんでもないことになりかねない。(2009a: 163).
[122] 自分の意識に何か欠損や歪みがあるという実感が、とうしても持てなかったからだ。[...] 狂いを生じているのは私ではなく、世界なのだ。(2009: 194-5).
[123] 疑問を背負ったもの。(2009a: 202).
[124] それは私の作った言葉じゃないか。(2009b: 249).
[125] 「私たちその時間性に入り込んでしまった」(2009b: 272).
[126] 「線路のポイントがそこで切り替えられ、世界は１Ｑ８４年に変更された。(2009b: 272).

Tengo lo llamaba «el pueblo de los gatos», por aquel pueblo cuya historia secundaria se nos cuenta en un momento de la obra, y para Aomame, como sabemos, era *1Q84*. Sin embargo, sabremos al final de la novela que tanto Tengo como Aomame se encuentran en el mismo mundo (2011b: 397; 2010a: 573). Así, se despeja la duda sobre la hipotética aplicación de la teoría de los universos múltiples en la obra y en Murakami: el autor versiona libremente la teoría bebiendo no de la física, sino de la cultura de masas. En *1Q84* se permite la coexistencia de los dos amantes en un mismo mundo, extraño, desviado, doblemente ficticio. La realidad, con su extensiva soledad, parece demasiado árida como para que el encuentro pudiera darse. El uso de la teoría de los universos paralelos, como producto cultural más en manos del autor japonés, le sirve para aumentar la dosis de intriga y desconcierto.

5.4.3. Física bohriana para el solipsismo: la imposibilidad del encuentro

En la larga conversación de Aomame con el líder de Vanguardia minutos antes del asesinato, una de las frases del hombre resume buena parte de la filosofía subyacente en la tesis que el autor despliega en sus obras, y que resuena con buena parte de las investigaciones físicas recientes y, por supuesto, con la tradición oriental anterior: "En este mundo no existe nada que no salga de los adentros de uno"[127] (2011b: 564). Conforme progresa la conversación, sospechamos que quizá no se refería al universo, sino al peculiar mundo de 1Q84, escindido del ordinario cuando Aomame baja del taxi y cruza la autopista por las escaleras de emergencia. En 1Q84 todo lo existente es, insinúa el líder, reflejo de nuestro interior, como afirman los físicos pertenecientes al *idealismo extremo*, la interpretación más radical de la escuela de Copenhague. El sujeto como creador de la realidad se halla estrechamente vinculado con otro de los grandes temas, si no el principal, de Murakami: la profunda soledad y el sentimiento de pérdida en sus personajes y obras.

Cuesta encontrar un texto de Murakami que carezca de una tremenda pérdida siempre traumática: en *Pinball* el protagonista sustituye por una máquina de *pinball* a su amada perdida; el protagonista de la parte utópica de *El fin del mundo* lucha por no perder su sombra, su individualidad; en *Al sur de la frontera*, Hajime ha perdido la relación y el contacto con su querida amiga Shimamoto; en *Tokio blues* la relación entre Watanabe y Naoko está ineluctablemente marcada por el suicidio del novio de Naoko,

[127] 「心から一歩も外に出ないものごとなんて、この世界には存在しないんだ。(2009b: 249).

amigo del protagonista; Tōru busca desesperadamente a la desaparecida Kumiko en *Crónica*; el novio de la señora Saeki murió de joven en *Kafka*; en *1Q84*, Aomame y Tengo tienen como objetivo último hacer posible su reencuentro; el principal nudo argumental de la última novela del autor, *Los años de peregrinación del chico sin color* (2013, *Iro nai Tazaki Tsukuru gunrei no toshi*), consiste en hallar explicaciones a la repentina pérdida de los amigos de la adolescencia del protagonista. La consecuencia natural (y cultural) de la pérdida es el aislamiento y la soledad crónicos. Encontrarse solos otorga a los personajes paz mental, porque prefieren redirigir la libido hacia ellos mismos como forma de eludir el compromiso con los demás y evitar posibles traumas (Cassegard, 2001: 87). Lipovetsky encontraría en los personajes de Murakami un claro ejemplo de lo que definía como "deseo y dolor de estar solo" (1983: 48), una paradójica sensación derivada de experimentar una extrañeza absoluta ante el 'Otro', también un motivo conducente hacia la apatía endémica de la sociedad contemporánea:

> Las conciencias ya no se definen por el desgarramiento recíproco; el reconocimiento, el sentimiento de incomunicabilidad, el conflicto han dejado paso a la apatía y la propia intersubjetividad se encuentra abandonada. Después de la deserción social de los valores e instituciones, la relación con el Otro es la que sucumbe, según la misma lógica, al proceso de desencanto (1983: 47).

La estrategia de buscar la soledad como lenitivo rige sobre todo en la primera etapa del autor, plenamente posmoderna. Pero también desde *Crónica* encontramos numerosas referencias a la creación de la realidad por parte de unos personajes siempre propensos al ensimismamiento y a la recreación en su interior. Como la cultura del país, los personajes de Murakami se hacen más comprensibles a partir de la condición de insularidad. Algunos incluso observan autismo en las creaciones del autor, metáfora del fuerte aislamiento interno (Stretcher, 1999: 285). La bautizada como *walkman generation* encuentra dificultades para interactuar con seres no pasivos en espacios públicos como trenes, plazas o parques, y agudiza una insularidad, constante en Murakami, central en las relaciones de los personajes con el exterior. Incluso se halla en el nombre de varios sujetos, como Creta Kanō y su hermana, Malta Kanō. Algunos escenarios son isleños, y ejemplo de ello es la parte de la trama desarrollada en el mar Egeo, en *Sputnik*, donde desaparece misteriosamente Sumire. Aunque el perverso Ushikawa afirme en *Crónica* que "El hombre no es una isla"[128] (2010b: 644), los

[128] 人間は島嶼にあらず (1995: 208).

asuntos literarios de Murakami conducen a la conclusión contraria. Las islas que constituirían cada personaje serían equivalentes a los mundos referidos en el epígrafe anterior: cada personaje vive en su propia esfera, aunque anhelan fusionarla con el mundo de algún otro personaje añorado, querido, necesitado o perdido. Durante la conversación de Tōru con la que podría ser Kumiko, ubicada en una extraña habitación del hotel, él le reprocha "que *tú pasaste de mi mundo al mundo de Noboru Wataya*. Este cambio es lo que importa. Y aunque fuera cierto que hubieses tenido relaciones sexuales con otro hombre, no sería más que algo secundario"[129] (2010b: 865). Estas palabras permiten colegir que la realidad se divide en distintos mundos, correspondientes a cada ser. El aislamiento crónico empeora todavía más debido a que dichos mundos son frecuentemente irreconciliables entre sí (recordemos que Murakami suele contraponer pares de personajes: Wataya o Tōru, Nakata o Johnnie Walken, la vida de Aomame o la de Tengo).

El compartimiento de los sujetos en distintos mundos está intrínsecamente relacionado con otros dos temas eje: la (in)comunicabilidad en el mundo contemporáneo y el amor. Murakami ha sabido narrar el amor en una era baldía en la que el poderoso sentimiento se ha convertido en una *fantasía cómplice* entre dos personajes (Seats, 2006: 35). A través de Murakami, el extremo individualismo contemporáneo ha causado el tránsito del amor hacia el ámbito de lo fantástico y de lo absurdo. Adicionalmente, Murakami refleja una sociedad donde se ha asimilado y entendido el concepto occidental de amor romántico, pero que aún se muestra vacilante en su integración dentro de los principios éticos y sociales tradicionales. Las sociedades homogeneizadoras y reductoras de la diversidad dificultan el desarrollo de fundamentos imprescindibles para el amor occidental, como la sinceridad social y el libre desarrollo de la individualidad, pero además estamos analizando una sociedad inmersa plenamente en la lógica contemporánea, que ha frivolizado los sentimientos sublimes de la modernidad y los ha tornado en *sensaciones cool*. Para Lipovetsky, omnipresentes factores culturales como la liberación sexual, el feminismo o la pornografía han contribuido a paliar las intensidades afectivas y detener el ímpetu de las emociones: "Fin de la cultura sentimental, fin del *happy end*, fin del melodrama y nacimiento de

[129] *君が僕の側の世界から、綿谷ノボルの側の世界に移ったということだ*。大事なのはそのシフトなんだ。もし君は*本当に*誰かほかの男と肉体的な関係を持ったとしても、それはあくまで副次的なものに過ぎない。(1995: 537).

una cultura *cool* en la que cada cual vive en un búnker de indiferencia, a salvo de sus pasiones y de la de los otros" (1983: 77). En estas circunstancias culturales desde las que escribe Murakami, el amor ha pasado a ser una fantasía, junto con la comunicabilidad, paradójicamente difícil en una era hipercomunicada y digital. En *Sputnik* no existe posibilidad de amor entre el narrador y Sumire, ya que ella es incapaz de anhelar a nadie que no sea Miu. Sin embargo, el contacto entre Miu y Sumire posee un único punto climático: tras una crisis nerviosa de Sumire, ambas han de compartir la cama. Al día siguiente, ella desaparece. Si existió un momento de verdadera afección y de encuentro entre las dos sólo fue fugaz, como si cada personaje fuera un *sputnik* cuyas órbitas se acercan en un punto, comparten algo tan maravilloso como instantáneo, y después vuelven a alejarse para siempre en el espacio infinito. Igual sucede en *1Q84*, donde el encuentro entre Tengo y Aomame, tan frágil como un entrelazamiento de manos durante la escuela primaria, es capaz de iluminar a los dos personajes para el resto de sus vidas y de ansiar el rencuentro. En *El fin del mundo* las cosas resultan más complicadas, si cabe. La hija del prestigioso científico del lado distópico de la trama nos cuenta la afección cardíaca que padeció durante su infancia, y la tremenda soledad que experimentó en su convalecencia, a pesar de su familia. Cuando recuerda una tarde lluviosa de aquellos años, nos cuenta que tuvo "la sensación de que fui incapaz de sentir nada. Lo único que recuerdo es que, en aquella tarde lluviosa de otoño, nadie me abrazó. Y eso, para mí, fue el fin del mundo"[130] (2011c: 334). El protagonista de la novela recuerda sus días de casado y la triste constatación de la íntima soledad experimentada incluso en la compañía de su esposa: "Dormíamos en la misma cama, pero, al cerrar los ojos, estábamos solos"[131] (2011c: 598-9). Las condiciones culturales que han llevado al establecimiento del paradójico imperio de la incomunicabilidad y el desencuentro en una sociedad cuya tecnología la convierte en la perfecta candidata para extinguir la soledad y facilitar el encuentro ya no social, sino humano, pueden dilucidarse a través de las siguientes palabras de Lipovetsky:

> La contradicción de nuestras sociedades no procede únicamente de la distancia entre cultura y economía, procede también del propio proceso de personalización, de un proceso sistemático de atomización e individualización narcisista: cuanto más la sociedad se humaniza, más se extiende el sentimiento de anonimato; a mayor indulgencia y

[130] なにも感じなかったんじゃないかっていう気がするの。覚えているのは、私がその秋の雨ふりの夕暮に誰にも抱きしめてもらえなかったということだけ。それはまるで — 私にとっての世界の終わりのようなものだったのよ。(1985a: 395).
[131] 二人で同じベッドで寝ていても目を閉じるのは一人だ。(1985b: 325).

> tolerancia, mayor es también la falta de confianza personal; cuantos más años se viven, mayor es el miedo a envejecer; cuanto menos se trabaja, menos se quiere trabajar; cuanto mayor es la libertad de costumbres, mayor es el sentimiento de vacío; cuanto más se institucionalizan la comunicación y el diálogo, más solos se sienten los individuos; cuanto mayor es el bienestar, mayor es la depresión. La era del consumo engendra una desocialización general y polimorfa, invisible y miniaturizada (1983: 128).

Efectivamente, las infinitas posibilidades de construcción del sujeto en la contemporaneidad, la amplia gama sobre la cual construir el Narciso actual su personalidad, fragmentan al sujeto de tal manera que le resulta imposible el acceso al 'Otro' y la comunicación auténtica.

Las teorías de Lipovetsky encajan a la perfección en la lógica de las ficciones de Murakami, pero nosotros también explicamos el aislamiento de sus personajes a partir de las presunciones bohrianas y del idealismo extremo que entendían que la realidad era configurada por cada uno de los individuos observadores (en el sentido científico del término). Los fundamentos bohrianos en Murakami decrecen conforme avanzan las décadas, aunque ello no implica que no sigan constituyendo un fundamento sólido en su ficción. Una obra temprana como *El fin del mundo* muestra un solipsismo y un idealismo bohriano casi extremo. La estructura de la novela lo evidencia, dividida en dos partes, cada una referente a un mundo creado por las dos mitades de la conciencia del protagonista. Varios fragmentos realzan esa dualidad inseparable sujeto-mundo. El personaje principal llega a ser conocedor de la existencia de ambas realidades y de que acabará recluido en «el fin del mundo» en cuestión de tiempo por la ingeniería propia del sistema implantado en su cerebro. Cuando se hace consciente de tal circunstancia, el científico diseñador del sistema le informa de ello:

> Ahora usted está realizando los preparativos para trasladarse a otro mundo. Por eso el mundo que está viendo en el presente cambia poco a poco, adecuándose a esta nueva realidad. El conocimiento es así. El mundo cambia según nuestra percepción. Existe, sin duda alguna, aquí y de esta forma, pero desde el punto de vista fenoménico, el mundo no es sino una posibilidad entre un número infinito de posibilidades. Para ser más preciso, el mundo cambia según dé uno un paso hacia la derecha o hacia la izquierda. Por lo tanto, el mundo se modifica a medida que cambian los recuerdos[132] (2011c: 432).

[132] 「あんたは今、別の世界に移行する準備をしておるのです。だからあんたが今見ておる世界もそれにあわせて少しずつ変化しておる。認識というものはそういうものです。認識ひとつで世界は変化するものなのです。世界はたしかにここにこうして実在しておる。しかし現像的なレベルで見れば、世界とは無限の可能性のひとつにすぎんです。細かく言えばあんたが足を右に出すか左に出すかで世界は変ってしまう。記憶が変化することによって世界が変ってしまっても思議はない」(1985b: 123-4).

La conciencia del protagonista se extinguirá en el «despiadado país de las maravillas» y habitará definitivamente en «el fin del mundo», donde se alojaba su otra mitad, un mundo que resulta ser creado a partir de su voluntad más recóndita y oculta. Reflexionando con su sombra sobre cuál sería la mejor escapatoria de la ciudad, ésta se dirige a él de la siguiente manera:

> –Al principio, eso de que la ciudad debía tener por fuerza una salida oculta no fue más que una intuición. Pero después lo vi claro. Porque esta ciudad es perfecta. Y la perfección incluye siempre todas las posibilidades. En ese sentido, esto ni siquiera es una ciudad. Es algo más fluctuante y más global. Se metamorfosea sin cesar, mostrándonos todas las posibilidades, y así conserva su perfección. En resumen, que no es en absoluto un mundo inmutable, fijado para siempre. Al contrario, halla su completitud en el movimiento. Por eso, si tú deseas una salida, tiene que haber una salida, ¿me entiendes?
> –Perfectamente –dije–. Ayer lo comprendí. Éste es un mundo de posibilidades. Aquí está todo, nada está aquí[133] (2011c: 593-4).

Aparte de contener una referencia válida para constatar la idea del vacío cuántico en el pensamiento murakamiano, la cita evidencia el poder transformador de la conciencia, capaz de modelar el mundo según los deseos más profundos del ser que la alberga. Se relaciona con el solipsismo bohriano y el idealismo extremo, en la medida en que crea el mundo, o colapsa las funciones de onda, a partir de la existencia de un observador.

Siendo tal el poder creador de la conciencia, se entiende que varios personajes de Murakami sólo puedan salvarse a través de la imaginación, y es comprensible la importancia de ésta y del ensimismamiento onírico en su obra. Suter entiende que la muerte del padre de Kafka ejemplifica las diferencias entre los sueños de la modernidad y de la posmodernidad. A diferencia de la modernidad, el sueño posmoderno no es una evasión de la realidad, sino que constituye ontológicamente otro mundo, conectado al real a través de la imaginación (2008: 175-6). Los mundos-refugio creados por los personajes tienen el mismo peso narrativo y ontológico que el supuestamente real. El golpe de bate que propina Tōru a Wataya en el hotel de su conciencia tiene efectos en el

[133] 「俺がこの街に必ず隠された出口があると思ったのははじめは直感だった。でもそのうちにそれは確信になった。なぜならこの街は完全な街だからだ。完全さというものは必ずあらゆる可能性を含んでいるものなんだ。そういう意味ではここは街とさえもいえない。もっと流動的で総体的なものだ。あらゆる可能性を提示しながら絶えずその形を変え、そしてその完全性を維持している。つまりここは決して固定して完結した世界ではないんだ。動きながら完結している世界なんだ。だからもし俺が脱出口を望むなら、脱出口はあるんだよ。君には俺の言ってることがわかるかい？」
「よくわかるよ」と僕は言った。「僕もそのことに昨日気づいたばかりだ。ここは可能性の世界だってね。ここには何もかもがあるし、何もかもがない」(1985b: 320).

mundo empírico: el político cae en estado de coma. Cuando Miu observa en la noria a su *doppelgänger* en pleno éxtasis con su amante, ella misma se plantea si tal visión es obra suya: "El que va a pasar a Suïssa fa catorze anys potser va ser una cosa que jo mateixa vaig crear. A vegades penso que és això"[134] (2006: 194). La ensoñación pudo ser una creación de Miu, pero en el plano narrativo se narra como si ocurriera efectivamente, en el mismo plano ontológico que el resto de asuntos. El deseo del narrador de *Sputnik* de conocer el mundo exterior, como forma de conocerse a sí mismo y sus relaciones, hablan de nuevo sobre esa dualidad correlativa entre el sujeto y el mundo: "M'agradaria saber més sobre la realitat objectiva de les coses fora de mi mateix. Quina importància té per a mi el món exterior, com mantinc un sentit de l'equilibri quan m'hi reconcilio. Així tindria una idea més clara de qui sóc"[135] (2006: 69).

Hay muchísimas partes semejantes en el resto de novelas de Murakami. En *Crónica*, May quita la cuerda del pozo en el que se halla reflexionando Tōru, y cuando recuerdan tal anécdota concluyen que somos cada uno de nosotros los que escogemos el fragmento de realidad en el que queremos vivir: "En aquella realidad, tal vez quisieras matarme de verdad. Pero, en esta realidad, no pretendías hacerlo. La cuestión es qué realidad coges tú y qué realidad cojo yo"[136] (2010b: 456). Por otro lado, *Crónica* continúa la línea de pensamiento del Murakami posmoderno en la que la relación entre el mundo exterior y el propio sujeto es dual. Existe un lugar fundamental, el pozo cercano a la casa de Tōru, que le sirve como puerta a su conciencia y que, además, se relaciona con el pozo donde permaneció el teniente Mamiya en Nomonhan durante largos días, abandonado por los soldados rusos. Muchos críticos se han acercado al símbolo del pozo en la novela para hablar de conciencia, memoria histórica o temporalidad. Justo Sotelo considera que el pozo es un pasadizo que, como los de la literatura de Cortázar, conecta a los personajes (2013: 140-3). Además de ser un

[134] 「１４年前にスイスでわたしの身に起こった出来事は、ある意味ではわたし自身がつくり出したことなのかもしれないわね。ときどきそう思うの」(1999: 242).
[135] ぼくという存在以外の存在について、少しでも多くの客観的事実を知りたいと思った。そしてそのような個別的な事柄や人物が、自分の中にどのような位置を占めるかという分布なり、あるいはそれらを含んだ自己のバランスの取り方なりを通して、自分という人間存在をできるだけ客観的に把握していきたいと思った。(1999: 85-6).
[136] 「君はあっちの現実では僕を本気で殺そうとしたかもしれない。でもこっちの現実では僕を本気では殺そうとしていなかったかもしれない。それは君がどの現実を取り、僕がどの現実を取るかという問題になると思うな」(1994b: 347).

pasadizo de conexión, el pozo es un contenedor de toda la realidad, del universo si se quiere, que permite acceder a la conciencia de Tōru porque sería uno de los puntos holísticos del universo que reflejan la información del resto de vértices del holograma. Cuando decide adentrarse en sus profundidades, explica que lo hace para reflexionar sobre la realidad (2010b: 325; 1994b: 135). El pozo actúa en la novela al nivel simbólico convencional de conocimiento y autoconciencia (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 850), y quizá por ello Creta Kanō adelanta que hallar respuestas a las preguntas de Tōru sobre su vida sería como descender a un pozo (2010b: 424; 1995b: 297), anticipando la futura acción del protagonista. En los viajes a su conciencia, Tōru parece abandonar su cuerpo y retornar a él después de visitar las inquietantes estancias del hotel al que se desplaza en una especie de desdoblamiento: "Yo soy otra vez el yo que hay dentro de mi cuerpo y vuelvo a estar sentado en el fondo del profundo pozo. Apoyado en la pared, las manos sujetan el bate con fuerza"[137] (2010b: 587). Curiosamente, el bate de béisbol que acompañaba al protagonista mientras dormitaba en el pozo, desaparece la vez en que Tōru accederá de nuevo al hotel, donde le servirá como herramienta contra su archienemigo Wataya. Tal anécdota refuerza el nexo entre la conciencia del personaje y el pozo. En tramas así la conciencia, el sueño y la fantasía, cumplen un papel crucial y, por ello, la responsabilidad del sujeto sobre tales elementos irracionales es también trascendental. En *Kafka* se nos advertirá directamente sobre ello: "Todo es una cuestión de imaginación. Nuestro sentido de la responsabilidad nace de la imaginación [...]. Allí donde no existe la imaginación, no puede surgir la responsabilidad"[138] (2008b: 206). Estas palabras causan obviamente inquietud en Kafka porque transmiten la posibilidad de que realmente matara a su padre durante la extraña noche en la que despertó ensangrentado. Por eso concluye el joven protagonista que "lo que yo estoy imaginando pertenece a este mundo y posiblemente tenga mucha importancia"[139] (2008b: 207). Aún más cercano al idealismo extremo de corte bohriano se manifiesta el Coronel Sanders en la misma obra, donde ironiza sobre la flexibilidad japonesa en el concepto de Dios, demostrada por la renuncia del Emperador a su divinidad tras la guerra: "Viene un militar norteamericano con gafas de sol y una pipa barata entre los dientes, le da una simple orden y Él cambia de naturaleza. Eso es el no

[137] 僕は再び僕の肉体の中の僕であり、深い井戸の低に座っている。壁にもたれ、手はバットを握りしめている。(1995: 127).
[138] 「すべて想像力の問題なので。僕らの責任は想像力の中から始まる。[...] 逆に言えば、想像力のないところに責任は生じないのかもしれない」(2002a: 277-8).
[139] 僕がなにを想像するかは、この世界にあっておそらくとても大事なことなんだ (2002a: 280).

va más de la posmodernidad. Si crees que existe, existe. Si crees que no existe, no existe"[140] (2008b: 436). Estas palabras reconocen en el sujeto poderes determinantes en la configuración del mundo, y un poco más adelante la novela da cuenta del estado cultural contemporáneo de persona-isla, al incluir al lector implícito en el gigantesco sueño colectivo que es la humanidad. La dualidad sujeto-mundo sigue prorrogándose en la novela, cuyas páginas dejan varias muestras de ello. En una de las ocasiones en que la señora Saeki deja a Kafka en la cama, el narrador se dirige a nosotros con las siguientes palabras: "Desde la lejanía te llegan los graznidos de los cuervos. La Tierra continúa rotando sobre su eje. Y, sin ninguna relación con ello, todos nosotros vivimos dentro de un sueño"[141] (2008b: 456). La naturaleza, el mundo exterior, no forma parte del sujeto, sino que es disociada y presentada como una realidad ajena al mismo. En tal ocasión, el exterior permanece impasible mientras los humanos nos perdemos en ensimismamientos y ensoñaciones donde sí podemos ser felices. Sin embargo, conforme progresa la trama, Kafka se irá fusionando con el mundo exterior. En cierto momento de su viaje iniciático, experimenta cómo el paisaje se integra en él, experiencia que podría compararse a la constatación que hace Tengo: "Pienso en el río, pienso en la marea. Pienso en el bosque, pienso en el manantial. Pienso en la lluvia, pienso en los rayos. Pienso en las rocas. Pienso en las sombras. Todo ello se encuentra dentro de mí"[142] (2008b: 403). ¿No recuerda inevitablemente a la crítica de Karatani sobre Murakami en términos de posmodernidad, según la cual las novelas de Murakami eran paisajes? Kafka parece retornar al estado premoderno (y he aquí una demostración más de cómo la posmodernidad japonesa es en muchos aspectos un retorno a la premodernidad) de fusión con el paisaje, aquel estadio cultural en el que el sujeto y el entorno eran indistinguibles. En otro sentido, a partir del oráculo mesopotámico que empleaba los intestinos para predecir el futuro, Ōshima razona con Kafka acerca de la relación entre el mundo exterior y el interior, en realidad correspondientes por el mismo proceso analógico que encontraban los antiguos entre los intestinos animales y el universo: "Lo que existe fuera de ti es una proyección de lo que existe en tu interior, lo

[140] 「安物のパイプをくわえてサングラスをかけたアメリカ軍人にちょいと指示されただけでありかたが変わっちまう。それくらい超ポストモダンなものなんだ。いると思えばいる。いないと思えばいない。そんなもののことをいちいち気にすることはない。」(2002b: 125-6).
[141] 遠くのほうでカラスの鳴き声を耳にする。地球がゆっくりと回転をつづけている。そしてそれとはべつに、みんな夢の中で生きている。(2002b: 155).
[142] 川について思い、潮について思う。森について思い、わき出る水について思う。雨について思い、雷について思う。岩について思う。影について思う。それらはみんな僕のなかにある。(2002b: 76).

que hay dentro de ti es una proyección de lo que existe fuera de ti"[143] (2008b: 536). Por eso Kafka cree acceder a su interior cuando se adentra en el bosque cercano a la casa rural donde se retira:

> Estoy efectuando un recorrido dentro de mí, igual que la sangre a través de las venas. Lo que estoy viendo es mi propio interior, lo que parecen amenazas no son más que ecos del terror que anida en mi corazón. Las telarañas que se extienden en el bosque son las telarañas tendidas en mi corazón, los pájaros que gritan sobre mi cabeza son los pájaros que yo he criado. Esta imagen nace dentro de mí y va echando raíces [...]. El camino me conduce a un lugar especial dentro de mi corazón[144] (2008b: 607).

En esta anécdota y en las afirmaciones de Ōshima encontramos tres elementos interesantes: un componente bohriano a la hora de interpretar la realidad, una dualidad entre el exterior y el interior, o macrocosmos y microcosmos, que es mutua y recíproca, y por último un material digno de clasificarse entre los credos del movimiento *new age*, a pesar de que el autor admitiera no practicar nada de lo relacionado con ello.

Otro ejemplo de desplazamiento de la acción ficticia hacia el interior del personaje es la reflexión acerca de las dos lunas en *1Q84*, a las cuales Tengo y Aomame se esfuerzan por dar un significado. Tengo concluye que es un esfuerzo inútil: "el *quid* del asunto no residía en las lunas, sino en sí mismo"[145] (2011a: 730). De nuevo, la clave parece residir dentro del sujeto. Ocurre algo parecido con la profesión de escritor, tal y como reflexiona Tengo, pues es capaz de reordenar el mundo en el que se encuentra: "Cuando escribo sustituyo mediante las palabras la realidad que me rodea por algo que encuentro más natural. Es decir, reconstruyo. De ese modo confirmo que existo, sin duda, en este mundo" [146] (2011a: 69). En la misma novela encontramos, no obstante, una contrapartida relativizadora de los poderes creadores otorgados al individuo. Ya hemos citado a Aomame en su convencimiento de que no estaba enloqueciendo, sino que el mundo cambiaba, y ello supone admitir que su capacidad de influencia sobre la realidad

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[143] 「君の外にあるものは、君の内にあるものの投影であり、君の内にあるものは、君の外にあるものの投影で」(2002b: 271).
[144] 僕は自分自身の内側を旅しているのだ。血液が血管をたどって旅するのと同じように。僕がこうして目にしているのは僕自身の内側であり、威嚇のように見えるのは、僕の心の中にある恐怖のこだまんだ。そこに張られた蜘蛛の巣は僕の心が張った蜘蛛の巣だし、頭上で鳴く鳥たちは僕自身が育んだ鳥たちなんだ。そんあイメージが僕の中に生まれ、根を下おろしていく。[...] その道は僕自身のとくべつは場所に向かっている。(2002b: 372-3).
[145] 話のポイントは月にあるのではない。彼自身にあるのだ。(2009b: 491).
[146] 「小説を書くとき、僕は言葉を使って僕のかわりにある風景を、僕にとってより自然なものに置き換えていく。つまり再構成する。そうすることで、僕という人間がこの世界に間違いなく存在していることを確かめる」(2009a: 89).

es limitada. Sin embargo, mientras contempla a su padre en estado de coma, Tengo se plantea si verdaderamente estados tan aparentemente irreconciliables como la vida y la muerte son en realidad limitaciones de nuestro sistema cognitivo: "Contemplando a su padre, Tengo había dejado de saber cuál era la diferencia entre la vida y la muerte. ¿Existía realmente una diferencia? ¿No sería, simplemente que creemos en ella por pura conveniencia?"[147] (2011b: 39). Finalmente, las últimas páginas de la novela concuerdan con teorías como el realismo agencial de Barad, que en cierta medida suavizan el idealismo extremo al poner en liza la intersubjetividad. Esta tendencia propone que el agente observador configura la realidad en un cruce de intersubjetividades del que participa la misma materia. He aquí un fragmento de la reflexión de Aomame que fundamenta nuestra relación de la novela con Bohr, según lo interpreta Barad, mediante el realismo agencial:

> Estoy aquí por un motivo muy claro: encontrarme con Tengo, reunirme con él. Ésa es mi razón de ser en este mundo. Aunque, mirándolo desde el punto de vista opuesto, puedo decir que este mundo existe en mi interior porque debo encontrarme con Tengo. Quizá sea una paradoja que se repite hasta el infinito, como dos espejos confrontados. Formo parte de este mundo y este mundo forma parte de mí[148] (2011b: 331).

La importancia de la interpretación bohriana en los personajes y argumentos de Murakami desemboca en un solipsismo que posee el problema de las teorías del físico danés: si cada sujeto colapsa la realidad, ¿cómo es posible que exista una realidad compartida? Tal sobrecarga de idealismo adquiere sentido gracias a una de las principales temáticas en las novelas de Murakami: la soledad. A pesar de la comunicación, las relaciones sexuales y las promesas, el narrador concluye al final de *Sputnik* que "els éssers humans, finalment, han de sobreviure tots sols"[149] (2006: 236), pensamiento simbolizado por el Sputnik solitario que arrojó a la inmensa soledad del universo a la perra Laika. El título de la novela es el sobrenombre que concede Sumire a Miu (2006: 13; 1999: 14), connotando la imposibilidad y la inviabilidad de sus

[147] その男を見ていると、人間の生と死のあいだにどれほどの違いがあるのか、天吾にはだんだんわからなくなってくる。そもそも違いというほどのものがあるのだろうか。違いがあると我々はただ便宜的におもいこんでいるだけではないのか。(2010: 52-3).
[148] 私がここにいる理由ははっきりしている。理由はたったひとつしかない。天吾と巡り合い、結びつくこと。それが私がこの世界に存在する理由だ。いや、逆の見方をすれば、それがこの世界が私の中に存在している唯一の理由だ。あるいはそれは合わせ鏡のようにどこまでも反復されていくパラドックスなのかもしれない。この世界の中に私が含まれ、私自身の中にこの世界が含まれている。(2010: 476).
[149] 人間というのは、結局のところ一人で生きていくしかないものなんだって。(1999: 295).

sentimientos hacia ella. Como ocurriera con la Naoko de *Tokio blues*, a quien el protagonista intenta escuchar y salvar, el narrador es incapaz de llegar a Sumire, sin duda porque se encuentra plenamente enamorado de ella. Lamentablemente, a excepción de *1Q84*, el surgimiento del amor hacia alguien es una condena a no poder alcanzarlo jamás. Más amores imposibles se presentan en *Kafka*, pues la señora Saeki sigue enamorada treinta años después de su novio fallecido, y a la vez es el objeto de amor de Kafka. El joven protagonista nunca podrá conseguirla, y el óbice principal no es la diferencia de edad, sino que la señora Saeki no está en el mismo mundo que Kafka, vive anclada en sus recuerdos y perdida en la temporalidad que inició cuando abrió la «puerta de entrada». La única relación posible podría darse en la aldea atemporal perdida en el bosque (en realidad, su propio interior), al que accede Kafka y en el que encuentra a Saeki niña. La novela parece transmitir entonces que sólo en el interior de Kafka, en el bosque que es su conciencia, podría darse la realización plena del amor. Es un resultado tremendamente solipsista, pero así es prototípicamente el sentimiento amoroso en Murakami, que incluyó en *Kafka* la siguiente reflexión:

> Cuando nos enamoramos, todos buscamos en la persona amada una parte de nosotros que nos falta. Por eso, al pensar en esa persona, siempre nos ponemos en mayor o medida tristes. Nos sentimos como si volviéramos a pisar una habitación añorada que habíamos perdido hace muchísimo tiempo. Es natural[150] (2008b: 452).

El amor se presenta como un redescubrimiento de nosotros mismos: parece imposible el encuentro y la fusión con el 'Otro'. Y, sin embargo, es la potencia más anhelada en la práctica totalidad de la obra murakamiana. También lo ejemplifica Kafka, pues desde que conoce a la señora Saeki querrá amarla para siempre, y así se lo hace ver "el joven llamado Cuervo" cuando observa los celos por el difunto novio de la señora Saeki:

> Tienes celos [...]. Es la primera vez que envidias a alguien. [...]. Tú, ahora, envidias con todas tus fuerzas a ese muchacho. Si te fuera posible, te cambiarías por él. Aunque supieras que a los veinte años ibas a ser torturado, golpeado hasta la muerte con una tubería de hierro. Ni siquiera así te importaría. Serías él y, de los quince a los veinte años, amarías a la señora Saeki de carne y hueso, y tú, a tu vez, serías amado sin reservas por ella [...]. E, incluso después de muerto, vuestro amor seguiría vivo en su corazón como una historia, como una imagen. Y tú serías amado por ella noche tras noche en sus recuerdos[151] (2008b: 373).

---

[150] 「誰もが恋をすることによって、自分自身の欠けた一部を探しているものだ [...]。だから恋をしている相手について考えると、多少の差こそあれ、いつも哀しい気持ちになる。ずっと昔に失われてしまった懐かしい部屋に足を組み入れたような気持ちになる」(2002b: 149).

[151] 「君は嫉妬している。[...] 君は誰かに対して嫉妬めいた感情を抱くなんて、生まれて初めてのことだ。[...] 君は今、その少年のことを心からうらやましいと思う。もしできることなら、その少年になりかわりたいと考えている。たとえ２０歳で拷問にあって、そのまま鉄パイプで

Vivir en el amor es la auténtica vida, y merece la pena la muerte y tortura que recibió el novio de Saeki si con ello hemos podido ser protagonistas, aunque sólo sea en una ocasión, de una historia de amor verdadero, posible. Sumire en *Sputnik* cifra toda su vida en la aceptación de Miu, y presagió una acción terrible si era rechazada (2006: 200; 1999: 250), mal augurio que se cumplirá tras no obtener toda la entrega de Miu durante la noche en las islas griegas y, así, parte *al otro lado*. En *1Q84* se producirá el único encuentro totalmente satisfactorio de todas las producciones mayores de Murakami. Es una novela donde predominan los acontecimientos extraños, irreales, incluso increíbles, pero verosimilizados mediante el paratexto introductorio a la novela. Se trata de una cita clarificadora sobre la intención autorial, extraída a partir de una canción de la cultura popular, *It´s Only a Paper Moon*, de Harburg y Arlen: "Es un mundo circense / falso de principio a fin, / pero todo sería real / si creyeses en mí"[152] (2011a: 11). Es el amor largamente profesado y fiel entre Tengo y Aomame lo que dotará de coherencia a sus mundos y permitirá que estos confluyan. Porque es la única fuerza capaz de hacer *real* el mundo. El resto de incoherencias e irrealidades nacerían de la crueldad, la violencia y la falsedad, situadas en el punto opuesto del magno sentimiento. Dicha fuerza dará sentido a 1984 y a 1Q84, tal y como se nos cuenta en la conversación acerca de la canción *It´s Only a Paper Moon* entre Aomame y el líder de Vanguardia:

> Sin tu amor, esto no es más que una burda comedia [...]. Tanto 1984 como 1Q84 funcionan bajo los mismos principios. Si no crees en el mundo o careces de amor, todo será una mera falsificación. En ambos mundos, o estés en el mundo que estés, la línea que divide las hipótesis de los hechos es, en la mayoría de los casos, imperceptible. Esa línea sólo se puede observar con los ojos del corazón[153] (2011a: 580).

La luna, símbolo de feminidad, sensual y emocional, se convierte en un astro depositario de las esperanzas de Tengo y Aomame, aunque ellos lo ignoran. En 1Q84 existen dos lunas que aparecen al poco tiempo de comenzar la acción. Tengo las

---

殴り殺されることが前もってわかっていたとしてもかまわない。それでもいいから君はその少年になって、１５歳から２０歳までの生身の佐伯さんを無条件で愛したいと思うし、彼女から無条件で愛されたいと思う。[...] そして死んでからも、ひとつの物語として映像として、彼女の心の中に焼きつけられたい。思い出の中で夜ごと彼女に愛されたいと思う」(2002b: 29-30; el texto original está escrito en negrita).

[152] It´s a Barnum and Bailey world, / just as phony as it can be, / but it wouldn´t be make-believe / if you believed in me. (2009a). El fragmento aparece en inglés y japonés en la edición original.

[153] 「君の愛がなければ、それはただの安物芝居にすぎない。[...]１９８４年も１Q８４年も、原理的には同じ成り立ちのものだ。君が世界を信じなければ、またそこに愛がなければ、すべてはまがい物に過ぎない。どちらの世界にあっても、どのような世界にあっても、坂説と事実とを隔てる線はおおかたの場合目には映らない。その線は心の目で見るしかない」(2009b: 272-273).

contemplará en un tobogán del parque cercano a la casa donde se encuentra recluida Aomame, después del asesinato del líder de Vanguardia. La inverosimilitud de dicha percepción adquiere sentido en el mismo mundo en el que Aomame puede observarlas. Los «ojos del corazón» permiten confirmar el «hecho» de que ambos se encuentran en la misma esfera, y finalmente podrán encontrarse. Tras veinticinco años, Murakami es capaz de otorgar corazón a sus creaciones y permitirles reencontrarse, a pesar del desesperanzado inicio que supuso su etapa posmoderna. Recordemos una cita de *El fin del mundo* donde el corazón cumple el mismo papel que en *1Q84*, el de otorgar realidad al mundo y definir sus líneas. La diferencia estriba en que los personajes de *El fin del mundo* carecen de corazón, a excepción del protagonista que, para conservarlo, debe huir con su sombra más allá de los límites del mundo creado por su imaginación. La cita en cuestión recupera un fragmento de la conversación entre la mitad del protagonista que habita «el fin del mundo» y la chica de la cual se enamora:

> –Piénsalo bien. Es muy importante. Creer en algo, sea lo que sea, es un acto muy claro del corazón. ¿Entiendes? Imagina que crees en algo. Cabe la posibilidad de que te defrauden. Y si te defraudan, te sientes decepcionado. Y sentir decepción es parte de lo que el corazón es. ¿Tienes acaso corazón?
> Ella sacudió la cabeza.[154] (2011c: 540).

Sólo en *1Q84* los protagonistas consiguen finalmente amarse. Mientras tanto, y en todas sus obras anteriores, las posibilidades de encuentro con el 'Otro' se reducían a meros contactos siempre superficialmente fugaces. Es una conexión mucho más profunda lo que permite interconectarlos: el enmarañamiento o entrelazamiento entre los distintos personajes. Como veremos en el siguiente apartado, dicho enmarañamiento sirve para salvar la soledad bohriana y sustituir, parcialmente, la fuerza de un amor perdido en un mundo incapaz de lograr una comunicación efectiva con el 'Otro'.

5.4.4. Lazos cuánticos para aislamientos crónicos: el enmarañamiento entre personajes

Entre ciertos personajes murakamianos se teje una vasta red de interconexiones que los mantiene permanentemente unidos. Un buen ejemplo de ello en *1Q84* sería el hecho

[154] 「ねえ、よく考えてみてくれ。これはとても大事なことなんだ。[...] たとえ何であるにせよ、何かを信じるというのははっきりとした心の作用だ。いいかい？　君が何かを信じるとする。それはあるいは裏切られるかもしれない。裏切られればそのあとには失望がやってくる。それは心の動きそのものなんだ。君には心というものがあるの？」
[154] 彼女は首を振った。(1985b: 254).

de que la vida de Tengo depende de la decisión de Aomame, pues si ella muere, Tengo podrá salvarse, o el hecho de que el momento exacto del asesinato del líder de Vanguardia sea el momento en que Aomame concibe a su hijo (2011b: 152; 2010: 217). En este epígrafe nos proponemos dar un paso más en esa línea de investigación para revelar que es el funcionamiento cuántico de la realidad el que permite dicha interconexión y, adicionalmente, ayuda a salvar la soledad crónica de las producciones murakamianas. Los fenómenos de no-localidad son una constante en Murakami y sitúan al autor en la vertiente de la novela posmoderna que muestra el mundo como una realidad interconectada. La otra vertiente escribe desde el desperdicio, la insignificancia y el principio de no-conexión (Connor, 2006: 73). Sin embargo, los personajes de Murakami cobran fuerza a partir de las relaciones que establecen con el resto (Seats, 2006: 90). A pesar de que en sus obras «las personas son islas», toda la novelística de Murakami tiende a la comunicabilidad y al encuentro, aunque las tentativas casi siempre resulten frustradas. La interconexión no significa únicamente la relación entre los diferentes motivos de la narración, como la relación que Tōru realiza en *Crónica* entre el gato perdido, su cuñado, la violación a Malta Kanō y una corbata desaparecida (2010b: 124; 1994a: 183). Además de la complejidad argumental, normalmente indescifrable, de las frecuentemente largas novelas de Murakami, ciertas pistas nos llevan a concebir el universo del escritor como una compleja maquinaria en la que las piezas encajan e interactúan entre sí sin importar el tiempo o el espacio que entre ellas medie. Ese gran mecanismo armoniza en ocasiones los ritmos cósmicos con los vitales, como se nos cuenta en *Crónica* y la muerte masiva de caballos que acontece cuando existe un eclipse solar (2010b: 51; 1994a: 67). El mecanismo interrelacionado subyace explícitamente en esta novela, donde ya el título connota la existencia de una maquinaria: *Nejimakidori kuronikuru* podría traducirse como *Crónica de un pájaro mecánico a cuerda* (el modificador *del mundo* es una adaptación de la traducción española). El título se explica tangencialmente en un pasaje que revela la existencia de un pájaro con una peculiar función:

> El *pájaro-que-da-cuerda* se posa en un árbol de por aquí y, poco a poco, va dándole cuerda al mundo [...]. Si él no le diera cuerda, el mundo no funcionaría. Pero eso nadie lo sabe. Todos [...] creen que es un enorme mecanismo [...]. Pero no es así [...]. Es un mecanismo tan sencillo como el de un juguete de cuerda[155] (2010b: 434).

