

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº26 / 2012

REALISMO MÁGICO, FÍSICA CUÁNTICA Y JAPÓN

Benito Elías García Valero
Universidad de Alicante

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

CONTACTO EDITORIAL

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

EDITA

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño: Xesco Ortega

Realismo mágico, física cuántica y Japón

Benito Elías García Valero

Universidad de Alicante

Resumen

La física cuántica está provocando un cambio de paradigma en las ciencias gracias a conceptos como la aleatoriedad o la no localidad, descriptores de un mundo opuesto al viejo determinismo newtoniano. En muchas ocasiones, tales nociones coinciden con algunos rasgos de los mundos del realismo mágico, corriente hispanoamericana cuya implantación en Japón se ha estudiado en autores como Kenzaburō Ōe o Haruki Murakami. En varias obras, sus mundos literarios desafían las lógicas tradicionales y racionalistas por las que se guiaba el universo de Newton y ofrecen alternativas ficcionales al acusado individualismo contemporáneo, dando cuenta de un mundo mágicamente interrelacionado.

Palabras clave

Realismo mágico, Física cuántica, Literatura japonesa.

Abstract

Quantum mechanics are provoking a scientific paradigm shift due to concepts like randomness or non locality, which describe a totally different reality from the universe of the old Newtonian determinism. In many cases, such concepts are similar to some features characterizing the fictions created by Magical Realism, an Hispano-American literary trend whose influence on Japan has been studied in the novels by Kenzaburō Ōe or Haruki Murakami. Several of their works display worlds challenging the traditional and rationalist logics that guided the view of the universe imagined by Newton, and offering ethical alternatives to the extreme contemporary individualism by representing a magically interrelated world.

Key words

Magical Realism, Quantum Mechanics, Japanese Literature.

REALISMO MÁGICO, FÍSICA CUÁNTICA Y JAPÓN

Benito Elías García Valero

Universidad de Alicante

1. La exportabilidad del realismo mágico

Si existiera alguna creencia rescatable entre los restos del método positivista, sería la idea básica de que todas las ciencias del conocimiento son, en definitiva, ramas de la física. Antes de establecer cualquier cosmovisión el sujeto parte de sus consideraciones acerca del universo físico con el fin de asegurar la adecuación y la coherencia de sus afirmaciones. En este primer epígrafe pretendemos dar cuenta de cómo esa peculiar semiosis y diégesis literaria que denominamos realismo mágico concibió en muchas ocasiones unos mundos cercanos a los que la física cuántica iba describiendo a lo largo del siglo XX.

El realismo mágico hispanoamericano logró una serie de hitos culturales que le encumbraron a la fama mundial de los estudios literarios desde los años setenta del siglo pasado. Para esta ocasión, destacaremos tres de sus rasgos principales: en primer lugar, desafía las creencias de Occidente sobre qué es la realidad y su modo de representarla. El realismo mágico introducía los fenómenos de lo sobrenatural y lo insólito dentro del quehacer cotidiano de sus personajes, y así, “magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing” (Parkinson y Faris, 1995: 3). En segundo lugar, el realismo mágico otorga una deseada identidad cultural al continente americano. Desde la independencia efectiva de la Corona española, las nuevas repúblicas ansiaron una voz cultural

propia. El hito fue conseguido parcialmente por el modernismo, aunque será el realismo mágico el gran exportador internacional de las letras hispanoamericanas, de tal manera que globalmente se identifican las obras mágico-realistas con América y la realidad de sus colectivos humanos. En tercer y último lugar, el realismo mágico genera textos desde una perspectiva mítica. No se trata de rescatar y narrar mitos o leyendas, sino de situar el mito en el eje de toda narración que pretenda encasillarse en esta corriente (Llarena, 1997: 57). Como todo mito necesita de una colectividad que lo sustente, el realismo mágico siempre da cuenta de las cosmovisiones del colectivo que presta su imaginario al escritor. Ciertamente, muchas de las extrañezas de estas novelas no radican en las fantasías e imágenes del inconsciente individual, sino del colectivo. En este sentido, adquiere una perspectiva más junguiana que freudiana (Faris, 1995: 183), acicate para que el realismo mágico albergue el potencial identitario que le caracteriza.

Debido a su naturaleza textual, resulta pertinente hacer un breve resumen de la semiosis del realismo mágico, ya que posee un estatuto narrativo propio y diferenciado con respecto a los estatutos de la literatura realista y de la fantástica. En este artículo nos centraremos en los procesos semánticos y pragmáticos que involucra. En el ámbito semántico, codifica una realidad extratextual maravillosa a base de sobrenaturalizar lo real. En este punto es importante distinguir entre realismo mágico y lo real maravilloso. El segundo término fue acuñado por Alejo Carpentier en su ensayo *De lo real maravilloso* (1949), donde exaltaba la condición de América como tierra donde lo extraordinario era una experiencia cotidiana, en detrimento de una Europa prosaica. A pesar de que fue gracias a su contacto con los surrealistas que en París aprendió el valor de lo maravilloso, creía que el surrealismo era artificial en demasía, pues generaba el efecto de asombro a partir de la

yuxtaposición de objetos cuya relación resultaba disparatada -como el famoso encuentro de Lautréamont, entre el paraguas y la máquina de coser en la mesa de operaciones, o las cucharillas con pelo de Meret Oppenheim-. En su opinión, cualquier narración de lo americano estaba tintada de una maravillosidad natural porque América, ya desde su conquista, ha sido tierra de mitos y hechos extraordinarios. Carpentier está alejado de la creencia postestructuralista que entiende todas las obras lingüísticas como constructos culturales incapaces de señalar efectivamente la realidad extralingüística. Menos ingenuo se muestra el realismo mágico, que también crea una realidad maravillosa pero, esta vez, más desligada del referente extralingüístico puesto que forja un entramado textual que logra verosimilizar incluso las anécdotas más sobrenaturales.

En un nivel pragmático, Chiampí destaca tres aspectos esenciales del “realismo maravilloso” -término preferido por esta crítica- de la América hispana. Consideremos en primer lugar el *efecto de encantamiento* que el texto produce sobre el lector. A diferencia de la literatura fantástica, que provoca un efecto de extrañamiento de raíces socioculturales -nuestro miedo a lo sobrenatural-, el realismo mágico genera un efecto de encantamiento mediante el cual “lo insólito, en óptica racional, deja de ser ‘el otro lado’, lo desconocido, para incorporarse a lo real” (Chiampí, 1983: 70). El encantamiento es posible gracias a otro efecto pragmático llamado *causalidad difusa*. Al contrario que en la narrativa realista -que presenta una causalidad explícita, es decir, hay una relación directa entre causa y efecto- y que en la fantástica -la causalidad es cuestionada, luego no se pueden explicar racionalmente los hechos fantásticos-, el realismo mágico presenta una causalidad difusa: la relación entre causa y efecto es discontinua, pero sólida dentro de la verosimilitud novelesca. Este tipo de causalidad permite el encantamiento del lector, pues percibe que “hay contigüidad entre las esferas de lo real y de lo irreal”

(1983: 72) y así los personajes nunca se asombran ante lo inaudito, más bien lo aceptan como algo totalmente natural. Por el contrario, en la literatura fantástica abunda el extrañamiento, el escalofrío o la incompreensión de los sucesos. Por último, destaca el fenómeno de la *enunciación problematizada*: todo texto del realismo maravilloso desenmascara a su narrador (1983: 86), dejando sus propios mecanismos de ficcionalización al descubierto y mostrando que la versión de la realidad en la novela mágico-realista es sólo una versión más, sin afán de instaurarse como paradigma dominante de la realidad, objetivo que sí puede encontrarse en el realismo tradicional decimonónico de corte europeo. En el caso de Kenzaburō Ōe y *M/T to mori no fushigi no monogatari (M/T y la historia de las maravillas del bosque*, 1986; *M/T en adelante*) la abuela utiliza una fórmula cada vez que relata una historia de la aldea al niño protagonista: “Zas, esta es la historia. Verdadera o falsa, cualquiera sabe. Pero como es una vieja historia, debes escucharla, creyéndola verdadera, aunque sea falsa. ¿De acuerdo?” (1986: 33). Mediante esta introducción, la naturaleza ficcional del relato queda al descubierto.

Enunciados estos rasgos del realismo mágico, cobra sentido presuponer la existencia de la corriente en Japón, que posee un sustrato indígena cuya cosmovisión se acerca a la de los pueblos nativos de la América precolombina. La diferencia con respecto a Japón es que en América estos colectivos aún existen y empañan de maravillosidad la realidad americana. Asimismo, el realismo mágico, que linda con la literatura fantástica, cumple con los usos de la fantasía en las artes japonesas, usada para subvertir el mito de la modernidad y el crecimiento infinito asentado en Japón desde la era Meiji (1868-1912), causante de unos costes sociales y psicológicos severos (Napier, 1996: 12) que han llenado el arte japonés de utopías y

distopías disonantes con la cara amable de la modernización japonesa.

Física cuántica y realismo mágico

El maridaje de estos dos ámbitos tan alejados en apariencia comienza a tener razón de ser si entendemos que los dos han adquirido popularidad por derrocar los cimientos de la Modernidad racional-cartesiana y de su epistemología; en el caso del realismo mágico, de forma consciente y decidida. Sin embargo, la unión entre la física y los realismos no es una idea novedosa. Si uno de los propósitos básicos del realismo es la representación fidedigna y objetiva de la realidad, es obvio que los autores que se han querido adscribir a la tendencia estuvieran al tanto de los últimos logros de la física para trasladar la visión “validada” por las ciencias a sus mundos literarios. Así ocurrió en el realismo decimonónico, influido por la cosmovisión newtoniana y darwiniana, de la cual destacamos los siguientes cuatro rasgos: a) predomina el materialismo, derivado de la creencia de la física clásica de que todo ente podía descomponerse en diminutos átomos o partículas materiales que ocupaban en el espacio un lugar fijo, el cual podía cambiar a partir de la colisión de unos átomos con otros; b) el universo era un lugar perfectamente predecible, pues podía explicarse el movimiento y la mecánica de los cuerpos si se aplicaban las leyes descubiertas por Newton. Siguiendo la metáfora volteriana, el mundo era un reloj del cual Dios era el relojero perfecto, y todo el cosmos funcionaba como un gran mecanismo de inmutable precisión; c) las leyes daban cuenta de un universo determinista, donde los fenómenos tenían como origen una causa identificable si se conocían las leyes físicas y matemáticas adecuadas; d) las variables que afectaban a los fenómenos eran siempre locales, es decir, estos debían explicarse a partir de las condiciones y fuerzas presentes en el

lugar físico y material en el que se producían dichos fenómenos.

Inspirados en tal paradigma científico, los autores del siglo XIX generaron mundos “realistas” que *grosso modo* podrían describirse así: a) la fantasía o la espiritualidad son despreciadas por desplazarse a los terrenos de “lo Incognoscible” -así lo denominó Spencer-, ámbito ajeno a un materialismo que era considerado el verdadero descriptor científico de la realidad; b) puesto que el universo es predecible, puede describirse objetivamente el mundo si el autor conoce las leyes científicas de la causalidad. El autor creía poder reflejar la realidad sin apenas subjetividad, de ahí surge ese ideal stendhaliano de la novela como “espejo de la vida”, capaz de reflejar el mundo con diafanidad. En lugar de la problematización de la enunciación del realismo mágico, el autor aporta datos históricos, documentos y descripciones detalladas como forma de dar credibilidad a su versión de la realidad; c) el determinismo tiene su auge durante el realismo naturalista, que trataba de explicar los hechos sociales a partir de las variables de raza, entorno natural y contexto histórico, idea de Taine a la que se le sumó la selección natural de Darwin y la creencia de que también socialmente sobreviven los individuos más fuertes; d) los grandes autores realistas son grandes narradores de lugares físicos concretos, principalmente ciudades. Hechos acaecidos más allá de estos lugares concretos no trascienden a la hora de explicar las anécdotas de las novelas realistas.

Conforme la física va explotando la novedosa idea de fotón a comienzos del siglo XX, emerge una nueva imagen de la realidad tan diferente a la propugnada por la física clásica que incluso los mismos teóricos que la estaban construyendo (Max Planck, James Clerk Maxwell y Albert Einstein entre ellos) no acababan de aceptarla. A pesar de que aún no se ha llegado a un

consenso sobre su interpretación, la física cuántica ha ido asentando una nueva forma de concebir el mundo que siempre resulta asombrosa. Si contraponemos sus rasgos con los de la física clásica, la teoría cuántica aportaría lo siguiente: a) la materia que compone todos los entes del universo es en realidad una forma de energía, puesto que las partículas también se comportan como ondas, y por tanto no ocupan un lugar tan fijo como se creía. No sabemos dónde se encuentra exactamente una partícula, puesto que sólo podemos conocer las probabilidades de que se encuentre en uno de los lugares posibles. Esta aleatoriedad sustituye al determinismo que había instalado la física clásica; b) según el principio de incertidumbre de Heisenberg no podemos conocer en qué estado se encuentra una partícula hasta que ésta es medida. Ello problematiza la idea de una realidad independiente y objetiva a la espera de que un observador la describa. Según la interpretación de Copenhage, quien determina la realidad es el observador, porque si no hay observación los objetos cuánticos (partículas y subpartículas atómicas) permanecen en una superposición de todos sus estados posibles, que se “colapsará” en uno de esos estados una vez que el observador realice la medición del objeto (Orzel, 2010: 92-93). Si esta interpretación estuviera en lo cierto, el misterio y la incertidumbre, como celebraba el realismo mágico, formarían parte de la realidad. Debe rechazarse, por tanto, esa idea de objetividad fuerte propuesta por la física clásica, acogiéndonos ahora a una noción de “objetividad débil” que parece estar más en concordancia con la realidad (Lindley, 1996: 159); c) los resultados de los experimentos pueden ser diferentes dependiendo del observador y de su voluntad, como sucede en el famoso “experimento de Young”, donde la luz se manifiesta como onda o como partícula dependiendo de lo que queramos observar. A diferencia de la física clásica, que mantenía al científico al margen del experimento, el observador se