[155] ねじまき鳥はその辺の木の枝にとまってちょっとずつ世界のねじを巻くんだ。[...] ねじまき鳥かねじを巻かないと、世界が動かないんだ。でも誰もそんなことは知らない。世の中に人々

Existe un gran mecanismo universal que funciona gracias a una pequeña llave que, por supuesto, Murakami nunca localiza en la novela. Sólo se nos permite oír el mecanismo del pájaro mecánico en ciertas ocasiones, como en el cambio de un pasaje relativo a la búsqueda de Tōru a un pasaje histórico. El mecanismo de *Crónica* es sustituido por las «reglas» de las que continuamente se nos hablará en *Kafka*, normas que también son referidas por el líder de Vanguardia a Aomame: las reglas del mundo impiden que el jefe y Tengo vivan en el mismo mundo, luego su muerte es necesaria para que Tengo pueda existir, aunque el precio para ello sea el suicidio de Aomame.

Además de la existencia de ese mecanismo universal, el enmarañamiento que opera en sus novelas nace por una aplicación de la *ley de contigüidad*, que consiste en la "creencia de que las cosas que estuvieron una vez en contacto guardan, incluso después de su separación material, una relación oculta, en virtud de la cual se puede influir sobre una cosa mediante la otra" (Llarena, 1997: 102). Muchos personajes y unidades ficcionales de Murakami aumentan su significancia a partir de una unión pasada, tal y como esa ley de contigüidad enuncia, semejante a los fenómenos que el enmarañamiento cuántico intentaba explicar: un cambio de estado en una partícula afecta al estado de otra enmarañada con ella. Anécdotas inexplicables adquieren lógica a través de tal principio. Así puede explicarse cómo May Kasahara presiente la voz de Tōru llamándole a muchos kilómetros de distancia: "No sé si soñaba o no [...]. Pero, aunque no fuera un sueño, he oído claramente tu voz"[156] (2010b: 884). Cerca del final de la novela, Tōru conversa con May, asomada a la boca del pozo, a pesar de que en realidad el personaje debería hallarse lejos, en la fábrica de pelucas (2010b: 880; 1995: 561). Entre las dos hermanas de *After dark* también existe un vínculo cuántico que las une más allá del tiempo y del espacio. A pesar de sus disimilitudes de carácter y de vivir con bastante independencia la una de la otra, Mari acaba por visitar el lugar donde Eri había estado durmiendo durante toda la acción de la novela, la habitación donde estaba el televisor que la había engullido. Siente compasión y ternura por su hermosa hermana dormida, y llega a saber dónde se encuentra su conciencia: "Debe de estar fluyendo, como una corriente subterránea, por alguna parte adonde no llegan nuestros ojos. [...]

は [...] 巨大な装置(だ)と思っている。[...] でもそんなことはない。[...] それはぜんまい式のおもっちゃについているような、簡単なねじなんだ。(1994b: 314-5).

[156] それが夢だったのかどうか私にはちょっとわからない。[...] でも夢じゃなかったにせよ、私はねじまき鳥さんの声をはっきりと耳もとで聞いたのです。(1995: 568-9).

No está muy lejos de aquí. Y seguro que esta corriente se está mezclando en algún lugar con mi propia corriente"[157] (2008a: 241). Cuando besa a su hermana, siente besarse a sí misma, como si ambos personajes fuesen el mismo: "Vuelve a darle otro beso. Ahora, más largo. Con más suavidad. A Mari le da la sensación de estar besándose a sí misma. Mari y Eri. Una sílaba distinta. Luego se hace un ovillo al lado de su hermana, aliviada, dispuesta a dormir [...]. Quiere intercambiar con ella sus signos de vida"[158] (2008a: 241). Las fronteras entre las dos hermanas se desdibujan, como si por un momento pudieran acceder al nivel del universo en el que todo es unidad. Intercambio similar intuye Onishi en Creta Kanō y Kumiko, la esposa de Tōru, pues una sería representación o sustitución de la otra (2007: 53). Podría hablarse, entonces, de una misma esencia encarnada en dos diferentes personalidades. Por otro lado, una conexión casi mística mantienen Saeki y su novio difunto, predestinados a encontrarse "en el momento de nacer" (2008b: 244; 2002: 331), opina Ōshima. Aún más fuerte es la conexión entre Tengo y Aomame en *1Q84*, pues desde el momento en que juntaron las manos en el aula del colegio, en un contexto de dos infancias muy complicadas, siempre presienten que están destinados a amarse, configurando una trama novelesca que se acerca al delirio sentimental. En su caso, el enmarañamiento es tan intenso que el resultado de una relación sexual ritualista de Tengo con Fukaeri es el embarazo de Aomame. Como dos partículas entrelazadas, el cambio de estado de Tengo afecta instantáneamente a Aomame, que queda fecundada, y consciente desde el primer momento de que Tengo es el padre del bebé que alberga. Todas las conexiones favorecidas por el entrelazamiento son posibles gracias a la intuición del vacío cuántico.

A partir de estas interrelaciones el sujeto puede salir del solipsismo murakamiano. Si los personajes buscan, principalmente, su propia identidad, y ésta a su vez se explica desde las relaciones con el 'Otro', Oddvik acierta cuando afirma que "This Other exists in a place beyond time and space" (2002: 9). Ello amalgama lo personal, lo histórico, lo nacional y la alteridad en la búsqueda de la identidad individual. A través de sí mismo el personaje puede entender el mundo, pues en parte él mismo lo creaba, según vimos al

[157] それは地低の水流として、どこか目に見えない場所を流れているはずだ。ここからそんなに遠くない場所だ。そしてその流れは、どこかできっと私自身の流れと混じり合っているはずだ。(2004: 285-6).

[158] もう一度口づけをする。今度はもっと長く。もっと柔らかく。なんだか自分自身と口づけしているみたいだ、とマリは感じる。マリとエリ、一字違い。彼女は微笑む。そして姉の身体のわきで、ほっとしたように身を丸めて眠る。[...] 生命の記号を交換し合おうとする。(2004: 286).

comentar la vigencia del idealismo extremo en Murakami. Sabemos que Tōru desciende al pozo para encontrarse a sí mismo e interpretar la realidad. Como todo está contenido dentro del personaje, éste puede acceder a los otros personajes desde la búsqueda interior. Una conclusión similar alcanza Onishi, que interpreta el símbolo del pozo como una dialéctica en la cual "yo soy él, él es yo", siendo ejemplo de ello la fusión total que experimenta Tōru con el teniente Mamiya durante su estancia en el pozo (2007: 53). Una identificación radical que nos habla de la unidad última de la realidad, manifestada en el mundo visible a través de la diversidad, según interpretaban el universo los físicos de los que hablamos en el capítulo 3 de esta tesis. Prosiguiendo el recorrido literario, continuamos con el joven Kafka y el hallazgo de la niña Saeki en el bosque que, como sabemos, es su propia conciencia. Poco después de que Aomame se encuentre a sí misma llorando sin motivo, refugiada en el piso franco, acaba por divisar a Tengo contemplando las dos lunas desde el tobogán del parque. Justo antes se decía: "¿Qué me pasa? [...] Últimamente lloro demasiado [...] ¡Deja de llorar! [...] Ahora me encuentro dentro de Tengo. Como los científicos de *Viaje alucinante*"[159] (2011b: 692). Cuando después de escucharla, la Little People hace un comentario benevolente hacia Aomame, ella ve a un joven en el tobogán, que por supuesto es su amado Tengo. No se podrán encontrar en esta ocasión, pues cuando pudo bajar del piso-refugio Tengo ya se había marchado, dando a Murakami espacio para aumentar el deseo de proseguir la lectura de la novela. Pero nos quedamos con el dato de que Aomame encuentra a Tengo cuando está indagando en sí misma: la razón de sus rachas de llantos se debe a la ausencia del amigo, que reaparece justo cuando ella necesita saber esta información. En *Crónica* existe un enmarañamiento similar en espectacularidad al del embarazo de Aomame: el caso de la *prostituta mental* Creta Kanō, capaz de adentrarse en la mente de Tōru para practicar sexo con él. Algo parecido ocurre entre Kafka y Sakura. La joven acoge a Kafka una noche en su casa, y desde entonces se produce un enmarañamiento tal entre los dos personajes que Kafka puede adentrarse en el sueño de su amiga y yacer junto a ella. No se explicita si lo hace a través de un sueño o si realmente Kafka viaja instantáneamente hasta el apartamento de su amiga (2008b: 561; 2002b: 306), lo cierto es que él puede viajar hasta su casa gracias a que ella estaba soñando: "En primer lugar, yo tengo novio formal. En segundo lugar, tú has penetrado por las buenas en mi sueño.

[159] いったいどすしたのだろう[...] このところ私は泣きすぎている[...] もう泣くのはやめなくて[...] 私は今こうして天吾の中にいるのだ。あの『ミクロの決死圏』の科学者みたいに。(2009b: 435-6).

Y eso no está bien"[160] (2008b: 563), responde Sakura tras despertarse y percatarse de que Kafka estaba manteniendo relaciones sexuales con ella. Por otro lado, el protagonista lleva el nombre de una canción que la señora Saeki compuso mucho antes de conocerle, titulada *Kafka en la orilla del mar*. En otras ocasiones, los mismos personajes alcanzan a ser conscientes del principio interconectivo universal, como es el caso de Tōru. Ésta es su reflexión una vez que se da cuenta de que la mancha que le ha salido en la cara es la misma que tenía el abuelo de Cinnamon, veterinario durante la guerra: "El hecho de que Nutmeg me descubriera en Shinjuku se debía, justamente, a la mancha que yo tenía en común con su padre. Todo está interrelacionado, con la complejidad de un rompecabezas tridimensional, en el que la verdad no siempre es real y la realidad no siempre es verdadera"[161] (2010b: 780). El mundo de las apariencias es irreal en la medida en que oculta los nudos de interconexiones subyacentes en el cosmos.

Esta relación interna entre los diferentes personajes de Murakami podría explicarse además mediante los fenómenos transpersonales de la conciencia humana, que suponen "el efecto de la mente de un individuo sobre el cuerpo de otro" (Lázslo, 2004: 33). Desde la prudencia, Squires recoge la hipótesis de la conexión entre las mentes conscientes del universo, conectadas a su vez con algo parecido a una conciencia universal, una cosmovisión que podría resolver muchos interrogantes planteados por la teoría cuántica (1986: 68). A partir de esta conciencia universal podría proceder el misterioso personaje del «joven llamado Cuervo» que acude a Kafka para aconsejarle, e incluso hablar por él en ciertas circunstancias: "Intento traducir en palabras mis impresiones sobre la obra. Pero para ello necesito la ayuda del joven llamado Cuervo. Éste aparece salido de alguna parte, con sus grandes alas desplegadas, y busca las palabras por mí. Yo hablo"[162] (2008b: 164). Así se expresa Kafka cuando Ōshima le pregunta acerca de una de las obras de Sōseki. Otro momento relevante es el encuentro de Nakata con Johnnie Walken y el extraño cruce de subjetividades: "«*Abre la puerta*

[160] 「まずだいいちに私には決まった恋人がいるの。第二に君は勝手に私の夢の中に入っている。それは正しいことじゃない」(2002b: 310).
[161] ナツメグが僕を新宿の街で「発見した」のは、我々二人が共有するそのあざのせいなのだ。ものごとはまるで三次元のパズルのように複雑に入り組みんでもつれている。そこでは真実が事実とは限らないし、事実が真実とは限らない。(1995: 409).
[162] 僕はその小説に対してそれまで漠然と感じていたことを、なんとかかたちのある言葉にしようとする。でもそういう作業にはカラスと呼ばれる少年の助けが必要だ。彼はどこからともなくあらわれ、大きく翼をほろげ、いくつかのことばを僕のために探してきてくれる。僕は言う。(2002a: 220).

de la izquierda», le dijo el perro con voz grave. Pero no era el perro quien estaba hablando, eso lo comprendió incluso Nakata. En realidad era Johnnie Walken quien hablaba. Era él quien, a través del perro, se estaba dirigiendo a Nakata. A través de los ojos del perro, observaba a Nakata"[163] (2008b: 217). La interrelación traslada la voz del personaje hacia el perro y vehicula el cruce de subjetividades. El caso demuestra la inconcreción de las conciencias y superconciencias en la novela, una constante desde las primeras páginas. Un ejemplo más de interpenetrabilidad entre dos personajes podría ser el ya mencionado acto sexual entre Tōru y Creta Kanō, la prostituta de mentes capaz de alterar la conciencia y de penetrar a Tōru durante el acto sexual (vid. nota 83). A la noción laxa de subjetividad se suma el enmarañamiento interpersonal y la holística espacialidad de las novelas, que permiten saltos entre lugares y sorpresas narrativas, como la aparición repentina de Creta Kanō junto a Tōru en la cama (2010b: 403; 1994b: 262). La misma Creta es sustituida por otro misterioso personaje durante el acto sexual con él, o así nos lo hace ver Tōru al percatarse de que está con la mujer de la enigmática llamada al comienzo de la novela (2010b: 271; 1994b: 48). No se sabe muy bien cuál es la frontera que divide a Kumiko, Creta, y la voz de la llamada, ya que se intercambian instantáneamente, gracias a su enmarañamiento y a habitar un espacio homogéneo en el que ese tipo de sustituciones es verosímil. El protagonista de *Kafka* también experimenta un proceso de sustitución cuando comparte lecho con la señora Saeki, cuando se presenta en forma de espectro: ella se dirige a Kafka como si éste fuera su novio, y le pregunta: "¿Por qué tuviste que morir?", a lo que Kafka contesta: "No pude evitarlo"[164] (2008b: 455). Kafka actúa como un médium que permite al novio de Saeki hablar con ella, de manera que también las fronteras personales de Kafka y del chico fallecido aparecen desdibujadas y permite entonces la interacción.

En ciertos momentos los personajes, superando la mera intuición, se hacen plenamente conscientes de los nudos interpersonales que subyacen a la realidad; en *Crónica*, Tōru sabe de su existencia pero le resulta difícil otorgarles un significado:

[163] 左側の扉を開けるんだ、と犬は抵い声で言った。でも犬が本当にしゃべっているのではことは、ナカタさんにもわかった。実際にはジョニー・ウォーカーがしゃべっているのだ。彼が犬を通してナカタさんに語りかけているのだ。犬の目を通してナカタさんの姿を見ているのだ。(2002a: 292).

[164] 「あなたはどうして死んでしまったの？」
「死なないわけにいかなかったんだ」(2002b: 154).

> Estoy unido por la mancha al abuelo de Cinnamon (el padre de Nutmeg). Al abuelo de Cinnamon y al teniente Mamiya les unía la ciudad de Hsin-ching. Al teniente Mamiya y al vidente Honda, una misión especial en la frontera entre Manchuria y Mongolia. Kumiko y yo fuimos presentados al señor Honda por la familia de Noboru Wataya. Y el teniente Mamiya y yo estamos unidos por un pozo. El pozo del teniente Mamiya se encuentra en Mongolia, el mío en el jardín de la mansión. Aquí vivía antes el comandante del Cuerpo Expedicionario de China. Todo está ligado, como en un círculo. En su centro se halla la Manchuria de preguerra, el continente chino, el incidente de Nomonham del año catorce de *Shoowa*. Lo que no comprendo es por qué Kumiko y yo hemos sido involucrados en el destino de la historia. Todo esto ocurrió mucho antes de que ella y yo naciéramos[165] (2010b: 731).

El fragmento revela una matriz subyacente que pone en relación a todos los personajes y permite su enmarañamiento efectivo, y por ello las acciones de unos personajes afectan instantánea y espacialmente al resto. Este enmarañamiento recuerda la explicación de Lázslo sobre su modelo del universo informado, que ya hemos utilizado para explicar la muerte del padre de Kafka: lo que sucede en un lugar acontece en el resto de lugares, lo que ocurre una vez volverá a ocurrir de nuevo en el futuro. Cuando Kafka lee la letra de la canción compuesta por la señora Saeki, titulada como la novela, *Kafka en la orilla*, se da cuenta de que los sucesos relatados por la canción se van cumpliendo en su vida. La metaficción genera un plano ontológico equivalente al resto de la narración, pues las anécdotas previstas por la canción acaban sucediendo en la misma realidad.

> Y no sólo es el nombre de Kafka y lo de la esfinge, voy descubriendo otras coincidencias entre la situación en la que yo me encuentro y algunos de los versos de la canción. El trozo que dice: «Pececillos que caen del cielo» puede aplicarse, tal cual, a la lluvia de sardinas y caballas sobre el barrio comercial del distrito de Nakano. Y el trozo que dice: «La sombra se convierte en cuchillo y atraviesa tus sueños» puede referirse al asesinato de mi padre a cuchilladas. Anoto la letra de la canción, línea a línea, en un cuaderno y la releo una vez tras otra. Subrayo con lápiz los trozos que me llaman la atención. Pero es demasiado críptica y acabo sintiéndome completamente desconcertado[166] (2008b: 352-3).

[165] あざによって、ヒナモンの祖父　（ナツメグの父）と結びついている。シナモンの祖父と間宮中尉は、新京という街で結びついている。間宮中尉と古い師の本田さんは満州と内蒙の国境における特殊任務で結びついて、僕とクミコは本田さんを綿谷ノボルの家から紹介された。そして僕と間宮中尉は井戸の低によって結びついている。間宮中尉の井戸はモンゴルにあり、僕の井戸はこの室敷の庭にある。ここにはかつて中国派遣軍官が住んでいた。すべては輪のように繋がり、その輪の中心にあるのは戦前の満州であり、中国大陸であり、昭和十四年のノモンハンでの戦争だった。でもどうして僕とクミコがそのような歴史の因線の中に引き込まれて行くことになったのか、僕には理解できない。それらはみんな僕やクミコが生まれるずっと前に起こったことなのだ。(1995: 337-8).

[166] カフカという名前や、スフィンクスの部分だけではなく、歌詞のいくつかの行に、僕の置かれている状況とのかさなりが見いだせる。「空から小さな魚が降り」という部分は、中野区の商店街にイワシとアジが空から降ったという事実そのままだ。「影がナイフとなって / あなたの夢を貫く」という部分は、父親がナイフで刺し殺されたことを意味しているかのようだ。僕はその歌詞を一行一行ノートに書き写し、何度も読みかえす。気になる部分に鉛筆でアンダー

La canción es, en realidad, el esqueleto narrativo del conjunto (la novela) y se refleja con el resto de las partes del mismo, como una perla del palacio del dios Indra que refleja al resto.

5.4.5. El vacío cuántico y la vacuidad plena en Murakami

Los motivos argumentales hasta aquí analizados alcanzan una coherencia mayor cuando se estudian bajo la noción de *vacío* en la obra de Murakami: "el vacío [...] está en el tuétano de la obra murakamiana" (Rubio, 2012: 176). El profesor Rubio destaca la centralidad del vacío en obras como *Al sur de la frontera* y la ausencia de Shimamoto, o en la inmensidad sublime del desierto en *Crónica* (2012: 186), y también *1Q84* introduce el «vacío» como fuerza engendradora del protagonista, Tengo (2011: 520). Desde sus primeras *novelas de paisajes* hasta su últimas piezas, donde el amor finalmente rellena la existencia de los personajes, varios críticos han observado el *vacío* en sus análisis, pero en esta ocasión añadiremos a tales comparativas el contraste con lo que ya conocemos como *vacío cuántico*, a la espera de poder esclarecer dinámicas narrativas que adquieran una significación amplia y abarcadora.

Ya se ha comentado la prevalencia del *vacío* en la cultura y la filosofía oriental, no únicamente japonesa. El vacío ha sido un principio estético facilitador del intercambio de identidades o la difusión de fronteras entre humanos y paisajes, tal y como ha reflejado el arte a lo largo de los siglos. Las observaciones de Karatani acerca de la premodernidad y la unión del sujeto con el paisaje también se fundamentan sobre el vacío primigenio y esencial como concepto en Oriente. Sólo al hacerse consciente de su individualidad, el sujeto puede diferenciarse del medio, y se produce el nacimiento de la *shutaisei* que mencionamos en 5.1.3. Deduce Karatani a partir de estas premisas que el *sujeto* y el *objeto* no existían antes del paisaje, sino que más bien emergen de él. Una vez que el paisaje se establece, sus orígenes memorísticos desaparecen, y se presenta como un objeto que había estado ahí siempre (1980: 34). La borrosidad entre el sujeto y el paisaje observable en las novelas de Murakami es la razón para que Karatani lo calificara como *un autor de paisajes*. A este rasgo premoderno se añade además el

---

ラインを引く。しかし結局のところすべてはあまりにも暗示的だし、僕は途方に暮れてしまう (2002a: 485-6).

estudio de la noción del *vacío cuántico,* y obtenemos una combinación útil para entender con mayor rigor algunas complejidades del autor.

La propuesta de *objetividad débil* de Lindley (1996) establece que es imposible la existencia de una realidad totalmente objetiva, y por tanto el sujeto está implicado en ella. Los científicos aún no han podido fijar un límite claro entre los agentes observadores y la realidad observada, pero literariamente Murakami opta por enmarañar a los personajes y entornos, elementos que difícilmente cobran la solidez propia de la cosmovisión newtoniana. En los momentos de soledad y hastío de Tōru, se encuentra un ejemplo: "Si me quedaba mucho rato contemplándome las manos, tenía a veces la sensación de que transparentaban, de que se veía el otro lado. Apenas hablaba con la gente. No me escribía ni me telefoneaba con nadie"[167] (2010b: 524). Cuando pierde contactos o relaciones sociales experimenta la curiosa sensación de transparencia. Una disolución de los límites es lo que observa el narrador de *Sputnik* cuando observa durante largo tiempo el cielo y el mar: "Els penya-segats, el cel i el mar espurnegen. Els he contemplat tanta estona que els límits es comencen a dissoldre, i tot es desfá en un lloc caótic. La consciencia s'enfosa en les ombres letàrgiques per evitar la llum"[168] (2006: 172). Sin embargo, el caso de Nakata es probablemente el más cercano al vacío cuántico, pues se trata de un personaje con libre acceso a él. Un gato, Ōtsuka, se percata en primer lugar de su falta de solidez: "Lo que yo quería decir es que tu problema no es que seas idiota [...] Tu problema, o al menos eso me parece a mí, es que tienes muy poca impronta. Lo vengo pensando todo el rato: la sombra que proyectas en el suelo es la mitad de oscura que la de las personas normales"[169] (2008b: 83). La falta de sombra representa una falta de solidez muy ventajosa para las experiencias de fusión con el cosmos del personaje. Se informa al lector mediante el gato de que Nakata no es idiota, sino radicalmente diferente: por su falta de sombra, parece sugerir, *está en otro mundo*. Además de las sombras, el agua (subterránea) es otro elemento central en *Crónica* y

[167] 自分の手を長いあいだ眺めていると、ときどき向こうが透けて見えるような気がした。僕はほとんど誰とも口をきかなかった。誰も僕に手紙を寄越さなかったし、電話をかけてこなかった。(1995: 34).

[168] 岩と空と海が同じように白く輝き煌めいている。しばらく眺めていると、それらが互いの境界線を呑み込んでひとつの混沌へと溶けていくのがわかる。すべての意識あるものがむきだしの光を避けて、蔭のまどろみの中に沈み込んでいる。(1999: 215).

[169] 「オレが言いたいのはね、あなたの問題点は、頭の悪いことにあるんじゃないってことなんだよ [...] 。あなたの問題点はだね、オレは思うんだけど、あなた．．．ちょっと影が薄いんじゃないかな。最初に見たときから思ってたんだけど、地面に落ちている影が普通の人の半分くらいの濃さしかない」(2002a: 105).

simboliza la naturaleza fluida del cosmos y del universo. Malta Kanō dice dedicarse a la investigación de las aguas, y comenta a Tōru la existencia de aguas prácticamente milagrosas en la zona del Mediterráneo (2010b: 64; 1994a: 88). Nos contará también que estudia cómo el agua se relaciona con la existencia de los seres humanos (2010b: 131; 1994a: 192), y también achacará la pérdida del gato de Tōru y Kumiko a un cambio de corriente: "Quizá algo haya obstruido la corriente"[170] (2010b: 68). Una amiga de Tōru le confiesa que siente pavor por "las corrientes subterráneas" (2010b: 153; 1994a: 230), frase que va introduciendo el crucial símbolo del pozo. Tal grado de dependencia adquiere Tōru con el pozo que intentará comprar la casa que lo contiene, especialmente cuando se informa de que en los tiempos de la guerra tuvo agua, y más tarde se secó. El agua de *Crónica* es el equivalente a lo que será en *Kafka* la matriz que pone todo en interrelación. El pozo de *Crónica* y el bosque de *Kafka* no serán más que accesos a la conciencia de uno mismo, aunque luego descubramos que desde tal conciencia se accede al universo entero, parcialmente re-creado por el sujeto.

Esa interrelación, esa matriz, sólo puede darse mediante un vacío que recorra el universo y lo contenga. El vacío en Murakami no connota lo mismo que en el arte occidental, pues el vacío "como percepción del no ser no es una noción nihilista, sino vital y positivista en las filosofías orientales" (Rubio, 2012: 177). El profesor Rubio recuerda que en *1Q84* se califica a Tengo como hijo del vacío. Ésta es la respuesta que Tengo obtiene del que hasta ahora suponía que era su padre cuando le pregunta por su origen: "–¿Y quién es mi padre? –Un simple vacío. Tu madre se juntó con un vacío y te dio a luz. Yo llené ese vacío"[171] (2011a: 520). En un estudio del significado del pozo en *Crónica*, Onishi enfatiza la profunda sensación de *nada* que embarga a Tōru cuando está en el pozo, curiosamente el lugar donde constaba que el *yo* es *él* (2007: 53), es decir, el enmarañamiento entre los seres que habitan la novela. Seats destaca también el uso de la *nada* en las novelas de Murakami, observando la coincidencia entre las teorías postestructuralistas, la metafísica budista y la *anti-metafísica* posmoderna, un combinado clave en el éxito del autor: "Both the *Tendai* Buddhist metaphysic and apparent postmodern 'anti-metaphysic' in Murakami's writing have something in common. It could be argued that this is why contemporary Japanese readers have so

[170]「何かの関係で流れが阻害されたのでしょう」(1994a: 96).

[171]「それでは、僕の父親は誰なんですか？」
「ただの空白だ。あんたの母親は空白と交わってあんたを産んだ。私がその空白を埋めた」(2009b: 182-3).

enthusiastically embraced the peculiar tenor and style of Murakami's writing" (2006: 176). Desde las creencias postestructuralistas pero, sobre todo, desde las convenciones budistas, el lenguaje es un elemento que mediatiza al referente y produce la confusión entre las palabras y las cosas, cuestión largamente discutida en este trabajo. Es en *Kafka* donde Murakami acopia más alegatos a favor de esos principios. El sujeto creador de la realidad se solapa con las continuas sentencias referidas a la naturaleza metafórica del mundo: a tenor de la tragedia griega, Ōshima le explica a Kafka que el género metaforiza pasiones de la experiencia humana (entre ellas, las de Edipo, cuyo complejo actúa en la novela), pero, según afirma, también más allá del teatro trágico existe la metáfora: "Antes ya he comentado esto, pero, en la vida, todo es una metáfora"[172] (2008b: 309). Se alude en otro momento a una frase atribuida a Goethe que rezaría que "Todas las cosas de este mundo son una metáfora"[173] (2008b: 166), sentencia repetida al final de la novela: "El mundo es una metáfora, Kafka Tamura [...]. Pero ¿sabes? Tanto para ti como para mí, esta biblioteca es lo único que no es la metáfora de nada. Esta biblioteca es sólo esta biblioteca"[174] (2008b: 711). Esta cadena de pruebas presume que la realidad metaforizada es una creación humana. Durante la extraña escena de sexo con la prostituta enviada por el Colonel Sanders para satisfacer a Hoshino, la meretriz retoma razonamientos de calado budista poniendo en boca propia una idea bergsoniana: "El puro presente no es sino el fugitivo progreso del pasado royendo el futuro. A decir verdad, toda percepción ya es memoria"[175] (2008b: 416). La memoria, constructo humano, sería una parte de la memoria del universo que dibujaba la física Barad (vid. 3.1.6.). La filosofía budista fundamenta sutilmente la ficción del autor, cuya tendencia a la no completitud se debe sobre todo a la variante zen, utilizada para dejar "agujeros negros en la ficción" equivalentes a "los agujeros negros de nuestras propias vidas" (Osío, 2007: 48). Estas filosofías orientales hacían recaer sobre el *vacío* el núcleo del universo, pensamiento del que dan fe los místicos orientales cuando experimentan la ausencia de opuestos al alcanzar un alto nivel de conciencia extática. La realidad se funde en un todo, las oposiciones funcionales en nuestra vida diaria carecen de autenticidad y revelan su naturaleza mental. Desde el ámbito de la física, el vacío

[172] 「また繰りかえすことになるけれど、世界の万物はメタファーだ」(2002a: 422).
[173] 「ゲーテが言っているように、世界の万物はメタファーだ」(2002a: 222).
[174] 「世界はメタファーだ、田村カフカくん [...] 。でもね、僕にとっても君にとっても、この図書館だけはなんのメタファーでもない。この図書館はどこまで行っても──この図書館だ」(2002b: 522).
[175] 「純粋な現在とは、未来を食っていく過去の捉えがたい進行である。実を言えば、あらゆる知覚とはすでに記憶なのだ」(2002b: 96).

cuántico se ha comparado con esa experiencia unificadora de la mística (Capra, 1975), presente asimismo en la obra de Murakami., así como ciertos estados de iluminación similares a los del místico taoísta Lao Shang, famoso por su capacidad de *cabalgar los vientos* (levitación), la sensación resultante la primera vez que nos liberamos de la mente[176] (Watts, 1957: 43). El ex-soldado vidente Honda ofrece en *Crónica* varias lecciones de taoísmo. Sus consejos a Tōru y Kumiko concluyen mediante una sentencia con aire haiku: "Yo soy yo, él es yo, atardecer de otoño"[177] (2010b: 80). Esta es la afirmación sobre la que algunas críticas han construido el simbolismo del pozo en la obra, y han insinuado incluso que Tōru y Wataya, en realidad, son la misma persona (Sotelo, 2013: 161). Que dos principios irreconciliables y opuestos como Tōru y Wataya manen de una misma fuente es comprensible a través del vacío unificador y asegura, obviamente, los enmarañamientos intrapersonales. El remate otoñal de la sentencia de Honda, la palabra estacional que todo haiku canónico debe tener, sirve además para anticipar la fusión de personajes no sólo entre sí, sino también con el entorno. La interrelación de los distintos elementos de un haiku es análoga a la interrelación de los elementos del universo. Ecos del mismo sesgo filosófico se encuentran a la largo de toda la obra de Murakami, sobre todo referentes a la fusión antijerárquica del sujeto con la naturaleza. La señora directora del centro de acogida a maltratadas, el cerebro detrás de las ejecuciones de Aomome en *1Q84*, vive una vida apacible en una especie de invernadero insectario donde cuida de mariposas y flores, y explica de esta manera la necesidad de fusión con la naturaleza: "Para ser una amiga de una mariposa, tienes que convertirte en un elemento más de la naturaleza. Eliminar cualquier indicio de humanidad, permanecer quieta y convencerte de que eres los árboles, la hierba y las flores"[178] (2011a: 112). Tal aprehensión del cosmos es difícil de alcanzar en momentos de dolor y sufrimiento, como el que experimenta Aomame

[176] En su progresivo aprendizaje vital de fusión con la naturaleza, Kafka llega a levitar unos segundos tras experimentar tal integración, un estado de casi suspensión de la mente: "Escucho el aleteo de los pájaros y el susurro de las hojas de los helechos. La honda fragancia de las plantas me envuelve. Hay momento en que no noto la fuerza de la gravedad, levito unos instantes. Floto en el aire. Claro que no puedo permanecer indefinidamente es este estado" (2008b: 236). El fragmento dice así en la versión original: 「鳥たちの羽ばたきや、羊歯の葉のようぎを聴く。植物の深い香りに身を包まれる。そういうときには僕は重力から解放され、地面からほんの少しだけ持ちあげられる。僕は空中にぽっかりと浮かんでいる。それはもちろんいつまでもつづく状態じゃない」(2002a: 320).

[177] ＜我は彼、彼は我なり、春の宵＞ (1994a: 113). Se observa un cambio de sentido fundamental en la traducción de la sentencia, pues los traductores, sin que sepamos muy bien por qué, traducen *haru* ("primavera") por "otoño".

[178] 「蝶と友だちになるには、まずあなたは自然の一部にならなくてはいけません。人としての気配を消し、ここにじっとして、自分を樹木や草や花だと思いこむようにするのです」(2009a: 151).

cuando recuerda a su amiga Ayumi, cruelmente asesinada por uno de sus múltiples amantes, y disocia el alma de su amiga con la naturaleza que la envuelve:

> Ayumi [...] se había convertido en un frío cadáver [...]. Luego la llevarían al crematorio y la incinerarían. Se transformaría en humo, subiría al cielo y se mezclaría con las nubes. Luego se convertiría en lluvia, caería al suelo y daría lugar a alguna hierba. Unas briznas de hierba sin nada que contar, sin nombre[179] (2011a: 462-3).

La incapacidad de poseer una mirada distanciada del asesinato de su amiga le lleva a la siguiente desoladora reflexión: "Le parecía que iba en contra del dictado de la Naturaleza, que era terriblemente injusto y que se trataba de una idea retorcida"[180] (2011a: 463). No hay integración con el cosmos ni aceptación natural de la muerte: a Aomame sólo puede embargarle en ese momento una terrible soledad. Sin embargo, conforme avanzan las tramas del autor, suele prevalecer una reintegración de los personajes con el cosmos natural (nunca con el social), y así ciertos personajes son capaces de aprehender la realidad desoyendo las convenciones mentales, las taxonomías cognitivas y pudiendo, por tanto, vislumbrar la realidad subyacente, que hasta aquí hemos venido identificando con el vacío cuántico. El narrador de *Sputnik* valora la faceta onírica del universo porque en ese ámbito puede suprimir las fronteras entre las cosas: "En els somnis no cal fer distincions entre les coses. De cap manera. No hi ha fronteres. Per això en els somnis gairebé mai no hi ha xocs. I si n'hi ha, no fan mal. La realitat és diferent. La realitat mossega. Realitat, realitat"[181] (2006: 164).

Sin embargo, será Nakata en *Kafka* el personaje culminante en el proceso físico y filosófico de anular las distinciones y las convenciones mentales. Igual que con las personas, Nakata es capaz de hablar con los gatos, y se dirige a ellos usando los mismos sufijos que el lenguaje japonés asigna a los seres humanos, y sus razonamientos y diálogos buscan aumentar la dignidad del animal. Sin llegar al nivel de Nakata de fusionar seres y elementos naturales, Kafka entiende la naturaleza en términos animistas. Recluido en la casa cercana al bosque donde luego se encontrará con la señora Saeki, lleva una disciplinada vida de ejercicio y lecturas. En esa inmensa naturaleza que

[179] あゆみは [...] 体温を失った死体になり、 [...] そのあてど火葬所に運ばれ、焼かれてしまう。煙となって空に立ち上がり、雲に混じる。そして雨となって地表に降り、どこかの草を育てる。何を語ることもない、名もなき草だ。(2009b: 100).
[180] それは自然の流れに反することであり、おそろしく不公平なことであり、道筋を間違えたいびつな考え方としか思えなかった。(2009b: 100).
[181] だから夢の中では衝突はほとんど起こらないし、もし仮に起こってもそこには痛みはない。でも現実は違う。現実は噛みつく。現実、現実。(1999: 205).

envuelve el porche del refugio, Kafka contempla las estrellas: “Algunas son gigantescas, rebosantes de vida [...]. Sí, las estrellas también viven y respiran, igual que los árboles”[182] (2008b: 210). Una página después Kafka reconoce la inmensidad de la naturaleza frente a él y siente pánico ante tal muestra de sublimidad: “Bajo este cielo resplandeciente vuelve a invadirme un pánico atroz. Se me hace difícil respirar [...]. Hasta hoy había vivido bajo un número prodigioso de estrellas y ni siquiera había reparado en su existencia [...]. ¿Cuántos miles de cosas habrá en este mundo que desconozco?”[183] (2008b: 210-11). El fragmento demuestra la escisión del sujeto con el entorno, rasgo de la modernidad que será anulado mediante una vuelta a la premodernidad cuando Kafka empiece a poder fusionarse de nuevo con la naturaleza. Uno de los días de su retiro Kafka sale a tomar un baño desnudo, fuera del refugio, y esta vez alcanza una sensación más armónica con el inconmensurable entorno: “Los grandes y duros goterones me golpean por todo el cuerpo como si de piedrecillas se tratase. Ese dolor punzante parece formar parte de un ritual religioso [...]. Siento que el mundo me está tratando con una equidad ilimitada. Y eso me llena de alegría. De repente me siento liberado”[184] (2008b: 214). Al tercer día de retiro, la integración de Kafka en la naturaleza será tal que ya no experimenta el pánico sublime del primer encuentro con la vastedad, pues lo sublime pertenecía a la veta occidental, propia de un sujeto separado del paisaje exterior: “Las estrellas han dejado de producirme aquella sensación de impotencia. He llegado a sentirlas, más bien, como algo familiar y cercano”[185] (2008b: 235). Otro pasaje importante al respecto es la conversación que mantiene con la señora Saeki niña en el bosque al que accede Kafka. Ella le cuenta que están en una especie de estado intermedio en el cual, poco a poco, se van diluyendo con el entorno:

> Lo más importante es que aquí cada uno es quien es y que vamos diluyéndonos en lo que nos rodea. Si actúas de este modo, no tendrás ningún problema. [...] Cuando tú estás en el

[182] いくつかの星はひどく大きく、生々しく見える。[...] そう、星たちは森の樹木と同じように生きて呼吸をしているんだ (2002a: 284).
[183] 僕はその輝く夜空の下で、再び激しい恐怖に襲われる。息苦しくな [る] [...]。これほどすさまじい数の星に見おろされながら生きてきたというのに、僕は彼らの存在に今まで気づきもしなかった。[...] そのほかにどれくらいたくさん、僕の気づかないことや知らないことが世の中にあるのだろう？(2002a: 284-5).
[184] 大きな硬い雨粒が小石のように全身を打つ。そのきびきびした痛みは宗教的な儀式の一部のようだ。[...] この世界にあって、自分がかぎりなく公平に扱われているように感じる。(2002a: 289).
[185] もう星も僕にはそれほどの無力感を与えない。僕は彼らを身近なものとして感じるようになっている。(2002a: 318).

> bosque, tú eres, sin fisuras, parte del bosque. Cuando estás bajo la lluvia, tú eres, sin fisuras, parte de la lluvia que cae. Cuando estás inmerso en la mañana, tú eres, sin fisuras, parte de la mañana. Cuando estás delante de mí, tú eres parte de mí[186] (2008b: 668-9).

Al final de *Kafka*, en el tren de vuelta a Tokio, el protagonista derrama una lágrima que se disuelve con el paisaje tras el aprendizaje culminado en la novela: "Sin previo aviso, una lágrima aflora de un lagrimal. [...] –Es sólo una lágrima–. Incluso podría pensar que no era mía. Podría sentirla como parte de la lluvia que azota los cristales"[187] (2008b: 713-4). El *bildung* de Kafka consiste en progresar en la aceptación de un universo donde no existen contrarios ni complementarios, donde el enmarañamiento con otras personas y el mismo paisaje es casi absoluto, y donde las distinciones taxativas empiezan a perder sentido.

En el fondo de todo ello se encuentra una aprehensión del vacío similar al descrito por la física cuántica. Sin embargo, Murakami avanza progresivamente hacia esa constatación, que comienza con las fusiones entre personajes y paisajes que comentamos en estos momentos. Aunque alcance en *Kafka* su mayor esplendor, la fusión con el paisaje (recuérdese a Karatani) se remonta mucho antes de esa novela en la cronología murakamiana. Sus primeras novelas balbucean al respecto, pero la tendencia marca su primer hito en *Crónica*, en la cual ya aparecía la mentalidad animista cuando se nos habla de las nubes y su absorción de las sensaciones en un universo donde todo parece reflejarse: "«En un día así, tal vez las nubes absorban los ruidos de la superficie de la tierra», pensé. No, no sólo absorbían el ruido. Absorbían también muchas otras cosas. Por ejemplo, las sensaciones"[188] (2010b: 89). En la misma novela, será la vacuidad lo que permite a Mamiya experimentar una especie de *satori* y aprender que toda la realidad diferente a aquella iluminación es banal. Poco antes de la experiencia, Mamiya había presentido fusionarse con el paisaje, o la disolución de su cuerpo con el entorno, como lo explica tras recorrer el inmenso desierto mongol:

---

[186]「 いちばん大事なのは、私たちはみんな一人ひとり、ここに自分を溶けこませているということ。そうしているかぎり、なにも問題は起きないのよ [...] あなたが森の中にいるとき、あなたはすきまなく森の一部になる。あなたが雨降りの中にいるとき、あなたはすきまなく雨降りの一部になる。あなたが朝の中にいるとき、あなたはすきまなく朝の一部になる。あなたが私の前にいるとき、あなたは私の一部になる。」(2002b: 461).

[187] それは僕の目から溢れ [...]。ただの一筋だ。だいたいそれは僕の涙ではないようにさえ思える。それは窓を打つ雨の一部のように感じられる。(2002b: 527).

[188] こういう日には、たぶん雲がいろんな地表の音を吸い込んでしまうのだろう。いや、彼らが吸い込んでしまうのは音だけじゃない。そこにはもっと他のいろんなものが吸い込まれてしまうのだ。たとえば感覚のようなものさえもが。(1994a: 127-8).

> A veces, cuando avanzas en silencio por paisajes tan desolados, pierdes la cohesión como ser humano y te sobreviene la alucinación de que te vas disgregando progresivamente. El espacio que te rodea es tan vasto que es difícil mantener el sentido de la proporción con respecto a la propia existencia. ¿Me comprende usted? Mi conciencia se iba dilatando junto con el paisaje y acababa por ser tan difusa que no podía mantenerme aferrado a mi cuerpo [...]. El sol ascendía por la línea del horizonte del este, cruzaba el cielo despacio y se hundía en el horizonte del oeste. Ante mis ojos, esto era lo único que cambiaba. Y hacia este desplazamiento del sol yo sentía algo que cabía definir como un enorme amor cósmico[189] (2010b: 200).

La culminación de la experiencia se produce tras ser arrojado por los mongoles a un pozo seco con intención de darle muerte. Había sido descubierto en su misión de espionaje y ése era el castigo. Sin comida ni agua, el teniente experimenta unas cuantas epifanías que alterarán para siempre su forma de entender la realidad. Recibía la poca luz que le llegaba en actitud extática. Así narra su segundo baño de luz:

> Bañado por aquel fulgor, empecé a verter lágrimas. Sentí [...] que manaban de mis ojos. Que todo mi cuerpo se fundía e iba manando de la misma forma. En el estado de gracia de aquella luz mágica, poco me importaba morir. No, incluso *deseaba morir*. Sentí que todo lo que había en el fondo del pozo, ahí y en ese momento, se convertía en una única cosa. Una sensación abrumadora de comunión. Sí, el verdadero sentido de la vida se encontraba en aquella luz[190] (2010b: 238-9).