convierte así en una parte clave del mismo; d) la no-localidad de los fenómenos es una de las cualidades más fascinantes de la física cuántica. Se basa en el concepto de “enmarañamiento”, que establece que la medición de una partícula afecta al estado de otras partículas con las que está “enmarañada”, aunque éstas se hallen separadas por grandes distancias (Orzel, 2010: 169-170). La no-localidad ha permitido experimentar con la teleportación cuántica de estados, que Ervin Laszlo (2005), entre otros, han explicado a partir de la creencia de que el cosmos es un campo de información. También se ha aplicado la teleportación a los estudios sobre la conciencia y el funcionamiento del cerebro (Zohar y Marshall, 1996: 56), que requieren de cambios de estados en las redes neuronales a una velocidad increíblemente elevada.

A pesar de no existir vínculos directos entre los grandes físicos del siglo XX y los autores mágico-realistas, diferencia notable con respecto a los realistas decimonónicos y la ciencia del siglo XIX, sus producciones literarias adquieren nueva luz bajo los principios de la física cuántica: a) en el realismo mágico la realidad es un misterio y sus fenómenos poseen causas que se hunden en unas circunstancias complejas y desconocidas, cuando no trascendentales. Un principio parecido al de la no-localidad parece actuar en muchas obras de esta corriente literaria, como en el clásico de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967) y la forma en que Úrsula descubre el asesinato de su hijo José Arcadio: como si los dos personajes estuvieran “enmarañados”, el pistoletazo que lo mata crea un hilo de sangre que atraviesa Macondo y llega hasta la madre (1967: 141); b) los límites entre estados son difusos, siguiendo las directrices del principio de incertidumbre, según el cual las partículas subatómicas se hallan en una superposición de estados que se resolverá en uno de sus estados posibles cuando se produzca la medición de ésta. En el realismo mágico, las diferencias entre estados que Occidente considera opuestos,

como “vivo” y “muerto” o “aquí” y “allí”, son confusas. En *M/T* el fundador de la aldea fallece en un momento dado -según la novela, “pasó *al otro lado*”, (Ōe, 1986: 105)- aunque más tarde volverá a pasearse entre los vivos. También en términos de espacio se entiende la vida y la muerte en *Cien años de soledad*, donde el difunto Melquíades, el famoso gitano, regresa de tanto en tanto para revelar detalles de los crípticos pergaminos que quedan en el que fue su cuarto. Algunos expertos, entre ellos Fritjof Capra (2004: 65), recogen las tesis del físico Niels Bohr para defender la “complementariedad de los contrarios”, idea afin a las disciplinas orientales: si toda realidad surge del vacío cuántico, no existen verdaderamente extremos de naturaleza opuesta, y por tanto es absurdo concebir el mundo como escenario de batalla de fuerzas antagónicas, del tipo “luz contra tinieblas”; c) como en las interpretaciones más radicales de la escuela de Copenhage, en el realismo mágico la materia tiene conciencia. En *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, siguiendo la creencia maya relatada en el *Popol Vuh* del maíz como elemento originario de los hombres, se denuncia el comercio con materias como el maíz y la tierra porque no son diferentes a los humanos: “el méiz [sic] cuesta el sacrificio de la tierra que también es humana” (1949: 231). En el ámbito japonés, Ōe vincula las almas de los aldeanos difuntos a los árboles en *M/T*, a la espera de volver a encarnarse; d) el cambio de paradigma provocado por la física cuántica ha motivado nuevas perspectivas éticas, como la formulada por Ian Marshall y Danah Zohar en *The Quantum Society* (1994), que coinciden con el realismo mágico en su revalorización de la diversidad, la pluralidad y lo periférico, en detrimento del individualismo exacerbado derivado del newtonismo.

Érase una vez la maravilla: Ōe y *M/T* y la historia de las maravillas del bosque

Iniciado en el existencialismo de los autores de la posguerra, la traumática paternidad de su primer hijo, Hikari Ōe, nacido con minusvalía mental, marcó un cambio de tendencia filosófica y literaria en el autor que le apartaron del materialismo y la corporalidad físicos propios del existencialismo japonés para desarrollar un humanismo redentor, señal de una novelística posterior donde el mito juega repetidamente un papel esencial. Creyente aún en el poder de la palabra, como si la posmodernidad no hubiera existido, Ōe confía en la literatura como medio efectivo para regenerar la realidad japonesa y global. Su obra cifra proclamas pacifistas y antinucleares de alcance mundial gracias a la obtención del Nobel literario en 1994, permitiendo que su voz ganara presencia en el escenario internacional. No así en el japonés, donde el auge de la literatura de cuño posmoderno y su flacidez ideológica han motivado que posturas similares a las de Ōe, que se comprometen fuertemente en el plano político, hayan retrocedido progresivamente tras el desencanto político nacido del fracaso de las revueltas sociales de los años sesenta.

En cualquier caso, Ōe no cesa en el empeño de producir una literatura significativa para su tiempo y portadora de una ideología propia, forjada conforme analiza diferentes momentos de la historia. Viendo desde niño cómo el Emperador era destronado y su divinidad desposeída por medio de un trámite burocrático, obviamente Ōe desconfiará de las grandes narrativas que lo explican todo. En su infancia observó cómo su país pasó del odio hacia lo estadounidense en tiempos de guerra a ser una sociedad prodemocrática, donde los Estados Unidos eran el patrón que debía ser imitado. Recelará de las versiones oficiales de la historia -rasgo que comparte con Murakami- y, de hecho, muchas de sus obras redescubren el valor de la

oralidad de la literatura originaria frente a la letra escrita, amiga de lo oficial. En *M/T* utilizará recursos de la literatura oral: reiteraciones, repeticiones de anécdotas, reformulación de las mismas, versiones contradictorias, vacilaciones... Es una forma de restaurar el *kotodama* y la palabra creadora de los mitos originarios, frente a la oficialidad que suele adscribirse a la palabra escrita. Ello recuerda al “presentismo” de García Márquez, capaz de generar una narración “pura” donde todo lo relatado adquiere valor ontológico (Llarena, 1997: 128). En su destronamiento de la oficialidad, Ōe pretende minar la legitimidad mitológica del Emperador, símbolo de lo que ideológicamente tanto detesta: la homogeneidad cultural, el centralismo, el conservadurismo político y la conformidad, metonimia de la situación sociopolítica del Japón contemporáneo. El autor enfatizará lo diferente, lo extraño y lo periférico, como demuestran la inclusión de personajes marginales en sus novelas -deficientes mentales, homosexuales, ecologistas, etc.- y su atención a culturas en el margen como Okinawa.

Esta fijación por los márgenes es la base de *M/T*, cuya aldea es un intento de instaurar una sociedad diferente y diferenciada, portadora de un poder subversivo radicado en el mismo plano mitológico, que da sentido a la obra. Así ocurre en la historia de los fundadores de la aldea: el Destructor tuvo que abandonar su ciudad, acompañado de compañeros y amigos, al descubrirse su romance con la hija de un noble. Comienzan una expedición marítima hasta llegar a una playa que explorarán hasta llegar a una roca gigantesca, de la que más adelante se nos dirá que fue la ubicada por Izanaki e Izanami (pareja primigenia en los mitos japoneses de creación) para señalar el límite del mundo y el comienzo del limbo (1986: 62). El Destructor ganará su seudónimo (en japonés, *kowasuhito*) cuando hace estallar la roca con pólvora, y así acceden al valle donde se fundará la aldea. La gesta es significativa, pues supone ir más allá de los

límites del mito oficial: casi como un hercúleo *plus ultra*, el Destructor descubre que hay mundo más allá, y estos aventureros pretenden instalarse, literalmente, en los márgenes del mito oficial. La novela relatará los devenires de esta aldea y su cultura autóctona, devota de los *kunitsukami*, deidades expulsadas de los cielos por la diosa Amaterasu, pasando a ser advocaciones terrenales y locales. La preferencia de estos dioses *oscuros* en detrimento de los solares que, como Amaterasu, son antecesores mitológicos de los actuales emperadores, muestra una actitud de rebeldía y distanciamiento frente a los mitos nacionales. Al ser deidades locales, diferentes dependiendo del terreno en el que son adoradas, permiten la heterogeneidad y la diferencia a la hora de desarrollar la personalidad de sus devotos, en lugar de homogeneizarlos mediante el paradigma de nación homogénea que prodiga el mito imperial. En esta aldea tiene cabida la comunión del hombre con la naturaleza, a la cual retorna después de su muerte. No es, sin embargo, una comunidad utópica, pues las rebeliones internas contra ciertos líderes, como la gigante Oshikome, dan muestra de una sociedad históricamente verosímil: pasan del absoluto aislamiento en una especie de comunismo primitivo a una relativa apertura hacia el exterior motivada por el comercio. En poco tiempo el gobierno central ambicionará la aldea y decidirá establecer un tributo que será rechazado, provocando una guerra de independencia conocida como “la Guerra de los Cincuenta Días”. Derrotados los aldeanos, pasan a ser súbditos del poder imperial. El narrador de la aldea, que relata sus leyendas en forma de memorias, vuelve a esta tierra donde nació en busca de las maravillas que su abuela le transmitía y que tan difícilmente se hallan en una sociedad postindustrial como el Japón actual.

Las concomitancias con el realismo mágico hispanoamericano son claras, incluso históricas: Ōe concibió su novela *El juego contemporáneo* (1980) cuando pasó una temporada en la

Universidad de México en 1976. Conoció a Octavio Paz y a García Márquez, y se sorprendió al ver las semejanzas entre Japón y México a la hora de concebir la muerte y la vida, y los apenas imperceptibles límites entre ambos estados. Quiso, inspirado por los murales de Diego Rivera, resumir toda la historia de una aldea de Japón en una novela-mural (Royo, 1997: 176) de tal complejidad que posteriormente reconoció su fracaso. Decidió reformularla en *M/T*, donde el mito se vuelve perspectiva novelesca y herramienta principal para el proyecto regenerador de Ōe. Su uso del mito recuerda a su admirado William Blake y a los estudios de Mircea Eliade, ya que es medio para alcanzar un *illo tempore* regenerador que vuelca sobre el presente la pureza de los orígenes. Del mismo modo que el ungüento cicatrizante empleado en la aldea es el mismo que la mítica Oobaa confeccionó para sanar las heridas del Destructor tras detonar la roca, *M/T* genera una mitografía que pretende restaurar en los japoneses el sentido de comunidad en armonía con la naturaleza que Ōe está seguro se encuentra en algún lugar de la psique japonesa, escondido de la misma forma que los *kunitsukami* y el valor por la vida comunal en diversidad (Claremont, 2009: 82). Además, la aldea es un ejemplo de integración armónica en el cosmos, pues el universo celebra y valora la diferencia, cuestión que no deja de recordar al modelo de coexistencia propuesto por Zohar y Marshall en *The quantum society*.

Aparte del centralismo del mito en su novela, hay otras razones que permiten incluir la obra dentro de la nómina del realismo mágico internacional: a) hay problematización de la enunciación, tal y como vimos en la fórmula empleada por la abuela a la hora de empezar sus relatos; b) valora lo excéntrico y los paradigmas que se oponen al materialismo y racionalismo occidental, así como a la oficialidad de la historia de Japón enraizada en los mitos imperiales de las deidades solares; c) no hay divisiones taxativas entre los estados. Ya se ha hablado de

la inspiración mexicana de la obra, y de la vida y la muerte no como categorías absolutas sino como estados relativos -el Destructor muere cuando pasa “al otro lado”, semejante a la muerte de José Arcadio Buendía, concebida también como un cambio de espacio: se pierde en un espacio de habitaciones infinitas-. En otro momento de la novela, el niño Dōji, que lidera la revuelta contra el gobierno central, sube al bosque para hablar con el anterior líder, ya fallecido: “Tras el éxito de la revuelta, 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” (1986: 228). Este entendimiento de la vida y la muerte en términos espaciales es propio de la tradición japonesa, y sigue vigente en celebraciones como el Daimonji, en Kyoto, donde las hogueras señalan el camino hacia la montaña a las almas de los difuntos; d) el mundo de *M/T* se asienta sobre las creencias de un colectivo, representado tanto por los aldeanos protagonistas como por el pueblo japonés en general, que puebla la obra de supersticiones y creencias propias del *shintō*. Ejemplo de ello es la noción de “alma” en *M/T*, fiel a la tradición japonesa según la cual las almas pueden viajar en el espacio (sobre todo, cuando han de saldar algún asunto) e incidir sobre la misma realidad; e) hay una causalidad difusa en *M/T* que posibilita el efecto de encantamiento: “La madre se percató entonces de que el cuerpo de Dōji, que hasta el momento permanecía tendido, claramente enfermo, flotaba en el aire (...). Comenzó a moverse lentamente, girando sobre su columna vertebral: ‘¡Si haces eso –exclamó su madre–, aún te pondrás peor!’” (1986: 23). Los personajes del mundo literario de *M/T* no se asombran ante proezas como las levitaciones, sino que reaccionan con naturalidad pues el hecho encaja en su sistema de creencias y resulta verosímil en el mundo de la novela.