El instante místico más puro se produce cuando uno de los rayos del sol, durante unos escasos instantes, alcanza su persona y le permite acceder a su conciencia:

> Cuando brilló aquella luz, fui capaz de descender directamente hasta el núcleo de mi propia conciencia. En todo caso, vi todo lo que allí había. Todo a mi alrededor estaba bañado en esa luz brillante. Yo me hallaba justo en el centro de ese chorro luz. Mis ojos no podían ver nada [...]. Pero allí se veía algo. Algo se perfiló en el interior de esa ceguera momentánea. Algo. Algo vivo [...]. Intentó acercárseme. Intentó ofrecerme una especie de gracia divina. Yo lo espero temblando. Pero, fuera porque cambió de parecer,

[189] そのような荒涼とした風景の中を黙々と進んでいると、ときおり自分という人間がまとまりを失って、だんだんほどけていくような錯覚に襲われることがあります。まわりの空間があまりにも広すぎるので、自分という存在のバランスを摑んでいることがむずかしくなってくるのです。おわかりになりますでしょうか？風景と一緒に意識だけがどんどん膨らんでいって、拡散していって、それを自分の肉体に繋ぎとめておくことができなくってしまうのです。[...] 太陽が東の地平線から上り、ゆっくりと中空を横切り、そして西の地平線に沈んでいきました。私たちのまわりで目に見えて変化するものといえば、ただそれだけでした。その動きの中には何かしら巨大な、宇宙的な慈しみとでもいうべきものが感じられました。(1994a: 302).

[190] 私はその光の中でぼろぼろと涙を流しました。[...] 私の目からこぼれ落ちてしまいそうに思えました。私のからだそのものが溶けて液体になってそのままここに流れてしまいそうにさえ思えました。この見事な光の至福の中でなら*死んでも*いいと思いました。いや、*死にたい*とさえ私は思いました。そこにあるのは、今回かがここで見事にひとつになったという感覚でした。圧倒的なまでの一体感です。そうだ、人生の真の意義とはこの何十秒かだけ続く光の中に存在するのだ、ここで自分はこのまま*死んでしまうべきなのだ*と私は思いました。(1994a: 362).

> o porque no tuvo el tiempo suficiente, ese algo no llegó. Un instante antes de tomar forma se disolvió y desapareció de nuevo en la luz[191] (2010b: 294).

El teniente se disuelve con el fulgor, y entonces puede acceder a su conciencia y sentir su ser bañado en una luz inmensa y omnipresente. No obstante, no puede acceder completamente a esa «gracia divina», quizá el conocimiento absoluto de la totalidad, aunque siente estar a punto de conectar con el universo. También dentro de un pozo, aunque sin la intensidad mística de Mamiya, Tōru intuye la unidad última del cosmos, y entiende su persona como confluencia de otros seres, asumiendo la Otredad como propia: "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"[192] (2010b: 365).

Ocho años después, Murakami reincorpora la fusión con el entorno en *Kafka* que ya se ha comentado más arriba. Sin embargo, la diferencia positiva en esta ocasión es la cercanía a la noción de *vacío* manejada en este estudio. El proceso de aprendizaje del protagonista incluye etapas angustiosas y llenas de confusión, en las que dialoga consigo mismo y empleando la noción de vacío en un sentido negativo:

> Tengo la impresión de haberme convertido en lo que Ōshima llamaba los «hombres huecos». Un gran vacío se abre en mi interior. Y ahora ese vacío se expande poco a poco, devora deprisa todo el contenido que quedaba dentro de mí [...]. Pero ¿a qué diablos le llamo yo mi propio contenido? ¿Qué es lo que se opone al vacío?[193] (2008b: 590).

Sin embargo, el Kafka de las páginas cercanas al desenlace ya entiende el vacío en su vertiente positiva. Aunque sin la intensidad con la que Nakata se abre al vacío, cuando

[191] 光が射し込むことによって、私は自らの意識の中核のような場所にまっすぐに下りていけたのではないでしょうか。とにかく、私はそこにあるものの姿を見たのです。私のまわりは強烈な光で覆われます。私は光の供水のまっただなかにいます。私の目は何を見ることもできません。[...] でもそこには何かが見えます。一時的な盲目の中で、何かがその形を作ろうとしています。それは*何か*です。それは生命を持った何かです。 [...] それは私の方に向かってやってこようとしています。それは私に何が恩寵のようなものを与えようとしているのです。私は震えながらそれを持ちます。でもその何かは、思いなおしたのか、それとも時間が足りなかったのか、結局私のところにはやってこないのです。それは形をはっきりと作り上げる直前でふっとその姿を溶解させ、再び光の中に消えてしまうのです。 (1994b: 84).

[192] 僕という人間は結局のところ、どこかよそで作られたものなのでしかないのだ。そしてすべては*よそ*から来て、また*よそ*に去っていくのだ。僕はぼくという人間のただの通り道にすぎないのだ。(1994b: 201).

[193] 自分がいつか大島さんの言っていた「うつろな人間」になってしまったような気がする。僕の中には大きな空白がある。そしてその空白は今でも少しずつ膨らんでいって、それが僕の中に残されている中身をどんどん食い破っていく。[...] でも僕の中身とはいったいなんだろう？それは空白と対立するものなんだろうか？ (2002b: 350).

Kafka se adentra en el bosque, tras haber alcanzado la inmersión con el universo y la integración con la naturaleza, en cierto momento accede a un estado de conciencia donde también llega a vislumbrar la futilidad de los signos y de toda oposición dual:

> Tengo la sensación de que me voy alejando de mí mismo, de que floto. Soy una mariposa que aletea en el borde del mundo. Más allá de la linde del mundo se encuentra un espacio donde el vacío y la sustancia se superponen a la perfección. Donde el pasado y el futuro forman un círculo continuo y sin límite. Por allí vagan los signos que nadie ha leído, los acordes que nadie ha escuchado jamás[194] (2008b: 636).

Será el narrador de la novela quien mediante Nakata perfeccione la inmersión en el vacío, superando las pequeñas iluminaciones que alcanzan Kafka, el teniente Mamiya o Tōru. Nakata experimenta casi de forma continua la liberación de la mente que Watts mencionaba para explicar las insólitas proezas del taoísta Lao Shang. El personaje habla de sí mismo de esta manera a Hoshino:

> Nakata no sólo no es inteligente. Nakata está vacío. Acabo de comprenderlo. Nakata es como una biblioteca sin libros. Hace tiempo no era así. Yo tenía libros dentro. Lo había olvidado durante años, pero ahora sí me acuerdo. Antes, Nakata era como todo el mundo. Pero un día ocurrió algo y Nakata se convirtió en un recipiente vacío[195] (2008b: 465).

A pesar de que posteriormente Nakata desea volver a ser una persona corriente, como lo era antes del incidente durante la guerra que trastocó su sistema cognitivo y su capacidad intelectual, el personaje es el único que puede acceder a un nivel más profundo de la realidad gracias precisamente a su naturaleza *vacía*. Cuando queda dormido en el solar de los gatos, el narrador nos cuenta la siguiente reveladora experiencia:

> Nakata relajó todos los músculos, apagó el interruptor de su mente y entró en una especie de estado de conexión panorámica. Para él, aquello era algo normal desde su infancia, una práctica cotidiana que realizaba sin darse cuenta apenas. Poco después estaba errando ya como una mariposa por las lindes del ámbito de la conciencia. Más allá se extendía un negro abismo. A veces trascendía la frontera y flotaba por encima de ese abismo, negro y vertiginoso. Pero Nakata no temía ni la profundidad ni la negrura de éste. ¿Por qué había de temerlas? Aquel mundo oscuro sin fondo, aquel silencio opresivo, aquel caos, eran sus

[194] 僕は僕自身を遠く離れて、漂っていくような感覚がある。僕は蝶になって世界の周縁をひらひらと飛んでいる。周縁の外側には、空白と実体がぴったりとひとつにかさなりあった空間がある。過去と未来が切れ目のない無限のループをつくっている。そこには誰にも読まれたことのない記号が、誰にも聞かれたことのない和音がさまよっている。(2002b: 415-6).

[195] 「ナカタは頭が悪いばかりではありません。ナカタは空っぽなのです。それが今の今よくわかりました。ナカタは本が一冊もない図書館のようなものです。昔はそうではありませんでした。ナカタの中にも本がありました。ずっと思い出せずにいたのですが、今思い出しました。はい。ナカタはかつてはみんなと同じ普通の人間だったのです。しかしあるとき何かが起こって、その結果ナカタは空っぽの入れ物みたいになってしまったのです」(2002b: 168).

> queridos amigos de siempre, ya habían pasado a formar parte de él. Y eso Nakata lo sabía muy bien. En ese mundo no existen las letras, ni existen los días de la semana, ni existe el temible señor gobernador, ni existe la ópera, ni existen los BMW. Tampoco existen las tijeras, ni los sombreros de copa. Pero, por otro lado, tampoco existe la anguila, y tampoco existen los bollos. Allí está todo. Pero no hay partes. Y como no hay partes no hay ninguna necesidad de reemplazar una cosa por otra. Tampoco es preciso quitar o añadir nada. Basta con que el cuerpo se sumerja en el todo. Sin necesidad de razonamientos complicados. Y para Nakata no podía haber nada mejor[196] (2008b: 136).

Nakata es capaz de adelantarse en un espacio donde no existen las convenciones (letras, días de la semana) ni los complementarios: "no hay partes", "no hay ninguna necesidad de remplazar una cosa por otra", se nos dice. El plano al que está accediendo Nakata es el vacío cuántico, espacio que contiene todo el universo y revela, por tanto, que las dualidades y los opuestos son frutos mentales. Es la misma experiencia mística narrada por Capra en su estudio (1975), y es la ausencia de complementarios y dualidades restrictivas que promulga el taoísmo, el hinduismo o el budismo. Gracias a la inmersión en el vacío, frecuente desde su infancia, Nakata visiona un mundo en el que las fronteras entre humanos y animales se borran, y hablar con los gatos se convierte en una facultad verosímil. La conciencia es una para todo, y la realidad es la manifestación diversa de un nivel primordial subyacente en el universo. Sin embargo, el personaje es presentado como un ser *anormal*, bobo e ignorante, calificativos que nacen de sujetos incapaces de aprehender el cosmos a su manera, porque al contrario que Nakata, no están poblados del vacío potencial. Simplemente con tocar a la señora Saeki, es capaz de percibir sus recuerdos y sus sufrimientos, como si pudiera acceder instantáneamente a la memoria colectiva del universo. Así se dirige (en tercera persona) a la entristecida Saeki: "Nakata también [...] entiende un poco [...] cómo deben de ser los recuerdos. Nakata lo ha podido percibir a través del contacto con sus manos"; y poco después logra sanarla con el contacto físico: "Nakata mantuvo todo el rato su mano sobre la de la

[196] ナカタさんは身体の力を抜き、頭のスイッチを切り、存在を一種の「通電状態」にした。彼にとってそれはきわめて自然な行為であり、子どもの頃からとくに考えもせず日常的にやっていることだった。ほどなく彼は意識の周辺の緑を、蝶と同じようにふらふらとさまよい始めた。緑の向こう側には暗い深淵が広がっていた。ときおり緑からはみ出して、その目もくらむ深淵の上を飛んだ。しかしナカタさんは、そこにある暗さや深さを恐れなかった。どうして恐れなくてはならないのだろう。その低の見えない無明の世界は、その重い状黙と混沌は、昔からの懐かしい友だちであり、今では彼自身の一部でもあった。ナカタさんにはそれがよくわかっていた。その世界には字もないし、曜日もないし、おっかない知事さんもいないし、オペラもないし、ＢＭＷもない。はさみもないし、丈の高い帽子もない。でもそれと同時に、ウナギもないし、あんパンもない。そこにはすべてがある。しかしそこには部分はない。部分がないから、何かと何かを入れ替える必要もない。取り外したりつけ加えたりする必要もない。むずかしいことは考えず、すべての中に身を浸せばそれでいいのだ。それはナカタさんにとって何にも増してありがたいことだった (2002: 175-6).

señora Saeki. Ella cerró los ojos y se sumergió en sus recuerdos. En ellos ya no había dolor. Alguien había succionado, para siempre, todo el sufrimiento que contenían"[197] (2008b: 599). El personaje es tan libre en el plano mental que ni siquiera conoce ni se preocupa por la muerte. Cuando decide seguir al fiero canino que le llevará ante Johnnie Walken, Nakata no puede llegar a sentir miedo ante la fatalidad: "La idea de la muerte era algo que trascendía los límites de su imaginación"[198] (2008b: 190).

Puesto que todas las obras atienden a cuestiones relacionadas con franquear límites ordinariamente infranqueables, la trayectoria de Murakami adquiere una nueva perspectiva cuando se examina bajo los términos incluidos en el título de la novela *Kafuka no umibe* (la palabra *umibe* –orilla– incluye el *kanji* 辺, traducible por *borde* o *límite*). En la novela se hacen varias referencias importantes a palabras del mismo campo semántico que *umibe*. Se nos cuenta que "la *línea divisoria* entre las cosas se ha ido borrando gradualmente"[199] (2008b: 296; la cursiva es nuestra). En el mundo ficcional se ha producido una distorsión que va disolviendo las fronteras. Cuando Kafka duda de si está enamorado de la señora Saeki actual o de la Saeki joven que le visita por las noches, sólo puede concluir: "Ya no lo sé. La frontera que debería existir entre ambas fluctúa, se desvanece, no logra ligar bien ambas imágenes. Y esto me llena de turbación"[200] (2008b: 412). Incluso sospecha que pudo ser la madre que le abandonó cuando era niño (2008b: 376; 2002b: 32), lo cual encaja en la lógica de la novela por su falta de cohesión de límites, personajes y roles. La disolución de fronteras es precisamente la gran esperanza de Kafka, deseoso de amar a la señora Saeki a pesar de saber que se encuentra muy alejada sentimentalmente de él, pues el único punto de unión entre ambos es el recuerdo de su novio que en ella evoca la imagen de Kafka. El joven es consciente de que "ella y yo pertenecemos a dos mundos distintos, separados por una *línea divisoria*"[201] (2008b: 370; la cursiva es nuestra), y en su viaje al bosque, a su conciencia, pretenderá acceder al espacio y al tiempo en el que ambos puedan

[197] 「思い出というのが、どのようなものである [...] [のが] ナカタにも少しいだけわかります」[...]。ナカタさんはいつまでも彼女の手に自分の手を重ねていた。佐伯さんはやがて目を閉じ、思い出の中に静かに身を沈めていった。そこにはもう痛みはなかった。誰かが痛みを水遠に吸い上げてくれたのだ。(2002b: 363-49).

[198] 死はもともとナカタさんの想像の枠外にあるものだ。(2002a: 256).

[199] 「ものごとの境界線がだんだん消滅してきているんだ」(2002a: 404).

[200] だんだんわからなくなってくる。そのふたつのあいだにあるはずの境界線が揺らぎ、薄れてうまく像を結ばなくなってくる。(2002b: 89-90).

[201] 僕とその小女は、目に見えない境界線によってふたつのべつべつの世界に分割されている。(2002b: 26).

fundirse. El bosque es una espacio ilimitado y libre de fronteras, un limbo donde se ubicará la definitiva pelea entre el "joven llamado Cuervo" y un ser tocado con un sombrero de copa, al estilo de Johnnie Walken (a pesar de haber muerto a manos de Nakata) cerca del final de la novela. El hombre del sombrero de copa parece estar situado también en el término titular de *orilla*:

> El limbo es un territorio intermedio entre la vida y la muerte. Un lugar borroso y solitario. Vamos, es el lugar donde ahora me encuentro. Este bosque, en definitiva. Yo estoy muerto. He muerto por voluntad propia. Sin embargo, aún no he entrado en el mundo siguiente. Es decir, que soy un alma en tránsito. Y un alma en tránsito no tiene forma[202] (2008b: 662).

Estos lugares liminares, en los que se desarrolla buena parte de *Kafka*, dan coherencia a los rasgos insólitos del argumento. Cuando Hoshino adquiere repentinamente la capacidad de hablar con los gatos, su perplejidad recibe la siguiente respuesta de un gato: "Porque los dos nos hallamos en el *borde* del mundo, hablando una lengua común. Sólo eso"[203] (2008b: 683; la cursiva es nuestra). Por otra parte, la liminaridad causante de que todo abandone su identidad y las cosas se confundan entre sí es empleada por un cínico Murakami para ironizar acerca de las falsas parcelaciones ideológicas en la política actual. Cuando Nakata comenta a un camionero que súbitamente ha perdido la capacidad de comunicarse con los gatos, éste le pretende consolar argumentando la naturaleza cambiante de nuestro mundo:

> También las conexiones cambian. Quién es capitalista y quién es proletario. Dónde está la derecha y dónde está la izquierda. La revolución informática, las opciones en la compra de acciones, la fluctuación de capitales, la reestructuración laboral, las empresas multinacionales... Lo que está bien y lo que está mal. La línea divisoria entre las cosas se ha ido borrando gradualmente. Que tú hayas dejado de hablar con los gatos tal vez se deba a eso[204] (2008b: 296).

La inmersión en el vacío anulador de distinciones permite a la novela incluir un lugar para la frivolidad y la ironía política.

---

[202] リンボというのは、生と死の世界のあいだに横たわる中間地点だ。うすぼんやりとしたもの淋しいところだ。それがつまり、私が今いるところだ。今のところはこの森だ。私は死んだ。私は私の意志によって進んで死んだ。しかし私はまだ次の世界には入っていない。つまり私は移行する魂だ。移行する魂にかたちというものはない。(2002b: 451).

[203] 「わしらは世界の境めに立って共通の言葉をしゃべっておる。それだけのことだよ」(2002b: 481).

[204] 「関係性も変化する。誰が資本家で、誰がプロレタリアーか。とっちが右で、どっちが左か。情報革命、ストック・オプション、資産の流動化、職能の再編成、多国籍企業 — 何が悪で何が喜か。ものごとの境界線がだんだん消滅してきているんだ。あんたが猫の言葉を理解できなくなったのは、そのせいもあるかもしれないね」(2002a: 404).

A excepción de la teoría de los multiversos, conceptos inspirados en la física cuántica convergen en Murakami en un intento de superar la profunda soledad de sus personajes-isla y la incapacidad de comunicación efectiva. Entre esas nociones destacan la homogeneización temporal y espacial, la creación solipsista de la realidad, el enmarañamiento entre los personajes y el vacío cuántico. Este último permite la interrelación de los personajes, la fusión de estos con el entorno en un mundo sin oposiciones ni distinciones, categorías ni etiquetas fijas. Algunos personajes privilegiados, como Nakata y, en ocasiones, Kafka, Tōru, o Mamiya, pueden acceder a él. En otras ocasiones, es el narrador el que se despega de la acción y regresa a un *vacío maravilloso* que contiene todo lo creado. Sucede en *After dark*, con la vista de pájaro que nos acerca a la ciudad al comienzo de la novela para despegarnos de ella al final, e igualmente en el final de *Crónica*, con la narración en primera persona que culmina la novela separándose de la acción y de sí mismo: "Cerré los ojos e intenté dormir. No conseguí conciliar el sueño hasta mucho más tarde. Y me sumergí silenciosamente en un sueño efímero, lejos de todo y de todos"[205] (2010b: 903).

Murakami teje sus textos sobre un vacío que alivia la sensación de soledad y aislamiento que atenaza a sus personajes. En sus primeras novelas se intuía ya la interconexión, como demuestra el siguiente extracto: "En este mundo nadie está completamente solo. Todos estamos unidos de una forma u otra. Llueve, los pájaros cantan. Te rajan la tripa, una chica te besa en la oscuridad"[206] (2011c: 334). Sin embargo, han de pasar unas décadas para que se atisbe la posibilidad de salvación y comunión otorgada por el vacío cuántico. Paradójicamente, el vacío, afín a las teorías cuánticas y el concepto budista de *sansara*, a pesar de su oquedad, salva de la soledad al personaje y lo acerca siempre a una realidad donde las frágiles conexiones de nuestro tiempo son en realidad una vasta red de uniones interespaciales y transtemporales que une todos los vértices del universo y restaura la posibilidad de amor como encuentro con el semejante y fusión con el entorno. El hipotético *realismo cuántico* de Murakami adquiere sentido en una interpretación heterodoxa de las teorías cuánticas, filtrando una permisividad para aplicar a los elementos culturales los principios de los tratados

[205] 僕は目を閉じて眠ろうとした。でも本当に眠ることができたのはずっとあとになってからだった。どこからも誰からも遠い場所で、僕は静かに束の間眠りに落ちた。(1995: 600).
[206] 「この世界では誰もひとりぼっちになることなんてできない。みんなごとかで少しずつつながってるんだ。雨も降るし、鳥も鳴く。腹も切られるし、暗闇の中で女の子とキスすることもある」(1985a: 395).

científicos. Para Justo Sotelo, el artista que trasciende es el captor de un estadio cultural aún no resuelto en la mentalidad de su época, y brinda su aprehensión del mundo a la sociedad para que ésta lo transforme en el estilo de su tiempo (2013: 15). En una era donde la ciencia y la cultura van derribando los compartimentos estancos levantados por la modernidad, la hábil combinación de epistemologías en Murakami permite cautivar a una ingente cantidad de lectores ávidos de conocer las nuevas posibilidades que la pugna entre la fantasía y la realidad pueden originar.

5.5. POSIBILIDADES DEL REALISMO MÁGICO EN LAS OBRAS DE MURAKAMI

Una de nuestras hipótesis era el potencial de realismo mágico en Ōe y Murakami, dos importantes autores de la literatura japonesa contemporánea. En el caso de Murakami existe una más que discreta bibliografía sobre la cuestión que merece ser analizada con vistas a encontrar los criterios y conceptos de realismo mágico en el análisis del autor. En este último epígrafe de nuestro estudio nos disponemos a abordar esa tarea y a tratar de aportar al debate actual nuestro propio criterio.

Las novelas del autor dan cuenta de una realidad poco convencional, que en cierta medida se distancia de las cosmovisiones newtonianas y racional-materialistas, al igual que la producción magicorrealista hispanoamericana. Murakami, traductor y ávido lector, es consciente del realismo mágico, y juega con el concepto en *La crisálida del aire*, novela dentro de *1Q84* escrita por Fukaeri cuyo argumento se va cumpliendo en el mundo ficcional y que recibe por parte de la crítica el calificativo de "una Françoise Sagan impregnada de realismo mágico"[207] (2011a: 478). La única crítica negativa que recibió entendía que la autora de esa novela "da rienda suelta a su imaginación en demasía e incluso tiende a desconectar de la realidad"[208] (2011a: 296). He aquí una de las claves para aproximarnos a la cuestión que ahora estudiamos: al igual que el realismo mágico, ¿hablan las obras de Murakami de una *realidad maravillosa* cifrada en una lógica textual que permite su verosimilitud? ¿O, por el contrario, le ocurre como a la novela de Fukaeri, desconectada de la realidad, alejada, por tanto, del primer término de la etiqueta *realismo mágico*?

[207] 「マジック・リアリズムの空気を吸ったフランスワーズ・サガン」(2009b: 122).
[208] 「あまりにも想像力が飛翔しすぎて、現実との接点を欠くきらいがなきにしもあらず」(2009a: 410).

La mayoría de críticos que se han acercado a la cuestión del realismo mágico en Murakami pertenecen al ámbito anglosajón. En sus bibliografías no falta el libro de Parkinson y Faris sobre realismo mágico (1995) y del cual recogimos varios extractos en el capítulo primero. Beben, por tanto, de la crítica norteamericana, del análisis poscolonial y posmoderno del realismo mágico, y de las obras que popularizaron la corriente tras el *boom* editorial hispano. Carecen, en su mayoría, de un acceso más inmediato y directo a los artículos de los fundadores del realismo mágico, ya que dicha compilación incluye únicamente a Carpentier, Flores y Luis Leal. La bibliografía de algún caso aislado, como el de Ida Mayer, ni siquiera incluye obras concernientes al realismo mágico, y por ello plaga su investigación de conceptos difusos e imprecisos, como da fe de la siguiente afirmación sobre las relaciones entre realismo mágico y literatura japonesa contemporánea: "Within the context of the magical realism genre, dreams are the perfect vehicle because they are already so strange, dipping into our subconscious, that given power they become magic. In addition, dreams are a limitless source of magic that cannot be [...] seen as unusual or impossible" (2011: 9). Sabemos que el realismo mágico no se fundamenta sobre lo onírico, pues sus ficciones se basan en las percepciones cotidianas de los personajes en estado de vigilia. Otros críticos, como Stretcher, estudian el realismo mágico inspirándose en la vertiente más comercial del mismo. Él es uno de los que más decididamente incluyen a Murakami entre los practicantes de la estética, tal y como veremos más abajo. Para Seats, sin embargo, Murakami pertenece innegablemente al ámbito de la literatura fantástica (2006: 92), y bajo los presupuestos de ese género analiza el *simulacro* literario construido por el autor. Examina su obra bajo la premisa de *undecidability* ("incapacidad de decisión") que puebla *Kafka* y nos lleva a dudar acerca de la firmeza de los mundos ficcionales. Es, en realidad, un efecto más de la naturaleza multicapa de las creaciones murakamianas y de la imposibilidad de encontrar anécdotas rotundamente veraces y ciertas siquiera en el plano novelesco. A partir de esas presuposiciones, Seats comenta: "Such overwhelming and starkly presented undecidability plays a crucial role [...] and cannot be dismissed as simply indicative of the styles of «Magical Realism» or «the fantastic»" (2006: 337). Ambos estilos serían herramientas a disposición del autor y contribuirían a generar el efecto de duda y *undecidability*, pero no se pueden adscribir sus obras resueltamente en ninguno de los dos géneros. El crítico también encuentra una contradicción en las ideas de Stretcher, para el cual Murakami usa simplemente las técnicas del realismo mágico

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

descartando la vertiente política de esta corriente, pues se utilizaría "as a tool to seek a highly individualized, personal sense of the magical and the real, [it] expands its sphere of influence from the political and cultural into the realm of entertainment" (1999: 269). Sin embargo, poco después afirma que le sirve al autor para progresar en su agenda política y cultural (1999: 269), y también en un estudio posterior afirmará que el realismo mágico es una metodología en Murakami, igual que la historiografía o el periodismo (2002: 211). Pero ¿es posible el realismo mágico en un trabajo despolitizado que no desafíe a la cosmovisión oficial? ¿No perdería entonces la magia, nacida de lo que una mayoría considera *extraordinario*, fuera de lugar? En tal caso, Murakami se alinearía con el realismo mágico epigonal, tradición literaria canonizada y carente de buena parte de su valor subversivo. Murakami sí desafía la historia institucional al resucitar episodios pretendidamente olvidados o marginados, pero la herramienta para ello no es el realismo mágico, sino su ficcionalidad multicapa de corte posmoderno. Sabemos ya que para el autor las estéticas realistas no sirven para asegurar un compromiso político, puesto que distorsionan los hechos literariamente. Al contrario que los realismos, la metanarratividad y la fantasía significan hoy posicionamiento político y social, pues representan la naturaleza estratificada y culturalmente construida de la identidad y de la realidad, y son las únicas formas de dar sentido al mundo (Suter, 2008: 168).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Otra baza para la inclusión del realismo mágico en los estudios críticos de Murakami es el mundo del inconsciente y su alianza con la fantasía. Las novelas incluyen experimentos con las capas más profundas de la psique humana, cuyo poder es capaz de transfigurar la realidad. El autor aborda explícitamente la cuestión en *Kafka*:

> El mundo fantástico son las tinieblas que hay en el interior de nuestra mente. Antes de que en el siglo XIX Freud y Jung arrojaran luz sobre todo esto con sus análisis del subconsciente, la correlación entre ambas tinieblas era, para la mayoría de personas, un hecho tan obvio que no valía la pena pararse a reflexionar sobre él. Ni siquiera era una metáfora. Y si nos remitimos a épocas anteriores, ni siquiera era una correlación[209] (2008b: 346).

El personaje vincula la fantasía con los productos de la mente, con la cosmovisión del sujeto que experimenta el brote fantástico, e incluso insinúa que dicho sujeto *crea* la

[209] 「怪奇なる世界というのは、つまりは我々自身の心の闇のことだ。１９世紀にフロイトやユングが出てきて、僕らの深層意識に分折分析の光をあてる以前には、そのふたつの闇の相関性は人々にとっていちいち考えるまでもない自明の事実であり、メタファーですらなかった。いや、もっとさかのぼれぼ、それは相関性ですらなかった。」(2002a: 476).

fantasía a partir de las «tinieblas» de su mente, resistentes a las luces del conocimiento claro y racional. A partir de estas evidencias, Stretcher (1999) entiende que el realismo mágico de Murakami es el resultado de la proyección del inconsciente en la realidad, es decir, manejaría una versión de la estética similar a la que Delbaere-Garant definía como *realismo psíquico* (vid. 2.1.2.). La variante del realismo mágico definida como realismo psíquico explicaría pasajes de Murakami incluidos en *Kafka*, como la advertencia contra las alucinaciones, capaces de convertirse en realidad, en la siguiente reflexión de Kafka tras oír misteriosos ruidos en su expedición a las profundidades del bosque (su conciencia): "Tal vez sean alucinaciones, y las alucinaciones, cuanto más piensas en ellas, mayor es la dimensión que van cobrando, más definida es la forma que van tomando. Y, en un momento dado, acaban por dejar de ser una simple alucinación"[210] (2008b: 585). Para Stretcher, el realismo mágico permite a Murakami encontrar una identidad individual en un proceso generador de fantasmas y proyecciones mentales (1999: 283), pero tal afirmación es polémica porque, en primer lugar, el realismo mágico no consiste en creaciones fantásticas procedentes de la psique de un individuo, pues ello es propio del género fantástico. En segundo lugar, si bien Kafka ve a la señora Saeki y a otros seres fantasmales, como los soldados perdidos en el bosque, éstos también pueden explicarse no sólo por las creaciones del inconsciente de un individuo, sino también a partir del imaginario colectivo japonés y sus seres fantásticos, como haremos en el apartado siguiente. En ocasiones, las fantasmagorías no proceden únicamente del imaginario japonés, sino también del colectivo global, como el Colonel Sanders y Johnnie Walken, cuyos nombres aluden claramente a iconos mundiales reconocibles por todos. Murakami echa mano de los mitos colectivos de una sociedad globalizada, y a pesar de ello no acabaría por constituir una obra magicorrealista tradicional, sino que sería un pastiche mitológico, psicoanalítico, posmoderno y fantástico el que daría sentido a su literatura. Recuerda Seats la mezcolanza de géneros en Murakami, autor que escribe la historia como ficción y viceversa (2006: 335). Sin apoyarse explícitamente en el realismo mágico, Myles Chilton retoma la creación de la realidad y de la fantasía por parte de la mente, y considera que Tokio es una creación de Tōru para satisfacer las ansias de identidad y autoconocimiento:

[210] それはたぶん錯覚だし、錯覚というのは、それについて考えれば考えるほど大きく膨らみ、よりしっかりとしたかたちをとっていくものなのだ。そしてそのうちにそれは錯覚であることをやめてしまうかもしれない。(2002b: 342).

> The global Tokyo of *The Wind Up Bird Chronicle* is a hyperreal construction produced by Okada´s need to understand his place in a city that escapes, in the narrative level, his comprehension. In order to re-place Okada, the narrative resorts to a kind of 'magic' to link his psyque to urban space. In the narrative, we have the 'magic' of the invented Tokyo and other realistic descriptions of science fictional or fantastic occurrences (2009: 399).

Además del papel creador del inconsciente, Stretcher otorga varios ejemplos de realismo mágico en la obra del escritor japonés (2002: 80), pero tampoco resultan satisfactorios porque no emplean el mito como perspectiva, ni parten de la cosmovisión de la realidad para un colectivo determinado, pues justifican el realismo mágico simplemente a partir de la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano. Dichos argumentos parecen alinearse más con la literatura fantástica, género donde también lo insólito rompe la vivencia cotidiana mediante el acceso repentino de la magia. Es un rasgo común de las dos tendencias –realismo mágico y literatura fantástica– en liza, y es frecuente en Murakami la irrupción de lo extraño en la cotidianeidad ficcional. Paz Soldán, buen conocedor del realismo mágico, cree que algo parecido a la mixtura de surrealismo, realismo mágico y literatura fantástico es la fórmula que asegura el éxito del autor: "Ése es el gran secreto del arte de Murakami: en su mundo ocurren cosas extrañas –«surreales» es la palabra favorita de los críticos–, pero lo hacen sin llamar la atención sobre sí mismas, como si fueran lo más normal, una consecuencia lógica de lo que se ha venido narrando" (2007: 58).

Por su parte, Susan Napier también realiza interpretaciones cuestionables del realismo mágico, pues se basa en una concepción demasiado inclusiva. Aplica la etiqueta a Sōseki, Akutagawa, Kōbō Abe, Kawabata, Murakami y también a Ōe. Hay ciertos paralelismos totalmente válidos como la relación entre el rechazo de la realidad convencional como síntoma de actitud política tanto en América como en Japón (1995: 454), la semejanza entre Ōe y García Márquez a la hora de establecer una sociedad en los márgenes (1995: 468) y las consideraciones acerca del papel de la mitología. No obstante, su estudio coincide con Stretcher al unir el realismo mágico con la identidad individual, tomando como punto de partida el popular relato de Akutagawa *Hana* (*La nariz*) en el cual el órgano del protagonista crece desaforadamente. Según la crítica, la anécdota hunde sus raíces en la unión entre la nariz y la identidad en el pueblo japonés (1995: 452), pero de nuevo sería un realismo mágico relator de la identidad de un individuo, y no de un colectivo como ocurre en el ámbito hispanoamericano. Asimismo incluye en el realismo mágico los *Yume jūja* (1908, *Diez noches de sueños*) de Sōseki, a

pesar de que, como su nombre indica, son fantasías en forma de sueños, con una fuerte simbología sentimental, política y social, pero separados de la realidad cotidiana. Algo diferente es el caso de Yasunari Kawabata en el relato *Kataude* (1965, *Un brazo*). Napier opina que sería un buen candidato magicorrealista, pues los hechos insólitos (la amante del protagonista le regala uno de sus brazos tras yacer con él) sirven para poetizar sobre las relaciones entre géneros sexuales, y se realiza con un efecto de encantamiento debido a la naturalidad con la que es asumida la anécdota. Estaríamos ante un ejemplo de naturalización de lo sobrenatural que acerca el relato al realismo mágico, pero Kawabata se distancia de él cuando excluye procesos metaficcionales y colectivos sustentadores de lo insólito. Las relaciones entre esas obras y las del realismo mágico son análogas a las que establece la literatura fantástica con la corriente hispanoamericana. Son corrientes relacionadas pero, como ya sabemos, distintas.

5.5.1. Del mito a la realidad maravillosa: el recurso a los seres fantásticos

A pesar de su supuesta posmodernidad y occidentalización, es posible rastrear elementos tradicionales y míticos en la narrativa de Murakami, sin olvidar que también está familiarizado con la mitología occidental y, sobre todo, la griega clásica, aprovechando tal acervo de arquetipos esenciales para crear lo que algunos han analizado en términos de lógica consumista: "A modo de sustituto del realismo mágico extranjero, se podría decir que Murakami ha ido constituyendo una «mitología de la sociedad consumista»"[211] (Fukushima, 2010: 40; traducción propia). Del bloque mitológico occidental, Murakami puebla sus novelas de *edipos* y *electras*. Del oriental, existen algunas referencias, como la negativa de Kumiko a mirar Tōru, que se ha interpretado desde el mito de Izanami y su deseo de no ser contemplada por Izanagi cuando pasó a habitar el mundo de los muertos (Rubio, 2012: 270). En otro orden de cosas, en Murakami aparecen arquetipos míticos contemporáneos que Bruner denomina *hypsters:* el héroe vagabundo, descomprometido, volcado en su interior, que reduce todo a lo esencialmente personal, un ideal considerado por el crítico casi 'masturbatorio'. A diferencia de los mitos tradicionales, estos *hypsters* son arquetipos imitables pero no generan sentimiento de comunidad en absoluto (Bruner, 1968: 283-4). Los personajes de Murakami, en su tremendo solipsismo, serían una buena

[211] 海外のマジック・リアリズムの代替物として、村上は「消費会社神話」を持ってきたのだとも言えるだろう。

representación de ese arquetipo, producto de una sociedad hipercomunicada tristemente solitaria. La posibilidad de salvación y de comunicación existe gracias a la matriz universal subyacente en las obras de Murakami; matriz que adquiere un cariz mítico y absoluto, capaz de contener el mundo en su totalidad.

Pero, estas utilizaciones de lo mítico, ¿son afines al realismo mágico? La crítica debate en torno a ello y no se acerca si quiera al consenso. Algunos, Ted Gioia entre ellos, opinan que el mito no es un elemento fundamental y es utilizado de forma disímil en las obras de García Márquez o Alejo Carpentier, cuyas historias se desarrollan en "Third World locales where myth and folklore loom large over the cultural landscape" (Gioia, 2008). Alejadas de los escenarios periféricos, las historias mágicas de Murakami se insertan en un escenario consumista actual. Otros, como Justo Sotelo, encuentran en el tuétano de sus novelas el discurso mítico, "con aspectos como los enigmas, el viaje, el doble, los pasadizos interiores y las asociaciones de ideas" (2013: 13). En su análisis de la traslación del mito a los tiempos actuales, Sotelo da con una de las claves del éxito comercial de la obra de Murakami:

> No es que incurra en una contradicción, sino que Murakami ha logrado expresar con perfección la lucha (fratricida) entre el mito clásico y el mito moderno. No es sólo que el mundo diádico sea modalmente homogéneo, sino que los mundos natural y sobrenatural se han unificado en un solo mundo ficcional. Es la nueva configuración del mito en diferentes variantes históricas. Mantiene su función simbólica, pero también ha adquirido una función social radicalmente distinta de la tradicional. Quizá ahí se encuentre una de las explicaciones del éxito de la literatura de Murakami entre los jóvenes, tanto orientales como occidentales (2013: 263).

Sotelo considera a Murakami un triunfo de la extrapolación a la contemporaneidad de los mitos antiguos, y además ello sería la clave de la naturalización de lo sobrenatural de sus tramas. Tomando como punto de partida el argumento de Sotelo, pensaríamos que el escritor ha sabido relatar con motivos contemporáneos los grandes temas de los mitos universales. ¿Es ello, no obstante, motivo suficiente para incluirlo en el realismo mágico? La estética magicorrealista no consiste en traducir a la naturalidad narrativa los arquetipos míticos, sino en construir la ficción en torno a mecanismos propios del discurso mítico, como son el presentismo, la oralidad, la contradicción y la diferencia. Así las cosas, ni la inclusión del mito en sociedades contemporáneas es una contradicción, ni el empleo del mismo en una narración asegura su estatuto magicorrealista.

En las historias de Murakami aparecen elementos tradicionales, como el santuario sintoísta en el que Hoshino descubre la «puerta de entrada», a la que difícilmente podemos asignarle un valor o un significado cierto. Sin embargo, el elemento cumplidor de más rasgos tradicionales en la narrativa de Murakami es sin duda el fantasma propio de la tradición nipona, en la cual se admite que un ser humano se convierta en fantasma momentáneamente para cumplir algún cometido o como resultado de una pasión tremenda, creándose incluso un doble o *doppelgänger*. En *Kafka*, el doctor Tsukayama da su opinión sobre el extraño acontecimiento acaecido durante la Segunda Guerra Mundial en la colina donde los niños perdieron el conocimiento y del cual Nakata nunca se recuperó del todo: "Me vino a la cabeza la expresión «proyección del espíritu». [...] Sale mucho en relatos antiguos japoneses. Consiste en que el alma abandona temporalmente el cuerpo, recorre grandes distancias para realizar algún cometido de vital importancia y luego, una vez lo ha hecho, retorna al cuerpo"[212] (2008b: 108). El tema resurge en una conversación entre Ōshima y Kafka cuando el joven le pregunta al bibliotecario si es posible que una persona viva puede transformarse en un espectro, y el libro recuerda el clásico ejemplo, aludido en este trabajo, de *La historia de Genji* (2008b: 108; 2002a: 137). La pregunta viene motivada ante el asombro de Kafka por la visita nocturna de la señora Saeki en aspecto fantasmal. Concluye que es un espectro porque "una persona no puede estar en dos lugares a la vez"[213] (2008b: 343). A Kafka le ilusiona la posibilidad de que la transfiguración a espectros fuera motivada no sólo por pasiones negativas, sino también por amor, pues significaría que la señora Saeki no le visitara por su crónica melancolía. Hay por tanto una relativa aceptación del concepto de «espíritu vivo» (así es llamado en *Kafka*), pero también motiva dudas y preguntas, y de hecho existe una falta de naturalización en la narración puesto que Murakami se sirve de la palabra espectro para aumentar la intriga: "Aquella noche, yo vi un espectro"[214] (2008b: 335) es la frase con la que culmina el capítulo 21. La intriga, sin embargo, no es un elemento magicorrealista, ya que provoca inquietud, duda y escalofrío, y con ello aproxima la novela a los dominios de la literatura fantástica. A partir de las dudas sobre el concepto albergadas por los personajes, sabemos que en

[212] ＜幽体離脱＞という言葉が私の頭に浮かびました。[...] よく日本の昔話に出てきますが、魂が肉体を一時的に離れて、千里の道のりを越えてどこか遠くに行き、そこで大事な用事をすませて、それからまた元の肉体に戻ってくるというやつです。(2002a: 137).
[213] 人は同時に二ヵ所に存在することはできない。(2002a: 472).
[214] その夜、僕は幽霊を見る。(2002a: 459).