Teniendo rasgos evidentes del realismo mágico, la novela es un esfuerzo por encontrar la maravilla en el mundo extratextual,

como vaticina el mismo título. Es el bosque el *topos* encargado de restaurar esa maravillosidad que puebla en la aldea y que Ōe tanto añora. En realidad, responde al proyecto de regeneración explorado por Ōe en numerosas novelas,¹ y que en *M/T* se une con un ensalzamiento del valor de comunidad. El bosque es el *topos* donde se realiza la sociedad que lo habita y en el que viven las almas de los difuntos; de ahí la fuerte presencia en la psique japonesa del bosque y, por extensión, de la naturaleza. Ōe se muestra convencido de que estos valores “ecologistas” aún reposan en el subconsciente de todo japonés, e intenta suscitarlos. Pretende restaurar “las maravillas del bosque” para volver a una época en la que la naturaleza -y no la urbe- era el hogar de una comunidad feliz, independiente y diferenciada, libre de imposiciones exteriores. Tal restauración depende por tanto de una profundización de la conciencia hasta las creencias más profundas. Su hijo disminuido -que posee un *alter ego* en la novela, también llamado Hikari-, libre de las convenciones de la sociedad contemporánea, aún posee la pureza necesaria para contemplar tales maravillas. Así reflexiona el narrador tras visitar la aldea donde nació y lamentarse por el cambio en el paisaje: “En lugar de llorar, me lamenté ante Hikari 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 eso me impulsó a contarle viejas leyendas...” (1986: 358). Ōe entiende que nuestras mentes son impuras, contaminadas por el materialismo y el pragmatismo racionalista, doctrinas que impiden ver el espíritu que habita la materia. Es la misma capacidad que había perdido uno de los

¹ Junto al bosque, otros *topoi* regeneradores son las diferencias psíquicas y cognitivas (como las de Hikari Ōe), nuevas religiones y sectas, la sexualidad y el ecologismo, motivos desarrollados sobre todo en su etapa literaria más reciente.

protagonistas de *Yume jūya* (1908, *Diez noches de sueños*), de Sōseki: obsesionado por imitar al gran escultor Unkei (1151-1223), talla piezas brutas de madera pero no consigue cincelar las maravillosas deidades representadas por el maestro clásico, pues habita en una época donde lo material ha sido desposeído de todo espíritu. Como el escultor de Sōseki, Ōe pretende encontrar en el mundo actual esas fuerzas, esos *kami* que poblaban el Japón de antaño: “Lo que me intrigaba era que si al comienzo estábamos en las ‘maravillas del bosque’, cada cual llevando su vida, pero formando un todo (...), ¿por qué no hemos permanecido así?” (1986: 356). En esto radica una diferencia esencial con lo real maravilloso carpenteriano: si el cubano simplemente acudía a la realidad presente de América para hallar la maravilla, Ōe debe acudir al pasado, pues en el Japón de los años ochenta, en plena burbuja inmobiliaria, sólo imperaba el materialismo. La novela no alude a una maravillosidad que se encuentra referencialmente fuera del texto, sino que añora esas “maravillas del bosque” perdidas, desaparecidas conforme se instalaba la ansiedad de un crecimiento económico que provocó homogeneidad cultural y deterioro del entorno natural, marco necesario para la instauración de una comunidad feliz que supone Ōe fue Japón en algún momento de su historia temprana. Aunque textualiza como el realismo mágico, Ōe carece del referente ontológico que motivó el movimiento en América. Es evidente su fracaso en la restauración de esa maravillosidad, teniendo en cuenta que Ōe es leído sólo por una minoría intelectual en su país, donde se le considera un radical. Tal fama se deriva de gestos como rechazar la Medalla Cultural que otorga el Emperador, manteniéndose así fiel a su ideología. Sin asumir las últimas modas literarias, que generan textos que incluyen posturas ideológicas sólo si están muy diluidas, la fehaciente obra de Ōe permanece como un oasis de la Modernidad en una época de extendida incredulidad.

¿Magia o fantasía cuántica? El acertijo Murakami

Todo lo contrario sucede con el caso de Haruki Murakami, autor de tan apabullante éxito comercial que ha despertado el recelo de la crítica tradicional, a pesar de que siga recibiendo premios internacionales e interesando a los especialistas del posmodernismo, movimiento del cual Murakami ha sido un buen expositor. Aquellos que, como Ōe, no incluyen a Murakami en la literatura pura (*junbungaku*) dicen no encontrar en sus obras un sentido válido, tan sólo juegos. Otros sí consideran que sus obras merecen atención porque tratan la condición del ser humano actual (Iwamoto, 1993: 295). En cualquier caso, el autor ha logrado representar a toda una generación que, tras el desencanto político que siguió al fin de la década de 1960, abandonó la lucha social para acatar el sistema mayoritario. A diferencia de la generación de la posguerra, ésta posee una identidad no forjada sino concedida, definida principalmente a través del consumismo (Seats, 2006: 266). En el grueso de su visión social, Murakami coincide con Ōe al entender Japón como una sociedad donde la homogeneidad resulta asfixiante. Sin embargo, nunca llega a establecer una crítica decidida y abierta a la manera de Ōe, más bien se refugia en ciertas fórmulas propias del arte posmoderno -como el estatus de simulacro que posee toda representación- que lo sumergen en la ambigüedad. En opinión de Rebecca Suter, que el autor prescindiera del realismo no implica que éste no se comprometa con su realidad, sino que entiende que tal compromiso social requiere de la fantasía y no de los realismos, que subrepticamente distorsionan la realidad (2008: 167-168). Como el realismo mágico, practica la metanarratividad para representar “the stratified and culturally constructed of nature of identity and reality” (2008: 168), y no pretende establecer su visión del mundo como la única verdadera. Muchos otros críticos han hablado explícitamente de Murakami como autor

mágico-realista, adjetivo más problemático puesto que su novela carece de una voz colectiva que le dé perspectiva al modo del realismo mágico, más bien es un fiel reflejo del individualismo contemporáneo. Murakami solo cree en la ideología del individuo -y, por tanto, celebra la diversidad y el derecho a la diferencia-: “Murakami Haruki creates a world of materialism and corruption where the only basis for moral authority is in the individual” (Napier, 1996: 197-198). La confluencia de esta sobrevalorización de la moral del individuo con el individualismo propio de nuestro tiempo revela una clave esencial en su obra, codificación exitosa del tremendo y paradójico aislamiento de los sujetos contemporáneos. Una forma de trasladarlo al texto es mediante la metáfora de la isla, de manera que varios personajes suyos toman nombres de islas (Malta y su hermana Creta Kano, de *Nejimakidori Kuronikuru*, traducido como *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de 1995; *Crónica* en lo sucesivo). En otras ocasiones, la acción acaecida en las islas reviste suma importancia -como en los episodios en las islas griegas de *Sputniku no koibito*, de 1999, en español publicada como *Sputnik mi amor*-. La sensación de soledad y aislamiento se acentúa con la gran cantidad de pérdidas que experimentan los personajes de Murakami: Naoko nunca se recuperará del suicidio de su novio (en *Norwegian Wood*, de 1988; traducido como *Tokio blues*); Okada se pasa buena parte de *Crónica* buscando a Kumiko, su esposa desaparecida; en *Sputnik mi amor* desaparece misteriosamente Sumire, y el narrador ha de partir a las islas griegas a buscarla; en *Kafka no umibe* (*Kafka en la orilla*, 2002; *Kafka* en lo sucesivo), la señora Saeki languidece desde la muerte de su novio durante los disturbios estudiantiles del 68; y en *1Q84* (2009) los protagonistas Tengo y Aomame agotan la trilogía buscándose desesperadamente el uno al otro. No hay novela de Murakami donde la pérdida y la soledad cedan centralidad.

El autor retrata certeramente la llamada por Kuroko Kazuo *walkman generation*, caracterizada por saber interactuar mejor con objetos pasivos -que además nos aíslan- que con las personas (Strecher, 1999: 285). Incluso el amor, fuerza por antonomasia de unión y fusión, es concebido en Murakami como una forma de encuentro con uno mismo: “cuando nos enamoramos, todos buscamos en la persona amada una parte de nosotros que nos falta. (...) Nos sentimos como si volviéramos a pisar una habitación añorada que habíamos perdido hace muchísimo tiempo. Es natural” (en *Kafka*, 2002: 452). Tal cita prosigue la tendencia solipsista contemporánea forjada a partir del ensalzamiento de la idea de “individuo”. Ni siquiera el elevado desarrollo de las tecnologías de la información permite al individuo llegar al Otro: las novelas de Murakami están pobladas de medios de comunicación -teléfonos privados y públicos, chats, incluso cartas- que, en lugar de facilitar, dificultan el encuentro con el otro. Muchas llamadas telefónicas confunden e intrigan, como las que recibe Okada en *Crónica* de una misteriosa mujer. También las cartas de *Tokio blues* demuestran malentendidos, pues ni Naoko ni Toru saben comunicar con precisión sus sentimientos.

La perspectiva de unos personajes tan solitarios que habitan mundos tan aislados, ¿puede ser base para el realismo mágico? Canónicamente no, pues éste se asienta sobre las creencias de una comunidad que naturalizan los hechos insólitos que se producen. Los episodios sobrenaturales de las obras de Murakami proceden del inconsciente individual y raramente del colectivo -prevalece Freud sobre Jung-, algo que lo acerca más al ámbito de la literatura fantástica. Quizá podría hablarse de “realismo psíquico”, etiqueta acuñada por Dalbaere Garant para describir una rama del realismo mágico en la cual la psique del individuo crea una realidad mágica (1995: 251). La coexistencia de varios mundos en una misma obra, como ocurre en *Kafka*, tampoco es garante de realismo mágico, pues ello

también se da en fantasías donde se yuxtaponen el mundo convencional con el sobrenatural, como es el caso de clásicos como *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Cuando lo mágico entra de repente en la anécdota de sus novelas no se produce un encantamiento efectivo del lector puesto que los mismos personajes encuentran fabulosos estos sucesos: en el episodio de la lluvia de peces en *Kafka*, el lugar se llena de curiosos y el insólito hecho aparece en los periódicos al día siguiente.

En cambio, la narrativa de Murakami adquiere una nueva luz cuando es estudiada a través de varios conceptos de la física contemporánea. Esas fantasías creadas por los personajes de Murakami parecen sintonizar con las interpretaciones más idealistas de la física cuántica, según las cuales cada sujeto -cada observador- crearía su propia realidad. Así se explica que personajes como Kafka lleguen a acceder a ese bosque en medio de las montañas donde encuentra a la señora Saeki cuando aún era niña, un encuentro que ha anhelado y deseado desde que la conoció. Pero dejando de lado este idealismo extremo, aprovechado por muchas corrientes *new age* para promover sanaciones milagrosas y recetas de éxito basadas en el supuesto poder que cada individuo tendría para modificar su realidad,² examinemos a continuación esas coincidencias entre física cuántica y literatura.

a) El espacio holístico e interconectado. Algunos de los físicos más atrevidos, como Ervin Laszlo, no dudan en arriesgarse al

² Al tiempo que revaloriza muchos mitos y cosmovisiones no occidentales por describir un universo parecido al que la física cuántica actual intuye, mucha literatura *new age* aplica de forma ligera y poco rigurosa sus conceptos. En este trabajo hemos intentado depurar el uso de los conceptos de la física y diferenciar claramente entre la pura ciencia física y la especulación filosófica.

formular teorías que entienden el espacio cósmico como un gran holograma, donde cada partícula contiene al resto de partículas del universo, formando una gran memoria conocedora de todos los hechos que acaecen en el cosmos; así explican fenómenos como la teleportación cuántica (2005:49). Hay espacios literarios, como el famoso *aleph* de Borges, que se comportan como hologramas: es un pequeño instrumento que encierra en un punto del espacio todo lo que ocurre en las distintas partes del mundo. El personaje de *Kafka* llamado Nakata, un anciano simplón incapaz de regirse por las convenciones del mundo de los adultos, habla del universo como “un enorme Kuroneko Takkyubin” (2002: 437), nombre de una famosa empresa de transportes japonesa. En los mundos de Murakami hay espacios que funcionan como hologramas de toda la realidad, como el pozo de *Crónica*, al cual desciende Okada con la intención de conocer la verdad sobre Kumiko. Como si todo lo relevante de su universo estuviera contenido en ese pozo, de ahí puede viajar a otros *lugares* como la habitación del hotel donde supuestamente se haya su esposa (1995: 346), o su propia habitación, en la que aparece durmiendo junto a Creta Kano de forma inexplicable (1995: 404). El pozo, símbolo universal de conciencia y autoconocimiento, es en realidad su propia mente, contenedora de todas las claves para entender la desaparición de Kumiko y todo cuanto acontece en su vida: conociéndose a sí mismo, llegará a conocer el mundo que habita. En otras novelas el espacio no es holístico pero sí está interconectado: en *After Dark* (2004), la durmiente Eri se traslada misteriosamente desde su cama hasta la habitación que mostraba la pantalla de un televisor; en *Kafka*, su protagonista, situado en Shikoku, se encuentra lleno de sangre tras la muerte de su padre, asesinado en realidad por Nakata en Tokio al matar al icónico Johnny Walken. Murakami, al igual que las partículas subatómicas, ignora las leyes del espacio y así lo advierte en *Kafka*: “Me da la impresión de que no hay que

confiar demasiado en la distancia, dice el joven llamado Cuervo” (2002: 315).