Kafka el fantasma no pertenece íntegramente al imaginario colectivo, ni está tan naturalmente aceptado como en *M/T*. Otro desdoblamiento elocuente se produce en *1Q84*, cuando el padre de Tengo, a pesar de estar en coma en un hospital, es sin duda el cobrador de la NHK que aporrea la puerta del piso franco donde se refugia Aomame, exigiendo el cobro de la cuota de la televisión pública. En otras ocasiones, se utilizan ciertos atributos de los seres fantásticos en las novelas, y se han comparado los *kappa*, pequeños duendes acuáticos del folclore japonés, con la *Little People* de *1Q84*. Existen también en Murakami personajes con la capacidad de atravesar paredes (Rubio, 2012: 287), como Tōru y su viaje al interior de sí mismo a través de la pared del pozo, donde acechan experiencias inclasificables, como el fondo del pozo (descrito en nota 40, pág. 365). Otro desdoblamiento acaecido en *Crónica* tiene un matiz indefectiblemente propio del terror japonés, y nos referimos al momento en el que Cinnamon niño, tras observar desde la ventana a unos intrusos que enterraban un corazón vivo, encuentra a otro niño como él durmiendo en su cama (2010b: 624; 1995: 177). El desdoblamiento podría explicarse a partir del cambio radical provocado por la experiencia en el pequeño, que quedó mudo desde aquel momento. A pesar de la solemnidad del terrorífico momento, Murakami introduce un guiño irónico y Cinnamon acaba por tirar de la cama a su «otro yo» (2010b: 624; 1995: 177) y por acostarse de nuevo en el lecho. En la misma novela, Malta Kanō es capaz de practicar sexo a través de las mentes, colándose en el inconsciente de los otros personajes, como ya comentamos a razón del enmarañamiento.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Existe además una tanda de personajes con extraños poderes adivinatorios. Quizá el más fascinante de todos ellos sea Fukaeri, la escritora revelación de *1Q84* y médium en la fecundación de Aomame a partir del esperma de Tengo. Rubio dice de ella que "tiene todas las trazas de un chamán" (2012: 155), y señala además otras relaciones con aquellas *kataribe* que dispersaban y transmitían las leyendas japonesas. Fukaeri tiene extrañas intuiciones y habla de una forma peculiar, sin emplear nunca la entonación interrogativa. Será la autora del *best-seller* que alterará a la *Little People* y desvelará ciertos elementos extraños con una función vertebradora en la novela, como la crisálida que luego aparecerá en el cadáver del padre de Tengo, en cuyo interior aparece una imagen de Aomame, o la que tejerán los *Little People* en otros momentos de la obra. Además de Fukaeri, a pesar de su rechazo declarado por el *new age*, las novelas de Murakami se llenan de adivinos con rasgos de profetas agoreros: una pitonisa del

parque de atracciones avisa a Miu de que su destino va a cambiar, aunque ella la ignora (2006: 179; 1999: 224); el mito de Casandra es relatado en *Kafka* (2008b: 240-1; 2002a: 326) y Malta en *Crónica* tiene dones propios de una sacerdotisa de Apolo (2010b: 130; 1994a: 193). Además, existen numerosas coincidencias e interrelaciones entre las anécdotas en un universo literario conectado y lleno de premoniciones, donde normalmente resulta difícil encontrar la causa oculta de la conexión entre eventos. Kumiko llama a Tōru para informarle de su aborto mientras éste se encuentra en un bar de Sapporo escuchando a un guitarrista. Encontrará posteriormente al mismo músico en Shinjuku y acabará agrediéndole fuertemente (2010b: 475; 1994b: 380). En *Kafka*, la profesora de Nakata encargada de llevar a los niños de excursión al bosque confesará que justo la noche antes del incidente en la que todos, a excepción de ella, perdieron el conocimiento, había tenido un sueño con su marido en el que practicaba sexo salvaje (2008b: 155). En la misma novela, las revelaciones del "joven llamado Cuervo" se intercalan directamente en la acción, a modo de preavisos. Por último, abordaremos el *topos* del bosque, esencial en la novela aunque por motivos bien diferentes al caso de Ōe. Este transcendental elemento del folclore japonés se reviste de un inesperado componente de otredad, puesto que el bosque pasa ser un lugar insólito donde los vivos pueden mezclarse con los espíritus de los fallecidos. La hábil aplicación de otredad al *topos* del bosque revela el brutal cambio social del último Japón, desalienado de la estrecha relación que mantenía con el bosque y que Ōe pretendía rescatar. Si bien hay diferencias fundamentales con respecto a la selva de *La vorágine*, también en *Kafka*, como en la obra de Eustasio Rivera, se muestra un profundo respeto por el bosque vivo, repleto de criaturas descubiertas en tiempos remotos, poblado por plantas conscientes y sensibles, capaces incluso de "engullir" al invasor. Así reflexiona Kafka acerca de las plantas habitantes del bosque tras su primera incursión al mismo:

> Las [plantas] que *viven* aquí..., éstas son totalmente distintas. Poseen fuerza física, respiran, poseen una mirada acerada que avista a su presa. Las de aquí inducen a pensar en la magia negra de la antigüedad remota. El bosque es un lugar dominado por los árboles..., al igual que los seres que pueblan el fondo del mar reinan sobre los abismos marinos. De quererlo, el bosque podría expulsarme con toda facilidad, o podría acabar succionándome[215] (2008b: 209).

[215] しかしここにある [植物] のは — いや、ここに生きているのは — それとはまったくべつのものだ。彼らはフィジカルな力をもち、人々に向かって吐きかける息をもち、獲物をねらうような鋭い視線をもっている。そこには太古の暗い魔術を思わせるものがある。森の中は樹木が支配する場所なのだ — 深い海の低を深海の生きものたちが支配しているのと同じように。必要があれば森は僕をあっさりとはねつけ、あるいは呑みこんでいくかもしれない。(2002a: 283).

Este bosque de Murakami nace de la mentalidad tradicional japonesa, y se muestra como un ser con conciencia propia, reflejo holístico además de la propia conciencia de Kafka, a la cual accederá en su segunda expedición.

Además de seres fantásticos, prevalecen antiguas leyendas japonesas en varios argumentos narrativos. Incluso hay personajes, como Hoshino, que atraviesan un proceso de *quijotización* en tanto se adentra en la forma de ver el mundo, anuladora de convenciones, de su compañero Nakata. Cerca de un santuario sintoísta, comentará el temor ante la posible aparición de un zorro, animal legendario en el folclore japonés con poderes especiales (vid. 4.2.1.): "Tengo la sensación de que, de un momento a otro, va a venir un zorro con la intención de engañarme o algo por el estilo"[216] (2008b: 415). Además, Murakami emplea una mixtura de tiempos, pero no se acerca a la temporalidad mítica de Ōe. En *1Q84* se nos dice que el mundo se escinde en dos, y la acción acabará por desembocar en 1Q84, sin haber interaccionado un mundo con el otro. La escisión de los mundos denuncia la historia oficial de los gobiernos y la capacidad de los medios de comunicación para crear el *status quo*. No se trata de hierofanías (revelaciones de lo sagrado en la cotidianeidad mundana), ni hay entradas regeneradoras al *tiempo sagrado* eliadiano. Sí hay conjunción de temporalidades en *Crónica*, cuando el tiempo histórico penetra de forma significativa en la vida de Tōru y se conectan a través del piar del *pájaro-que-da-cuerda*. Se trata nuevamente de una utilización política que no era prioritaria en la temporalidad de Ōe en *M/T*. No hay confluencia de mito e historia en Murakami, sino dos estadios diferentes de episodios históricos. Las revelaciones históricas que encuentra Tōru en las vivencias del teniente Mamiya o en las crónicas escritas por Cinnamon quedan muy lejos de una de las temporalidades centrales de la narrativa magicorrealista: la capacidad de retroceder en el tiempo, al modo de Carpentier y *Los pasos perdidos*, para acceder a las edades del hombre y contemplar incluso a los dioses primigenios. Habría mundos paralelos, si se quiere, pero ningún uso de temporalidad mítica, ni siquiera en el momento en que Kafka accede al bosque donde encuentra a la niña Saeki en su edad de plenitud.

Con este repaso al uso del acervo mitológico y folclórico de Murakami, es claro el frecuente recurso a la tradición para construir sus argumentos y obras. Sin embargo, el

[216] 「なんかキツネに化かされるそうな気がしてさ」(2002b: 93).

autor no genera un discurso mítico, sino que emplea el mito como inspiración temática, y lo relega a un nivel más de su estratificada ficción. La naturalidad con la que estos seres irrumpen en la trama corre pareja al asombro que producen y a los efectos de intriga e inquietud propios de la literatura fantástica que generan. Ello resta potencial magicorrealista y efecto de encantamiento a sus creaciones, que de nuevo han de ser analizadas bajo una fórmula de conjunción de elementos dispares: ciencia, mito, premoniciones, fantasmas y sueños. Aunque no hayamos completado nuestra argumentación sobre el uso del realismo mágico en Murakami, hasta este punto no hemos encontrado esa poética de la homología constituida por el mejor realismo mágico.

5.5.2. Metaficción en el pastiche 'Murakami'

La metaficción es un rasgo esencial en el realismo mágico hispanoamericano, especialmente distinguido en las obras causantes del *boom* de los años 60. Mediante este mecanismo, el autor ironiza sobre la creación literaria y establece una ficción alternativa a un mundo real donde el omnipresente simulacro ha ido mellando el binomio realidad-ficción. Todas las obras de Murakami analizadas aquí presentan abundantes rasgos de metaficción, y juegan continuamente con el tercer plano de la simulación descrito por Baudrillard, el punto artístico en el que la representación y lo representado se funden en un mismo fenómeno. La interrelación entre los sucesos de *1Q84* y los sucesos planteados en la intercalada novela *La crisálida del aire* marcan el ritmo de la trama novelesca dentro de otra ficción. Komatsu, el editor de Tengo, cuando acepta la oferta de reescribir y corregir la novela de Fukaeri, emite una profecía inconscientemente: "Vamos a contemplar el mundo a través de sus ojos. Mediante tu intervención, vamos a unir el mundo de Fukaeri con el mundo real. Puedes hacerlo"[217] (2011a: 77). La *Little People*, también anunciada en la novela de Fukaeri, irrumpe en la acción principal, al igual que las dos lunas de *La crisálida del aire* acabarán apareciendo en el mundo de 1Q84. Súbitamente, los personajes se encuentran dentro de una novela escrita en la misma novela. Aomame la lee en el apartamento donde se refugia de Vanguardia y constata cómo en su vida han ido cobrando relevancia los elementos narrados en el libro: "Para Aomame, aquélla era una historia totalmente *real*

[217] 「彼女の目で世界を眺めるんだ。君が仲介になり、ふかえりの世界とこの現実の世界を結ぶ。君にはそれができる」(2009a: 101).

que había puesto en juego la vida de una persona. Algo parecido a un manual"[218] (2011a: 679). Por este motivo, su percepción de los sucesos no puede ser la misma que la del resto de lectores que ávidamente se lanzaron a por el *best-seller*: "*La crisálida del aire* no era una fantasía desbordante fruto de la mente de una chica de diecisiete años, como la gente creía. [...] Gran parte de lo que describía era la inconfundible realidad por la que ella misma había pasado –Aomame estaba segura de ello"[219] (2011a: 679), y llega a concluir que "En definitiva, estoy dentro de la historia que Tengo ha creado. [...] En cierto sentido estoy dentro de su cuerpo"[220] (2011a: 682). El clímax de la metaficción se produce cuando Tengo observa la formación de la crisálida del aire en el lecho donde había fallecido su padre. Dentro de la crisálida, descansa mágicamente el cuerpo de una Aomame de diez años, la misma que él había conocido en su infancia: "*Te voy a encontrar como sea*"[221] (2011a: 736), sentencia después de la experiencia.

Los personajes de Murakami reflexionan frecuentemente sobre la literatura en las novelas, y así leemos en *Sputnik* que "A una història de debò li cal una mena de baptisme màgic que faci de pont entre el món d'aquesta banda i el món de l'altra banda"[222] (2006: 23). Es una buena forma de resumir la metanarratividad entendida desde la posmodernidad, creadora de realidades. La desaparición de Sumire del mundo ficcional revela la posibilidad de que ocurriese en un mundo ficcional en el final de la novela, cuando ella llama al narrador para decirle que lo hace desde "una cabina de telèfon totalment intercanviable, semiòtica"[223] (2006: 252). La conversación entre ambos revela el poder de la ficción, y la naturaleza textual de la propia historia. Por otro lado, en *After dark* la metaficción parte de una técnica narrativa consistente en la fusión del autor implícito con el lector implícito, llevada al texto mediante el pronombre de primera persona del plural. En cuanto a *Crónica*, el propio Tōru presiente formar parte de «una novela mal escrita», carente de realismo literario: "Se me ocurrió preguntarme

[218] それは青豆にとっては、人の生死が賭かったきわめて実際的な物語なのだ。マニュアル・ブックのようなものだ。(2009b: 418).
[219] 『空気さなぎ』は世界の人々が考えているように、十七歳の小女が頭の中でこしらえた奔放なファンタジーじゃない。[...] そこに描写されているものごとの大半は、その少女が身をもってくぐり抜けてきた紛れもない現実なのだ — 青豆はそう確信した。(2009b: 418).
[220] つまり、私は天吾の立ち上げた物語の中にいることになる。[...] ある意味では私は彼の体肉にいる。(2009b: 422).
[221] *僕は必ず君をみつける*。(2009b: 500).
[222] 「本当の物語にはこっち側とあっち側を結びつけるための、呪術的な洗礼が必要とされる」(1999: 26).
[223] 交換可能で、あくまで記号的な電話ボックス。(1999: 316).

si esta falta de apetito no sería fruto de mi carencia de realismo literario. Tuve la impresión de formar parte de una novela mal escrita. Y de que alguien me acusaba diciendo: –No eres verosímil–. Quizá fuera verdad"[224] (2010b: 257). Y, por supuesto, *Kafka* también incluye el juego metaficcional desde la primera página. Kafka se dispone a narrar su historia y concluye el prólogo afirmando la veracidad de lo afirmado: "Quizá parezca un cuento de hadas. Pero no lo es. De ninguna de las maneras"[225] (2008b: 12). La frase evidencia la equiparación del texto al mundo real pretendida por el autor en la novela, que también incluye un desdoblamiento del narrador mediante «el joven llamado Cuervo», capaz de comentar la acción novelesca, y mediante otros curiosos procedimientos como son la enunciación de una misma frase en dos tiempos verbales diferentes dentro de la diégesis, como si el personaje monologara y el narrador a su vez le comentara. El ejemplo es extraído de uno de los momentos en los que yace con la señora Saeki: "Le paso un brazo alrededor de los hombros. *Le pasas un brazo alrededor de los hombros*"[226] (2008b: 454). Estos procedimientos revelan la preferencia del autor por desnudar el mecanismo ficcional e incluso experimentar con él a fin de forzar la relación entre el texto narrativo, su naturaleza textual, el lector, y el entorno ficticio en el que éste vive en una época de simulacro posmoderno. Sí encontramos, en este caso, un estatuto ontológico en las creaciones de Murakami similar al hallado en las obras del realismo mágico.

El otro caballo de batalla se plantea en la arena de la causalidad cuestionada y del efecto de encantamiento de los textos del realismo mágico y magistralmente descrito por Chiampi. Que un personaje pueda hablar con los gatos no genera realismo mágico si el hecho no viene convenientemente presentado por una ficción verosimilizadora y una naturalización del hecho insólito. Lo primero es frecuente en Murakami, practicante de un realismo peculiar, pero lo segundo es más discutible. Gatos que hablen los encontramos en numerosos relatos fantásticos (es muy frecuente la aparición de animales parlantes en los géneros didácticos de la literatura medieval europea), y dentro

[224] そしてそのうちにふと、食欲が湧いてこないのは、あるいは僕の中文学的リアリティーのようなものが欠如しているからではないかと思った。自分自身がまずく書かれた小説の中の一部になったような気がした。お前はぜんぜんリアルじゃない、と誰かに糾弾されているみたいだ。あるいは実際にそのとおりなのかもしれない。(1994b: 27).

[225] なんだかおとぎ話みたいに聞こえるかもしれない。でもそれはおとぎ話じゃない。どんな意味あいにおいても。(2002a: 11).

[226] 僕は彼女の肩に手をまわす。
君は彼女の肩に手をまわす。

de la tradición japonesa quizá destaque *Gauche, el violoncelista*, el maravilloso relato de Kenji Miyazawa centrado en un músico y en sus conversaciones con los animales durante sus ensayos. El gato mantiene una conversación con Gauche acerca de su calidad artística (1927: 121) y no hay sorpresa alguna en el acontecimiento. Se permite porque está perfectamente ensartado en la narrativa fantástica, como ocurre en con *Tren nocturno de la vía láctea*, del mismo autor. Murakami sigue la praxis fantástica en su literatura, pero sus personajes normalmente parecen insertados en un ambiente cotidiano desenvuelto en la lógica racionalista mayoritaria. Sin embargo, de repente ocurren eventos inauditos y experimentan sucesos fuera de toda ley causal convencional. En opinión de Cassegard, la unión de realidad y fantasía en el ámbito de la percepción tiene siempre fuertes implicaciones sociológicas (el crítico está analizando a Murakami a la luz de la teoría de la modernidad y de la *cosificación* materialista): "This fusion of reality with the fantastic in the mode of perception has profound sociological implications, not least in the changed character of reification" (2001: 86). El crítico recuerda cómo en Murakami ha desaparecido el contexto social y político y las historias entran "in the calm of fairy tales" (2001: 86), una calma en la cual se producen sucesos extraordinarios de forma naturalizada. Es esa naturalización precisamente la que nosotros queremos refutar, al encontrar evidencias textuales opuestas a una aceptación natural de los hechos narrados. Cuando Miu observa a su doble desde la noria de la feria, queda totalmente sorprendida y horrorizada. Tampoco puede explicarse cómo tras el accidente el color de su cabello ha pasado a ser totalmente blanco. Cuando Tōru viaja a través del pozo a ese extraño espacio, su conciencia le advierte de que no está soñando (2010b: 348; 1994b: 172), una advertencia que demuestra el grado de perplejidad ante lo narrado. Igualmente, en términos oníricos se habla de la esporádica aparición nocturna del espectro de Saeki a Kafka, aunque luego se concluya que "quizá ella *sea*, en sí misma, el largo y profundo sueño de la señora Saeki"[227] (2008b: 369). La capacidad de dialogar con los gatos es una de las que se presentan con más naturalidad en sus novelas, pero posteriormente Hoshino quedará totalmente asombrado cuando se observa a sí mismo hablando con un gato en los límites del mundo, pasaje ya reseñado. Otros episodios relevantes que merecen consideración para refutar la naturalización del hecho maravilloso son la lluvia de peces y de sanguijuelas provocadas por Nakata. Cuando el policía no cree su confesión de homicidio (realmente, el asesinato de Johnnie

[227] 彼女自身が佐伯さんの長く深い夢そのものなのかもしれない (2002b: 26).

Walken), Nakata predice que lloverán peces del cielo. Efectivamente ocurre, pero el suceso no deja de sorprender a la población y a los medios locales, que invaden la escena y reproducen la noticia: un reportero incluso se come en directo unas cuantas caballas y sardinas asadas (2008b: 264; 2002a: 359). Algo más naturalizada es la lluvia de sanguijuelas, cuando Nakata monta en cólera ante los motoristas que propinaban una paliza a un transeúnte anónimo. La única reacción que conocemos es el grito de los motoristas huyendo (2008b: 299; 2002a: 408), más provocado por el asco a los anélidos que por la sorpresa ante el evento. Es uno de los pocos casos en los que sí podemos encontrar un efecto de encantamiento magicorrealista dentro de la producción del autor, junto con un motivo de causalidad difusa. Se trata de la muerte a cuchillo del padre de Kafka, que cubre de sangre a su hijo aunque el criminal fue, a todas luces, Nakata, que acabó con el padre de Kafka y Johnnie Walken (enmarañados) dentro de una misma persona. Que Kafka aparezca cubierto de sangre, hecho inaudito y maravilloso, puede basar su explicación en el odio que manifestaba por su padre y sus deseos inconscientes de acabar con él, así como por el enmarañamiento que mantiene con el personaje de Nakata. Como última muestra de este resumen de no naturalizaciones de lo sobrenatural, recogemos las palabras de la anciana programadora de los asesinatos de maltratadores en *1Q84*, perpleja ante la noticia del prodigioso embarazo de Aomame: "Lo que me está diciendo es que se ha quedado embarazada sin haber mantenido relaciones sexuales con ningún hombre. Eso, de buenas a primeras, me cuesta creerlo"[228] (2011b: 112). Sin embargo, algo más afín al encantamiento magicorrealista podría ser la levitación del reloj que descansa sobre la cómoda del jefe de Vanguardia, pero no es más que la manifestación de los poderes de Aomame a los ojos del jefe. El hecho de que éste quisiera demostrar su poder y anuncie el efecto de la levitación ("Hay un reloj de mesa. [...] Míralo. No apartes la vista de él"[229] (2011a: 561) resta naturalización. Incluso los personajes se resisten a la idea de habitar 1Q84, sobre todo al principio, aunque luego acaben aceptando la nueva realidad. Cuando Aomame decide volver a la autopista metropolitana para atravesar las escaleras de emergencia que le llevaron a 1Q84, encuentra que la puerta está cerrada y no puede volver a 1984. Reacciona de la siguiente manera: "Aomame se mordió el labio y torció el gesto"[230] (2011a: 715), dando a

[228] 「あなたは時期的に、男性と性的な関係を持つことなく愛胎し妊娠したと言う。にわかには受け入れがたい話です」(2010: 159).
[229] 「置き時計がある。[...] それを見ていてくれ。目を離さないように」(2009b: 243).
[230] 青豆は唇を噛み、頭を歪めた。(2009b: 469).

entender que el personaje no quiere acabar de aceptar la rareza del cambio de mundo. De hecho, cuando bautiza al mundo sustituyendo el 9 por una *q*, lo hace por ser ésta la letra de *question mark*, es decir, interrogante, perplejidad, desconocimiento. Hasta aquí, el *status quo* del mundo ficcional recreado por Murakami entra en conflicto con lo mágico y produce una reacción propia de la literatura fantástica.

Todas estas evidencias textuales desdicen la afirmación de Mayer, según la cual la magia es totalmente aceptada en el mundo de Murakami: "Everyone around them dismisses the magic –even if they see it, it is treated as a fluke and does not alter any character's view of the physics of their world." (2011: 20), y por ello no se cumple siquiera su definición de realismo mágico: "The categorization of a literary work as magical realism relies on integrating magical events into a framework of incredibly mundane daily life" (2011: 20). La narrativa de Murakami no naturaliza lo maravilloso, sino que lo introduce en la narración provocando un fuerte choque durante el proceso. Por eso estamos de acuerdo con Armando González Torres cuando opina que "En las narraciones de Murakami, salvo en algunos momentos delirantes, no hay magia, sino vuelcos emocionales, estados de ánimo y situaciones del espíritu que afinan la percepción y posibilitan la irrupción de otras realidades" (2007: 43). Si Murakami accede, como ocurre en *El fin del mundo*, a otros mundos a través del inconsciente (Suter, 2008: 163), plantea en realidad la inclusión de unos mundos dentro de otros o, más frecuentemente, el choque entre estos. Muchas veces, la confrontación nace del deseo del protagonista y la realidad exterior a la que tanto sufre por acceder. En las novelas de Murakami, los objetos nostálgicos se instalan en la mente de un personaje y de ahí emanan una cadena de significantes que constituyen su única naturaleza real. Los objetos saldrían mágicamente desde la mente al mundo exterior (Stretcher, 2002: 85), aunque para Stretcher es el realismo mágico el que permite el trasiego continuo entre el consciente y el inconsciente (1999: 268). Ahora sabemos que la percepción individual y la interioridad de los personajes, que en numerosas ocasiones crean las apariciones espectrales, no son propias del realismo mágico. Si bien el proceso de *exteriorización* del inconsciente descrito por Stretcher existe en Murakami, tal proceso está sin embargo en las antípodas del realismo mágico y de una cosmovisión sustentada no por el inconsciente de un individuo, sino de un colectivo entero coherente (recordemos que el realismo mágico era más junguiano que freudiano). De coherencia carecen muchos argumentos fantásticos de Murakami, y Terao recoge ciertas críticas negativas hacia

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Kafka fundamentadas en la falta de cohesión entre sus partes: "Los elementos esotéricos y fantásticos, no muy bien encajados en la trama novelística, molestaron a algunos lectores y […] la visión un tanto ingenua y simplista ha originado ciertas críticas en su contra" (2007: 35). La tendencia de Murakami por dejar la anécdota abierta y las causas de las acciones sin atar no es homogéneamente apreciada por la crítica, ni tampoco la frecuente incoherencia de las mismas ensoñaciones que hacen tan atractiva su obra.

Descartada la idea de realismo mágico en Murakami, a pesar de Stretcher, Napier, Mayer y otros críticos, queda por formular cuál es el papel de la fantasía y de la maravilla (cuando se presenta en su forma pura, sin la naturalización magicorrealista) en las obras de Murakami. Una propuesta acertada la ofrece Rafael Osío al entender que

> lo maravilloso de Haruki Murakami, si el lector entiende y comparte su peculiar propuesta de verosimilitud, es que la cotidianidad más detallada se junta con lo incomprensible para ponernos enfrente no sólo una historia emocionante y cercana, sino también un conjunto de acertijos que no necesariamente tienen que resolverse (2007: 48).

La mezcolanza entre sucesos fantásticos y cotidianos otorga un papel relevante a la fantasía a la hora de explicar nuestra realidad empírica y simulacral, dos adjetivos que en la contemporaneidad se han maridado. En Murakami, el papel de la fantasía es dirigir una crítica al sutil método por el cual la sociedad japonesa sofoca la individualidad en el Japón contemporáneo, y por ello es un autor idóneo para estudiar "the construction of subjectivity in contemporary Japan" (Suter, 2008: 13). La magia en Murakami no cumple el papel normativo y normalizador (Faris, 1995) que tiene en el realismo mágico, sino su tradicional función de proveer al personaje y al lector un escape imaginístico de una realidad inaprehensible. El dominio que sobre la conciencia establecen esos *poderes inmateriales* representados por la Little People, Wataya o Johnnie Walken provocan en los protagonitas un deseo de escapar de la realidad a través de la magia. La mayor parte de las veces no lo consiguen, pues pretenden controlar fuerzas mucho mayores, incontrolables, que las nacidas de su propia conciencia. En estas permisas, Murakami usa ocasionalmente la magia como forma de liberar al individuo de una realidad tiránica. El éxito global de Murakami lleva a deducir la necesidad de magia como herramienta contra la tiranía en un mundo contemporáneo hiperdesarrollado pero falto de encantamiento y lógica sincera entre sus habitantes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En opinión de Fukushima, Japón se ha convertido en un país ideal para que se expanda el realismo mágico en su versión comercial (2011: 40). De hecho, una de las mayores páginas de ventas de libros en la red publicitó las obras del autor como exponente del realismo mágico, y lo incluyó en ofertas junto con obras de Isabel Allende y otros autores comercialmente vinculados a la estética[231]. Si tenemos en cuenta que Murakami acude al realismo mágico como un juego más a incluir en su ficción, y que es el *comercialismo*[232] lo que le atrae al realismo mágico, y no su faceta ontológica o su estatuto narrativo (Fukushima, 2011: 40), resulta difícil encontrar la estética hispanoamericana en este autor. Salvando las distancias, podríamos considerar la obra de Murakami como una muestra de *MacCondismo* japonés que emplea el realismo mágico como ingrediente atractivo, al igual que haría con la teoría de los universos paralelos. Tampoco lo pretende la literatura de Murakami, más preocupada en crear relatos para el estadio cultural de nuestras sociedades contemporáneas a partir del pastiche y la mezcla, permitiéndose en el intento explorar el concepto de realidad. Sus obras carecen de la coherencia global de los precedentes magicorrealistas (de la «poética de la homología»), pero hablan de una realidad cuya última naturaleza pertenece al ámbito de la divinidad, de la cual nosotros sólo podemos desfigurarla mediante nuestro limitado lenguaje. Sabedor de ello, el autor japonés se lanza a crear mundos que expliquen y sacien la ansiedad derivada de un individualismo atroz en un universo, aparentemente, desconectado.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[231] La empresa es cuestión es Bookdepository.com y las ofertas de Murakami y otros autores supuestamente magicorrealistas pueden encontrase en la siguiente página: <http://goo.gl/0tnvMo> (consult. 14/08/2014).
[232] Traducción propia del término *komāsharizumu* empleado por Fukushima, concepto que en español estándar solemos expresar mediante la palabra *mercantilisimo*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VI. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ENCAJE DE ŌE Y MURAKAMI EN LA LITERATURA GLOBAL

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.1. COMPROBACIÓN DE LAS HIPÓTESIS PLANTEADAS

La naturaleza comparativa de este estudio ha supuesto la aplicación de disciplinas disímiles al ámbito de la literatura. Hemos estudiado la pertinencia de la física cuántica para los estudios culturales de la actualidad en nuestro análisis de la exportación del realismo mágico a Japón. Justificamos esa variedad disciplinar y de perspectivas en una observación primera: las similitudes entre las cosmovisiones de sociedades indígenas (orientales y mesoamericanas, al menos) y algunos de los modelos científicos concebidos para explicar la naturaleza de la realidad física.

Las creencias animistas americanas o el componente sintoísta de la cultura japonesa permiten hablar de la existencia de la categoría ontológica de *lo real maravilloso*. Tras examinar obras literarias y otras piezas culturales (pictóricas y cinematográficas), concluimos que es posible encontrar un sustrato de lo real maravilloso en la cultura japonesa, cuya sociedad aún requiere de la fantasía para entenderse a sí misma. En consecuencia con ello, nuestra primera hipótesis es correcta, a pesar de que también apreciamos cómo el proyecto concreto de Ōe falla en referenciar el componente maravilloso de Japón a través de la mitología, la naturaleza y la comunidad, porque en realidad dicha categoría cultural puede encontrarse sólo en el pasado remoto. Por esta razón necesitamos corregir nuestra segunda hipótesis, según la cual el uso de lo real maravilloso pretendía ser una herramienta efectiva contra el materialismo racionalista forjado en Occidente e importado a Japón: si bien puede llegar a serlo en América, no es el caso del país asiático. El realismo mágico de Ōe supone una crítica bien constituida, pero inefectiva, como comentaremos de nuevo más adelante. Hoy en día, la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sociedad japonesa acata únicamente críticas cómplices y sutiles, como la practicada por Murakami.

Formulada a partir de propuestas teóricas de la ciencia cuántica, nuestra tercera hipótesis ha resultado ser acertada: enuncia que los descubrimientos de la física derrumban los cimientos del proyecto racionalista de la modernidad occidental, puesto que contrarrestan su racional-materialismo mediante la indeterminación, la aleatoriedad y la no-localidad. El postestructuralismo y otros movimientos afines a la posmodernidad facilitan la penetración de conceptos cuánticos, como la no-localidad o el enmarañamiento, a los estudios culturales. Tras especular con el lenguaje, la herramienta natural más compleja del ser humano para establecer relación con los objetos del mundo, tales movimientos claman la naturaleza *constructa* de la realidad. Demostraron deductivamente, y valiéndose de métodos genealógicos, que el lenguaje, y cualquier otra herramienta o medio empleado para aprehender la realidad, en verdad la construye. El símbolo (o el *significante*) determina el *significado*, y no a la inversa: el lenguaje, en lugar de describir el mundo, determina cómo la realidad es entendida y tratada, pero nunca objetivamente descrita. Tal cambio radical en la epistemología occidental ya se intuía a comienzos del siglo XX y movió la labor de escritores hacia la metaficción, un campo excelente para jugar con los poderes recreadores del lenguaje. La metaficción es un fenómeno presente en toda la historia de la literatura, sin embargo, no fue hasta el pasado siglo cuando comenzó a erigirse en tema principal. Desde ese momento, los libros se pueblan de personajes que se cuestionan a sí mismos y a su estatus ficcional, conscientes de su circunstancia de 'criaturas' y, en algunos casos, como en Pirandello, incluso se rebelan contra su concedida condición de constructos. La ficción de la literatura posmoderna reasumirá los trucos de la metaficción para revelar la *naturaleza artificial* de sus creaciones verbales. Descubrimos en nuestro trabajo una diferencia relevante entre la metaficción de *fin de siglo* y la posmoderna: el siglo XX cultivó la vertiente existencialista de la metaficción, un ejercicio de cuestionar las bases fundamentales del ser humano, mientras que las textualizaciones posmodernas de la realidad, tras la demolición de la idea misma de *humano*, ejecutada por las teorías postestructuralistas, expusieron la matriz *interrelacional* de la cultura contemporánea. Las antiguas jerarquías ya habían sido abolidas y las diferencias entre la humanidad y el resto del cosmos y de la naturaleza podían empezar a ser percibidas de forma cuantitativa. En este sentido, puede entrar en juego la nueva física, que especula con la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

posibilidad de que todo elemento material del universo posea incluso un determinado grado de conciencia, antes únicamente reservada por Occidente al ser humano. En consonancia con ello, la posmodernidad, así como el realismo mágico, son líneas filosóficas o estéticas que rechazan la posición del ser humano como cima y dueño de todo elemento de la creación.

No obstante, afirmar que nuestro mundo, e incluso los seres humanos, son constructos, alejados de la auténtica naturaleza de la realidad, no es una idea nueva, al menos si consideramos manifestaciones culturales y religiosas alejadas de Occidente. Algunos milenios atrás, el budismo, gracias a su componente hinduista, también consideraba al lenguaje, y a cualquier herramienta mental, obstáculos para acceder a la realidad última, descrita por algunos físicos heterodoxos como un mar de información cósmico del cual todos emergemos. A pesar de que la iluminación permitiría una frágil intuición de ese vasto sustrato cósmico, el ser humano no puede acceder a él debido a su limitada naturaleza. Desde otra perspectiva y origen, la física cuántica conecta con algunas ideas del budismo y de las mitologías orientales y mesoamericanas, gracias al desarrollo de nociones y conceptos relativamente cercanos a los formulados por esas doctrinas. Para nuestro propósito de relacionar el realismo mágico con Japón, la conexión de la física cuántica con las religiones asiáticas otorga una clave central a esta investigación: los estudios culturales pueden aprovecharse de los paradigmas cuánticos y de los dogmas budistas para actualizar la supuesta 'magia' de pueblos que son absolutamente diferentes a las civilizaciones occidentales. Enraizada en esa confluencia de disciplinas, esta tesis ha desarrollado su labor mediante la conjunción del conocimiento concedido por la ciencia, las religiones, la antropología y la literatura comparada para actualizar los usos del realismo mágico, y por ello resulta pertinente una aproximación sistémica a nuestros resultados, tal y como realizaremos en el siguiente epígrafe de estas conclusiones.

Hemos resumido la evolución histórica de los estudios sobre realismo mágico y reconocido la debida importancia del surrealismo para la corriente, gracias a la influencia de dicha vanguardia en novelistas canónicos americanos, como Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias. Carpentier descubrió la manera de evidenciar el componente real-maravilloso al subvertir el paradigma epistemológico de los dominantes (los franceses, en *El reino de este mundo*), y confrontarlo con la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cosmovisión dominada de los haitianos; en el proceso los prodigios dejan de ser extraordinarios y se tornan eventos verificables para el colectivo colonizado. En la mentalidad representada por los protagonistas de *Écue-Yamba-Ó*, las cosas en cuya existencia se cree efectivamente existen (1929: 60). El sujeto adquiere entonces el creativo poder de diseñar el mundo en un proceso análogo a la importancia del observador en la física cuántica, capaz de *colapsar* la realidad, si seguimos la línea interpretativa de la escuela de Copenhague. El trasfondo mitológico y antropológico de la cultura cubana acepta la existencia de lo maravilloso en la realidad cotidiana gracias a las creencias de un colectivo afroamericano cuya cosmología viene representada por los personajes de la novela de Carpentier. Algunos años después, el realismo mágico recogerá ese legado para naturalizar y *verosimilizar* las anécdotas ficcionales.

Es necesario observar, sin embargo, que la realidad recreada en el realismo mágico hispanoamericano no se inspira únicamente en epistemologías y mitologías antiguas del continente. Ya hemos dicho que muchos de los intelectuales que practicaron el realismo mágico aprendieron la condición 'mágica' de América en territorios europeos, principalmente, en París. Ésa es una de las razones principales para que rechacemos la esencialización del realismo mágico como praxis literaria restringida a la región americana. El componente occidental de las culturas americanas y del realismo mágico posee una importancia crucial en dicha estética, sobre la cual incluso autores norteamericanos (como William Faulkner) ejercieron una influencia notoria y permitieron a los creadores hispanoamericanos captar su realidad cultural bajo una perspectiva renovada. Por estas razones no resulta conveniente aproximarnos al realismo mágico como si se tratara de una exclusiva manifestación de fenómenos reducidamente locales. Tales fenómenos, como afirmamos, beben de otras fuentes además de la mitología o de la historia americana: incluso su denominación, 'realismo mágico', es una importación de la pintura postexpresionista europea al continente americano. También su lengua vehicular, el español, tiene sus orígenes en Europa. De la misma manera que el modernismo hispanoamericano incluyó componentes ajenos a la región, como el parnasianismo, el simbolismo francés o incluso el irracionalismo nietzscheano, el realismo mágico, erigido por movimientos continentalistas como una «gran narrativa» capaz de portar la esencia de la América hispana, representa lo que hemos definido como una 'esencia mestiza', oxímoron que podría significar los diversísimos orígenes del otro oxímoron en juego: 'realismo mágico'.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tal y como hemos introducido previamente, en este trabajo hemos comparado el movimiento literario con la filosofía oriental y la teoría cuántica, especialmente con aquellas ramas que desarrollaron las nociones de *campo cuántico, vacío cuántico, enmarañamiento* o *entrelazamiento cuántico* y también *no-localidad*. En nuestra comparación hemos importado estas nociones para entender las intuiciones de culturas ancestrales que aparecen en el realismo mágico, especialmente aquellas claramente animistas, y en ello Japón constituye un ejemplo claro. La física cuántica permite especular en el ámbito de la conciencia, ámbito muy cercano al animismo de los pueblos primitivos, como nuestra cuarta hipótesis suponía: ciertamente, las cosmovisiones no materialistas, como el budismo lamaísta, ya habían desarrollado pensamientos cercanos a la interrelación, la no-localidad, la memoria y la conciencia similares a los propuestos por la física actual. Al tiempo que la física cuántica toma prestadas algunas nociones de antiguas mitologías (v. gr. *akasha*), la aplicación de sus principios a la narrativa de Murakami permite asimismo una mejor comprensión de las extrañísimas peculiaridades de sus ficciones y de sus mundos; por lo tanto, podemos utilizar las especulaciones filosóficas de la física cuántica para explicar obras literarias basadas en culturas arcaicas, pero también para analizar mundos ficcionales basados en ciudades tan avanzadas como Tokio. Podría decirse que la física actual sustituiría la magia del mundo del realismo mágico por la ciencia (en su versión cuántica). Hace un siglo no podía concebirse que la magia exhibida por algunas obras literarias, clasificadas incluso dentro del género fantástico, pueda ser hoy estudiada bajo las premisas de una de las teorías más demostradas en la historia de la ciencia. La física cuántica acoge especulaciones que conciben el universo como una vastísima red (antes utilizábamos la metáfora «mar») conocedora de lo acaecido en todas las partes de la misma, en un nivel de la realidad donde desaparecen las jerarquías y las oposiciones tradicionales: como la red de joyas del palacio del dios hinduista Indra, cada fragmento del cosmos contendría el resto de piezas, y por consiguiente podríamos acceder a cualquier fragmento de información desde estos puntos holísticos. Como estudiamos, esta concepción ontológica adelanta cualitativamente al modelo rizomático de la última filosofía occidental en su versión deleuziana.

A partir de este cambio radical de epistemología hemos analizado las consecuencias permanentes de la revolución cuántica en el concepto de realismo y de mímesis, proceso

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ahora mucho más creativo que lo imaginado hasta ahora por la teoría de la literatura: si el observador motiva y determina la realidad, en un grado que aún hoy no podemos averiguar, la mímesis es tanto más el resultado de una creación que de una imitación. El realismo es una de las tendencias mayoritarias de la física actual, pero también el idealismo (ayudado por Niels Bohr) resulta una línea de interpretación activa en la ciencia. La física cuántica contempla la *inexistencia* de una realidad objetiva capaz de ser descrita con precisión, y por este motivo el realismo literario puede ser entendido en términos muy diferentes a los desarrollados hasta ahora. El realismo es un enfoque y un paradigma construido (ideológicamente) para transmitir la realidad, pero nunca logra una descripción fiel del cosmos: lo (re)crea. La relación de los estudios cuánticos con el postestructuralismo se hace más evidente en este punto.

Tras comparar el realismo mágico con la física cuántica, hemos analizado el trabajo de Kenzaburō Ōe bajo la perspectiva magicorrealista. Tras su viaje a México, el novelista añora una obra literaria total que amalgamara la historia contemporánea de Japón con la fundación mitológica del país, y que condensara su inclinación política hacia el conservadurismo ecológico, el antiimperialismo y el deseo de heterogeneidad como cura a la acentuada homogeneización (simbolizada por el Emperador) y al consumismo de la sociedad japonesa. Ōe planeó condensar en *M/T* la historia de Japón, elementos autobiográficos y mitología local transmitida por pueblos de idiosincrasia diferente a la cultura de la dinastía imperial, en un intento de retrotraer al presente el estado primitivo de la civilización japonesa y su simbiosis con la naturaleza. Juega con mitos y leyendas para alumbrar un mundo ficcional poseedor de todo el vigor y la viveza del realismo mágico hispanoamericano, y construye una novela en la que el mito se asienta como perspectiva y eje de las anécdotas narradas. Aprende en México algunas de las cualidades más populares de las obras magicorrealistas, como la coexistencia de vivos y difuntos en un mismo espacio o, en otras palabras, la relatividad de estados que la mentalidad occidental suele compartimentar de forma irreconciliable. Este rasgo y otros procedimientos del realismo mágico crean la base de *M/T*, novela generadora de una red textual que enlaza diferentes niveles de la realidad –mito e historia, sueño y vigilia, cuerpo y alma, eternidad y temporalidad– para crear un producto magicorrealista eficaz en otorgar verosimilitud a sucesos sobrenaturales. Consigue comprimir la *esencia* de Japón en una novela que, sin embargo, no es capaz de cumplir su último propósito: regenerar el país a través de un fortalecimiento de los

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

nexos que unen a la naturaleza con una comunidad 'natural', ciertamente existente en el Japón pretérito pero hoy, tras la implantación de la individualidad, del liberalismo y, consecuentemente, del materialismo occidental, resulta imposible recuperar. Como se ha dicho, realmente existió una categoría cultural similar a lo real maravilloso americano en Japón, pero sucedió en un tiempo hoy lejano en la historia. Ōe fracasa en su esfuerzo porque aspira a encontrar un referente extratextual que ya no existe en el país, sino en una nación hipotética que pretende rescatar. Deconstruye con habilidad el eje de la mitología japonesa y de la cultura que justifica al sistema centralista imperial, y postula una mitología alternativa que ensalza los valores de diversidad y pluralidad con el fin de asentarlos en su sociedad. A pesar de lograr tal deconstrucción, la estrategia se vuelve contra su mismo proyecto: una vez que ha quedado evidenciado el constructo de la cultura imperial, también queda demostrado que el producto alternativo diseñado por el Nobel es también una esencialización artificial de la realidad. Por consiguiente, nuestra quinta hipótesis es parcialmente incorrecta: hubo un tiempo en el que Japón se asentaba sobre una configuración 'mágica' (no materialista, animista, no-local) de la realidad, sin embargo Ōe no puede conseguir la restauración de tales valores en el Japón presente, inmerso en la concepción occidental del cosmos y en una ética todavía opuesta a las dinámicas sociales que podrían ser motivadas gracias a los principios de la física cuántica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A pesar de los obstáculos para incidir sobre la realidad política, la aldea recreada en *M/T* se fundamenta sobre el mito y la magia, de manera que sus habitantes perciben con total naturalidad fenómenos insólitos. Los principios cuánticos en comunión con las intuiciones indígenas están presentes en este lugar utópico. Los alrededores de la aldea poseen un cierto nivel de conciencia, y el límite entre los aldeanos y su entorno no está bien definido: tras abandonar el cuerpo físico, las almas de los difuntos acuden a los árboles del área, en las profundidades del bosque. Estas dificultades a la hora de definir *humano* frente a *naturaleza* constituyen una de las contribuciones esenciales del animismo y de las teorías especulativas sobre las posibilidades del universo cuántico, dado que la observación (y no sólo la observación llevada a cabo por los humanos) es un valor central en el cosmos intuido por la última física. Además, Ōe recrea un colectivo que se comporta de manera similar a la comunidad ideal diseñada por los físicos Ian Marshall y Danah Zohar en sus trabajos de ética cuántica: opuesta a los colectivos comunales (propios de las sociedades autoritarias o *cerradas*) y a los

liberales o a la *sociedad abierta* (donde se concibe al sujeto como un ser independiente que coopera con el grupo únicamente cuando necesita progresar hacia un objetivo o un interés propio), la «comunidad cuántica» permite que todo individuo desarrolle su propia personalidad al tiempo que asume activamente la influencia de los otros miembros de la comunidad.