b) El tiempo presente y la memoria histórica. Si el universo fuera un gran campo de información, una inconcebible memoria cósmica, cada hecho pasado estaría incluido en el momento presente. El crítico Seats estudiaba el uso del tiempo en la obra de Murakami creyendo que diseña una especie de urdimbre histórica donde el presente sería una gran red confeccionada a partir de los hilos de acontecimientos pasados, mecanismo ficcional que permite a Murakami confundir “historia” con “ficción”, rasgo típicamente posmodernista (véase Seats, 2006: 327-335). Según Seats, el Murakami de *Crónica* estira los hilos del presente para llegar hasta el pasado y poder vincular ambos tiempos, uniendo asimismo el tiempo individual -del personaje- con el histórico -la Segunda Guerra Mundial-, las historias de Okada con las del sargento Mamiya. Sin excusa aparente, el autor introduce fragmentos de aquella lejana época para denunciar atrocidades cometidas tanto por Japón como por sus enemigos, promoviendo la memoria histórica frente al olvido que propugnan posturas como las de Fujio Masayuki, exministro de educación que afirmó que la Masacre de Nanking era una invención. Conversando con el autor, el psiquiatra Hayao Kawai cuenta cómo experimentó el pasaje del desollamiento como si estuviera ocurriendo en el mismo presente (2006: 328); el climático episodio describe con minuciosidad el desollamiento del espía Yamamoto, descubierto por el ejército ruso en Mongolia Interior. Semejante crueldad sólo se repite en los episodios que narran las matanzas de animales y presos chinos en el zoo, enmarcados en la Segunda Guerra Mundial. El efecto de experimentar lo narrado como hecho presente se deriva de la habilidad narrativa de Murakami a la hora de diseñar esa urdimbre histórica donde el tiempo es totalmente relativo, incluso plástico, tal y como postula la física. Si verdaderamente el universo fuera una gran

memoria de información, dicha urdimbre sería un mecanismo efectivo de Murakami para denunciar la historia olvidada.

c) Enmarañamientos interpersonales. Buena parte de los fenómenos inexplicables que acontecen en la ficción de Murakami tienen sentido cuando se aplica el concepto de enmarañamiento cuántico a sus personajes. Las fronteras entre ellos no están claramente definidas, pues sus egos se inmiscuyen y entrelazan, creando un nuevo nivel de intersubjetividad. Ello permite fenómenos como la prostitución mental -ejercida por Creta Kano, capaz de hacer el amor “en la mente” de sus compañeros sexuales- o la superposición de varios personajes: “*Abre la puerta 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. Quien, a través de los ojos del perro, observaba a Nakata” (2002: 217). Kafka también es capaz de penetrar en el sueño de Sakura, una de las pocas personas que conoce en la ciudad de Takamatsu, y ésta debe reprenderle: “Tamura, escúchame. En primer lugar, yo tengo novio formal. En segundo lugar, tú has penetrado por las buenas en mi sueño. Y eso no está bien” (2002: 563). Igualmente asombroso resulta el enmarañamiento entre Tengo y Aomame, los protagonistas de *1Q84* que no dejan de buscarse el uno al otro en el mundo “1Q84”, surgido en paralelo al año en el que se sitúa la acción (1984). Es Tengo el que mantiene una relación sexual con Fukaeri, una misteriosa joven, y sin embargo queda fecundada Aomame, la cual desde el primer momento intuye que el futuro bebé es de Tengo, al que no ve desde la infancia. El fenómeno del enmarañamiento no es únicamente interpersonal, en ocasiones acontece también entre humanos y entornos, diluyéndose así la frontera entre lo humano y lo no humano. El teniente Mamiya experimenta una especie de dilución cósmica mientras erraba por las extensas

planicies de Mongolia: “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 (...) mi conciencia se iba dilatando junto con el paisaje y acaba por ser tan difusa que no podía mantenerme aferrado a mi cuerpo” (en *Crónica*, 1995: 200). En cualquier caso, todo indica que varios personajes de Murakami se comportan como describe Iwamoto al caracterizar los protagonistas de sus primeras novelas (1993: 297): fallan en adquirir una identidad sartreana, forjada en el cruce entre el Sujeto y el Otro. Muchos carecen de nombres propios, componente crucial en toda identidad personal. Esta imprecisión en los egos de los personajes cobra sentido en un autor muy atento a lo liminar y lo fronterizo; el mismo título de *Kafka no umibe* contiene la palabra *umibe* (“orilla”) para enfatizar tal concepto. Esta instalación sobre los márgenes permite el enmarañamiento de los personajes, que nunca alcanzan una definición clara y sólida y suelen trasegar entre los polos opuestos de diferentes categorías: vida y muerte, historia y ficción, aquí y allí -el ejemplo de Eri en *After Dark* vuelve a servirnos- e incluso en asuntos de sexualidad, pues Murakami suele dejar ambigüedades con respecto a la identidad sexual de algunas de sus creaciones, a medio camino entre la heterosexualidad y la homosexualidad, como el personaje de Ōshima en *Kafka*, que afirma que “aunque sea una mujer, soy gay” (2002: 279). En esos espacios donde parecen anularse los extremos opuestos, en esa zona ansiada por el surrealismo bretoniano, en esa complementariedad de contrarios aseverada por la física cuántica según Capra y, en definitiva, en la frontera y la orilla, radica la posibilidad de que los opuestos desaparezcan y personajes como Nakata, o el que fue su compañero de viajes, Hoshino, puedan hablar con los gatos:

—No lo entiendo. Entonces, cómo estamos charlando los dos tan ricamente? Un gato y una persona.

–Porque los dos nos hallamos en el borde del mundo, hablando una lengua común. Sólo eso” (2002: 683).

d) La unidad en la diversidad: el vacío cuántico. El “vacío cuántico” puede ser descrito como una matriz esencial, un campo con el mínimo nivel posible de energía del cual emergen todas las partículas del universo. Por ello puede Capra afirmar que “el vacío, desde luego, no está vacío” (2004: 92), y Lazslo creer que gracias a este vacío, del cual todo emerge, se puede sostener la teoría del universo como un vasto campo de información intercomunicada (2005: 44). Curiosamente, pueden observarse concomitancias con la idea de “vacío y maravilloso”, noción propia del Zen por la cual, una vez anulada la convención y acallada la mente para aprehender la realidad, hallamos una Nada, un Vacío maravilloso donde radica nuestra libertad y nuestro potencial creador (otra explicación de este concepto puede hallarse en Watts, 1957: 154-157). El señor Nakata, en *Kafka*, podría haber experimentado una inmersión en este vacío donde ninguna oposición ni ninguna convención tienen sentido. Fijémonos en qué le ocurre cuando se queda adormecido en el solar de los gatos:

Poco después estaba errando ya como una mariposa por las lindes del ámbito de la conciencia (...). Aquel mundo oscuro sin fondo, aquel silencio opresivo, aquel caos, eran sus queridos amigos de siempre, ya habían pasado a formar parte de él. (...). En ese mundo no existen las letras, ni existen los días de la semana, (...) ni existe la ópera. (...) Allí está *todo*. Pero no hay partes. Y como no hay partes no hay ninguna necesidad de reemplazar una cosa por otra. (...) Basta con que el cuerpo se sumerja en el *todo*. Sin necesidad de razonamientos complicados. Y para Nakata no podía haber nada mejor (2002: 136).