No obstante sus ideas divergentes sobre el fenómeno literario, Murakami comparte con Ōe algunas de sus preocupaciones principales. Su narrativa denuncia una fuerza oculta en la cultura japonesa que expande la homogeneidad implantando la obligación de desarrollar la personalidad según unos patrones culturales bien definidos. Hemos identificado esta *fuerza oculta* con los agentes del poder característicos de la era de la información, y encarnados en personajes literarios como Wataya (en *Crónica*) o la Little People (en *1Q84*); ellos representan el poder establecido y sus esfuerzos por desinformar y manipular para mantener sus privilegiadas posiciones. Murakami intenta desvelar la corriente autoritaria que acecha a la sociedad desde las oscuridades de la historia y de la cultura japonesa, y por tanto manifiesta su deseo de heterogeneidad y diversidad para el Japón contemporáneo y, gracias a su proyección internacional, para todo el globo. Tanto Ōe como Murakami *carnalizan* la historia mediante representaciones muy explícitas y violentas de la corporalidad: Ōe, en sus primeras ficciones, nos muestra cómo la historia se convierte en *carne* mediante la representación de cuerpos prisioneros y torturados; Murakami nos narra el mismo proceso a través de episodios de cruda violencia. Aunque compartan intereses, Murakami difiere de Ōe en su concepción de la literatura, ya que juega con los escombros posmodernos de la subjetividad, de la historia y de la realidad. A diferencia de Ōe, es plenamente consciente de que la historia es una forma más de ficción, y por ello resulta mucho más difícil encontrar un compromiso político en sus (sobre todo, primeras) obras. Tal consideración no implica que exista una desafección histórica en su labor literaria, pues vimos cómo Murakami abre ‘agujeros’ o ‘puertas’ en las novelas hacia episodios polémicos de la historia japonesa, como las operaciones durante la Segunda Guerra Mundial, y también pone en evidencia a la sociedad instituida en la burbuja inmobiliaria de los años ochenta o a la vacuidad de ideales en los líderes de las revueltas de la década de los sesenta. Sencillamente, Murakami entiende que existen diferentes capas de realidad dentro de un trabajo ficcional (y de la realidad misma), e incluye en consecuencia la historia y los aspectos sociales como componentes de sus tramas,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

sutilmente entrelazados con las acciones de sus personajes. Casi medio siglo antes, Ōe, mucho más próximo a la epistemología de la modernidad que a la posmodernidad, aún creía en la posibilidad de crear una «gran narrativa» a partir de la micronarrativa que supone la comunidad de *M/T*, y por esa razón su dedicación a los asuntos históricos, aunque sean considerados un juego, pretende ser un *juego serio*, cuyo propósito es regenerar la sociedad japonesa. Por otro lado, Murakami ya ha acatado el hecho de que en nuestro estadio cultural la historia equivalga a las versiones oficiales de los hechos, y por ello disfruta deconstruyendo el discurso histórico y su naturaleza ficticia, ejercicio bien ilustrado en la novela *1Q84*.

El conflicto principal de los personajes de Murakami consiste en preservar su propia individualidad e identidad frente a la creciente influencia de los anónimos agentes del poder, normalmente aludidos mediante expresiones como «el Sistema» u otros sinónimos en sus novelas. Murakami representa las paradojas de una sociedad que intenta conseguir lo mejor de cada individuo a la vez que exige controlarlo. Los representantes de tal contradicción son antagonistas en sus novelas, como Wataya o Johnnie Walken. Mientras sus protagonistas luchan en pro del derecho a la diferencia, sorprendentemente otras personalidades tremendamente positivas en el quehacer literario de Murakami, como Nakata, son capaces de redimir al resto gracias a su peculiar capacidad de adentrarse en el vacío, un espacio matriz donde no existe distinción u oposición entre los elementos de la realidad. También Fukaeri, con rasgos propios de una antigua chamana japonesa, que se expresa empleando un habla extrañamente alterada, es un misterioso personaje que desafía las lógicas de diferenciación de los protagonistas principales. Retomando el caso de Nakata, su experiencia de adentrarse en el vacío podría ser una recreación del vacío cuántico, el espacio del que emerge cada partícula del cosmos para posteriormente desaparecer en él. Algunas teorías aventuran que este campo es el responsable de la interconexión de los fenómenos físicos y de la no-localidad. Los puntos cuánticos en Murakami van más allá: el autor ‘enmaraña’, al modo de partículas entrelazadas, a personajes que compartieron una fortísima emoción (normalmente, amor u otro tipo de afección sentimental) en algún momento de sus vidas. Gracias a este enmarañamiento, los cambios en el estado de un personaje afectan directamente a su compañero de conexión, y así Murakami puede relacionar instantáneamente identidades, lugares, egos y temporalidades. De esta manera, nuestra sexta hipótesis se revela como correcta: las

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

producciones murakamianas adquieren una perspectiva renovadora cuando son analizadas a través de conceptos cuánticos, concretamente, el enmarañamiento y el vacío cuántico. Estos conceptos suponen el fin del individuo autónomo descrito por el liberalismo, especialmente por la versión de Karl Popper, ya que el enmarañamiento implica un rasgo inherente a la naturaleza (la continua interrelación mantenida por toda parte del cosmos), del cual tampoco escaparía, obviamente, el ser humano. Llevando a término las implicaciones del mundo descrito por la física cuántica, la progresión hacia el máximo desarrollo de la *sociedad abierta*, un estadio en el que los individuos serían tan autosuficientes que no se requeriría la existencia de colectivos controladores ni de Estados, se vería seriamente interrumpida porque cada individuo *contendría* al resto. La fusión con el otro, cuya expresión suprema sería la experiencia del vacío cuántico llevada a cabo por Nakata, posee la capacidad de salvar a los protagonistas de Murakami que, hundidos en uno de los temas articuladores de su narrativa, la soledad, están siempre deseosos de recuperar las numerosas pérdidas que han padecido. Las interpretaciones de la física cuántica pueden contribuir a redimirles del aislamiento extremo y del solipsismo propio de la cultura actual (extremadamente narcisista), marco idóneo para unas tramas que en rarísimas ocasiones terminan con el encuentro con la persona deseada (*1Q84* constituye una excepción). Al intuir esa red invisible que conecta cada punto de la vasta realidad, los personajes perciben un consuelo a su desesperante soledad, acrecentada por ese apabullante sentimiento de pérdida antes referido. No podemos afirmar que Murakami obtenga su inspiración en la física cuántica, puesto que solamente se encuentran en sus novelas alusiones superficiales a científicos de importancia, pero es obvio que actúa el sustrato budista (anclado en el hinduismo) de la cultura japonesa y su noción de vacío y de la Nada, de la cual toda manifestación visible de la materia y los fenómenos emergen. Es evidente que la filosofía asiática tradicional, conectada con la posmodernidad, es un sostén trascendental de la novelística de Murakami.

Asimismo, el autor erige una denuncia contra los poderes homogeneizadores de nuestro mundo, aupados por los medios de comunicación de masas, tal y como han observado muchos otros antes que él. A través de mecanismos de seducción y atracción, los medios controlan e imponen patrones estereotipados de personalidades que las masas copian; como ya sabemos, la seducción es la mejor herramienta del capitalismo actual, de las instituciones y de los estados para mantener a las sociedades dentro de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

unos márgenes seguros. A diferencia de las conexiones cuánticas entre todos los elementos del cosmos, percibidas como salvadoras, Murakami presupone una fuerza maligna tras la *hiperconexión* que establecen los medios de comunicación y su influencia sobre los individuos. Como se ha dicho, la paradoja básica de sus novelas consiste en acoger a unos protagonistas deseosos de diferenciación e individualidad al mismo tiempo que se ensalza la experiencia culminante de sumirse y fusionarse en el vacío, diluyendo toda jerarquía, oposición y distinción en la auténtica naturaleza *interrelacional* de nuestro universo, y renunciando por ello a la individualidad. Pueden rastrearse concomitancias entre esa epifánica experiencia del vacío y el *estado límite* o la reconciliación de las contradicciones perseguida por el surrealismo. Nakata, el personaje de *Kafka* capaz de adentrarse en el vacío, es en realidad un disminuido psíquico con una defectuosa competencia lingüística y una incapacidad para procesar mentalmente grandes cifras y cantidades numéricas. Sin embargo, puede hablar con los gatos, un rasgo insólito que elucida la capacidad redentora de las identidades alternativas, conclusión que también alcanza Ōe. Los numerosos *alter ego* literarios de su hijo discapacitado, llamado Hikari en la realidad y también en *M/T*, son buenos ejemplos de la positividad con que se reviste a los personajes disminuidos en este último autor. En *M/T* encarna a un niño del que se dice ser capaz de «ver las maravillas del bosque» incluso hoy, mucho tiempo después de que el gobierno centralista japonés domine el valle donde se asienta la aldea. Ésta es otra de las coincidencias entre Ōe y Murakami, creadores de personajes privilegiados (Nakata, Fukaeri o Hikari) capaces de aprehender la realidad por medio de una lógica alternativa y diferente, opuesta al logocentrismo y al racionalismo. En un estadio cultural –y, parcialmente, científico– en el que el racionalismo y el determinismo no son las únicas maneras de explicar la realidad, estos personajes marginales son los iconos primerizos de una nueva concepción del mundo donde la magia (redefinida como *re-encantamiento*) se torna factible.

En un primer momento, pensamos que Murakami no podía ser analizado bajo las premisas del realismo mágico (séptima hipótesis), y efectivamente hemos demostrado que sus ficciones y la construcción de sus anécdotas están muy cerca de la literatura fantástica, ya que los sucesos insólitos no son totalmente naturalizados por los personajes, y sus obras carecen de una cosmovisión colectiva que sostenga el mundo recreado, supuestamente mágico. En lugar de realismo mágico podría hablarse de un

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hipotético *realismo cuántico* que encajaría mejor con las ficciones de Murakami, puesto que muchos de sus argumentos son explicables a partir de principios como el enmarañamiento o la no-localidad. Los actos mágicos de Murakami se fundamentan sobre un cosmos tan extremadamente complejo y extraño que siempre aparecen rodeados de misterio. Sólo las relaciones irracionales entre causa y efecto funcionan en su ficción. El indeterminismo y la incertidumbre cuántica no son suficientes para explicar sus argumentos, pues también debemos recurrir al psicoanálisis, a los arquetipos junguianos o a paradigmas budistas. En cualquier caso, no encontramos suficientes muestras del inconsciente colectivo junguiano en los trabajos del realismo mágico, sino únicamente las proyecciones del inconsciente freudiano de los personajes, que transforma el inconsciente individual y las obsesiones en personajes reales. Del inconsciente colectivo únicamente podríamos hallar un tipo peculiar de iconos globales, como Johnnie Walken o el Coronel Sanders, conocidos en todo el mundo desarrollado y representantes de las manos invisibles que actúan tras la realidad cotidiana. Son los directores de desastres económicos y naturales, así como los orquestadores de la alienación de los individuos a sus intereses. Los eventos aparentemente mágicos de las novelas de Murakami, como puede ser la interferencia de dichos iconos en la trama, manifiestan en ocasiones la acción sutil, pero omnipresente, de los agentes de la globalización. Los dogmas de la nueva religión de nuestro tiempo son realidades virtuales e intangibles: los índices bursátiles, la bolsa de valores, los poderes financieros y otras fuerzas etéreas modelan las vidas de los individuos, los ciudadanos y los gobiernos del mundo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por último, nuestra octava hipótesis justificaba la selección de autores analizados y anticipaba una de las diferencias principales entre ambos literatos. En este trabajo se ha retomado con frecuencia la asignación al paradigma estructuralista de Ōe, una perspectiva envejecida que carece de potencial atractivo para los lectores de hoy (especialmente, para los más jóvenes), y por el contrario se ha incluido a Murakami en la praxis posmoderna que amalgama imaginarios cultos y populares para crear unas fantasías desorbitantes y delirantes que atraen inexorablemente al lector global, entusiasmado con argumentos que alimentan su ansiedad de encuentro y de amor en una era baldía. La distancia metodológica y teórica entre Murakami y Ōe aumenta además con la clara diferenciación de las motivaciones que les llevan a coger la pluma.

Tras el recorrido analítico realizado en este trabajo, se percibe cada vez más necesario el esfuerzo que las humanidades deben emprender con el fin de importar los últimos conceptos y contribuciones de la ciencia a la hora de describir nuestra realidad social. Podemos progresar en nuestro entendimiento del mundo contemporáneo si tomamos en consideración dos ejes al respecto. En primer lugar, una sobrecogedora complejidad social construida gracias a una diversidad que cada vez más se percibe como problemática. Un lenitivo eficaz para dicha complejidad lo constituye la celebración de las comunidades plurales exhibida por la ética cuántica, que trasciende las concepciones tradicionales de *tolerancia* para avanzar en un reconocimiento del 'Otro' como parte interior de nosotros mismos, seres emanados de una misma matriz cósmica. Resulta extremadamente difícil para las investigaciones de las ciencias sociales evolucionar sus paradigmas metodológicos hacia la vastísima amplitud del comparatismo potencial residente en el enmarañamiento cuántico o en la no-localidad, principios que conectan a los seres humanos (y a todo el cosmos) a un nivel inconcebible y derrotan la individualidad del liberalismo clásico. En segundo lugar, debemos desvelar las fuerzas ocultas en las instituciones contemporáneas que aceleran la devastación natural y ética de nuestras sociedades y controlan nuestro destino. Ya sea a través de la centralización (como denuncia Ōe) o de la homogeneización seductora (relatada en la ficción de Murakami), la faceta más empobrecedora de la globalización es la que se expande constantemente en la actualidad cultural. Si en su lugar ganara importancia una concepción solidaria del ser humano, similar a la concedida por la ciencia cuántica, nuevas cotas de paz y prosperidad quedarían a nuestro alcance. La literatura, a través de las numerosas codificaciones que atraviesa en la era de la información, tiene un papel importante que desempeñar en este estadio cultural; puede contribuir a la llegada del anhelado marco epistemológico en el que la confluencia de la ciencia y la cultura realmente lideren un auténtico e imperecedero re-encantamiento del mundo.

6.2. UNA APROXIMACIÓN A LOS RESULTADOS DESDE EL PENSAMIENTO RELACIONAL: LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Esta investigación ha comparado las producciones textuales de diferentes ámbitos de conocimiento (principalmente, la física cuántica y los estudios sobre el realismo mágico), con la labor literaria de Kenzaburō Ōe y Haruki Murakami. Tal punto de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

partida promete la adecuación de las aproximaciones sistémicas a los resultados obtenidos, y por este motivo nos proponemos ahora examinar las conclusiones de este trabajo a la luz de la Teoría de los Polisistemas. Resumiremos las aportaciones realizadas a lo largo de nuestro estudio, con el fin de entenderlas en un conjunto más amplio gracias a la pertinencia de esa teoría, capaz de otorgar una nueva mirada al análisis realizado y de dilucidar patrones relacionales propios del momento cultural actual.

En primer lugar, el realismo mágico es sin duda un *repertorema* fundamental del *repertorio*[1] americano. En algunas labores críticas ha sido incluso considerado el vertebrador de la idiosincrasia hispanoamericana. La estética magicorrealista nace en la conjunción de reglas y materiales europeos e indígenas americanos, y en tal proceso surge una equiparación entre ambos focos culturales que confiere legitimidad a las cosmovisiones nativas del continente. El *repertorio* magicorrealista acabó posicionándose, como hemos visto, en el centro institucional y comercial de la industria cultural de Hispanoamérica, circunstancia que valió a ciertos *productores*[2] para encumbrarlo como portador de la esencia americana. Tras dicho planteamiento existía la intención de aumentar el prestigio y la dignidad de las letras hispanoamericanas, ahora bien, como todos los estudios sobre las dinámicas sociales vaticinan, una serie de opositores o *repertorios* alternativos surgieron para cuestionar dicha esencialización: el movimiento McOndo o la Generación del Crack prefieren cultivar un realismo tremendista y social (lo cual no implica negar la existencia de compromiso crítico en el realismo mágico canónico). Tales movimientos proponen remplazar la retórica del mito, de la magia y de lo maravilloso por historias cotidianas, crudas o violentas, y denunciar, en aras del progreso humano, la vil realidad imperante en los nichos sociales más problemáticos de las repúblicas hispanoamericanas.

En segundo lugar, varios estudiosos de la cultura esbozan, desde hace algunas décadas, la inserción de la teoría cuántica en sus análisis. La física cuántica sería un corpus científico capaz de entrar en el juego de los sistemas literarios, y lo haría de una

[1] Conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo (Even-Zohar, 1997: 31). En este mismo sistema de nomenclaturas, el *repertorema* es un elemento de cualquier *repertorio*, y el *culturema* es el *repertorema* de una cultura (1997: 34).

[2] Individuo que produce, operando activamente en el *repertorio*, productos bien repetitivos o bien «nuevos» (Even-Zohar, 1997: 46).

forma análoga al newtonismo y al darwinismo durante las producciones realistas decimonónicas y sus derivados naturalistas. En el puzle literario global, la física cuántica estaría llamada a revalorizar las cosmovisiones indígenas, *culturemas* expulsados del *repertorio* dominante durante el siglo XIX y la mayor parte del siglo XX en los continentes europeo y americano, cuando se desplazan las propuestas *irracionalistas* y fantásticas en beneficio del ilustrado proyecto de la modernidad. Los *repertoremas* propios de las culturas míticas o espiritualistas dejaron de vertebrar el *repertorio* canónico de Hispanoamérica hasta que el realismo mágico inició el movimiento inverso, aunque no obviamos en este punto el indigenismo y otros movimientos literarios precedentes. Al carecer de la ingenuidad normalmente adscrita a esos sistemas de pensamiento no primitivos sino primordiales, ciertos principios de la física cuántica permiten especular acerca del animismo en el universo, pues abren la puerta a fascinantes aventuras teóricas basadas en la dualidad onda/partícula de la materia/energía y en la importancia del observador en la configuración de la realidad. Reforzado desde las perspectivas cuánticas, el sustrato indígena del realismo mágico conecta con otro *repertorema* esencial en el sistema literario (y filosófico) oriental, que no es otro sino el legado del conocimiento hinduista (en sus filiaciones budistas y zen) presente en la cultura japonesa. Ciertos sectores innovadores del mundo académico se suman a los esfuerzos acometidos en el siglo pasado por líderes religiosos asiáticos (pensamos en el Dalai Lama actual, Tenzin Gyatso, como ejemplo paradigmático) para conciliar las visiones de la ciencia cuántica con sus intuiciones milenarias. La no-localidad y la interrelación de los elementos cobran una importancia crucial cuatro mil años después de las primeras descripciones védicas del cosmos, entendido como un 'Todo' compuesto de segmentos interdependientes que emerge de la Nada (según las cosmovisiones orientales), un concepto análogo, paradójicamente, al Ser de las cosmovisiones espirituales occidentales, al menos desde Grecia y Parménides. En este nivel se produce el encuentro de distintas piezas del sistema literario mundial (concretamente, nos hemos centrado en Ōe y en Murakami).

Una vez realizada la conexión entre los elementos americanos y asiáticos del sistema literario, procedemos ahora a enunciar qué aporta al mismo el *productor* Ōe. Tras los considerables éxitos de sus inicios existencialistas, y su favorable posicionamiento en el sistema literario japonés de la posguerra, la narrativa de Ōe deriva hacia derroteros espirituales y éticos, a pesar de no confesarse creyente de religión alguna. Su viaje a

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

México le descubrió un sistema cultural poblado de *repertoremas* concomitantes con el de su país, y fascinado por los logros del formato mural de Rivera, decide emprender un trasvase de sistemas (del pictórico al literario) que hemos analizado de forma ambivalente: fracasa y triunfa en sentidos divergentes. El éxito de su intento es aunar en una obra (lo hizo primeramente en *El juego contemporáneo*, pero lo reformuló con más acierto en *M/T*) la historia con el mito de su nación, junto a elementos autobiográficos y de alteridad política, creando una historia posicionada frente al *repertorio* institucionalizado en Japón: pieza clave de dicho conjunto es la legitimidad del Emperador, basada en los mitos solares de la dinastía imperial y en la imparable homogeneización nacional puesta en marcha desde que Japón comenzara su proceso de modernización en la era Meiji. *M/T* entona un alegato a favor de redescubrir «las maravillas del bosque», el sustrato real-maravilloso latente en el Japón anclado en el mito, en la naturaleza y en la diversidad cultural de los feudos locales. Ōe, como *productor* que intenta interferir en los procesos sociales, articula su narrativa a partir de los valores de lo «local» frente a la polaridad «universal», encarnada en el centralismo gubernamental propio del Japón moderno. Desde su posición de autor privilegiado y afamado, genera una obra en el centro de la cultura japonesa y pone de relieve la necesidad de contrarrestar el cegador materialismo y el desarrollismo económico del país en la (insosteniblemente) próspera década de los años ochenta. El alegato ecologista y humanista se opone, o se relaciona verticalmente, siguiendo la terminología propia de la Teoría de los Polisistemas, a las unidades culturales consolidadas por políticas económicas comunes en el país y en el espacio global, tanto en sus versiones liberal-capitalistas (en Europa y Estados Unidos) como en las del socialismo real, propensas todas a pivotar sobre los recursos materiales y la guerra tecnológica y armamentística como dinamo para poner en marcha la voracidad productivista. Propone Ōe un *modelo*[3] relacionable con una propuesta desarrollada a partir de la cosmovisión de la última física: la ética cuántica. Ambos modelos sitúan la sostenibilidad social y económica en primer plano de la sintaxis cultural, y configuran la comunidad partiendo del libre desarrollo de los aspectos individuales de cada miembro (el individuo como *partícula*) y la conjunción sinérgica de estos en el conjunto (el individuo como *onda*). Las anécdotas de *M/T* relatan una aldea enraizada en el respeto a la diferencia

[3] Combinación de elementos, reglas y relaciones sintagmáticas que se imponen sobre el producto (Even-Zohar, 1997: 35). A su vez, el *producto* queda definido como cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado (1997: 43).

individual, económica, psíquica y social, al tiempo que mantiene la cohesión comunitaria que le otorgan el mito, la historia y la *identidad de resistencia* esgrimida frente a la invasión gubernamental.

Decíamos anteriormente que *M/T* supone asimismo un fracaso: no ha logrado institucionalizar su pretensión de implantar un *repertorio pasivo*, o conjunto de elementos culturales y de herramientas conceptuales a disposición del lector, concebidas con el ánimo de aprehender la realidad de una manera alternativa. Más bien, ha sucedido todo lo contrario, pues Ōe ha ido perdiendo progresivamente atención crítica y comercial (parcialmente recuperada pero no consolidada tras la obtención del Nobel en 1994), y no ha logrado constituirse en eje del *repertorio* de su país. *M/T* resulta una pieza casi olvidada por los estudiosos de la cultura japonesa contemporánea. Desde los márgenes, la protesta de Ōe queda como documento histórico de una época que acabó por pagar las consecuencias de su obsesión desarrollista con catástrofes tan lamentables como la acaecida en Fukushima en marzo de 2011. Con ocasión del trágico evento, Ōe recuerda, con gran dolor, su apuesta ecologista y antinuclear y los valores sostenibles que la alimentaban. Sabemos que en tiempos de crisis las sociedades se inclinan por aplicar *repertorios* alternativos o adyacentes (Even-Zohar, 1997: 33), pero las propuestas de Ōe quedan lejos de ser contempladas en un país donde persigue al autor una fama de *productor* radical. Él es consciente de ello, y en este sentido cada vez adquiere más sentido la palabra que repite constantemente en *M/T*: «nostalgia», la nostalgia por una unidad cultural de «lo real maravilloso» perdido.

Visto desde una perspectiva macrocultural y epistemológica, en términos de la polémica dicotomía modernidad/posmodernidad, Ōe es uno de los *productores* que marcan el fin del *repertorio* moderno, donde la literatura aspiraba a escribirse con mayúsculas y su poder de influencia sobre la vida intelectual y sobre la sociedad partía de una consideración elitista, pero fuertemente politizada, de la misma (recordemos que Ōe se forma en el existencialismo sartreano de la posguerra). Se cree que los intelectuales, especialmente los de letras, son en algunas sociedades *productores* legítimos de *repertorios* (Even-Zohar, 1997: 47), pero tal poder puede haberse trastocado en las últimas décadas. En el Japón actual, intelectuales de la talla de Ōe han dejado de ser los guías exclusivos de la «alta cultura», y la mercadotecnia, aliada con la posmodernidad, han preferido que otros autores muy diferentes al Nobel alcancen las

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cimas del éxito literario: en esta ocasión hemos puesto la atención en Haruki Murakami. Frente a Ōe, Murakami representa el triunfo del relativismo posmoderno, incluso de la indiferencia política (sobre todo en sus obras anteriores a los años noventa). La posmodernidad establece un nuevo *repertorio* donde se combina el enaltecimiento de la cultura de la sociedad de masas con la parodia de las grandes verdades de la modernidad, incluso las artísticas y científicas, para regocijo de la vertiente más absurda de la existencia. Como extensión de tal absurdo (o más bien, del enigma, que en el caso de Murakami es la encarnación de lo *sublime posmoderno*), su literatura manifiesta una ilógica secuenciación de los motivos de las tramas, que adquieren orden cuando se examinan, curiosamente, bajo la peculiar racionalidad indeterminista de los paradigmas cuánticos. Murakami muestra las sutiles conexiones de un mundo aparentemente desconectado por el individualismo acérrimo, donde el nodo individual propende a la soledad absoluta. Su narrativa se desarrolla a partir de una inabarcable red de relaciones análogas a la hiperconectividad de la era digital, a pesar de que dichas conexiones tecnológicas sólo permitan un contacto superficial y dificulten, paradójicamente, el verdadero encuentro y la comunicación humana. Bien como estrategia mercantil, bien como portador del núcleo cultural del mundo contemporáneo, Murakami ha producido para el sistema global *repertoremas*, elementos esenciales para leer el vacío existencial, interpretar las consecuencias de la deshumanizada sociedad hipertecnológica del mundo industrial y descubrir la alienación del individuo a superestructuras cuya ubicuidad vigila y controla el desarrollo de cada ciudadano. El realismo mágico constituye un *repertorio* parcialmente interesante en el análisis de los *productos* de Murakami. Lo demuestra el uso de la fantasía en sus novelas, que altera la normalidad de las tramas argumentales características del autor. Sin embargo, sea porque el escritor conoce la etapa epigonal del realismo mágico, en decadencia tras los abusos comerciales de la estética, sea porque los argumentos no presentan de forma natural sus aspectos más bizarros, la corriente magicorrealista sólo es adyacente al grueso narratológico de Murakami, más propenso a inspirarse en la lógica de la fantasía literaria para recrear sus ficciones.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.3. EL VENTAJOSO POSICIONAMIENTO DE MURAKAMI FRENTE A ŌE EN EL JUEGO LITERARIO GLOBAL

A modo de conclusiones finales, comentaremos la relevancia de la figura de Murakami en el juego literario global, posicionado de forma destacable frente a otros *productores* literarios que, como Ōe, quedan como testigos de las prácticas literarias de una era concluida. Tomando el realismo mágico como punto de partida, Ōe fracasa en restaurar la esencia de Japón para el *repertorio* dominante en la sociedad japonesa. La frustración del intento proviene de la propia idiosincrasia del país nipón: a diferencia de la heterogeneidad de América, crisol de temporalidades y de culturas, Japón ha ido instalando progresivamente, desde finales del siglo XIX, una homogeneización al servicio del desarrollismo industrial e individualista que persigue la eficiencia técnica y económica. El lugar de Ōe en el sistema literario mundial decrece conforme la academia y los lectores amplían sus horizontes hacia figuras que conciben la literatura de forma prácticamente opuesta a la suya. Por ello, Ōe va adquiriendo el valor propio de lo histórico o documental, y gradualmente reduce su capacidad de impacto sobre el seno social desde el que escribe. Por el contrario, la literatura de Murakami (y lo que representa) aumenta en cuota de mercado y alcanza una auténtica madurez. Curiosamente, Ōe y Murakami comparten intereses temáticos, como la denuncia de la homogeneización creciente en las dinámicas sociales japonesas y globales. Mientras que Ōe se propone mostrar el efecto empobrecedor de la homogeneización sobre la diversidad cultural, Murakami pretende reflejar las desastrosas consecuencias del obsesivo objetivo de la eficiencia económica: individuos sometidos a una presión volcada en tramas donde abunda la violencia y, en algunos casos, también una sexualidad desenfrenada encauzada por vías delictivas, como la prostitución en *After dark*, o la violación de Creta Kanō en *Crónica*. Sus argumentos reflejan los efectos de un individualismo voraz, dirigido desde el paradigma económico imperante en la actualidad, que ha terminado por aniquilar toda posibilidad de encuentro y, consecuentemente, de amor. Los protagonistas de Murakami dibujan unas trayectorias vitales controladas bajo la diligencia fáctica y mágica (por ubicua e invasiva) de los agentes del poder, grandes corporaciones que alienan al individuo y persiguen su sumisión a los engranajes del sistema.

Sin embargo, no se perfila Murakami como una pieza disidente dentro del juego económico, del que participa exitosamente. Tampoco plantea, a pesar de su privilegiada

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

posición en la estructura mundial literaria, un *repertorio* alternativo que pasara por un cambio en las instituciones y en el mercado tal que favorezca la acogida de nuevos sistemas políticos: es hijo del escepticismo posterior a la «revolución de la indiferencia» que supuso la fecha del 68. Cifra una esperanza de salvación en la interconexión cósmica que afecta a los personajes literarios más favorecidos en el plano ético. Instila en ellos una débil pero cierta intuición de que las numerosas pérdidas experimentadas a lo largo de sus existencias permanecen en su identidad, se hallan *enmarañadas* con ellos, y se tornan accesibles a través de la introspección, al adentrarse desde el microcosmos a la vasta interrelación de todos los elementos de la realidad. Conecta, de esta manera, episodios históricos con las vidas individuales de sus personajes. Ése es el caso de Tōru, engarzado con el mundo a través del piar de un pájaro mecánico, *motivo* o *significante* de un sublime mecanismo universal. Tōru carece de código interpretativo para entender la compleja realidad, pero logra finalmente sentirse una pieza útil del sistema: es capaz de suprimir a Wataya, archienemigo de su identidad diferencial, y aliado, en cambio, del poder político enaltecido por los medios de comunicación. La destrucción de Wataya sucede en el inconsciente del personaje, y ello ofrece una pista hermenéutica clave: la redención murakamiana acaece dentro del microcosmos, puerta de entrada al resto del universo, emanado desde el individuo. Vislumbrar el macrocosmos es una de las posibilidades redentoras que plantea Murakami en su narrativa. Eliminado Wataya, Tōru puede al menos acceder, aunque no recuperar, a su esposa desparecida, Kumiko, *significante* de su propia esencia, anteriormente mutilada, como individuo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En otro nivel de análisis, el solipsismo definitivo de los argumentos de Murakami relata un mundo desolado por la *cordialidad*: las relaciones humanas son afables, pero nunca cálidas, en el tiempo de la hipermodernidad, del narcisismo y de la indiferencia. Junto a la intuición del macrocosmos, una segunda redención es posible a través de la disolución del ser individual en el «vacío-núcleo» de la existencia. Dicha precipitación del ser en el vacío resulta únicamente viable para personajes portadores de una alteridad psíquica, como Nakata o, en menor medida, Fukaeri. Existe, en tercer lugar, otra vía para la salvación, que en realidad conecta las otras dos: el amor. Fusión de un individuo con otro, el amor late tras todos los anhelos de los protagonistas murakamianos: sea en forma de amistad, sea en forma de sentimiento pasional, todos ellos anhelan unirse al 'Otro': recuperarlo si lo habían extraviado en los devenires de su existencia (Hajime en

Al sur de la frontera: Tengo y Aomame en *1Q84*) o proyectarlo sobre otras personas si habían desaparecido definitivamente de este mundo (Saeki en *Kafka*), son algunas de las soluciones planteadas. Casi nunca lo consiguen. El amor, como tercera vía, produce raras veces redenciones satisfactorias. Tras reconocer esa desolación, sólo les resta confiar en la inaprehensible conexión no-local de sus destinos, que en el mundo de las apariencias divergen indefectiblemente. En definitiva, Murakami no plantea una narrativa cuya meta sea construir un *repertorio* alternativo encaminado hacia un nuevo progreso social y político: la única esperanza posible es la salvación individual, a sabiendas de que dentro del individuo se halla contenida toda la energía/materia del universo.

En el sistema literario global, Murakami es pieza conectora de una gran cantidad de ámbitos culturales: ciencia, filosofía, religión, comunicación, poder, historia. Las fuentes del autor son una atractiva combinación de elementos pseudocientíficos con experiencias místicas adaptadas para el siglo XXI, paradójico momento histórico cuyas crisis políticas y económicas manifiestan tanto el éxito como el fracaso del proyecto ilustrado racionalista y motivan la eclosión de nuevas espiritualidades, alejadas de las grandes tradiciones monoteístas. Su literatura, sin atender a complejos recursos artísticos, supone un elemento clave para entender el puzle de la literatura contemporánea. La enorme influencia que ejerce sobre otros miembros del sistema demuestra la pertinencia que los *consumidores* culturales encuentran en sus palabras y argumentos, sin obviar la potente estrategia mercadotécnica que lo han situado en el centro de la 'marca Japón'. Sus historias contribuyen a remozar el *repertorio* de la posmodernidad para ilustrar el fin de las «grandes narrativas» y de los valores esencialistas imperantes en la modernidad, como el amor, la amistad o la libertad, y aclimatarlos a las nuevas condiciones culturales del capitalismo tardío.

Murakami no bebe directamente de postulados de la ciencia física para crear sus tramas, ni las expone a los rigores de los métodos científicos. A pesar de los implantes occidentales presentes en su cultura matriz, parte de una cosmovisión oriental cuyas conexiones con la ciencia cuántica han sido comentadas por líderes religiosos y físicos (ciertamente) heterodoxos. Sí asimila sin reticencia la cultura de masas y los populares modelos de «mundos paralelos» asentados en la ciencia ficción. La multidimensionalidad de su obra favorece que las culturas donde se implanta la asuman

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

desde una postura *naturalizadora*. Las traducciones a otros idiomas, a pesar del control que suele ejercer el autor, acaban siendo adaptaciones fieles a la lógica del marketing, para la cual el autor japonés resulta un *productor* y un *producto* interesante (a la par que deleitoso) para cualquier sociedad desarrollada, donde se versiona el mensaje de Murakami a tenor de su potencial trágico, en primer lugar, y redentor, en última instancia. De este modo, Murakami resulta fundamental en el sistema cultural de nuestras sociedades, y ha desbancado a los grandes nombres del momento previo de la literatura de su país, Ōe entre ellos. Murakami enuncia *repertoremas* ubicados en un punto de equilibrio entre la práctica de modelos conocidos (posmodernidad, *bestsellerismo*) y la innovación imaginativa. No configura un discurso lingüístico con pretensiones artísticas, pero sí demuestra un hábil talento narrador y un alto grado de competencia ficcional.

Como elemento del sistema literario, la física cuántica resulta trascendental en el *repertorio* cultural destinado a satisfacer las recientes pretensiones de re-encantar la realidad. Implica un resurgir de intuiciones primigenias, ahora utilizadas sin complejos por los literatos contemporáneos (de forma consciente por Ōe, pero de forma indirecta por Murakami, pues lo hace a través del sustrato budista de la cultura japonesa y la noción de «vacío»). Las cosmovisiones propias del nuevo *repertorio* que busca un hueco en el sistema actual sirven como elemento consolador frente al solipsismo crónico de nuestra era. La interconexión de tramas y personajes, junto con la no-localidad, o los programas ecologistas de sostenibilidad e integración con el entorno, proponen liberar al individuo de la alienación ejercida por un sistema económico que lo concibe como productor-consumidor y lo somete a la lógica de la economía de escala, ayudándole a percibirse como pieza sustituible en una inabarcable mecánica global. El *repertorio* emergente, al tiempo que asiste al individuo en dicho distanciamiento del sistema, paradójicamente lo vuelve a alienar a otra superestructura, pero esta vez cósmica, un lugar utópico, incognoscible para el ser humano, que se disuelve en un vacío unificador y promete el reencuentro con aquellas personas perdidas en el camino de nuestra existencia, seres que en realidad forman parte de nosotros mismos.

Es gracias al pensamiento relacional y a las aproximaciones sistémicas que podemos diseccionar mejor los nodos de nuestra realidad cultural contemporánea. Hemos encontrado el punto de conexión entre sustratos literarios históricamente tan disímiles

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

como son los hispanoamericanos y los japoneses. Formados en tradiciones diferentes, pero conectados por el conocimiento *in situ* de la cultura mexicana (que experimentó Ōe) o por el éxito comercial y la difusión internacional de la literatura fantástica y del realismo mágico a partir de la década de los setenta (como es el caso de Murakami), el sistema asiático y el americano comulgan con componentes *interrelacionales*, animistas y no-locales. Es el pensamiento relacional una metodología idónea para llegar a dicha conclusión. Una epistemología necesaria, pero insuficiente, pues como toda herramienta humana impide experimentar que, en realidad, el 'Otro' somos nosotros mismos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VII. CONCLUSIONS: LOCATING **Ō**E AND MURAKAMI IN THE GLOBAL LITERARY CONTEXT

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7.1. VERIFYING THE RESEARCH HYPOTHESES

The comparative nature of this dissertation has entailed the application of concepts from different disciplines to the field of literature. We have evaluated the applicability of quantum physics to present-day cultural studies, in our analysis of the adoption of Latin American magical realism in Japanese culture. We justified the multi-disciplinary perspective through a preliminary observation, namely of the similarities between the world views of certain indigenous societies (those of Asia and of Mesoamerica) and some scientific models devised to explain the nature of physical reality.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Animistic beliefs from America or the Shintoist component of Japanese culture allow for the existence of an ontological category of 'the marvellous real'. Having considered literary works and other cultural products, such as paintings and films, from Japan, we concluded that it is possible to identify within Japanese culture a 'marvellous real' substrate; this is because that culture still has recourse to fantasy in order to apprehend its own reality. Our initial hypothesis, thereby, was shown to be correct. However, at the same time we observed that Ōe's project - to create a referent for this marvellous dimension of Japanese reality, by recourse to mythology, to nature, and to community values - failed, because that cultural category's only mode of existence is in the remote past. For this reason, we needed to modify our second working hypothesis, which saw the use of the 'marvellous real' as an effective tool in combating the rational materialism that was born in the West and brought into Japan: while it was effective in

the Latin American context. Ōe's magical realism undoubtedly constitutes a well-constructed critique, but one that is ineffectual, as we shall presently see. Nowadays, Japanese society only welcomes subtle and complicit critiques, like Murakami's.

Our third hypothesis, which derives from quantum theory, has proved to be correct. It states that discoveries in physics invalidate the bases for the rationalist project of the modern West, since these posit indeterminacy, randomness and non-locality, in contrast to its rational materialism. Post-structuralism and other movements related to post-modernity, facilitate the penetration of quantum concepts such as non-locality or entanglement, into cultural studies. Having initiated their speculations with language, those movements proclaim the constructed nature of reality, the most complex natural tool we have when dealing with the objects in the world. By using genealogical methods, they deductively demonstrated that language, and any other tool or medium used to apprehend reality, actually constructs that reality. Symbols (or *signifiers*) determine meaning, what is signified, not the reverse: language determines how reality is understood and treated, but never provides an objective description of it. This radical change in Western epistemology could already be perceived at the beginning of the twentieth century, and this provided the stimulus for writers to engage in ludic exploration of the self-creative powers of language. The phenomenon of metafiction had existed throughout literary history. However, it was not until the last century that it became in itself a major focus of interest. From that point on, books came to be populated by characters who questioned their own existence as fictional characters, and who exhibited an awareness of their condition as creatures or creations. Indeed, in some cases – such as in Pirandello's works – they even rebel against their particular condition as constructs. Subsequently, post-modern literary fiction would again have recourse to the techniques of metafiction, in order to expose the artificial nature of what it created by means of words. Our investigation discovered a significant difference between *fin-de-siècle* and post-modern versions of metafiction. During the twentieth century the existentialist current of metafiction was developed: this was an exercise in addressing the fundamental questions of the very nature of humanity. By contrast, with the central idea of humanity effectively having been demolished by post-structuralist theory, post-modern textualisation of reality foregrounds the inter-relational matrix of contemporary culture. The old hierarchies were abolished, and the differences between humankind and the rest of the cosmos could now be perceived in quantitative terms. The new physics

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

could now come into play, conjecturing the possibility that all material elements in the universe might even be endowed with some degree of consciousness, an attribute previously reserved, in occidental thought, for human beings. In keeping with this development, post-modernity and magical realism can be seen as philosophical or aesthetic tendencies that reject the notion of human beings as being placed over and above all of creation.

However, to affirm that our world, including the human race, is nothing but a construct, with no close relationship to the true nature of reality, is nothing new – certainly if we consider cultural and religious ideas from beyond the western paradigm. Thousands of years ago, and thanks to its Hindu inheritance, Buddhist thought already considered language – indeed, any intellectual tool – as obstacles on the path to understanding the deepest nature of reality; and this is a reality which is described by some physicists outside the mainstream as a cosmic ocean of information, which is the ground of all our being. Although enlightenment may bring a fleeting intuition of that vast cosmic substrate, human beings cannot fully access it, due to the limitations of our nature. From a very different perspective and starting point, quantum physics coincides with certain ideas originating in Buddhism and in Eastern and Meso-American mythologies, thanks to the development of very similar notions and concepts. For our purpose of relating magical realism to Japan, the connection of quantum physics and religion in Asia provides a central key to this dissertation: cultural studies can exploit quantum paradigms and Buddhist dogmas in order to renew and make relevant to the present the so-called magic of peoples whose cultures are markedly different from the Western civilizations. Working within this confluence of different disciplines, our thesis has advanced by means of bringing together different insights emanating from science, religions, anthropology and comparative literature, in order to create an up-to-date understanding of the application of magical realism. We shall accordingly provide a systematic review of our findings in the next section of these conclusions.

We have summarised the evolution of studies of magical realism, recognising the importance of surrealism in its development, through the influence of such major writers of the Latin American avant-garde, as Alejo Carpentier and Miguel Angel Asturias. Carpentier discovered a method of bringing out the marvellous-real aspect through subverting the dominant epistemological paradigm (that of the French, in *El*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

reino de este mundo) and confronting it with that of the colonised Haitians: in the course of this, prodigious events are no longer extraordinary, but rather - for the colonised people - become actual, real events. In the mind-set displayed by the protagonists of *Écue-Yamba-Ó*, things which are believed to exist do actually exist (1929: 60). The subject thus acquires the creative power of designing the world, which is analogous to that of the observer in quantum physics: one who has the power of collapsing reality, according to the interpretative doctrine of the Copenhagen School. The mythological and anthropological background of Cuban culture accepts the existence of the marvellous in quotidian reality due to the beliefs of an Afro-American collective whose cosmology is portrayed by the characters of Carpentier´s novel. A few years later, magical realism would deploy that legacy in order to naturalise and make 'real' fictional narrated events.

It is necessary to observe, however, that the reality recreated by Latin American magical realism is not inspired solely by ancient American mythologies and epistemologies. We have already observed that many of the intellectuals who practised magical realism, actually learned of the 'magical' nature of Latin America while in Europe, and in most cases, in Paris. This is one of the main reasons for rejecting the notion that magical realism, as a literary practice, is an inherently Latin American phenomenon, and necessarily restricted to that region. Indeed, influences from mainstream western culture are crucial in Latin American magical realism: for example, North American writers such as William Faulkner played a significant role in encouraging Latin American writers to find new perspectives for apprehending their cultural reality. It is for these reasons that it is inappropriate to think of magical realism as being a geographically limited practice, reflecting purely local concerns and phenomena. These phenomena, as we have already observed, do not derive exclusively from Latin American history and mythology, but are drawn from a wider range of sources: even the term magical realism itself originates in European post-expressionist painting. And of course, the language of its expression – Spanish – is of European origin. In the same way that Spanish-American *modernismo* was indebted to foreign influences, such as the French Parnassian and Symbolist schools, and even to Nietzschean irrationalism, so magical realism - which has been held up by certain continentalist movements as the "great narrative" that can encapsulate and convey the essence of Hispanic America – depicts what we have called a 'mestizo essence': an

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

oxymoronic term that perhaps captures well that other oxymoron, which is constituted by the expression “magical realism”.

As we have already stated, in this dissertation we have compared the literary movement in which we are interested, with eastern philosophy and with quantum theory, and in particular with those branches which developed the notions of quantum field theory, the quantum vacuum, quantum entanglement and non-locality. In our comparison, we have used these ideas as a tool to understand certain intuitions found in the ancient cultures, that reappear in magical realism; of particular interest are animist ideas, which are strongly associated with Japan. Quantum physics allows us to speculate about the field of consciousness, one that is very closely related to the animism of early cultures – as our fourth hypothesis supposed: for sure, non-materialist world views, such as Lama Buddhism, had already developed ideas very close to the quantum concepts relating to interconnection, non-locality, memory and consciousness. At the same time that quantum physics borrows certain ideas from ancient mythologies (*akasha*, for example), the application of its principles to Murakami’s narrative enables us to arrive at a better understanding of the very strange phenomena to be found in the worlds of his fiction. In this way, we can deploy the philosophical speculations of quantum physics, to explain literary works that are based on ancient cultures, as well as to analyse fictional worlds that are based on contemporary, cutting-edge cities, such as Tokyo. It might be said that real contemporary physics uses science (the quantum version) to replace the magic of the magical-realist world. A century ago, it would have been impossible to conceive of the magical phenomena then found in certain literary works, including those genres labelled as the fantastic, being studied – as they can be today – using the premises of the most conclusively proven theories in the history of science. Quantum physics has used conjectures that conceive of the universe as a vast network (previously we used the metaphor of an ocean) which is aware of everything that happens in any part of it, in an account of reality in which traditional hierarchies and oppositions disappear: it is just like the web of jewels in the palace of the Hindu god Indra, where each individual fragment of the cosmos contains all of the others, and consequently we can obtain any item of information via any of these holistic points. As our study shows, this ontological concept goes much further than the latest, Deleuzian Western philosophy, which postulates a rhizomatic model.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Taking this radical epistemological shift as starting point, we have analysed the irreversible impact that the quantum revolution has on our concepts of realism, and mimesis – a process which is now revealed as considerably more creative than was imagined heretofore by literary theory. If reality is shaped and determined by the observer – to an extent that today we do not yet fully grasp – then mimesis is thereby far more the outcome of a creative act, than of a process of imitation or reflection. Realism does constitute an important tendency in today's physics, but idealism too (as in Niels Bohr's theorising) is also an active interpretative line in contemporary science. Quantum physics postulates the *absence* of any objective reality that may be described with precision, and for this reason literary realism must now be understood in terms that are very different from those that have traditionally been used. Realism is a perspective, a paradigm, that has been ideologically constructed, for the purpose of transmitting an account of reality, but which can never produce a faithful account of the cosmos: it produces a re-creation of it. In this respect, the relationship between quantum thought and post-structuralism is very marked.

After the comparison of magical realism with quantum physics, we analysed the work of Kenzaburō Ōe from a magical-realist perspective. A result of Ōe's experiences in Mexico, was the strong desire to create a totalising literary work. This would bring together the history of modern Japan with the mythological foundations of its past; it would combine his radical ecological ideas, his anti-imperialism, with a desire for a pluralism that would provide a remedy for the excessive homogeneity (symbolised by the Emperor) and consumerism that characterise Japanese society. In *M/T*, Ōe set out to combine the history of Japan, personal autobiographical events, and local mythologies that had been passed down by peoples whose traditions were quite different from the official imperial dynastic culture, with the aim of bringing back to life in the present this more primitive version of Japanese culture, and in particular its close harmony with nature. He plays with myths and legends to breathe life into a fictional world that has all the vigour and vivacity of Latin American magical realism, and constructs a novel in which myth acts both as a perspective, and as the narrative axis of the novel's events. In Mexico he learned about some of the most popular features of magical realist works, such as the coexistence in the same space of the living and the dead: in other words, the relativism of states that western thought habitually categorises as mutually exclusive. This feature, together with many other magical realist devices, creates the basis for *M/T*,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a novel where he generates a textual web that entangles different levels of reality – history and myth, dream and wakefulness, body and soul, eternity and time– successfully creating a magical-realist work in which supernatural events can be presented naturalistically. Although he succeeds in distilling the essence of Japan in this novel, he is unable to reach his ultimate goal, which is to bring about the regeneration of the country by means of strengthening the bonds between nature and a more 'natural' community – one that undoubtedly existed in an earlier age, but that is irretrievably lost to a contemporary Japan that is characterised by western individualism, economic liberalism and materialism. As we have observed, in the distant past there did exist in Japan a category of cultural phenomena that corresponded quite closely to the Latin American marvellous-real. Ōe's project fails because the extra-textual referent that he invokes no longer exists in contemporary Japan, but rather is a feature of a hypothetical country that he wishes to resurrect. He skilfully deconstructs the axis of Japanese mythology and of the culture that is used to justify the centralised imperial system, and proposes to establish an alternative mythological underpinning for society, in which diversity and plurality are highly valued. Although the deconstruction is successful, this strategy militates against the project itself: once it is shown that the cult of the Emperor is simply a construct, it is also evident that the alternative, proposed by Ōe, is another artificial codification of reality. Consequently, we see that our fifth hypothesis is only partially correct: while Japanese culture was indeed at one time founded on a species of magical (i.e. non-materialist, animist, non-local) interpretation of reality, Ōe was unable to restore those values to a contemporary Japan that is immersed in a basically western view of reality, and where the dominant ethos has yet to accept the implications of quantum physics for the nature of social dynamics.

In spite of the obstacles encountered when it is a question of influencing political reality, the village recreated in *M/T* is based on mythical and magical principles, and its inhabitants accept as perfectly natural the most outlandish phenomena: quantum principles coincide with native intuition in this Utopia. The surroundings of the village enjoy a certain degree of consciousness, and the boundary between the inhabitants and their surroundings is not clearly delineated. For example, the souls of the departed, after leaving the body, take up residence in nearby trees, deep in the forest. These difficulties in clearly distinguishing humanity from the rest of nature constitute one of the major contributions due to animism, and to the philosophical speculations relating to the

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

possibilities of a quantum universe. This is because the act of observing (and not only by a human being) is one of the central ideas of the universe suggested by the latest thinking in physics. Moreover, the community brought into being by Ōe behaves in a manner that is quite similar to that of the ideal community proposed by the physicists Ian Marshall and Danah Zohar in their respective work on quantum ethics. In contrast to communalist collectives (typical of closed, authoritarian societies) and to liberal, or open societies (where the individual is seen as an independent entity who only cooperates with the group in order to further a personal interest or objective) the so-called quantum community would allow each individual subject to develop his or her own personality while he or she also assumes the active influence of other members of the community.

In spite of their very different literary ideas, Murakami and Ōe share some of their principal concerns. Their narrative denounces a force hidden within Japanese culture, that extends homogeneity by instilling in individuals the obligation of adopting rigidly defined patterns of behaviour. We have identified this hidden force with the agents of power of the information age, whose incarnations are literary characters such as Wataya (*Crónica*) or the Little People (*1Q84*). These characters represent the established powers-that-be, and their efforts to misinform and manipulate, in order to maintain their privileged position. Murakami seeks to reveal the secret, watchful authoritarianism, that has permeated Japanese culture from the deepest, distant past. Accordingly, he exhibits his desire for multiplicity and diversity both in modern Japan, and, because of his global impact, for the entire world. Both Ōe and Murakami embody history, by means of explicit, violent representations of corporality. Ōe, in his early oeuvre, shows how history becomes flesh, through his representation of imprisoned and tortured bodies. Murakami, meanwhile, presents the same process, using episodes characterised by the most crude, brutal violence. Although they have some ideas in common, their conceptions of the nature of literature are quite different. Murakami plays with the post-modern remnants of subjectivity, of history, and of reality. Unlike Ōe, he is fully aware of the fact that history is fiction, and for this reason it is far more difficult to identify political commitment in his work, and in particular, in his earlier works. This does not mean his works exhibit disaffection in relation to history – since we have seen how Murakami opens up ‘holes’ or ‘doors’ within his novels, allowing access to controversial episodes in Japanese history, for example certain operations in the Second

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

World War. He also critically highlights the flawed society based on the real estate bubble of the 1980s, and the vacuous idealism of the leaders of the 1960s student rebellions. Quite simply, Murakami is aware of the existence of different strata of reality within a work of fiction (and in reality itself), and he therefore includes historical and sociological material as component parts of his stories, subtly interwoven with the personal actions of his characters. Almost half a century earlier, Ōe, who was in his thinking much closer to modern than to post-modern epistemology, still believed in the possibility of creating a "grand narrative" from the "micronarrative" that represents the community of *M/T*, and that is the reason why his dedication to historical issues, even if this is taken as playfulness, is nevertheless intended as meaningful, serious playfulness, whose ultimate aim is the regeneration of Japanese society. On the other hand, Murakami acknowledges the fact that at the present cultural moment, history is equated with the official versions of events, and consequently he delights in deconstructing history, and its fictitious nature, as is seen clearly in the novel *IQ84*.

The main struggle for Murakami's characters is to preserve their individuality and identity in the face of the growing influence of those anonymous agents of power, which in his works are known as "the System", or other similar terms. Murakami shows us the paradoxes within a society which on the one hand demands the best of each individual, while simultaneously expecting to maintain total control over them: this contradiction is expressed through antagonistic characters such as Noboru Wataya and Johnnie Walker. While Murakami's main protagonists fight to assert their right to be individuals, we find - somewhat surprisingly - other characters whose role is entirely positive, but whose characteristics are the opposite. Nakata is a case in point: he is able to redeem others through his unique ability to enter into the vacuum, the matrix space where there is no distinction, or opposition, between the different elements of reality. Fukaeri, too, who has some of the characteristics of a shaman from Japan's olden times, and who expresses herself in a strangely distorted language, is a mysterious character who defies the logic of differentiation found in the main protagonists. Returning to Nakata, his experience of entering the vacuum could represent a recreation of the quantum vacuum, the primordial space from which every particle of the cosmos emerges, only to disappear back into it subsequently. Theories have been advanced, which propose that this field is what underlies the interconnectivity of physical phenomena, and also non-locality. However, in Murakami's work, quantum points are

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

more than just this. The author, following the model of entangled particles, produces the same effects with his characters: these have experienced an identical, very strong emotion (usually love) at some point in their lives. Thanks to this entanglement, changes arising in one character directly affect the other character with which they are entangled or connected. In this way Murakami produces simultaneity of identities, places, egos and times. We see, then, that our sixth hypothesis is correct: Murakami's creations thereby acquire a new, regenerative perspective, when they are analysed using quantum concepts (specifically entanglement and the quantum vacuum). These concepts represent the end of the autonomous individual, as it is described in liberal ideology, and in particular in the Popperian version, since entanglement points to an inherent feature of nature (the continuous relatedness of all elements of the cosmos), which, obviously, applies to human beings too. Considering the full implications for the world of what is set out in quantum theory, we see that it constitutes a major impediment to progress towards the fullest expression of the open society, which is to say a state of affairs in which each individual acquires such a degree of self-sufficiency that there is no longer any need for any controlling collective bodies, such as the State: such individualism is impossible, since each individual *contains* every other. Fusion with the other, whose fullest realisation would be to experience the quantum vacuum in the way that Nakata does, is the single means by which Murakami's protagonists, painfully immersed as they are in the experience of loss –one of the major themes of his narrative– may overcome their bereavement, and be reunited with their loved ones. The interpretations offered by quantum physics can contribute to their overcoming both their deeply-felt isolation, and the solipsism of contemporary society –which is extremely narcissistic. These constitute an ideal framework for plotlines that on very few occasions (*IQ84* is an exception) lead to the desired encounter with the longed-for partner. Through sensing the existence of this invisible web, that connects together all the individual points in the vastness of reality, the characters experience a certain consolation in their despairing aloneness, which is made all the more stark by the overbearing sense of loss that permeates the Murakamian fictional universe. We cannot be certain that Murakami is specifically influenced by quantum ideas, since all that is found in his novels are a few references to distinguished scientists. However, we can confidently assert that the Hindu-derived Buddhist substrate in Japanese culture, with its notion of emptiness, and the void from which visible manifestations of matter and all other phenomena emerge, is a significant presence. It is quite clear that traditional

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Eastern philosophy, connected to post-modernist ideas, is one of the main supporting pillars of Murakami's novelistic practice.

Furthermore, the author mounts a strong denunciation of the homogenising forces at work in our world, which, as many before him have pointed out, have been, and are, raised to prominence by the mass media. By means of techniques of attraction and seduction, the media define and impose personality stereotypes, that the mass of the people then aspire to, and imitate. As is well known, seduction is the most effective weapon that contemporary capitalism, states and other institutions can deploy in the maintenance of social control. In contrast with quantum entanglement and vacuum, connectors of every point of the cosmos that are perceived as redeemers, the over-connection of mass media is negatively criticised as an evil power that continuously aspires to exert its influence on individuals. As we have noted, the basic paradox in Murakami's novels is that he takes protagonists who aspire to individuality and difference, while at the same time he promotes as an ideal the climactic experience of merging into, becoming one with, nothingness; a state in which all hierarchies are dissolved, opposition and distinction disappear into the true, inter-relational nature of our universe, in which, consequently, individuality is renounced. We can identify correspondence between this epiphany of experiencing the void, and the extreme state – or the reconciliation of contradictions – sought by the surrealists. Nakata, the character in *Kafka* who is able to enter the void, is in reality a person of severely damaged mental capacity, whose command of language is extremely limited, and who is almost completely lacking in arithmetic abilities. Nevertheless, he knows how to talk to cats, a highly unusual ability, through which emerges the redemptive capacity of alternative identities. This conclusion is also arrived at by Ōe: the numerous literary *alter egos* of his mentally handicapped son – whose name is Hikari, both in the real world and in the novel *M/T* – constitute a good example of the positive role of disabled or other marginalized characters who are presented in his work. In *M/T*, the character is a boy who is said still to be able to see the "wonders of the forest" –even today, long after the highly centralising Japanese government has stamped its modernising imprint on the wooded valley and its village, where the story is set. This is another of the points which Murakami and Ōe have in common: both create specially privileged characters, such as Nakata, Fukaeri or Hikari, who are able to grasp reality by means of an entirely different logic, one which is diametrically opposed to rationalism and logocentrism. At

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

a stage in history when in culture in genereal, and to a certain extent in science too, rationalism and determinism are no longer regarded as the only principles with which to explain the nature of reality, these characters from outside the mainstream function as the first symbols of a new understanding of the world, in which magic – now redefined as *re-enchantment* – becomes a viable principle.

We initially believed (this was our seventh hypothesis) that Murakami's work was not susceptible to analysis using magical-realist criteria. And we have indeed shown that his fictional universe is much closer to the literature of the fantastic, since the strange events that happen in his novels are not completely familiarised by the characters; neither are his works characterised by a shared world view that can sustain the supposedly magical world that he recreates. Instead of magical realism, we might best define Murakami's works as constituting hypothetical *quantum realism*, since many of the events and phenomena occurring in them can be explained using the principles of entanglement and non-locality. Magical events in Murakami's work are predicated on an extremely strange and complex cosmos, with the result that they are always surrounded by mystery: it is only irrational cause-effect relations that function in his fiction. However, non-determinism and quantum uncertainty are not sufficient on their own to explain how his plots work: we must also invoke other elements, such as psychoanalysis, Jungian archetypes and Buddhist thought. In any event, it is not possible to identify sufficient examples of the Jungian collective unconscious in magical-realist works: in fact, in Murakami's work we only find the Freudian projection of the unconscious –a phenomenon that transforms the individual unconscious and obsessions into actual characters. The only type of element that we can identify from the collective unconscious is a species of global icon, typified by Johnnie Walker and Colonel Sanders: two figures that are universally recognised throughout the developed world, and which represent the hidden forces manipulating everyday reality. They are responsible for both economic and natural disasters, as well as for the alienation of individuals from their true interests. The apparently magical events in Murakami's novels, such as, for example, the intervention of these iconic figures in the plot serve, from time to time, to illustrate the subtle but all-pervasive influence of the agents of globalisation. The articles of faith of our current-day religion are intangible, virtual realities, mainly of a financial nature, such as stock market indices and currency market

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

values. These, and other ethereal agencies shape both the lives of individual citizens, and the actions of national governments.

Our last, and eighth hypothesis informed our choice of authors to be analysed, and anticipated one of the main differences between them. In this study we have frequently alluded to Ōe's structuralist paradigm: this outdated approach has little appeal for a contemporary readership, and particularly for younger readers. Murakami's, by contrast, is a post-modern form of writing, one which combines 'high' and popular imaginaries, in order to create extravagant and delirious fantasies which hold great appeal for a global readership: in an emotionally sterile age, his stories reflect and stimulate their desire for human contact, and love. The methodological and theoretical distance between the two authors is all the greater when we consider the very different respective motivations behind their writing.

As emerges from the analysis carried out in this study, there is an increasing imperative upon the Humanities, to strive to bring into our discussion of the nature of social reality the latest concepts emerging from scientific thinking. We may advance our understanding in this field by the consideration of two perspectives. In the first place, there is an overwhelming social complexity, which results from a diversity that is increasingly viewed as problematic. This sense of complexity as being problematic would be removed if, following the notions of quantum ethics, a plurality of community was seen as something to be celebrated: going far beyond traditional notions of *tolerance*, we would recognise the "Other" not as other, but as inherent within ourselves, as something that, like us, emerges from the one cosmic matrix. It is very difficult for the traditional social sciences to modify their paradigms to take account of the almost infinite range of comparative potential inherent to quantum entanglement or non-locality: these are principles that connect all of humanity – and indeed the entire cosmos – to an inconceivable degree of complexity, and accordingly completely invalidate classical liberal notions of individuality. In the second place, we must unmask those unseen forces embedded within our contemporary institutions, which are responsible for the ever-accelerating destruction of the natural and ethical qualities in our societies, and which increasingly control our destiny. Whether this is centralisation (which Ōe explicitly denounces) or seductive homogenisation (as seen in Murakami's works) the most impoverishing aspect of globalisation is the one that is constantly

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

extending its influence in today's world. If a conception of human solidarity, on the pattern provided by quantum physics, could only take its place, then new standards of peace and prosperity would be within our reach. Literature, through the numerous forms and codes it adopts in the information age, has a crucial role to play at this stage in our cultural development: it can contribute to the dawn of a new epistemological framework, in which science and culture jointly assume the leadership in fomenting an authentic, and long-lasting, re-enchantment of our world.

7.2. AN APPROACH TO THE RESULTS FROM RELATIONAL THINKING: POLYSYSTEMS THEORY

In this study we have sought to apply discourses arising from different spheres of knowledge (principally quantum physics, and studies of magical realism) to the literary works of Kenzaburō Ōe and Haruki Murakami. Such a starting point ensures the appropriateness of our systematic approach to the results thus obtained, and for this reason we propose now to examine the conclusions, using the premises of Polysystems Theory. We shall first summarise the critical insights that have emerged throughout our study, with the objective of understanding them in the broader context that is made possible by this theoretical approach – which is one that brings a new perspective to bear on the analysis already carried out, and which clarifies the relational patterns found within contemporary culture.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

In the first place, magical realism is, without question, one of the fundamental *repertoremes* of the Latin-American literary *repertoire*[1]. Indeed, certain critics have seen it as the essential defining attribute of Hispano-American culture. The magical-realist aesthetic emerges from the encounter, on a basis of equality, of practices and materials whose origins lie within both indigenous and European cultures, in such a way that the legitimacy of autochthonous world-views is affirmed. As we have seen, the magical-realist *repertoire* penetrated right to the centre of Hispanic-America's cultural industry, which permitted certain cultural *producers*[2] to over-exploit it, as representing

[1] Aggregate of rules and materials which govern both the *making* and *handling*, or production and consumption, of any given product (Even-Zohar, 1997b: 20). A *repertoreme* is a general term for any item of any *repertoire*, and a *cultureme* is any *repertoreme* of any culture (Even-Zohar, 1997b: 22).
[2] An individual who produces, by actively operating a *repertoire*, either repetitively producible or "new" products (1997b: 30).

the essence and spirit of Latin America. The intention behind this proposition was to enhance the status of Latin-American literature. However, and as was foreseen in certain studies of social dynamics, a series of opposing groups, or alternative *repertoires*, emerged, which challenged this notion of the movement as the cultural essence. For example, the McOndo movement and the "Crack Generation" prefer to cultivate a *tremendista* style of social realism – although this, of course, is not to suggest that canonical magical realism is lacking in strong socio-political critique. These latter types of movement propose the replacement of a mythical, magical and marvellous dimension in the narrative by down-to-earth stories, often of a crude and/or violent nature, in which, for the sake of humanity, they expose and denounce the appalling conditions suffered by some social sectors in many Latin American countries.

In the second place, for some decades now, certain scholars have been applying quantum theory in their analyses. Quantum physics could be applied to contemporary literature in exactly the same way that Newton's and Darwin's thought were used to explain nineteenth-century realism and naturalism. In the global literary puzzle, quantum physics could be used to bring about a revalorisation of indigenous world views, *culturemes* that were excluded from the dominant *repertoire* of the European and American continents throughout most of the nineteenth and twentieth centuries, a time when irrational and fantastic notions were banished, in favour of modernity's enlightenment project. *Repertoremes* from cultures based on myths and spirituality ceased to form the basis of Hispanic America's canonical *repertoire*, until the advent of magical realism reversed the process. (However, we should not overlook earlier literary movements, such as, for example, *indigenismo*). Lacking the straightforwardness usually attributed to such thought systems - that are primordial, rather than primitive – some of the principles of quantum physics allow us to speculate about the possibility of a universe characterised by animism, since they open the way into fascinating theoretical adventures based on the particle/wave duality of matter/energy, and on the important role of the observer in configuring reality. Now reinforced by these quantum perspectives, magical realism's indigenous substrate can connect with another essential *repertoreme* found in Oriental literary and philosophical thought: we refer to the legacy of Hinduism (through its Buddhist and Zen-Buddhist descendants) that is found within Japanese culture. In certain innovative academic circles there is now support for the efforts made during the twentieth century by Asian religious leaders, such as the present

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dalai Lama, Tenzin Gyatso, to reconcile quantum physics with their own intuitive millenarian insights. Concepts such as non-locality and the inter-relatedness of the elements are now attaining crucial importance, four thousand years after the first Vedic descriptions of the cosmos, in which the universe is understood as a single whole, comprising interdependent segments that emerge from the Void (according to Oriental world views). Paradoxically, this concept is very similar to those of Western spiritual world views, at least since Parmenides and his school in fifth-century b.c. Greece. And this is the level at which we find an encounter between different elements of the global literary system: specifically, here, we have focused on Ōe and Murakami.

Having made the connection between the Latin American and Asian components of the literary system, we shall proceed to outline the contribution made to it by the *producer* Ōe. After his considerable initial existentialist successes, and the privileged position he occupied within post-war Japanese literature, his later work moves into more spiritual and ethical concerns, in spite of the author having no religious affiliation. During his visit to Mexico, he discovered an entire cultural system of *repertoremes* that corresponded closely with that of his own country. Fascinated by Rivera's highly accomplished murals, he decided to transfer this idea from the visual to the literary medium. This, in our view, was only partially successful. Where he does succeed is in bringing together the myths and the history of his country, and combining these with autobiographical and "politically-other" elements, thus creating a narrative that challenges Japan's institutionalised *repertoire*. (He first did this in *El juego contemporáneo*, and then later – and more successfully – in *M/T*). One of the key elements of this *repertoire* is the legitimacy of the Emperor, and this is founded on the solar myths of the imperial dynasty, as well as on the unstoppable march of the process of national cultural homogenisation, that had begun with the modernisation initiated in the Meiji era. *M/T* stands for the recovery of "the wonders of the forest", the marvellous-real substratum of a mythical, ecologically sustainable and culturally diverse Japan. Ōe, as a *producer* trying to influence the social process, articulates his narrative by highlighting the values of the "local" against the "universal", in the form of the centralist policies of modern Japan. He uses his position as a famous writer to create, and place, a work right at the centre of Japanese culture: in it, he highlights the need to combat the dazzling materialism and the addiction to economic development that characterised the (unsustainable) prosperity enjoyed in the 1980s.The humanist,

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ecological discourse is in opposition (or in vertical relation, according to polysystems theory) to the cultural phenomena that are reinforced and entrenched by prevailing economic policies, both within Japan and globally. This applies equally to the liberal-capitalist version embraced by the United States and Europe, and to the socialist alternative: in both cases a voracious system of production is based on the greed for physical resources, general technological competition and, specifically, an arms race. Ōe puts forward a *model*[3] that fits with a proposal similar to the view established by the most recent thinking in physics: quantum ethics. In both models, economic and social sustainability are placed at the forefront of cultural syntax, and the community is configured as emanating from the full and free development of each of its individual members, (the individual as a particle) and the synergetic conjunction of them as a whole system (the individual as a wave). The plot of *M/T* tells of a village where respect for the difference of the individual - in economic, psychic and social senses - is a fundamental principle, while at the same time the community enjoys a cohesion thanks to its myths, its history, and an identity of resistance with which it resists government attempts at invasion.

We have already observed that *M/T* is also a failure, since it has not realised its goal of providing for the reader a passive *repertoire*, or a set of cultural elements and conceptual tools designed to make possible an alternative way of apprehending reality. In fact, it is rather the reverse, since Ōe has been steadily losing both critical and commercial popularity (although this was partially and temporarily restored with the award of the Nobel prize in 1994), and he has not managed to place himself at the centre of Japan's cultural *repertoire*. As far as students of contemporary Japanese culture are concerned, *M/T* is practically a forgotten work. Ōe's protest from the outside endures simply as a historical document of an epoch of a society, which would pay dearly for its obsession with progress, with such calamitous events as Fukushima, March 2011. In relation to this tragedy, Ōe painfully recalls his anti-nuclear, pro-ecological stance, and the values of sustainability that underlie it. We know that in times of crisis societies tend to have recourse to alternative or adjacent (Even-Zohar, 1997:33) *repertoires*, but Ōe's proposals find no audience in a country where he is haunted by his reputation as a radical *producer*. Ōe is aware of this, and in this sense the word

[3] Combination of elements, rules and the syntagmatic relations imposable on the product (Even-Zohar, 1997b: 22).

nostalgia, that is constantly repeated in M/T – nostalgia for the lost cultural harmony of the marvellous-real – becomes more and more meaningful.

Seen from a macrocultural and epistemological perspective, in terms of the polemical dichotomy of modernity/post-modernity, Ōe is one of the producers whose work marks the end of the *repertoire* of modernity, in which literature aspired to be an influential and powerful discourse, in intellectual life and in broader society. This project was basically of an elitist – although also strongly politicised – nature: we should not forget that Ōe himself grew up as part of the post-war existentialist generation. In some societies it is believed that intellectuals, and especially literary figures, have legitimacy and authority as producers of *repertoires* (Even-Zohar: 1997: 47). However, that hegemonic power may have been shaken in recent decades. For example, in present-day Japan, intellectuals of the stature of Ōe have lost their role as exclusive interpreters of 'high' culture: modern marketing, combined with the notion of post-modernity, has ensured that a different type of author from our Nobel prize winner has achieved great literary acclaim. In this study we have considered Murakami, whose writings – particularly his pre-1990s works – represent the triumph of post-modern relativism, and even of an apolitical stance. Post-modernity has established a new *repertoire*, in which the exaltation of mass culture is combined with a parodic treatment of the so-called great scientific and artistic truths of modernity, for the sake of celebrating and delighting in the most absurd aspects of existence. Taking further this absurdity (or rather, enigma – which for Murakami embodies the post-modern sublime), his novels are characterised by illogicality of plot sequence, the relatedness of the elements, curiously, becoming evident when they are considered through the strange non-determinist rationality of quantum paradigms. Murakami shows us the subtle connections that exist in a world that appears to suffer from disconnectedness, as a result of intense individualism, and where each individual point, or node, tends towards experiencing complete solitude. His narrative develops using an immense, uncontainable network of relations, rather like the hyper-connectedness of the digital age – although these latter, technological, connections really only promote superficial contact and, paradoxically, actually inhibit true meeting and communication between human beings. Perhaps as a marketing strategy, or perhaps as a portrayal of the cultural core of the contemporary world, Murakami has produced for the global system *repertoremes*: essential elements to be able to read the existential void, to interpret the

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

aftermath of the dehumanised hyper-technological society of the industrialised world, and to describe the alienation of the individual from ubiquitous superstructures which oversee and control the development of each individual citizen. Magical realism, as a *repertoire*, does have some relevance to an analysis of Murakami's texts. This is seen in the use of fantasy in his novels, to interrupt the sense of normality in his characteristic plots. However, perhaps because the author is familiar with the derivative phase of magical realism, when it was in decline after being exploited commercially, or perhaps because its more bizarre manifestations do not fit naturally into his plots, magical realism can only be considered as partially relevant to his narrative: Murakami's main inspiration in the shaping of his fictions is really the logic of literary fantasy.

7.3. MURAKAMI'S MORE ADVANTAGEOUS POSITIONING, COMPARED TO ŌE'S, IN THE WORLD'S LITERARY SYSTEM

By way of our final conclusions, we will make some observations about the significance of Murakami in the literary world: he occupies a very prominent place, in comparison with other writers, such as Ōe, who find themselves no more than practitioners of a literary art that is no longer relevant. Using magical realism as his starting point, Ōe fails in his attempt to re-establish the traditional essence of Japan, as the dominant *repertoire* for Japanese society. The reason for this failure lies in the particular idiosyncrasy of Japan: unlike the heterogeneous culture of the Americas, which have been a veritable melting pot of cultures and temporalities, Japan, since the late nineteenth century, has been embarked on a process of homogenisation, in the service of an agenda of individualism and industrialist growth, bent on the pursuit of technical and economic efficiency. Ōe's literary stature is in decline, as both academe and the general readership broaden their horizons, to consider authors whose conception of literature is practically diametrically opposed to his. Because of this, Ōe's significance is now more of a historical, documentary nature, and his ability to make an impact on the society within which he writes, is steadily declining. By contrast, Murakami's writing (and what it represents) is capturing an increased market share, and can be said to have attained maturity and arrived at the peak of popularity. Strangely, Ōe and Murakami have some interests in common, such as their denunciation of the growing homogenisation occurring within the social dynamic, both in Japan and world-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

wide. While Ōe attempts to show the impoverishing effect of such homogenisation on cultural diversity, Murakami's goal is to portray the disastrous consequences of the obsessive pursuit of economic efficiency. For example, individuals are seen under great pressure, in plot lines that contain a great deal of violence, and sometimes also unbridled sexual behaviours, which are often of a criminal nature: prostitution in *After Dark*, rape in *Crónica*. His narratives reflect the results of a voracious individualism, that is powered by the economic paradigm dominant in society today; this has destroyed any prospect of real, human encounter and, hence, of love. Murakami's protagonists pursue trajectories in life that are overseen and controlled thanks to the simultaneously real and magical (because it is ubiquitous and invasive) institutional diligence of the powers-that-be, namely the vast corporations that alienate the individual, as well as pursuing the goal of converting them into a mere cog in the system.

However, Murakami cannot be considered as an outsider or dissident, in an economic system in which he enjoys considerable success. And neither –despite his privileged position in the world of letters– does he put forward an alternative *repertoire*, predicated on changes in institutions and the market, that would lead to new political systems. He is the child of the scepticism that set in after what we know as the "indifference revolution", of the year 1968. He inscribes the hope of salvation in the cosmic interconnectedness that touches all of his most ethically-sound characters. He endows them with a vague –but correct– intuition, that the many significant beings and objects that they have lost during the course of their lives, still remain a part of them, are *entangled* with them, can once again be reached via introspection, as the characters, from their own microcosm, enter the vast sea of connectedness of all the elements of reality. In this way, historical episodes are connected with the lives of individual characters. This is the case with Toru, who is connected into the world through the cheeping of a mechanical bird, which is the motif or signifier of a sublime and universal mechanism. Toru does not have the interpretive code that would enable him to understand reality's complexity, but he does in the end come to feel that he is a useful part of the whole: he succeeds in overcoming Wataya, who is the arch-enemy of Toru's differential identity, and is on the side of the political power that has been promoted by the mass media. The destruction of Wataya takes place within the unconscious of the character, and this provides a key hermeneutic clue: redemption, in Murakami's work, occurs in the microcosm, the access point to the greater universe, which emanates from

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

each individual. Being able to glimpse the macrocosm is one of the possibilities of redemption that Murakami puts forward in his narrative. With Wataya eliminated, Toru is able to gain access to (although he cannot recover) Kumiko, the wife he has lost: a signifier of his own essence as an individual, which had previously been incomplete and damaged.

At another analytical level, the ultimate solipsism of Murakami's plots is its telling of a world which is devastated by cordiality: human relationships are affable enough, but there is never any real warmth between individuals, in an age characterised by hyper-modernity, narcissism and indifference. As well as the intuitive apprehension of the macrocosm, a second possibility of redemption is through the dissolution of the individual into the vacuum-core of existence. Such an entry of the individual self into the void is only possible for those characters who are afflicted with some impairment of the psyche –such as Nakata or, to a lesser extent, Fukaeri. There is also a third possible road to salvation, which in reality links the other two: love. The fusion of one individual with another –love– is the beating heart behind the deepest desires of all Murakami's protagonists: whether this take the form of friendship, or of passionate love, all of them have this desire for union with the Other. They either wish to be reunited with an Other who has been lost in the course of their lifetime: examples are Hajime in *Al sur de la frontera*, or Tengo and Aomame in *1Q84*; or, in the case of definitive loss, they project the lost Other onto other people: this is the case of Saeki in *Kafka*. Such are the projected solutions, although they are very rarely successful. Once they have understood their desolate plight, the impossibility of being together in time and place, the only thing left to them is to trust in a species of inapprehensible connection between paths of destiny that in the world of appearances inevitably diverge. Clearly, Murakami's narrative does not aim to construct an alternative *repertoire* designed to lead to social and political progress. The only realistic hope is of individual redemption: through the realisation that all the energy and matter of the universe are contained within the individual.

In terms of global literature, Murakami's work spans and brings together a great many different cultural spheres: science, philosophy, religion, communications, power, history. The sources that he uses certainly constitute an attractive combination of pseudo-science with a mysticism which has been adapted to the needs of the 21st

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

century –a paradoxical moment in history, whose economic and political crises testify to both the successes and failures of the Enlightenment rationalist project, and lie behind the emergence of new types of spirituality, which are quite unlike the great monotheistic religious traditions. Murakami's narrative, which has few of the characteristics of serious works of art, constitutes a key element in the understanding of the enigma of contemporary literature. The great influence of Murakami's work in the system shows how his plots and arguments appeal to the consumer –not to mention the powerful marketing strategy, that has identified him as the epitome of "brand Japan". His stories serve to refresh the *repertoire* of post-modernity, showing that the era of the "great narratives" –and of the essential values of modernity, such as love, friendship and liberty– is past; and to accustom them to the new cultural circumstances inherent in late capitalism.

Murakami's plots are not derived directly from physics, nor does he submit them to rigorous scientific analysis. Despite the Western ideas that have become internalised in his home culture, his starting point is an Eastern world view, whose affinities with quantum physics have been pointed out by religious thinkers and (undoubtedly non-religious) physicists. He does assimilate without demur mass culture, and popular pseudo-scientific notions, such as that of parallel universes, that are commonly found in science fiction. The multi-dimensional nature of his narrative encourages a *naturalising* reception in those other cultures where he is read (in translation). Although Murakami exercises control here, nevertheless the translations of his works do conform to the logic of the marketing men: for them the Japanese author is an interesting (and amusing) *producer*, and *product*, throughout the developed world, where Murakami's message is promoted, in the first place, for its tragic, and secondly, for its redemptive qualities. Hence, Murakami emerges as a key player in our societies' cultural systems, having replaced the previous major figures, including Ōe, in Japanese literature. Murakami expresses *repertoremes* that are located just at that point of balance between the practice of familiar models (post-modernity, the cult of the bestseller), and imaginative innovation. His is not a discourse with great literary pretensions, but he is a skilled storyteller and a highly competent constructor of fictions.

As an element in the literary system, quantum physics is of major importance in the new cultural *repertoire* whose purpose is to 're-enchant' reality. This involves the re-

emergence of primal intuitions, which are now used without any sense of embarrassment by contemporary literary figures: in Ōe's case it is entirely deliberate, while with Murakami it is indirect, since it is mediated by the Buddhist substrate in Japanese culture, and by the notion of the great void. The world views in this new *repertoire*, that seeks to find itself a place within the current system, act as elements affording some consolation, amid the chronic solipsism of our era. The interconnectedness of plot events and characters, together with non-locality, as well as the ecological programmes for sustainability and integration with the natural environment, are all elements whose purpose is to assist the individual to escape from the alienation that is imposed by an economic system that conceives of the individual as merely a producer-consumer, that makes them subject to the logic of economies of scale, and that encourages them to think of themselves as just another, dispensable, cog in a global machine that knows no limits. The newly emerging *repertoire*, at the same time as it helps individuals to escape for the system, paradoxically produces a new alienation, this time in a cosmic superstructure: a utopian place, that cannot be known to mankind, that dissolves into a unifying void, and which holds the promise of once more being reunited with those people whom we have lost during life's journey, people who in reality form part of our being.

Thanks to relational thinking and to a systematic approach, we can arrive at a proper analysis of the nodes that constitute our contemporary cultural reality. We have discovered the connection between literary substrates that have historically been quite distinct: those of Spanish America, and Japan. Emerging from different traditions, but connected through direct experience of Mexican culture (in Ōe's case), and through commercial success and through the global reach of fantastic and magical-realist literature since the 1970s (in Murakami's case) the Asian and Latin-American cultural systems have in common inter-relational, animist and non-locality components. Relational thinking is the ideal methodology in order to arrive at such a conclusion. As an epistemology it is necessary, although it is not sufficient, since, like all tools available to human beings, it inhibits the real experience, the knowledge of that primordial fact, that we, ourselves, are the Other.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

No ficción

ABATE, Sandro (1997). "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. I, nº 26, pp. 145-159.

ABE-AUESTAD, Reiko (2014). "Between History and Heritage: Forests and Mountains as a Figurative Space for Revitalizing the Past in the Works of Ōe Kenzaburō", en Jianhui, Liu / Mayuko, Sano (eds.), *Rethinking Japanese Studies*. Kioto: International Research Center for Japanese Studies, pp. 75-88.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electronica*. Valencia: Tirant lo Blanch.

ACZEL, Amir D. (2002). *Entrelazamiento. El mayor misterio de la física*, trad. ing. J. L. Sánchez Gómez. Barcelona: Crítica, 2012.

ALBALADEJO, Tomás (1985). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

ALEXANDER, Hartley Burr (1920). "Latin-American mythology" en Gray, Louis H. / Moore, George Foot / MacCulloch, John Arnott (comp.), *The Mythology of All Races*, vol. XI. Nueva York: Cooper Square Press.

AMAT, Edelmira (2007). "El shintoísmo y su aspecto religioso", en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 73-89.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1976). "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana", en *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, pp. 7-25.

ANESAKI, Masaharu (1996). *Mitología japonesa*, trad. ing. M. Giménez Selles. Barcelona: Edicomunicación.

AOKI, Tamotsu (1996). "Murakami Haruki and Contemporary Japan", en Whittier, John (ed.), *Contemporary Japan and popular culture*. Richmond: Curzon Press, pp. 265-274.

ARMENTIA, Adelfa (2007). "El concepto de *kami* en el shintoísmo", trad. Roberto Vega, en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 67-71.

ARNTZ, William / CHASSE, Betsy / VICENTE, Mark (2006). *¿¡Y tú que sabes!? Descubre las infinitas posibilidades para cambiar tu realidad cotidiana*, trad. ingl. E. Gomez-Acebo Príes / C. González del Barrio. Madrid: La Esfera de los Libros.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AUGÉ, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

AYÉN, Xavi (2005). "Mi hijo disminuido es la lente con la que veo el mundo", en *La Vanguardia*, 14/11/2005, disponible en <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Kenzaburō_Oe.htm> [consult. 15/07/2013].

BAJTIN, Mijail (1965). *Rabelais and His World*, trad. ruso H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BARAD, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

BARTHES, Roland (1957). *Mitologías*, trad. fr. H. Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 1980.

_____ (1970). *El imperio de los signos*, trad. fr. A. García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2007.

_____ (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. fr. Héctor Schmucler. Madrid: Kairós, 1978.

BAUDRILLARD, Jean (1991). "Simulacra and Science Fiction", en *Science-Fiction Studies*, vol. 18, pp. 309-313.

_____(2005). *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros; el efecto Beaubourg; a la sombra de las mayorías silenciosas; el fin de lo social*, trad. fr. A. Vicens / P. Rovira. Barcelona: Kairós, 2005.

BHABHA, Homi (1994). "DisemiNación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna" en ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 69-112.

BIRKENMAIER, Anke (2006), *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

BOADAS, Aura Marina (1998). "Construcción y devenir de una noción: el «realismo maravilloso»", en *Francofonía*, nº 7, pp. 55-75.

BRAUN, Andrés S. (2010). "El gesto del hidalgo", en *El País/Babelia*, 23/01/2010, pág. 3-7.

BRAVO, Víctor (2010). "Jorge Luis Borges y la nueva era del mundo: La paradoja, el laberinto y la física cuántica", en *Espéculo*, nº 45, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/borgnmu.html> [consult. 22/01/2013].

BRETON, André (1924). *Manifiesto surrealista*, disponible en <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm> [consult. 30/06/2013].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BRUNER, Jerome S. (1968). “Myth and Identity”, Murray, Henry A. (ed.), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, pp. 276-287.

CABEZA, Antonio (1996). *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión.

CALINESCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia,* kitsch*, postmodernismo,* trad. ing. F. Rodríguez Martín. Madrid: Alianza, 2003.

CAMPBELL, Joseph (1949). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito,* trad. ing. L. Josefina Hernández. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

CAPRA, Fritjof (1975). *El tao de la física,* trad. ing. A. A. Martell Moreno. Edición digitalizada a partir de Málaga: Sirio, 2004, disponible en <http://bibliocomunidad.com/web/libros/Capra.Fritjof-El.Tao.de.la.fisica.pdf> [consult. 25/08/2013].