Una vez experimentada esta especie de *satori*, este despertar a un mundo sin convenciones ni oposiciones, el personaje más

simple de la novela es el único capaz de entender la verdadera naturaleza de los fenómenos, nunca contrarios sino complementarios, emergentes de ese “todo”, esa matriz primordial. Siendo todo ser una emanación de tal matriz, no hay tanta diferencia entre un gato y una persona, y por eso puede hablar con ambos. Tampoco la hay entre la izquierda y la derecha política, entre el capitalismo y el comunismo, algo con lo que se permite ironizar Murakami. El efecto fundamental de este vacío, que permite la interrelación y el enmarañamiento de los personajes y quiebra ese ultraindividualismo contemporáneo que mantenía a los personajes de Murakami totalmente aislados. Nuestros sistemas políticos y sociales han podido hacernos creer que somos seres individuales, con una personalidad definida y nacida a partir de la oposición al resto de seres, como si de un sistema binario se tratara. En realidad, la física cuántica viene a demostrar que todos estamos más cerca de lo que nunca habríamos creído, y si el universo verdaderamente fuera un campo de información, estaríamos continuamente conectados a lo que ocurre en el resto del cosmos. Murakami osa asomarse a estas vertiginosas cosmovisiones para generar una obra que, con la apariencia de un realismo mágico, lleva al lector a las mismas fascinantes situaciones que explora la ciencia contemporánea.

Conclusiones

Como se ha visto, el realismo mágico puede ser una retórica válida para codificar buena parte de la peculiar identidad del Japón contemporáneo. Poseedor de un sustrato indígena presente también en muchas repúblicas latinoamericanas, su cultura favorece la entrada de corrientes como el realismo mágico, donde lo material y lo espiritual dejan de ser extremos enfrentados. Tradicionalmente, la fantasía ha sido una de las corrientes principales en las artes japonesas, corriente de la cual

el realismo mágico que estamos estudiando sería un afluente más.

En cuanto a los autores que nos ocupan, hemos incluido a Ōe y descartado a Murakami de la nómina de practicantes del realismo mágico, aunque esa no es la principal diferencia que separa a estos dos creadores contemporáneos. Ambos reflejan la condición del ser humano actual, si bien Ōe aún cree en el poder de la palabra y del mito como regenerador del individuo y de la sociedad. Por su parte, sin llegar al compromiso explícito, Murakami prefiere experimentar con las posibilidades que ofrecen los nuevos conceptos de la física cuántica para demostrar que el hombre nunca está aislado, sino enmarañado cósmicamente con su entorno físico, histórico y social. Frente a propuestas más complejas y cualitativamente más válidas como las de Ōe y su mensaje de armonía con la naturaleza y el espíritu, Murakami, gracias a la laxitud ideológica facilitada por un posmodernismo en cuyas técnicas narratológicas sigue estando cómodo, es seguido por muchedumbres ávidas de hallar una lectura entretenida que a la vez les descubra teorías novedosas y sucesos sorprendentes.

En cualquier caso, los mundos de ambos autores se distancian de los paradigmas newtonianos y sus rígidas jerarquías. A pesar de ser el gran expositor del individualismo actual, Murakami confluye con Ōe en tanto que presenta una vuelta cósmica a la realidad colectiva de cualquier ser, marca clara de las producciones más recientes del Nobel. Si bien en distinto grado, los dos se embarcan en un proyecto político revisionista de la historia oficial del país y reivindican el derecho a la diferencia. Sus narrativas seguirán siendo claves para comprender el Japón democrático y las derivas de aquel proceso de individualización que, caída la divinidad del Emperador y devaluada la idea del país como una gran familia, no ha dejado de acentuarse.

Referencias

Asturias, Miguel Ángel (1949) *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza, 2005.

Capra, Fritjof (2004) *El Tao de la física*. Málaga: Sirio. URL:<<http://bibliocomunidad.com/web/libros/Capra.Fritjof-El.Tao.de.la.fisica.pdf>> [Consultado el 28 de mayo de 2012].

Claremont, Yasuko (2009) *The Novels of Oe Kenzaburō*. Nueva York: Routledge.

Chiampi, Irlemar (1983) *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

Delbaere-Garant, Jeanne (1995) “Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English”, en Parkinson Zamora, Lois y Wendy, B. Faris, eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 249-263.

Faris, Wendy B. (1995) “Scheherazade’s Children”, en Parkinson Zamora, Lois y Wendy, B. Faris, eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 163-190.

García Márquez, Gabriel (1967) *Cien años de soledad*. Barcelona: Mondadori, 1987.

Iwamoto, Yoshio (1993) “A voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”. *World Literature Today* 67 (2), pp. 195-200.

Lindley, David (1996) *Where does the Weirdness Go?* Nueva York: Basic Books.

Llarena, Alicia (1997) *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Maryland: Hispamérica.

Murakami, Haruki (2002) *Kafka en la orilla*, trad. jap. Lourdes Porta. Barcelona: Tusquets, 2008.

Murakami, Haruki (1995) *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, trad. jap. Lourdes Porta y Junichi Matsūra. Barcelona: Tusquets, 2008.

Napier, Susan J. (1996) *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. New York: Routledge.

Parkinson Zamora, Lois y Faris, Wendy B. (1995) "Introduction: Daiquiri birds and flaubertian parrot(ie)s", en Parkinson Zamora, Lois y Wendy, B. Faris, eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 1-11.

Ōe, Kenzaburō (1986) *M/T y la historia de las maravillas del bosque*, trad. jap. Ricardo Ogata. Barcelona: Seix Barral.

Orzel, Chad (2010) *How to Teach Quantum Physics to your Dog*. Oxford: Oneworld.

Royo, José Antonio (1997) *Sexuality in the Works of Oe Kenzaburō*, Tesis Doctoral. Cambridge (MA): Harvard University.

Seats, Michael (2006) *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Literature*. Lanham: Lexington Books.

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

Suter, Rebecca (2008) *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*. Cambridge (MA): Harvard University Asia Center.

Watts, Alan (1957) *El camino del Zen*, trad. ing. J. A. Vázquez. Barcelona: RBA, 2006.

Zohar, Danah y Marshall, Ian (1994) *The Quantum Society. Mind, Physics and a New Social Vision*. Glasgow: Flamingo.