CARDI, Luciana (2012). “Challenging the Traditional Notion of Japanese Novel: Greek Myth in Kurahashi Yumiko´s *Amanonkoku ōkanki*”, en *Cogito Multidisciplinary Journal*, vol. 4, nº 1. Bucarest: Dimitrie Cantemir Christian University Press, pp. 168-178.

CARPENTIER, Alejo (1967). “De lo real maravilloso americano”, en *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.

_____ (1975). “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México D.F.: Siglo XXI, 1981, pp. 111-132.

CASSEGARD, Carl (2001). “Murakami Haruki and the Naturalization of Modernity”, en *International Journal of Japanese Sociology*, vol. 10, pp. 80-92.

CASTELLS, Manuel (1997). *La era de la información (vol. 1). La sociedad red,* trad. ing. C. Martínez Gimeno / J. Alborés. Madrid: Alianza, 2001.

_____ (1998a). *La era de la información (vol. 2). Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad,* trad. ing. C. Martínez Gimeno. Madrid: Alianza, 2001.

_____ (1998b). *La era de la información (vol. 3). El fin del milenio,* trad. ing. C. Martínez Gimeno / J. Alborés. Madrid: Alianza, 2001.

CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CAWELTI, John (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CELORIO, Gonzalo (1976). *El surrealismo y lo real maravilloso americano*. México D.F.: SepSetentas.

CHAITIN, Gilbert (1998). "Otredad. La literatura comparada y la diferencia", trad. eng. N. Carbonell, en Vega, María José / Carbonell, Neus (eds.) (1998), *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 145-165.

CHANADY, Amaryll (1995). "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 125-144.

CHIAMPI, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

CHICO RICO, Francisco (1991). "La ciencia empírica de la literatura en el marco actual de los estudios teórico-literarios", en *Periodística*, nº4, pp. 67-80.

CLAREMONT, Yasuko (2009). *The Novels of Kenzaburō Ōe*. Oxford: Routledge.

CONNOR, Steven (2006). "Postmodernism and Literature", en *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 62-81.

CORREA RODRÍGUEZ, P. (1992). "Raíces prehispánicas en *El llano en llamas* de Juan Rulfo", en *Cauce* (14-15). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 1-29.

D'HAEN, Theo L. (1995). "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centres", en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 192-208.

DANIÉLOU, Alain (1964). *Dioses y mitos de la India*, trad. fr. A. Rodríguez. Girona: Atalanta, 2009.

DE BARY, Brett (1992). "Introduction", en Kōjin, Karatani (1980), *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham: Duke University Press, pp. 1-10.

DE MAN, Paul (1979). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke, Proust*, trad. ing. E. Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.

DEEPAK CHOPRA, M.D. (1989). *Quantum Healing: Exploring the Frontiers of Mind/Body Medicine*. Nueva York: Bantam.

DELBAERE-GARANT, Jeanne (1995). "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English",

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 249-263.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix (1972). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. fr. A. Garzón del Camino. Barcelona: Paidós, 2007.

DERRIDA, Jacques (1967). *La escritura y la diferencia*, trad. fr. Patricio Peñalver. Madrid: Anthropos, 1989.

DOWER, John (1992). "Peace and Democracy in Two Systems", en Gordon, Andrew (ed.), *Postwar Japan as History*. Berkeley: University of California Press.

EAKIN, Paul John (1992). *El contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, trad. ing. A. G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

EARLE, Peter G. (1975). "Muerte y transfiguración del realismo mágico", en D.A. Yates (ed.), *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. East Lansing: Michigan State University, pp. 69-72.

ECHEVERRÍA, Javier (1999). *Los Señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Madrid: Destino.

EDWARDS, Gareth (1998). *The Uses of Certain Fantastic Concepts in the Fiction of Murakami Haruki*, Tesis de Grado. Tokio: University of Tokyo.

ELDERS, Leo (1977). *Jean Paul Sartre: El ser y la nada*, trad. G. Novas Peleteiro. Madrid: Magisterio español.

ELIADE, Mircea (1963). *Mito y realidad*, trad. fr. L. Gil. Barcelona: Labor, 1991.

ESPAGNE, Michel (1994). "Taine y la noción de literatura nacional", en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 27-46.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas", en Iglesias Santos, Montserrat (comp.) (1999), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Lecturas, pp. 23-52.

_____ (1997b). "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outlline for Polysystem Culture Research", en *Canadian Review of Comparative Culture*, vol. XXIV, nº 1, pp. 15-34.

FALERO, Alfonso (2006). "El problema de la lectura en la historia intelectual japonesa", en Aullón de Haro, Pedro / Abascal, Mª Dolores, *Analecta Malacitana* (Anejo LXI). Malaga: Universidad de Málaga, pp. 343-355.

_____ (2006b). "Política e historia en Japón", en *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú, pp. 35-87.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (2007). “A modo de epílogo. Sobre la definición del concepto de shinto”, en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 171-180.

_____ (2010). “Humanismo en Japón”, en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Teoría del humanismo VI*. Madrid: Verbum, pp. 245-267.

FARIS, Wendy B. (1995). “Scheherazade´s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”, en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 163-190.

FERRERO, Jesús (2011). “En manos de la oscuridad”, en *El País/Babelia*, 19/03/2011, pág. 13.

FLORES, Ángel (1954). “Magical Realism in Spanish American Fiction”, en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.) (1995), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 109-117.

FOUCAULT, Michel (1964). *Historia de la locura en el época clásica I*, trad. fr. J. José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

_____ (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. fr. E. Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 2005.

_____ (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. fr. F. Monge / J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1981.

_____ (2012). “La muerte viva. Mito y violencia en América Latina”, en *Mito, palabra e historia*. Madrid: Iberoamericana, pp. 349-374.

FRANCO CARVALHAL, Tania (2006). “La noción de *antropofagia* y sus alcances para la crítica latinoamericana”, en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 151-164.

FUGUET, Alberto / GÓMEZ, Sergio (1996). “Prólogo”, en *McOndo*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996.

FUKUSHIMA, Ryōta (2010). “Shinishizumu, komāsharizumu, majikku riarizumu. Murakami Haruki kara chūgoku gendai bungaku e”, en *Yuriika. Murakami Haruki. Haruki Murakami. ‘1Q84’ e saru made, soshite korekara…*, vol. 42, nº 15, pp. 36-44.

GADAMER, Hans Georg (1984). “Texto e interpretación”, en *Verdad y método II. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. al. A. Agud Aparicio / R. de Agapito. Salamanca: Sígueme, pp. 319-347.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GARCÍA BERRIO, Antonio / HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2006.

GARCÍA VALERO, Benito Elías (2011). *El ser y la carne. Existencialismo sartreano en los comienzos literarios de Kenzaburō Ōe*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

GEORGESCU, Paul Alexander (1975). "Causalidad natural y conexión mágica en la obra de M. A. Asturias", en *Iberorromania*, nº2, pp. 157-175.

GIOIA, Ted (2008). "The New Canon: *Kafka on the Shore* by Haruki Murakami", en <http://blogcritics.org/books/article/the-new-canon-kafka-on-the/> [consult. 24/09/2013].

GIRARD, René (1974). *Literatura, mímesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.

GOJO, Muriel (2007). "El shintoísmo en la actualidad. Industrialización y shintoísmo", trad. R. Vega, en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 141-151.

GONZÁLEZ TORRES, Armando (2007). "Los centros excéntricos. La influencia de Murakami en Occidente", en *Quimera. Revista de literatura*, nº 289, pp. 41-43.

GONZÁLEZ VALLES, Jesús (2002). *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos.

GUERRERO, Gustavo (2000). "Uslar Pietri, cronista del realismo mestizo", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 605, pp. 53-62.

GUILLÉN, Claudio (2005). *Lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

GYATSO, Tenzin, o Dalai Lama (2005). *El universo en un solo átomo*, trad. ing. Ersi Samará. Barcelona: Debolsillo.

HATARI, Makoto (2005). *Ten ways of saying Zen*. Tokio: Asahi shinbun.

HEARN, Lafcadio (1904). *Kwaidan*, trad. ingl. C. Gardini. Madrid: Siruela, 1987.

_____ (1998). *La linterna de peonía y otras historias misteriosas*, trad. jap. M. Watkins. Tokio: Luna Books.

HIGUERAS, Georgina (2013). "El ministro japonés del haraquiri", en *El País*, 26/01/2013, disponible en <http://internacional.elpais.com/internacional/2013/01/26/actualidad/1359215970_213614.html> [consult. 4/1/2014].

HILLENBRAD, Margaret (2007). "Doppelgängers, Misoginy and the San Francisco System: The Occupation Narratives of Oe Kenzaburō", en *The Journal of Japanese Studies*, vol. 33, nº 2, pp. 383-414.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

HOLQUIST, Michael (1984). “Prologue”, en Bajtin, Mijiail (1963), *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

HUTCHEON, Linda (2002). “Repensar el modelo nacional”, en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 231-304.

IWAMOTO, Yoshio (1993). “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”, en *World Literature Today*, vol. 2, nº 67, pp. 295-300.

IWASAKI, Fernando (2007). “Murakami o la narrativa *kyōgen*”, en *Quimera. Revista de literatura*, nº 389, p. 57.

JAKOBSON, Roman (1965). “Sobre el realismo artístico”, en Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, trad. fr. A. M. Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

JAMESON, Fredric (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. ing. J. L. Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.

_____ (1993). “In the Mirror of Alternate Modernities”, en *South Atlantic Quarterly*, vol. 2, nº 92, pp. 295-310.

KARATANI, Köjin (1980). *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. jap. B. de Bary et al. Durham: Duke University Press, 1998.

KENDALL, Philip (2012). “World Famous Author Haruki Murakami´s Passionate Essay on the Dispute Over the Senkaku Islands”, en *RocketNews24*, 2/10/2012, disponible en <http://en.rocketnews24.com/2012/10/02/world-famous-author-haruki-murakamis-passionate-essay-on-the-dispute-over-the-senkaku-islands/> [consult. 12/04/2014].

KLEEMAN, Faye Yuan (1991). *The Uses of Myth in Modern Japanese Literature: Nakagami Kenji, Oe Kenzaburo, and Kurahashi Umiko*, Tesis Doctoral. Berkeley: University of California.

KLUCKHOHN, Clyde (1968). *Recurrent Themes in Myths and Mythmaking*, en Murray, Henry A. (ed.), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, 1968, pp. 46-59.

KOYAMA, Tetsurō (1995). “Shapes of the “Ambiguous”: Ōe´s Triangles and Abe´s Circles”, en *Japanese Book News* (vol. 10), pp. 1-3, disponible en <http://www.jpf.go.jp/JF_Contents/GetImage/img_pdf/jbn10.pdf?ContentNo=9&SubsystemNo=1&FileName=img_pdf/jbn10.pdf> [consult. 23/10/2012].

KRISTEVA, Julia (1976). *Semiótica I*, trad. fr. J. Ortega. Madrid: Fundamentos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LÁZSLO, Ervin (2004). *La ciencia y el campo akáshico*, trad. ing. Manuel de Pascua. Madrid: Nowtilus.

LEAL, Luis (1967). "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos americanos*, vol. 153, nº 4, pp. 230-235.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

LIBEDINSKY, Juana (2007). "Escribo cosas raras, muy raras", en *La Nación*, 15/09/2007, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/943083-escribo-cosas-raras-muy-raras> [consult. 30/01/2013].

LINDLEY, David (1996). *Where Does the Weirdness Go? Why Quantum Mechanics Are Strange, but not as Strange as You Think*. Nueva York: Basic Books.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. fr. J. Vinyoli / M. Pendanx. Anagrama: Barcelona, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles / CHARLES, Sébastien (2004). *Los tiempos hipermodernos*, trad. fr. Antonio-Prometeo Moya. Anagrama: Barcelona, 2006.

LIU, Deng (2001). *Tracing the Contours of the Postmodern in Haruki Murakami´s two Novels*, Proyecto de Tesis. Shuanglianpo: National Central University.

LLARENA, Alicia (1997). *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Maryland: Hispamérica.

_____ (1997b). "Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso", en *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. I, nº 26, pp. 107-117.

MACKENZIE, Donald A. (1923). *Myths of pre-Columbian America*. Londres: Gresham.

MAINER, José Carlos (1994). "La invención de la literatura española", en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 201-232.

MANN, Thomas (1936). "Freud and the Future", en Murray, Henry A. (ed.) (1968), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, pp. 371-375.

MARINO, Adrian (2005). "La literatura europea y mundial: un nuevo enfoque comparatista", en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 47-58.

MÁRQUEZ, Antonio C. (1992). "Faulkner´s presence in Latin American Literature", en *Revista española de estudios norteamericanos*, nº 5, pp. 11-25.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1982). *Lo barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier*. México D.F.: Siglo XXI.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

MATAIX AZUAR, Remedios (2006). "Del relato modernista al relato moderno: Mundonovismo, ¿el eslabón olvidado?", en Alonso, María Nieves / Alemany, Carmen (eds.) (2011), *Diálogos para el bicentenario: Concepción-Alicante*. Concepción: Universidad de Concepción, pág. 217-243.

_____ (2006b). "Novelas y cuentos 'de la tierra'", en Fernández, Teodosio (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. Liceus, en <http://es.scribd.com/doc/28344177/Remedios-Mataix-Azuar-–-Novelas-y-Cuentos> [consult. 24/05/2013].

MAYER, Ida (2011). *Dreaming in Isolation: Magical Realism in Modern Japanese Literature*, Tesis Doctoral, disponible en <http://repository.cmu.edu/hsshonors/131> [consult. 14/03/2013].

McGUIRK, Bernard (2000). "El Yo en el Otro – el Otro en el Yo. La literatura latinoamericana y los mosaicos de la crítica postestructuralista", en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 165-198.

McLUHAN, Marshall (1968). "Myth and Mass Media", en Murray, Henry A. (ed.), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, pp. 210-222.

MENA, Lucila Inés (1975). "Hacia una formulación teórica del realismo mágico", en *Bulletin Hispanique*, vol. 77, nº 3-4, pp. 395-407.

MÉNDEZ, Rafael (2012). "Japón se queda por primera vez sin nucleares desde 1970", en *El País*, 05/05/2012, disponible en <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/05/04/actualidad/1336154839_444735.html> [consult. 28/11/2012].

MENDOZA, Plinio Apuleyo / GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Norma, 2004.

MIGNOLO, Walter (1998). "Los cánones y (más allá) de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon de que hablamos?)" en Sullá, Enric (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco-Libros, pp. 237-270.

MIYOSHI, Masao (1991). *Off Center: Power and Culture Relations Between Japan and the United States*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MONTERO, Ascensión (2007). “Vida ética en el shintoísmo”, en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 97-106.

MONTESINOS, Toni (2009). “Entrevista a Kenzaburo Oé”, en *La Razón*, 14/03/2004, disponible en <http://almaenlaspalabras.blogspot.com.es/2009/12/ entrevista-kenzaburo-oe.html> [consult. 14/01/2013].

MORALES, Mario Roberto (2002). “La «desmacondización» de América Latina”, en *Voltairenet.org*, 20/05/2002, disponible en <http://www.voltairenet.org/article 120520.html> [consult. 28/12/2013].

MORI, Naoka (2012). “Supein ni okeru Murakami Haruki no juyō ni kan suru yobiteki kōsatsu. *Noruwei no mori* wo chūshin ni”, en *Kokusai kankei / Hikaku bungaku kenkyū*, vol. 11, nº 1, pp. 109-127.

MORRIS, Mark (1996). “Gossip and History: Nakagami, Faulkner, García Márquez”, en *Japan Forum*, vol. 8, nº 1, pp. 35-50.

MÜLLER, MAX (1894). *The Sacred Books of the East* (vol. XLIX). Oxford: The Clarendon Press, disponible en <http://www.sacred-texts.com/bud/sbe49/ index.htm> [consult. 24/01/2013].

MURAKAMI, Haruki (2011). “Somiadors «poc realistes»”, disponible en <http://www20.gencat.cat/docs/msi-dgac/Premi%20Internacional%20Catalunya/ pdf/discurs_murakami_cat.pdf> [consult. 15/02/2013].

MURRAY, Henry A. (1968). “The Possible Nature of a ‘Mythology’ to Come”, en Murray, Henry A. (ed.), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, pp. 300-353.

MYLES, Chilton (2009). “Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana”, en *Journal of Narrative Theory*, vol. 39, nº3, pp. 391-415.

NAKAGAWA, Hisayasu (2006). *Introducción a la cultura japonesa*, trad. fr. O. Rius Piqué. Barcelona: Melusina, 2008.

NAPIER, Susan (1989). “Death and the Emperor: Mishima, Oe, and the politics of betrayal”, en *The Journal of Asian Studies*, vol. 48, nº 1, pp. 71-89.

_____ (1991). *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge: Harvard University Press.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1995). “The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction”, Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 451-475.

_____ (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. Londres: Routledge.

_____ (1999). “Ōe Kenzaburō and the Search for the Sublime at the End of the Twentieth Century”, en *Ōe and Beyond*. Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 11-35.

NATHAN, John (1995). “Oe Kenzaburo: Mapping the Land of Dreams” en *Japan Quarterly*, vol. 42, nº 1, pp. 89-98.

NAVAJAS, Gonzalo (2008). *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ODDVIK, Morten (2002). *Murakami Haruki & Magical Realism. A Look at the Psyche of Modern Japan*. Tokio: Universidad de Waseda, disponible en <http://ja.scribd.com/doc/15280490/Murakami-Magic-Realism> [consult. 07/02/2013].

ŌE, Kenzaburō (1963). *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____ (1965). “A Portrait of the Postwar Generation”, trad. jap. J. Nathan, en *Japan Quarterly*, vol. 12, nº 3, pp. 347-351.

_____ (1972). *The Day He Himself Shall Wipe my Tears Away*, en *Teach Us How to Outgrow Our Madness*, trad. jap. J. Nathan. Nueva York: Grove Press, 1994.

_____ (1978). *Shōsetsu no hōhō*. Tokio: Iwanami Shoten.

_____ (1986b). “Postwar Japanese Literature and the Contemporary Impasse”, en *Japan Foundation Newsletter*, vol. 14, nº 3, pp. 1-6.

_____ (1990). “On Modern and Contemporary Japanese Literature”, trad. jap. K. Yanagishita, en *Japan, the ambiguous and myself*. Tokio: Kōdansha, pp. 39-56.

_____ (1992). “Speaking on Japanese Culture before a Scandinavian Audience”, trad. jap. K. Yanagishita, en *Japan, the ambiguous and myself*. Tokio: Kōdansha, pp. 8-38.

_____ (1994). “Japan, the Ambiguous and Myself”, trad. jap. H. Yamanouchi, en *Japan, the Ambiguous and Myself*. Tokio: Kōdansha, pp. 106-128.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1995). “Japan´s Dual Identity: a Writer´s Dilemma”, trad. jap. K. Yanagishita, en *Japan, the ambiguous and myself*. Tokio: Kōdansha, pp. 57-103.

ONISHI, Makoto (2007). “Dialéctica entre el yo y el otro”. En torno a la metáfora del pozo en «Crónica del pájaro que da cuerda al mundo»”, en *Quimera. Revista de literatura*, nº 289, pp. 50-55.

ORTIZ, Francisco (1983). “Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba”, en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

ORZEL, Chad (2010). *How to Teach Quantum Physics to Your Dog*. Nueva York: Scribner.

OSÍO CABRICES, Rafael (2007). “La ecuación Murakami. Una revisión de la obra traducida al español”, en *Quimera. Revista de literatura*, nº 289, pp. 44-48.

PARDO, José Luis (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PARKINSON ZAMORA, Lois / FARIS, Wendy B. (1995). “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”, en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 1-11.

PAZ, Marga (1997). “El realismo mágico de Franz Roh”, en VV.AA., *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Madrid: IVAM, Fundación Caja Madrid y Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 13-25.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008). “Alejo Carpentier: Teoría y práctica de «lo real maravilloso»”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (vol. 37). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 35-42.

PIÑÓN COTANDA, Mercedes (2012). *Literatura y ciencia. Ideosemántica y dialogía de la ficción. Su incidencia en las cosmogonías*, Tesis Doctoral. Castellón: Universidad Jaume I.

PONS, Philippe (2011). “Japón ha entrado en una nueva era”, en *El País*, 18/03/2011, disponible en <http://elpais.com/diario/2011/03/18/internacional/1300402808_850215.html> [consult. 07/06/2013].

POPPER, Karl (1945). *La sociedad abierta y sus enemigos* (2 vol.), trad. ing. E. Loedel. Orbis: Barcelona, 1985.

POZUELO YVANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PRIGOGINE, Ilya / STENGERS, Isabelle (1984). *Order out of Chaos: Man´s New Dialogue with Nature*. Flamingo: Londres, 1986.

REIS, Roberto (1980). "O fantástico do poder e o poder do fantástico", en *Ideologies and literatures*, vol. III, nº 13, pp. 3-22.

REQUENA HIDALGO, Cora (2009). *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Gijón: Satori.

REY, Felisa (2007). "Shintoísmo y educación", en Falero, Alfonso (coord.), *Aproximación al shintoísmo*. Salamanca: Amarú, pp. 127-137.

RIMER, J. Thomas (1988). *A Reader´s Guide to Japanese Literature. From the Eighth Century to the Present*. Tokio: Kōdansha.

RINCÓN, Carlos (1993). "Los límites de Macondo", en *Dispositio*, vol. XVIII, 44, pp. 1-26.

ROAS, David (2009). "¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas?, en Sanz Cabrerizo, Amelia (ed.), *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros, pp. 171-189.

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

ROGMANN, Horst (1979). "«Realismo mágico» y «Négritude» como construcciones ideológicas", en *Ideologies & Literature*, vol. 1, nº10, pp. 45-55, disponible en <http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n10_05.pdf> [consult. 19/06/2013].

ROH, Franz (1925). "Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente", trad. al. F. Vela, en *Revista de Occidente*, nº 16, 1927, pp. 274-301.

ROJAS GUARDIA, Pablo (1969). *La realidad mágica. Ensayos de interpretación literaria*. Caracas: Monte Ávila.

ROJO, Alberto (2013). *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ROYO, José Antonio (1997). *Sexuality in the Works of Oe Kenzaburo*, Tesis Doctoral. Cambridge (MA): Harvard University.

_____ (1998). "Sexuality in the Works of Ōe Kenzaburō", en Florentino Rodao, Antonio / López Santos, Antonio (eds.), *El Japón contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 192- 212.

RUBINS, Jay (2005). "Murakami Haruki and the War Inside", en Stahl, David / Williams, Mark (eds.), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Responding to Trauma in Postwar Literature and Film. Leiden: Brill, 2010, pp. 53-74.

RUBIO, Carlos (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa*. *Una introducción*. Madrid: Cátedra.

_____ (2012). *El Japón de Murakami*. Madrid: Santillana.

RUIZ SERRANO, Cristina (2008). "El realismo mágico de las últimas décadas en Hispanoamérica y Rusia: ¿hibridez o desaparición", en *Anales Nueva Época*, nº 11, pp. 175-194, disponible en <https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10428/1/gupea_2077_10428_1.pdf> [consult. 10/06/2013].

RUSHDIE, Salman (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Londres: Granta-Penguin.

RYAN, James (1993). "The Split Personality of Oe Kenzaburō", en *Japan Quarterly*, vol. 40, nº 3, pp. 444-457.

SAKAI, Kazuya (2002). "Estudio preliminar a Ueda Akinari", en Akinari Ueda, *Cuentos de lluvia y de luna*, trad. jap. K. Sakai. Madrid: Trotta, pp. 11-78.

SARTRE, Jean-Paul (1946). *El existencialismo es un humanismo*, trad. F. Caballero Quemades y M. Corella Lacasa, Madrid: Santillana, 1996.

SCHÖNING, Udo (2000). "La internacionalidad de las literaturas nacionales: observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio", en Romero López, Dolores (ed.), *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006, pp. 305-340.

SCHORER, Mark (1968). "The Necessity of Myth", en Murray, Henry A. (ed.), *Myth and mythmaking*. Nueva York: Beacon Press Books, pp. 354-358.

SEATS, Michael (2006). *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Literature*. Lanham: Lexington Books.

SECO, Irene (2008). *Mitos y leyendas del Japón*. Gijón: Satori.

SIMPKINS, Scott (1995). "Sources of Magical Realism/ Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature", en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 145-159.

SLAYMAKER, Douglas (1997). *Japanese Literature After Sartre: Noma Hiroshi, Oe Kenzaburo and Mishima Yukio*, Ann Arbor: UMI.

_____ (ed.) (2002). *Confluences: Postwar Japan and France*. Ann Arbor: University of Michigan.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (2004). *The Body in Postwar Japanese Fiction*. Londres: Routledge.

SLEMON, Stpehen (1995). "Magic Realism as Postcolonial Discourse", en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp 407-426.

SOKAL, Alan D. (1996). "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", en *Social Text*, nº 46/47, pp. 217-252.

SOTELO, Justo (2013). *Los mundos de Haruki Murakami*. Madrid: Izana.

SQUIRES, Euan J. (1986). *The Mistery of the Quantum World*. Nueva York: Tylor & Francis.

STARRS, Roy (2004). *Confluences: Postwar Japan and France*, en *Journal of Japanese Studies*, vol. 30, nº2, pp. 533-538.

STRETCHER, Matthew (1999). "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki", en Rubin, Jay (ed.) (2001), *The magic of words*. Cambridge (MA): Harvard University Asia Center.

_____ (2002). *Dances With the Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Michigan: University of Michigan Press.

SUTER, Rebecca (2008). *The Japanization of Modernity*. Cambridge (MA): Harvard University Asia Center.

TAKAGI, Kayoko (2004). "Introducción", en *El cuento del cortador de bambú*, trad. jap. K. Takagi. Madrid: Cátedra/Letras Universales, pp. 15-179.

_____ (2010). "El concepto de ánima de las palabras, *kotodama*, en la literatura japonesa", en Montaner Montava, Mª / Querol Bataller, María (coords.), *Lenguas de Asia Oriental: Estudios lingüísticos y discursivos*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 263-278.

TANIZAKI, Junichirō (1933). *El elogio de la sombra*, trad. fr. J. Escobar. Madrid: Siruela, 2013.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. pol. F. Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2002.

TERAO, Ryukichi (2007). "Aventuras en torno a la novela", en *Quimera. Revista de literatura*, nº 289, pp. 34-5.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

THIEM, Jon (1995). “The Textualization of the Reader in Magic Realist Fiction”, en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 235-263.

THOMPSON, Matt (2001). “Nobel Prize Winner in Waiting?”, en *The Guardian* (26/05/2001), disponible en <http://www.theguardian.com/books/2001/may/26/fiction.harukimurakami> [consult. 03/11/2013].

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.

TOMASHEVSKI, Boris (1992). “La motivación”, en Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, pp. 227-238.

TORTOSA, Virgilio (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.

_____ (2002). *Conflictos y tensiones. Individualismo y literatura en el fin de siglo*. Alicante: Universidad de Alicante.

_____ (2006). “Sujetos mutantes. Nuevas identidades en la cultura” en Romero López, Dolores / Sanz Cabrerizo, Amelia (eds.) (2008). *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos, pp. 257-272.

_____ (ed.) (2006). *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante.

TREAT, John Whittier (1987). *Hiroshima Noto and Kenzaburo Oe´s Existentialist Other*, Cambridge (Massachusetts), en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, nº 1, pp. 243-287.

UEDA, Kenji (1996). “Shinto”, en Noriyoshi, Tamaru / Reid, David (eds.), *Religion in Japanese Culture. Where Living Traditions Meet a Changing World*. Tokio: Kōdansha, pp. 27-42.

UEDA, Makoto (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Michigan: Western Reserve University / University of Michigan.

URROZ, Eloy, et al. (2000). “Manifiesto Crack”, en *Lateral. Revista de Cultura*, nº 70, disponible en <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm> [consult. 28/12/2012].

USLAR PIETRI, Arturo (1948a). “El mestizaje y el Nuevo Mundo” en *Nuevo mundo. Mundo nuevo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1998.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1948b). *Letras y hombres de Venezuela*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1968). "Realismo mágico", en *Nuevo mundo. Mundo nuevo*. Alicante: Cervantes Virtual, 1998, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html> [consult. 30/06/2013].

VATTIMO, Gianni (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. it. A. L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1986.

VERZASCONI, Ray (1965). *Magical Realism and the Literary World of Miguel Angel Asturias*. Seattle: University of Washington Press.

VILLATE RODRÍGUEZ, Camila (2010). *Realismo mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*, Tesis Doctoral. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

VIÑAS PIQUER, David (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.

_____ (2012). *Erótica de la autoayuda. Estrategias narrativas para promesas terapéuticas*. Barcelona: Ariel.

VOLEK, Emil (2007). "Anverso y reverso del laberinto de la soledad: Octavio Paz y cien años de Macondo", en *Cuadernos del CILHA*, año 8, nº 9, pp. 131-143.

VV. AA. (1997). *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*. Centre Julio González.

WATTS, Alan (1957). *El camino del zen*, trad. ing J. Adolfo Vázquez. Barcelona: RBA, 2006.

WATZLAWICK, Paul (1976). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, trad. al. M. Villanueva. Barcelona: Herder, 1981.

WEINTRAUB, Karl Joachim (1978). *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia*, trad. ing. M. Martínez-Lage. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.

WELLEK, René (1965). "La crisis de la literatura comparada", trad. ing. M. J. Vega, en Vega, María José / Carbonell, Neus (eds.) (1998), *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 79-88.

WELLEK, René / WARREN, Austin (1942). *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

WILSON, N. Michiko (1981). "Ōe´s Obsessive Metaphor, Mori, the Idiot Son: Toward the Imagination of Satire, Regeneration, and Grotesque Realism", en *Journal of Japanese Studies*, vol. 7, nº 1 (invierno), pp. 23-52.

_____ (1986). *The Marginal World of Ōe Kenzaburō*. Nueva York: M.E. Sharpe.

WILSON, Rawdon (1995). "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism", en Parkinson Zamora, L. / Faris, Wendy B. (eds.), *Magical realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 209-233.

YANAGITA, Kunio (1910). *Mitos populares de Japón. Leyendas de Tōno*, trad. jap. M. Rodríguez de Alisal. Madrid: Quaterni, 2013.

YANG, Manuel (1999). "Familial Autobiography and the World: A Review Article of Work by Kenzaburō Ōe", en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 1, nº 3, disponible en <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=clcweb>.

YOSHIDA, Sanroku (1992). "Dickens por la noche: Entrevista con Ôe Kenzaburô", en *Quimera. Revista de Literatura*, nº 90-91, pp. 72-76.

ZOHAR, Danah / MARSHALL, Ian (1994). *The Quantum Society. Mind, Physics and a New Social Vision*. Glasgow: Flamingo.

Ficción

AKUTAGAWA, Ryūnosuke (1919). *El dragón, Rashōmon y otros cuentos*, trad. jap. M. Rodríguez del Alisal / C. Mie Cánovas. Madrid: Quaterni, 1ª ed. cast. 2012.

ASTURIAS, Miguel Ángel (1946). *El señor presidente*. Madrid: Alianza/Biblioteca de autor, 2005.

_____ (1949). *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza/Biblioteca de autor, 2005.

BORGES, Jorge Luis (1941). *El jardín de senderos que se bifurcan*, en *Obras completas* (vol. I). Barcelona: RBA/Instituto Cervantes, 2005.

CARPENTIER, Alejo (1929). *Écue-Yamba-Ó*. Madrid: Alianza/Biblioteca de autor, 2002.

_____ (1949). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1ª ed. 1983.

EUSTASIO RIVERA, José (1924). *La vorágine*. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas (nº 315), 1990.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FRAYN, Job (2001). *The Bohr´s dilemma.* Nueva York: Stangton Press.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967). *Cien años de soledad. Edición conmemorativa*. Madrid: Alfaguara, 1ª ed. 2007.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967b). *Cien años de soledad*. Barcelona: Orbis, 1982.

HEARN, Lafcadio (1904). *Kwaidan*, trad. ingl. Carlos Gardini. Madrid: Siruela, 1987.

HUIDOBRO, Vicente (1990). *Antología*. Madrid: Castalia.

INOUE, Hisashi (1981). *Kirikiri jin*. Tokio: Shinchōsha.

KAWABATA, Yasunari (1950). *Kataude*. Tokio: Shinchōsha.

KURAHASHI, Yumiko (1986). *Amanonkoku ōkanki*. Tokio: Shinchōsha.

MISHIMA, Yukio (1970). *Nieve de primavera. El mar de la fertilidad*, trad. jap. Domingo Manfredi. Madrid: Alianza, 2007.

MIYAZAWA, Kenji (1927). *Tren nocturno de la Vía Láctea*, trad. jap. M. Watkins. Tokio: Luna Books, 1994.

MURASAKI, Shikibu. *La historia de Genji*, trad. ing. Rubio Izquierdo. Madrid: Girona, 4ª ed. 2008.

MURAKAMI, Haruki (1979). *Kaze no uta wo kike*. Tokio: Kōdansha.

_____ (1980). *1973 no nen no pinbōru*. Tokio: Kōdansha.

_____ (1985). *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* (vol. 1). Tokio: Sinchosha, 2009.

_____ (1985b). *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* (vol. 2). Tokio: Shinchōsha, 2009.

_____ (1994a). *Nejimaki dori kuronikuru* (vol. 1). Tokio: Shinchōsha, 2010.

_____ (1994b). *Nejimaki dori kuronikuru* (vol. 2). Tokio: Shinchōsha, 2010.

_____ (1995). *Nejimaki dori kuronikuru* (vol. 3). Tokio: Shinchōsha, 2010.

_____ (1997). *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, trad. jap. A. Bimbaum / Ph. Gabriel. Nueva York: Vintage Books, 2000.

_____ (1999). *Supūtoniku no koibito*. Tokio: Kōdansha, 2001.

_____ (2002a). *Umibe no Kafuka* (vol. 1). Tokio: Shinchōsha, 2009.

_____ (2002b). *Umibe no Kafuka* (vol. 2). Tokio: Shinchōsha, 2009.

_____ (2004). *Afutā dāku*. Tokio: Kōdansha, 2006.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (2006). *El meu amor Sputnik*, trad. jap. C. Iribarren i Donadeu. Barcelona: Empúries, 1ª ed. cat. 2002.

_____ (2008a). *After dark*, trad. jap. Lourdes Porta. Barcelona: Tusquets, 1ª ed. cast. oct. 2008, 3ª ed. nov. 2008.

_____ (2008b). *Kafka en la orilla*, trad. jap. L. Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets/Maxi, 1ª ed. cast. sept. 2008, 8ª ed. 2010.

_____ (2009a). *1Q84* (vol. 1). Tokio: Shinchōsha.

_____ (2009b). *1Q84* (vol. 2). Tokio: Shinchōsha.

_____ (2010a). *1Q84* (vol. 3). Tokio: Shinchōsha.

_____ (2010b). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, trad. jap. L. Porta / J. Matsuura. Barcelona: Tusquets/Maxi, 1ª ed. cast. enero 2008, 9ª ed. mayo 2010.

_____ (2011a). *1Q84. Libros 1 y 2*, trad. jap. G. Álvarez Martínez. Barcelona: Tusquets/Andanzas, 1ª ed. cast. 2011.

_____ (2011b). *1Q84. Libro 3*, trad. jap. G. Álvarez Martínez. Barcelona: Tusquets/Andanzas, 1ª ed. cast. 2011.

_____ (2011c). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, trad. jap. L. Porta Fuentes. Barcelona: Tusquets/Maxi, 1ª ed. cast. 2011.

_____ (2012). *Baila, baila baila*, trad. jap. G. Álvarez Martínez. Barcelona, Tusquets/Andanzas.

ŌE, Kenzaburō (1957). *La presa*, trad. jap. Miguel Wanderbaghen. Barcelona: Anagrama, 1ª ed. cast. 2003.

_____ (1958). *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*, trad. M. Wandenbergh. Barcelona: Anagrama, 1ª ed. cast. 1999, 2ª ed. 2002.

_____ (1961). *Seventeen*, en *Two novels: Seventeen, J*, trad. jap. Luk Van Haute. Nueva York: Blue Moon, 1996.

_____ (1964). *Una cuestión personal*, trad. jap. Yoonah Kim. Barcelona: Anagrama/Compactos, 1ª ed. cast. 1999, 5ª ed. 2008.

_____ (1967). *Man'en gannen futtobōru*. Tokio: Kōdansha.

_____ (1973). *Kōzui wa waga tamashii ni oyobi*. Tokio: Shinchō Bunko.

_____ (1976). *Pinchi ranna memorándum*. Tokio: Shinchōsha.

_____ (1981). *Sakebigoe*, en *Ōe Kenzaburō zenshūkin*, vol. 5. Tokio: Iwanami Shoten.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1983). *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!*, trad. jap. Ricardo Ogata. Barcelona: Seix Barral, 1ª ed. cast. 2005.

_____ (1986). *M/T to mori no fushigi no monogatari*, en *Ōe Kenzaburō shōsetsu* (vol. 5). *"Dōjidai gēmu" "M/T to mori no fushigi no monogatari"*. Tokio: Shinchōsha.

_____ (1989). *Jinsei no shinseki*. Tokio: Runa Shoten.

_____ (1993). *Moe agaru midori no ki*. Tokio: Shinchōsha.

_____ (1995). *Un amor especial. Vivir en familia con un hijo disminuido*, trad. J. Fibla. Barcelona: Martínez Roca, 1ª ed. cast. 1998.

_____ (1999). *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*, trad. jap. Ricardo Ogata. Barcelona: Anagrama/Compactos, 1ª ed. cast. 2004.

_____ (2000). *Nen no kodomo*. Tokio: Iwaten.

_____ (2000b). *Torikaeko*. Tokio: Shinchōsha.

_____ (2004). *El grito silencioso*, trad. jap. M. Wandenbergh. Barcelona: Anagrama/Compactos, 1ª ed. cast. 2004, 2ª ed. 2006.

_____ (2004b). *Salto mortal*, trad. F. Rodríguez-Izquierdo. Barcelona: Seix Barral, 1ª ed. cast. 2004.

_____ (2009). *M/T y la historia de las maravillas del bosque*, trad. jap. Ricardo Ogata. Barcelona: Seix Barral/Booket, 1ª ed. cast. 2009.

RULFO, Juan (1955). *Pedro Páramo*. Barcelona: Bibliotex, 2001.

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2013). *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira.

SARTRE, Jean-Paul (1942). *Las moscas*, trad. fr. S. Lorenzo. Madrid: Alianza.

_____ (1944). *A puerta cerrada*, trad. fr. A. Huertas. Madrid: Alianza.

_____ (1945). *Los caminos de la libertad, I: La edad de la razón*, trad. M. R. Cardoso, Buenos Aires: Losada, 2005.

SŌSEKI, Natsume (1908). *Yume jūja*. Tokio: Iwanami Shoten, 1986.

Obras de consulta

BELCHEM, John / PRICE, Richard (eds.) (1994). *Diccionario Akal de historia del siglo XIX*, trad. ing. I. Bennasar Cabrera. Madrid: Akal/Diccionarios, 2007.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*, trad. fr. M. Silvar / A. Rodríguez. Barcelona: Herder.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CHILVERS, Ian / OSBORNE, Harold / FARR, Dennis (1988). *Diccionario de arte*, trad. ing. A. Adell / B. Moreno Castillo, M.A. Toajas Roger / F. Zaragoza. Madrid: Alianza, 1992

DIETERICH, Genoveva (1974). *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo/Fundamentos.

FILORAMO, Giovanni (1993). *Diccionario Akal de las religiones*, trad. it. M. T. Robert Rogla. Madrid: Akal/Diccionarios, 2001.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal/Diccionarios.

PEVSNER, Nikolaus / FLEMING, John / HONOUR, Hugh (1975). *Diccionario de arquitectura*, Madrid: Alianza/Alianza Diccionarios, 1ª ed. 1980, 2ª ed. 1984.

POUPARD, Paul (1985). *Diccionario de las religiones*, trad. fr. M. Carrillo / A. García / H. Gimeno / M. Molina / J.M. Montero / M. Moreno / G. Mora. Barcelona: Herder, 2003.

SCHUHMACHER, Stephan / WOERNER, Gert (comp.) (1993). *Diccionario de la sabiduría oriental. Budismo, hinduísmo, taoísmo, Zen*, trad. al. J. Balderrama. Barcelona: Paidós.

SECHI MESTICA, Giuseppina (1990). *Diccionario Akal de mitología universal*, trad. it. M.P. Bouyssou / M.V. García Quintela. Madrid: Akal/Diccionarios, 2007.

SPAHN, Mark / HADAMITZKY, Wolfgang (1989). *Japanese Character Dictionary. With Compound Lookup via Any Kanji*. Tokio: Nichigai.

TORTOSA, Virgilio (2014). *Metodología de la investigación científica. Guía para la elaboración del trabajo académico humanístico*. Alicante: Universidad de Alicante.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IX. GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ainu (アイヌ**).** Primeros pobladores de la septentrional isla japonesa de Hokkaidō. La etnia *ainu* posee lengua, mitología y cultura propias, si bien se encuentran en detrimento desde que a mediados del siglo XIX, a partir de la era Meiji, Japón emprendiera su proceso de modernización. Desde entonces, la aculturación sufrida por el pueblo *ainu* ha provocado que el modo de vida de los históricos habitantes de Hokkaidō esté cercano a la total desaparición, a pesar de los tardíos esfuerzos del Gobierno japonés por reconocer y preservar su idiosincrasia.

Buraku (部落**).** Agrupación de distintos caseríos o aldeas rurales que forman unidades de administración durante el Japón premoderno. De este termino deriva la palabra *burakumin*, utilizado para designar al sector de población descastado en el Japón feudal. Los descastados tenían reservados trabajos considerados indignos por el resto de la sociedad.

Chikan (痴漢**).** Vocablo que designa al acosador sexual, especialmente a aquel que perpetra sus actividades en lugares públicos, en ocasiones aprovechándose del anonimato facilitado por las muchedumbres en lugares comúnmente abarrotados. Para evitar las incidencias causadas por los *chikan*, en un gran número de estaciones se tomó la medida de reservar unos cuantos vagones de tren para uso exclusivo de las mujeres durante las horas punta.

Chōnin (町人**).** Formado por los caracteres *persona* (人) y *ciudad* (町), el término *chōnin* hace referencia al ciudadano mercante y a la clase social de comerciantes que se constituye en el Japón feudal. Los *chōnin* alcanzaron relevancia socioeconómica durante el período Edo (1603-1868), tal y como había ocurrido con el auge de la burguesía en la Baja Edad Media occidental.

Chōshizenteki (超自然的**).** Adjetivo compuesto por los caracteres *exceder* (超) y la palabra *natural* (自然); hace referencia a todos aquellos fenómenos cuya lógica sobrepasa las leyes de la naturaleza. Mientras que el equivalente inglés (*supernatural*) o español (*sobrenatural*) son palabras frecuentes en los estudios sobre la fantasía y el realismo mágico, el término japonés *chōshizenteki* no suele emplearse en japonés para aludir a los fenómenos que desafían la lógica racional, y por ello existe un gran número de sucesos acogidos bajo la rúbrica de lo natural en las cosmovisiones japonesas.

Chūkansha (中間者**).** Palabra compuesta por la unión de 中 (*mitad* o *en medio*), 間 (*intervalo* y también *espacio*) y 者 (*persona*), de tal manera que una traducción posible sería *mediador* o *intermediario*. Varios personajes de Kenzaburō Ōe comparten esta condición de intermediarios, pues en sus libros abundan los japoneses formados en movimientos y modas extranjeras, como el propio autor. La idea de *intermediario* despierta recelo en los sectores más conservadores de la sociedad japonesa, como ocurre en un gran número de culturas donde la figura del mediador o el portador de mestizaje también suscita desconfianza.

Fudoshi (ふどし**).** Prenda masculina de uso interior tradicional en Japón, aunque también es utilizada en otros lugares de Asia Oriental como las islas Filipinas. Consiste en un pedazo de tela rectangular con una cuerda en uno de los lados menores. Para vestir la prenda, esta cuerda se anuda alrededor de la cintura, y se pasa la tela, que parte del coxis, por el bajo vientre hasta quedar sujetada por la cuerda atada.

Fukashigi (不可思議**).** Término traducible por *misterioso*, *inefable* o *inconcebible*; se trata de un concepto trascendental para el budismo aplicado a aquellas realidades capaces de ser percibidas en estado de Iluminación, de manera que no pueden ser verbalizadas o transmitidas de forma discursiva. La importancia de este concepto dilucida la existencia de realidades (y de niveles de la realidad) cuya ontología jamás podrá ser descrita o aprehendida a través de herramientas del *logos* o del lenguaje, pues pertenece a ámbitos incognoscibles para la limitada naturaleza de la mente humana. El término *fukashigi* implica reconocer que el hombre nunca podrá, ni siquiera a través de la ciencia, comprender definitivamente el cosmos que habita.

Furita (フリーター**).** Neologismo empleado en Japón para designar al colectivo social que rehúye de compromisos laborales estables, y por tanto, rechaza la tradicional vida

empresarial japonesa en la que cada empleado manifiesta sentimientos de pertenencia a la corporación. El *furita* es un individuo que adquiere las rentas necesarias para vivir a partir de diversos trabajos temporales de baja cualificación, cambiantes por tanto en el tiempo y garantes de una vida sin demasiadas ataduras o compromisos sociales. Varios personajes de las novelas Murakami podrían englobarse dentro de este tipo social.

Fushigi (不思議**).** Compuesto por la palabra *suposición* o *conjetura* (思議) precedida por el sufijo negador *fu* (不). Este análisis morfológico permite concluir que la palabra se emplea para designar fenómenos o anécdotas cuya lógica es inaccesible a través de conjeturas o pensamientos. Es similar al término *fukashigi*, aunque a diferencia de éste no es propio del léxico budista. La palabra *fushigi* suele traducirse al castellano como *maravilla*, *extraño*, *misterio* o incluso *milagro*.

Gesaku (戯作**).** Tradición literaria japonesa de cariz popular. La ficción *gesaku* era concebida para el consumo masivo, y por ello sus historias se cargaban de fantasía, de parodia y de humor. Su época de máximo desarrollo fue el siglo XVIII, y la era Meiji vino a suponer su declive, como ocurrió con otros tantos fenómenos y productos culturales de la premodernidad nipona.

Ie (家**).** En el japonés estándar significa *casa*, pero en el ámbito de los estudios japoneses también hace referencia al sistema familiar de corte confuciano predominante en el Japón premoderno. *Ie* puede relacionarse en algunos aspectos con los *clanes* de China, pues ambos poseen un marcado carácter feudal. En el sistema *ie*, el núcleo familiar lo constituía el padre, cumbre de un sistema jerárquico en el que tenían un rango determinado todos los miembros del hogar, incluidos los sirvientes si los hubiera. La esposa tenía un papel relegado a la crianza de los niños y al hogar. Además, no era necesariamente la que suministraba placer al marido, pues en el Japón premoderno el relativo grado de aceptación de las relaciones adúlteras y del trato con prostitutas se entiende a partir de la función meramente reproductora y social de la familia o *ie*. Tras la Segunda Guerra Mundial, el sistema *katei* desbanca a esta forma tradicional de organización.

Jinja (神社**).** Santuario sintoísta y sede de las actividades religiosas vinculadas a esta doctrina, desde oficios y rituales a mercados y festivales lúdicos celebrados con motivo de alguna fecha señalada en el calendario del *shintō*. En ellos aún se pueden apreciar los rasgos de la arquitectura primitiva japonesa, que toma la madera como material esencial. Los numerosos ejemplos arquitectónicos de *jinja* que aún se conservan comparten la claridad de su estructura y la pureza de su ejecución. Son concebidos a partir de una prevalencia de la horizontalidad que otorga al devoto una sensación de armonía e integración con la localización del templo, que normalmente suele ocupar (o recrear) un entorno natural mediante jardines, estanques o incluso colinas y montañas, como Fushimi Inari, en Kioto. El afán regeneracionista y cíclico que caracteriza al sintoísmo se refleja en el hecho de que todo *jinja* sea reconstruido cada 20 años. Gracias a esa tradición, su antiquísimo estilo todavía puede ser apreciado en la actualidad.

Junbungaku (純文学**).** Conjunto de obras calificables como *literatura pura* cuya calidad promueve su preservación en la historia. En las últimas décadas, con el auge de los estudios sobre posmodernidad, el término ha perdido cierta vigencia como consecuencia de la creciente atención académica hacia los fenómenos de la cultura de masas.

Kami (神**).** Aunque suele traducirse por *dios* o *deidad*, en realidad una traducción más acorde con el pensamiento sintoísta sería *fuerza sobrenatural*. Los *kami* se manifiestan en la naturaleza, en los animales y también en el hombre, y por tanto el *shintō* considera a todos esos elementos como seres intrínsecamente buenos. No obstante, los *kami* también pueden manifestar su ira si son ofendidos, y en consecuencia suscitan un sentimiento de temor respetuoso.

Kanji (漢字**).** Literalmente, *caracteres* o *letras* (字) de *Han* o *China* (漢); es el alfabeto chino desarrollado durante la dinastía Han e importado por otras partes de Asia, entre ellas Japón, a

partir del siglo III de nuestra era. Durante la mayor parte de la historia japonesa, el alfabeto *kanji* fue considerado el adecuado para los escritos cultos. Los *kanji* poseen una o varias cargas semánticas básica conocidas como *radicales*. La combinación de *kanji* puede dar lugar a nuevas palabras compuestas, como podemos observar en varios ejemplos de este glosario. En japonés, portan el valor semántico de las palabras, y a éstas se adhieren caracteres en *hiragana* para concretar la morfología o posibilitar su combinación sintáctica con el resto de elementos de la frase.

Kappa (河童**).** Criatura mitológica que habita en los ríos, de cuerpo menudo y morfología similar a un anfibio que posee a la espalda una concha de tortuga. Es protagonista y antagonista de numerosas leyendas e historias populares, y suele manifestar un travieso comportamiento y pertinaz curiosidad. Algunos mitólogos tratan al *kappa* como divinidad maligna, pues también se le atribuyen ahogamientos de ingenuos humanos que son atraídos por sus llamadas.

Katakana (カタカナ**).** Silabario compuesto por 48 caracteres empleado para transcribir palabras de origen extranjero. También las palabras onomatopéyicas suelen escribirse en *katakana*, así como ciertas expresiones que los autores quieren enfatizar visualmente, un recurso muy empleado por el cómic japonés o *manga*.

Kataribe (語り部**).** Cuentacuentos. En el Japón antiguo y tradicional, esta tarea la desempeñaban las mujeres, guardianas del importantísimo componente oral de la cultura japonesa. La importancia de este rol les confería en ocasiones puestos oficiales en la Corte imperial.

Katei (家庭**).** Sistema de organización familiar propio del Japón contemporáneo. A diferencia del sistema *ie*, y como efecto de la implantación social del amor romántico occidental, en el *katei* el matrimonio se decide con mayor grado de libertad por parte de los cónyuges. Además, el padre deja de ostentar el poder absoluto en las decisiones familiares y cede parte del protagonismo a la madre y a los hijos, como reflejo de la igualdad legal entre el hombre y la mujer reconocida en el Japón resultante de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de estos cambios, el padre sigue siendo hoy el principal responsable de generar rentas para el hogar y la familia, mientras que la mujer casada aún suele estar relegada a la crianza de los niños y, comúnmente, su relación con el mercado laboral suele limitarse a contratos de media jornada o similares.

Kōan (公案**).** Los *kōan* pertenecen a la tradición del budismo zen, y por tanto su empleo no se limita únicamente a Japón. A modo de acertijo, el *kōan* tiene como naturaleza fundamental la paradoja y presenta normalmente un esquema de pregunta y respuesta cuya conexión desafía las convenciones de la lógica racional, por lo que sólo puede ser resuelto o comprendido gracias a una intuición privilegiada y a un abandono del pensamiento discursivo. De ello se deriva que cada individuo puede tener una solución personalizada al *kōan*. Un ejemplo de *kōan*, atribuido a Huang-lung (1002-1069) y recogido por Watts (2006), es el siguiente:

> Pregunta: ¿En qué sentido mi pie es como el casco de una mula?
> Respuesta: Cuando la garza blanca se para en la nieve tiene otro color.

Este famoso *kōan* es una buena muestra de la relación ilógica que mantienen la pregunta y la respuesta, que en realidad se vinculan entre sí por un motivo que cada discípulo desarrolla durante el estado meditativo. La función de estos *kōan* es la de estimular la experiencia del *satori*, pues de alguna manera reproducen el estado de liberación del pensamiento dualista y de las convenciones que el *satori* persigue.

Kodama (木霊**).** Espíritu habitante de los árboles en los bosques, a veces representados como pequeñas criaturas del tamaño de niños. La tradición folclórica japonesa les atribuye la responsabilidad de generar el eco en las montañas y valles.

Kokutai (国体**).** Formado por los *kanji* de *reino* o *país* (国) y *cuerpo* (体), significa literalmente *cuerpo nacional*. La noción fue empleada y promovida por el ultranacionalismo del Japón

del siglo XX anterior a la Segunda Guerra Mundial, aunque la configuración del *kokutai* puede rastrearse hasta intelectuales anteriores a ese período, destacando entre ellos Yukichi Fukuzawa (1835-1901). El *kokutai* fue un constructo esencialista cuyo objetivo era inculcar en los súbditos la pertenencia al colectivo identificable con la nación japonesa, a la que el individuo debía rendir su honor y servicio (su *cuerpo*) para contribuir a las hazañas históricas que el Imperio Japonés pretendía llevar a cabo.

Kotodama (言霊**).** Espíritu o poder intrínseco de la palabra. El *kotodama* parte de una concepción esencialista del lenguaje: cada palabra contiene una parcela de la realidad por un nexo mágico y analógico. Las concepciones populares del tipo *palabra* o *fórmula mágica* parten de conceptos similares a *kotodama*, así como las creencias en los poderes de ciertos individuos privilegiados capaces de alterar el orden de las cosas a través del conocimiento secreto del alma de las palabras. La importancia del concepto ha perdurado hasta nuestros días, y se manifiesta en ciertas actitudes lingüísticas de la comunidad japonesa. Por ejemplo, existen ciertas palabras (Takagi, 2010: 277), cuya pronunciación debe ser evitada (*imi kotoba*), igual que los sonidos *chi* o *shi*. Éste último recuerda a la pronunciación del carácter *muerte*, (死), homófono del número *cuatro* (四). Por esta fatídica coincidencia, animada por las creencias derivadas del *kotodama*, en la numeración de los pisos y edificios suele obviarse esta cifra, especialmente en los hospitales (Takagi, 2010: 274).

Kunitsukami (国つ神**).** Deidades de la tierra, diferentes por tanto a las deidades solares, cuyos descendientes son la dinastía imperial japonesa, según la tradición mitológica mayoritaria. A diferencia de las deidades solares, los *kunitsukami* son locales y por ese motivo presentan una variedad amplísima de rasgos y caracteres.

Kyōdōtai (共同体**).** Palabra compuesta por los caracteres *juntos* (共), *compañero* o *igual* (同) y *cuerpo* (体), podría traducirse como *sistema cooperativo*, *comunidad* o *colectivo*. Hace referencia a una comunidad de individuos que trabajan por el bien común, y prueba de tal espíritu comunitario es la palabra derivada *kyōdōtaiishiki*, traducible por *sentido de comunidad*. El vocablo ayuda a entender el tradicional espíritu colectivo que comúnmente se adscribe a la sociedad japonesa.

Makoto (誠**).** Valor central de la ética sintoísta, comúnmente traducido como *sinceridad*, *honestidad* o *fidelidad*, aunque ninguna traducción puede transmitir las cualidades aludidas por el término *makoto*, pues a diferencia de esas palabras no implica dar rienda suelta a los sentimientos personales o manifestarlos abiertamente, sino acompañar los actos y las palabras de un sentimiento verdadero. Es una cualidad altamente apreciada en los líderes y en quienes ostentan cargos de responsabilidad.

Meiji (明治**).** Era comprendida entre los años 1868 y 1912. Durante esta época se emprendió en Japón un ambicioso proyecto de modernización basado en la adquisición e implantación del sistema parlamentario y militar europeo, en la industrialización de la economía y, en definitiva, en la apertura a Occidente con el objetivo de incorporar los últimos avances tecnológicos de las potencias europeas y americanas. Obviamente, también se llevó a cabo un profundo proceso de reestructuración social: se instauró la educación universal, se abolieron las castas, se suprimió el feudalismo y se impulsó el mercantilismo y el liberalismo económico. Al mismo tiempo, también se procuró salvaguardar los elementos tradicionales de la cultura japonesa. En cuanto a proyecto modernizador, la era Meiji fue todo un éxito que logró situar a Japón entre los primeros puestos de las potencias industriales y militares del mundo en apenas tres décadas.

Migawari ni tatsu (身代わりに立つ**).** Actuar como sustituto corporal de otro ser vivo. Puede realizarse confiriendo la energía vital de un humano a una planta o a otro ser, tal y como ocurre en el popular relato de *Jū roku sakura*, protagonizado por un samurái que se sacrifica para que el cerezo de su jardín, enfermo y a punto de secarse, pueda seguir existiendo. La cosmovisión existente tras este tipo de conceptos iguala absolutamente a todos los seres en una realidad última donde las jerarquías y las diferenciaciones son abolidas, tal y como sucede en muchas cosmologías orientales.

Musubi (結び**).** Literalmente, *nudo*. Término propio de las enseñanzas sintoístas utilizado para aludir a las conexiones permanentes que mantienen entrelazadas a todas las partes del cosmos. Como el concepto de *migawari ni tatsu*, el *musubi* descansa sobre una concepción holística del universo en el que cada fragmento del cosmos emana de una fuente común, capaz de 'atar' a todas sus partes e interrelacionarlas.

Nakaima (中今**).** Término literalmente traducible por *dentro del ahora*, es decir, en el corazón mismo del tiempo presente, revelación parcial de una eternidad latente. La filosofía (y, consecuentemente, la ética) zen otorga una trascendencia máxima al momento presente, culminación continua del crecimiento espontáneo del universo que predican las doctrinas taoístas.

Nenbutsu (念仏**).** Plegarias y alabanzas a la supremacía celestial del Buda Amida utilizadas para la meditación. Es un ejercicio propio de la escuela budista de la Tierra Pura, cuyas doctrinas incluyen la recitación de estas plegarias como medio para obtener la vida eterna en el Paraíso tras la muerte. Esta forma de oración también se practica junto con música de percusión y danzas.

NHK. Siglas de la televisión pública japonesa. A pesar de su carácter público, todos los ciudadanos de Japón cuyas viviendas posean un televisor deben pagar una cuota para tener derecho a visionar los contenidos de esta cadena.

Nihonjin-ron (日本人論**).** Estudios sobre las peculiaridades de la nación japonesa. Esta temática de la sociología y de la historia suele adolecer de un esencialismo pivotado sobre la creencia de que la nación japonesa es un espacio cultural único entre el resto de pueblos. Recientemente, las perspectivas deconstruccionistas han desvelado el propósito ideológico nacionalista que motiva buena parte de los estudios asociados a las obras de *nihonjin-ron*.

Nikutai (肉体**).** Compuesto por *carne* (肉) y *cuerpo* (体), es una de las muchas palabras de las que dispone el idioma japonés para hacer referencia al cuerpo. A diferencia de otras palabras menos marcadas como *karada*, la palabra *nikutai* hace referencia al cuerpo carnal de los individuos, es decir, a su inmanencia física. Al igual que la palabra *kokutai*, posee el *kanji* de *cuerpo* (体), pero se diferencia de ella porque *nikutai* enfatiza lo concreto y lo palpable del cuerpo humano, frente a la esencialidad y abstracción de ideas como *cuerpo nacional* (*kokutai*). Por este motivo será el concepto sobre el cual desarrollarán su labor los autores de la *nikutai bungaku*.

Nikutai bungaku (肉体文学**). '**Literatura de la carne'. Vid. *nikutai*.

Nō (能**).** Género dramático musical de marcado carácter lírico y ritualista cuyas piezas desarrollan temas y motivos históricos, literarios y religiosos de gran fama. Su origen se remonta al siglo XIII, y su concepción dramatúrgica procede de bailes rituales ejecutados en templos, por lo que la danza, marcada por una cadencia hierática propia de su ritualismo, es un componente esencial de toda pieza *nō*. Su estética se fundamenta sobre la sublimidad, el *yūgen* y el simbolismo. En la actualidad se considera un género de gusto noble. La puesta en escena es simple en cuanto a escenografía, pues el *nō* presenta decorados simples y esquemáticos, en los que suele aparecer un lienzo de fondo con alguna representación arbolar figurada. Tal sencillez de tramoya obliga a que las transiciones del drama sean marcadas por simples reposicionamientos de los actores. La representación es ejecutada por un reducido número de actores, siempre varones, cubiertos con máscaras representativas de cada tipo de personaje y tradicionalmente ataviados con indumentarias artísticas. Les acompañan un coro de una decena de cantantes y un pequeño grupo de músicos, generalmente cuatro.

O-bon (お盆**).** Festividad celebrada en honor a los ancestros durante el mes de julio o de agosto. Los rituales varían según la tradición local, pero generalmente cobran una importancia especial la danza y la música, especialmente la percusión de tambores.

Universidad de Alicante

Oyakōkō (親孝行**).** Piedad filial. El *oyakōkō* es una virtud confuciana central en una sociedad armónica, vigente en la mayoría de los países orientales, en los que la familia es una unidad organizativa esencial a la que se debe rendir piedad y lealtad. El *oyakōkō* consiste en mantener respeto a los padres, un comportamiento basado en el agradecimiento debido a los mismos por su papel como progenitores y cuidadores. Según la sabiduría popular japonesa, cuando un hijo entiende la labor que han realizado sus padres por él es siempre demasiado tarde.

Pan-pan (パンパン**).** Onomatopeya empleada para designar a las prostitutas, especialmente durante los primeros años de la ocupación americana. Las *pan-pan* eran mujeres japonesas que acompañaban a los soldados americanos y les satisfacían sexualmente, de manera que las japonesas de clase media y alta quedaban protegidas frente a violaciones y otras conductas sexuales agresivas que pudieran cometer los ocupantes.

Rei (礼**).** Cortesía, modales. La palabra *rei* designa los rituales sociales que deben cumplirse para mantener el *wa* o armonía en la sociedad japonesa. Los modales nipones son conocidos por su delicadeza, exquisitez y atención hacia el invitado o huésped, y poseen todo un acervo de frases y sentencias formuladas para un gran elenco de ocasiones sociales, desde la entrada a una tienda por parte de un cliente hasta el agradecimiento que debemos manifestar cuando hemos pasado una temporada en casa de un anfitrión.

Renga (連歌**).** Poesía encadenada. Se trata de una forma lírica japonesa susceptible de ser compuesta de forma colectiva, y por ello es el objeto idóneo para certámenes y concursos públicos de poesía. Los poemas que se encadenan son *tanka* cuyas tres primeras líneas son compuestas por un autor y sus dos últimas por otro diferente.

Sansuiga (山水画**).** Estilo pictórico proveniente de China que representa escenas (画) paisajísticas cuyos elementos predominantes son la *montaña* (山) y el *agua* (水). Las escenas de *sansuiga* son tradicionalmente pintadas con pincel y tinta, prácticamente monocromáticas y carentes de perspectiva, de manera que se dirigen hacia un tipo de recepción no sensualista sino mental y conceptual. El referente pictórico está lejos de ser un conjunto de elementos realmente correspondientes con un *topos* real, pues recrean más bien concepciones metafísicas de la naturaleza.

Sarariman (サラリーマン**).** Asalariado de una empresa japonesa. Utilizado con una gran frecuencia en la jerga coloquial, el término *sarariman* es un producto típico de la clase media japonesa, reflejada en la figura del asalariado de contrato indefinido cuya identidad se subsume al grupo empresarial al que pertenece, y en este sentido se diferencia de la figura del *furita*. Gracias a la cultura empresarial japonesa, tradicionalmente el *sarariman* tiene garantizada una promoción programada en los diferentes niveles de gestión, y por tanto encuentra en su identidad laboral una estabilidad de consumo esencial para mantener el sistema económico japonés.

Satori (悟り**).** La experiencia intraducible del *satori* (*comprensión* o *iluminación*) es la Iluminación, el autoconocimiento equivalente a la percepción de la verdad última. Es un concepto emparentado con el *nirvana* de cualquier budismo continental. En el caso del Zen japonés, el *satori* es alcanzado cuando el discípulo llega a experimentar, de forma plenamente subjetiva, más allá de la razón, una percepción sublimada de lo real acompañada de un éxtasis místico y de una intensa alegría. Dicha experiencia también se describe como la conciencia de transformarse en un 'todo' con el universo, disolución de la individualidad en la matriz cósmica de la existencia que anula la distinción entre cognoscente y conocido. Mediante el *satori*, el discípulo experimenta la realidad de forma directa, quedando al margen la razón y siendo la intuición la que ocupa el primer plano. Los caminos para llegar al *satori* son variados, pero los *kōan* y la meditación son métodos privilegiados. También resulta frecuente la aplicación de métodos choque para motivar el *satori*, como bastonazos o respuestas desconcertantes a preguntas de discípulos. Aquel que alcanza el *satori* no aprende nada que antes desconociese, sino que observa la realidad a través de una nueva luz que le permite reconocer súbitamente revelaciones que siempre habían estado presentes, aunque

hasta entonces permanecían ocultas por la continua racionalización de los procesos mentales debida al pensamiento dualista.

Sekentei (世間体**).** Decoro social o actitud de guardar las apariencias. El *sekentei* es un concepto esencial en las dinámicas sociales japonesas por el cuidado que depositan sobre la armonía deseable en los comportamientos manifestados ante el grupo.

Sekishi (赤子**).** Hijos del Emperador, término aplicado a todo ciudadano japonés. El término connota la concepción tradicional de la sociedad japonesa como una gran familia cuyo padre simbólico (y mítico) es el Emperador.

Senzo (先祖**).** Ancestros familiares. Por influencia del confucianismo y como elemento crucial de una visión animista propia del *shintō*, los ancestros son una institución familiar esencial cuyo poder de influencia sobre la esfera de existencia de los vivos debe ser tenido convenientemente en cuenta.

Shintō (神道**).** El *camino de los dioses*, traducción literal del término, es un conjunto de enseñanzas de raigambre religiosa, popular, social y nacional originado en las tierras niponas a comienzos de nuestra era. Por la falta de dogmas consensuados y doctrinas establecidas, en puridad no puede afirmarse que el *shintō* sea una religión al modo judeocristiano o islámico, sino más bien una recopilación de creencias y rituales derivados de la cosmovisión animista japonesa y de la adoración a las divinidades de la naturaleza. Los sistemas éticos de corte sintoísta veneran la vida y, por tanto, el regocijo es una actitud deseable y la muerte es vista como una desgracia. Según el *shintō*, es posible percibir el mundo de lo divino, sin embargo, a diferencia de las religiones occidentales, dicha percepción no se adquiere a través del intelecto o de la razón, sino de la intuición y de la emoción. Ello tiene su correspondencia en valores de la estética tradicional japonesa como el *mono no aware*. Algunas claves del relato sintoísta sobre la realidad son el reconocimiento de innúmeras deidades (*kami*) animando la realidad, la unión (*musubi*) entre todo elemento del cosmos, la importancia de la sinceridad de la acción y de la palabra (*makoto*), los rituales de purificación como práctica cotidiana y las festividades (*matsuri*) que aúnan a toda una comunidad para conjurar los beneficios de los *kami*. La ductilidad de sus doctrinas ha permitido la convivencia del *shintō* con otros credos asiáticos como el confucianismo, el taoísmo o el budismo.

Shinwa (神話**).** Literalmente, *relato* (話) de los *dioses* (神), es la palabra empleada para designar un conjunto de narraciones mitológicas. El carácter *relato* está compuesto por radicales relacionados con la oralidad, como son *decir* (言) y *lengua* (舌), expresión gráfica y transparente del carácter inmediato y verbal de los mitos y de su vehículo tradicional de transmisión.

Shippaisaku (失敗作**).** Obra fracasada. El término es empleado por Ōe para referir el fracaso literario que supuso su ambicioso proyecto de novela *El juego contemporáneo* (1979).

Shishōsetsu (私小説**).** El término se suele traducir por *novela del «yo»*, y hace referencia a un género narrativo propio del Japón moderno en el que el narrador relata en un tono confesional, cercano en ocasiones a la autobiografía, la historia de la obra. Su desarrollo culminó a comienzos del siglo XX, momento en el que Japón aprende del naturalismo occidental y pone en práctica las concepciones realistas del arte europeo. *Shishōsetsu* es un género crucial para entender el desarrollo de la individualidad en Japón, noción cultural importada de Occidente desde el comienzo de la era Meiji. Entre los mejores cultivadores de la *shishōsetsu* canónica se encuentran Natsumē Sōseki, Osamu Dazai y Shimazaki Tōzon.

Shōji (障子**).** Puertas corredizas realizadas con *washi* (papel japonés) y marcos de madera. Son un elemento esencial de la cultura arquitectónica japonesa tradicional. Los *shōji*, que normalmente recorren toda la altura desde el *tatami* hasta el techo, sirven para marcar las dependencias de la vivienda o compartimentar sus espacios, así como para proteger la casa del clima exterior. Su peculiaridad naturaleza translúcida permite el paso de cierta cantidad de luz produciendo un efecto de difusión, y por ello desde el exterior es posible percibir

sombras de lo que acontece en el interior de las viviendas. Consecuentemente, se diluye la dualidad interior/exterior de los edificios y, con ella, la distinción público/privado.

Shutai (主体**)**. Calco del concepto occidental *sujeto individual*, creado en base a los caracteres *sujeto* (主) y *cuerpo* (体). El concepto se importó en el transcurso de la era Meiji, cuando Japón trató de asimilar las nociones filosóficas y científicas que habían llevado a Occidente a un lugar preferente en las dinámicas globales del poder. La implantación de *shutai* fue progresiva pero problemática, pues hubo de interactuar con concepciones del sujeto social de raigambre confuciana, mucho menos individualistas que el *sujeto* occidental. Algunos críticos culturales ponen en duda que Japón, incluso hoy, sea un país moderno, en el sentido de que la noción de *individuo* no se halla totalmente implantada en una sociedad que aún presenta una fuerte presencia de patrones de comportamiento dirigidos por la moral social confuciana. Otros críticos (Suter, 2008), sin embargo, han planteado que la modernidad de Japón no pasa por una comparación con Occidente que parta de la individualidad occidental como la única posible, y plantean otros términos como *paramodernidad* para designar la condición cultural japonesa.

Shutaisei (主体性**).** *Individualidad*, o también *subjetividad*. Vid. *shutai.*

Taishō (大正**).** Período histórico comprendido entre 1912 y finales de 1926, consecutivo a la era Meiji. La era Taishō se caracteriza por una consolidación de la industrialización acometida en la era anterior, y por una relativa prosperidad material y comercial. Los medios de comunicación de masas, como el periódico y la radio, adquirieron una presencia importantísima en la vida pública. Además, este período incubó los sentimientos nacionalistas que eclosionaran durante el imperialismo ideológico que desembocó en la Segunda Guerra Mundial.

Tengu (天狗**).** Animaloide mitológico habitante de las montañas. Para algunos mitólogos, son las criaturas más antiguas de la mitología japonesa. Normalmente se le representa como un ser de intenso color rojo, narigudo (algunos estudios le atribuyen un origen aviar; también hay *tengu* representados con alas), y con una amedrentadora expresión facial. A pesar de la demonización llevada a cabo por algunas parábolas y relatos budistas, el *tengu* es más bien un ser travieso, molesto en ocasiones para los viajantes humanos, pero también auxiliar en otros momentos, y por tanto es temido y respetado a partes iguales. Es venerado en algunos santuarios sintoístas.

Tōhoku (東北**).** Nordeste. Término geográfico que designa la región nordeste de Japón, compuesta por las prefecturas de Aomori, Iwate, Miyagi, Akita, Yamagata y Fukushima. En Japón, el terremoto y posterior tsunami acaecido el 11 de marzo de 2011 es conocido como «Terremoto de Tōhoku», en referencia a la región que resultó más afectada por sus devastadores efectos.

Toko no ma (床の間**).** Nicho ubicado generalmente en el recibidor de las casas tradicionales japonesas. El *toko no ma* está ligeramente elevado del resto del suelo y constituye un espacio que se emplea para exhibir alguna pieza artística o artesanal, normalmente en consonancia con la estación del año. Los objetos artísticos expuestos suelen ser trabajos de caligrafía, arreglos florales (*ikebana*), bonsáis u otros pequeños objetos con aspiración artística. El *toko no ma* rige además ciertos patrones del protocolo de hospedaje, como la ubicación del invitado principal, cuya espalda debe estar orientada hacia él.

Torii (鳥居**).** Construcción arquitectónica japonesa similar a un arco de forma trapezoidal, compuesto normalmente por dos columnas ligeramente oblicuas con respecto al suelo y uno o dos travesaños a modo de dintel que las unen en su parte alta. El dintel sobresale más que los apoyos. El *torii* adquiere funciones religiosas al separar los espacios profanos del recinto sagrado ocupado por los *jinja*. En algunos lugares, como en Fushimi Inari, ubicado en Kioto, varios *torii* se alinean consecutivamente marcando los caminos, y también es frecuente en rutas naturales encontrar varios *torii* formando un pasillo que indica la dirección hacia algún santuario de la montaña. En la actualidad, la arquitectura y la urbanística japonesa también

han reinventado el *torii* y lo han rediseñado en hormigón, o situado en espacios profanos, como calles y avenidas, en una libre versión de su trascendental significado.

Ukiyo-e (浮世絵). *Pinturas del mundo flotante*. Considerado arte popular hasta el siglo XIX, el *ukiyo-e* supone hoy uno de los géneros pictóricos más conocidos del Japón premoderno. Su desarrollo contempló un esplendor en el período Edo (1603-1863). El «mundo flotante» al que hace referencia el término *ukiyo-e* es el ámbito del ocio y del entretenimiento presente en los distritos de placer de las ciudades japonesas. Consecuencia de esta faceta deleitosa son sus temáticas, que retratan escenas de teatro, de casas de té donde ejercían las *geisha*, capturas de mujeres en casa de baños, actividades propias de la Corte o de la clase adinerada y escenas de la vida urbana en general. Su carácter popular nace de la naturaleza xilográfica de estos grabados, pues era posible generar muchas copias de una misma composición y venderlas a un precio asequible para la clase comercial y urbanita, en auge desde el siglo XVII. El *ukiyo-e* alcanzó fama mundial cuando a finales del siglo XIX los modernistas primero, y los vanguardistas después, encontraran en su peculiar expresividad un inspirador modelo para sus renovaciones artísticas.

Wa (和). Armonía. El término *wa*, de raigambre confuciana, explica buena parte del comportamiento de los japoneses, fundamentado en el respeto a los individuos que constituyen el conjunto social. El establecimiento del *wa* en las dinámicas sociales asegura la inhibición de posibles conflictos derivados de posturas opuestas entre los ciudadanos, lo cual lleva aparejada la represión de los sentimientos individuales cuando la expresión de estos podría causar desencuentro en el grupo. Los historiadores sociales suelen justificar la implantación del *wa* en los orígenes colectivistas de la cultura japonesa, asentada sobre un terreno proclive a los desastres naturales y no muy favorable al cultivo en la mayor parte de su espacio geográfico. Una sociedad asentada sobre valores de armonía social auguraba una prosperidad relativa al racionalizar los recursos y las energías humanas y fomentar una convivencia pacífica.

Yūgen (幽玄). Compuesto por *profundidad*, *oscuro*, o incluso, *más allá* (幽) y *oculto* (玄), es un término sin equivalente en nuestro idioma, aunque algunas traducciones proponen *misterio insondable* o *belleza misteriosa* (Rubio, 2007: 216). El *yūgen* es un valor esencial de la estética japonesa, y su presencia se halla en obras artísticas que permiten vislumbrar un atisbo de eternidad a partir de un objeto humano y temporal. Es un concepto de difícil asimilación para la mentalidad analítica occidental, ya que supone confinar en la pieza artística un valor inescrutable, incapaz de ser descrito por la mente (de ahí la *profundidad* y lo *oculto* presentes en el término) y únicamente accesible a través de destellos intuitivos. El *yūgen* es una práctica estética prácticamente condicionante de toda pieza de teatro *nō*. Cifrada en los misteriosos movimientos de los actores, su ejecución dramática ideal debería evocar la verdad oculta del universo, según Zeami, el principal teórico del *nō* (Rubio, 2007: 217). El *haiku* es otra construcción artística frecuentemente animada por el *yūgen*, ya que su mínima condensación versal pretende conducir a la intuición de un vasto universo subyacente tras sus líneas.

Yūrei (幽霊). Compuesto por *kanji* que significan *más allá* (幽) y *energía* o *espíritu* (霊), el término puede traducirse como *espectro* o *fantasma*. En muchos relatos folclóricos japoneses suele emplearse la palabra *yūrei* para designar a las almas de difuntos aparecidas a los vivos.

Zengakuren (全学連). Literalmente, *Federación Global de Asociaciones Estudiantiles*. Fundada en 1948 por las juventudes comunistas japonesas, esta federación condujo la participación política de los jóvenes universitarios durante los años sesenta y lideró las protestas de la izquierda contra el ANPO, el tratado de cooperación en materia de seguridad firmado entre Estados Unidos y Japón a comienzos de esa década. Las prácticas de resistencia dirigidas por Zengakuren se fueron radicalizando, y diferentes acontecimientos políticos causaron una recurrencia frecuente a manifestaciones violentas, que en ocasiones concluyeron en enfrentamientos masivos entre estudiantes y la policía e incluso en el cierre temporal de universidades durante el año académico 1968/69.

Zenkyōtō (全共闘**).** Acrónimo de *Zengakukyōtōkaigi* (全学共闘会議), es decir, *Asamblea Global de Frentes Estudiantiles*. Nacido en 1968, en plena época de tumultos universitarios, *Zenkyōtō* aglutinó diversas fuerzas estudiantiles para formar un frente común y plural desligado del dominio de los partidos de izquierdas, pues se enfrentaba tanto a las tesis políticas comunistas como a los planteamientos de la derecha liberal. En su aspiración por transformar la sociedad del país, el movimiento Zenkyōtō será recordado por llevar a cabo las más potentes rebeliones de estudiantes de la historia contemporánea japonesa. Tras el triunfo de ciertas causas históricas de la izquierda, como la devolución de la isla de Okinawa a Japón por parte de Estados Unidos en 1969, el movimiento estudiantil entró en un proceso de deflación, y la sociedad japonesa acabó por asimilar en bloque el consumismo que caracterizó a la década de los setenta y se consolidó en la burbuja inmobiliaria de los ochenta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

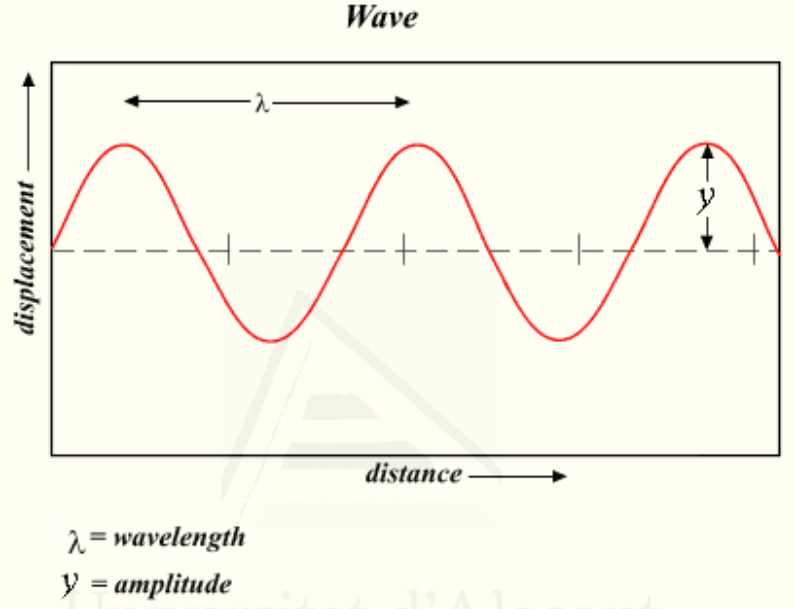
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

X.APÉNDICES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 1

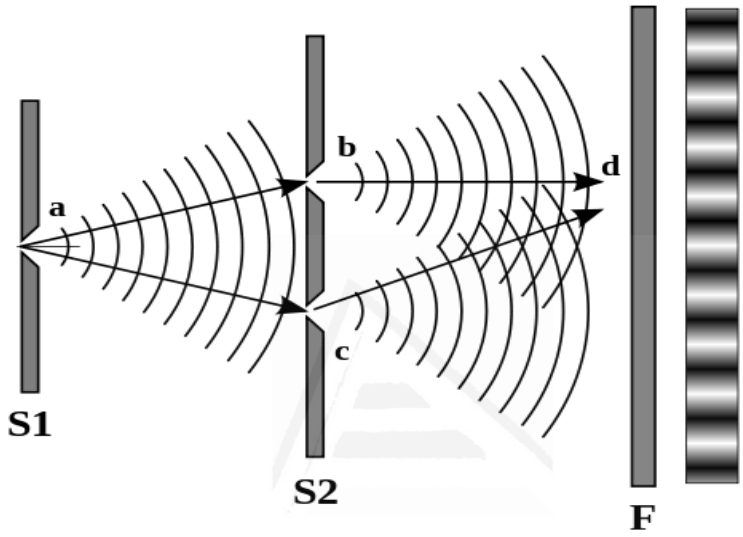


Fuente: www.wikicommons.org

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En la figura A se observa una representación estándar de un conjunto de ondas. La amplitud de onda, marcada con *y*, muestra la altura de la onda desde el eje de coordenadas cero, y su punto más alto es el que se conoce como *cresta de la onda*. Por el contrario, los valles serían los puntos máximos de la amplitud de onda en el cuadrante negativo. En la figura también aparece señalada la magnitud conocida como *longitud de onda* mediante la letra λ, que corresponde a la distancia entre dos crestas. En el caso de las ondas sonoras, por ejemplo, el valor de *y* es mayor en los sonidos agudos, y más bajo en los sonidos graves.

Figura 2

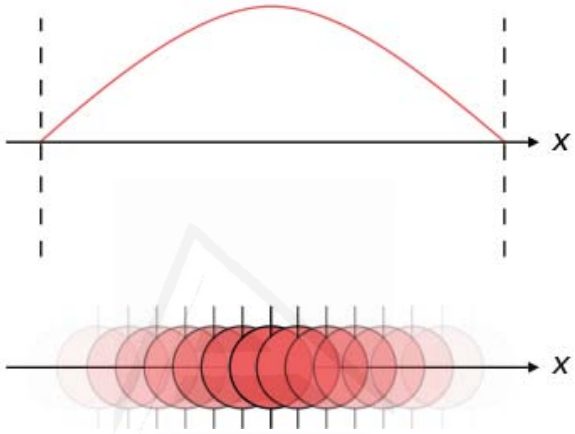


Fuente: www.wikicommons.org

Así puede representarse el experimento de Young. La luz entra por la rendija *a* abierta en la lámina *S1*, y gracias a su naturaleza de onda se expande hasta alcanzar las rendijas *b* y *c*, en la lámina *S2*. La onda original se divide en dos, que a su vez vuelven a encontrarse antes de impactar contra la pared *F*. En los puntos donde las crestas de las ondas se suman, hallamos un sector brillante en la pared, mientras que en aquellos puntos donde coinciden los valles, aparece un sector negro. Una escala de grises se dibuja entre puntos brillantes y puntos negros, causados por las coincidencias de las ondas en valores intermedios de la amplitud de onda.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 3



Fuente: www.wikicommons.org

En la parte superior de la figura C se representa una función de onda simplificada. La curva describe las probabilidades de que el objeto cuántico medido (la partícula subatómica) se encuentre en uno de los puntos de la curva. Cuanto más nos acerquemos a la cresta de esa curva, más probabilidades hay de que el objeto cuántico se encuentre en el espacio que representa. Esta idea aparece ilustrada en la parte inferior de la figura, donde se ejemplifica un supuesto objeto cuántico (imaginemos que es un electrón) representado mediante un círculo rojo. Como podemos ver, la cercanía del círculo rojo al punto más alto de la curva se corresponde con una intensidad mayor de su color, mientras que si nos alejamos de ese punto, el círculo se torna borroso. Es una forma de representar las probabilidades de que el objeto cuántico esté en cada una de las posiciones posibles: cuanto mayor es la definición del objeto, en el centro de la figura, mayor es la probabilidad de que el electrón se encuentre ahí.

Por otro lado, siguiendo el principio de incertidumbre de Heisenberg, el electrón se halla en todas las posiciones posibles y no se materializa en una de ellas hasta que no es medido por un observador.

Figura 4

Yoshida Zōtaku (1772-1802), *Bambúes*, 133.5 x 58 cm. Tinta sobre papel.
Colección J.E.V.M. Kingado (Estados Unidos)

Las pinturas de bambú, todo un género en la pintura china (y japonesa), ejemplifican un acercamiento a la realidad y una mímesis diferente a la clásica definición occidental, preocupada por imitar acciones humanas o naturales. En Oriente, la mímesis clásica aspiraría a imitar el espíritu de las cosas, y no únicamente sus apariencias internas.

Figura 5

René Magritte, *Le séducteur* (1952), 11 x 16,5 cm. Acuarela. Colección privada.

Figura 6

Varios *torii* se alinean frente a la entrada del santuario sintoísta de Hirano, en Osaka

Figura 7

Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), 1500 x 480 cm. Fresco sobre tablero desmontable. Museo Mural Diego Rivera, México D.F.

Detalle del centro del mural

Figura 8

Takashi Murakami, *Tan Tan Bo Puking* (2002). Colección de Amalia Dayan y Adam Lindermann

Las obras de Takashi Murakami subvierten el preciosismo propio de las estéticas de la cultura de masa japonesa para mostrar otras realidades que se hallan tras el desaforado consumismo como la contaminación, la insatisfacción y la voracidad materialista.

Universidad de Alicante

Figura 9

Yoshitoshi Tsukioka, *Kuzunoha kitsune kodomo ni wakaruru no zu* (*La mujer-zorro Kuzunoha abandonando a su hijo*) (1891). Xilografía.

Universidad de Alicante

Figura 10

Urbino, Botella de peregrino (1560-70), Italia. Colección privada.

Este objeto decorativo, inspirado en las calabazas que portaban los peregrinos para transportar agua, está decorada con motivos grotescos florales que se entrelazan entre sí. Destacan las asas, consistentes en los cuernos de dos demonios que muestran una boca desmesuradamente abierta, propia de las representaciones grotescas.