

DE LO TRÁGICO EN LA CULTURA LITERARIA JAPONESA

*Las raíces universales*¹

[fuente: A. Falero (2014) *Aproximación a la literatura clásica japonesa*, Salamanca: Amarú, 83-122]

1. INTRODUCCIÓN

Lo trágico es una de las categorías básicas en el canon literario occidental por la que reconocemos y comprendemos nuestra propia historia literaria y nuestro talante cultural europeo. Por ello en culturas ajenas no es fácil dar con una categoría similar. En este ensayo, al plantearnos la incidencia de lo trágico en la historia cultural japonesa, evitamos los maximalismos de la diferencia absoluta, por la cual nos negaríamos a parangonar el sentido europeo de lo trágico con ninguna manifestación cultural o artística japonesa, y de un falso universalismo que elevaría lo trágico a traza indeleble del espíritu humano, identificable en determinados momentos y lugares de la historia de su genio, en las diversas culturas y épocas.

Un simple análisis semántico nos da como resultado que en Japón la palabra “tragedia” (*higekei*) no nos refiere a un término japonés sino a un préstamo moderno. Es decir, buscando al otro nos encontramos con nosotros mismos. En este sentido Japón resulta ser una decepción para el explorador de culturas vírgenes. El estudio de sus categorías culturales está en gran medida contaminado por conceptos occidentales que los propios japoneses llevan aplicando a la comprensión de su historia desde el siglo XIX. En un juego especular, el prototipo japonés nos devuelve nuestra imagen, pero un poco alterada, gracias a lo cual nos podemos ver de otro modo, e igualmente el espectador japonés descubre aspectos ignotos de sí mismo en esta reverberación de unas imágenes sobre otras. Pero, ¿hay algo más allá de este salón de espejos? ¿Dónde hallamos lo totalmente otro? El Japón antiguo y medieval es hoy para los propios japoneses una gran incógnita que requiere de una ardua labor de reconstrucción arqueológica.² En cuanto a la categoría de lo trágico, es una extensión al plano cultural del concepto artístico de tragedia.³ Este último concepto aparece en Japón en las primeras historias de la literatura japonesa escritas bajo la guía de modelos europeos. La lógica dominante entonces es de tipo mimético, es decir si la grandeza del teatro europeo se debe a la creación de tipos literarios como el de “tragedia”, una gran civilización como la japonesa no puede carecer de sus propios clásicos y éstos lo serán aquellas obras que podamos identificar como, entre otras categorías, “trágicas”. Así se establece un canon comparativo donde Shakespeare tiene su parangón en Chikamatsu (u otro autor alternativo según el crítico en

¹ Este capítulo y el siguiente han sido parcialmente utilizados para la publicación, en la revista *Pliegos de Yuste* Nos. 9-10, 2009, pp. 97-114, de un artículo con el título de “Tragedia, ausencia, melancolía: En celebración del *Genji*, 1007-2007”, y autoría de Alfonso Falero/José M^a Cabeza.

² Shirane/Suzuki 2000; Karatani 1991.

³ Ricoeur 1960; Jaeger 1942.

cuestión).⁴

Se considera al crítico literario Tsubouchi Shōyō (1859-1935) el iniciador en el Japón Meiji de los estudios dramáticos en los años 1890. A él se debe la designación del subgénero de los *sewamono* (dramas contemporáneos) en la obra de Chikamatsu como parangonable al genio de Shakespeare. En la línea de Shōyō, el crítico Uchida Roan (1868-1929) escribió en 1892 *Bungaku ippan* (Introducción general a la literatura). Aquí, para explicar el genio de Chikamatsu en términos de literatura universal establecía la tragedia como una forma evolutivamente avanzada en la historia universal del drama. Lo que hace el drama de Chikamatsu digno de encomio es la introducción en la trama de un suceso trágico, lo cual denomina “contención” e interpreta que en esta se da un verdadero *pathos* dramático. Así explica que el trágico final de los protagonistas de *Los amantes suicidas de Amijima*⁵ es posible por la presencia de un factor de conflicto, *giri*, en un grado extremo. La conclusión de la historia literaria de Rōan, confirmada con posterioridad por Shōyō, es que la categoría de tragedia en Japón ha de aplicarse a la obra de Chikamatsu.⁶

El crítico literario que ha establecido una especie de canon en la tradición interpretativa de Chikamatsu en la posguerra ha sido el marxista Hirotsue Tamotsu (1919-1993), que ha adoptado la línea de los críticos anteriores para estudiar la calidad de los *sewamono* de Chikamatsu en cuanto aparición de la tragedia en Japón. A esta línea ininterrumpida de críticos se debe el que hoy día en las historias de la literatura japonesa se considere a Chikamatsu el creador de la tragedia en Japón, entendida esta como una *patética* de la vida contemporánea.⁷

Nuestra posición es que hoy en día ya no es practicable este tipo de comparatismo, y en gran medida ha perdido sentido en los ensayos de crítica literaria y cultural. En este capítulo proponemos sustituir el análisis semántico por un análisis semiótico, aún por realizar, que se pregunta no por el término sino por la función, dentro de una economía cultural diferente, donde la experiencia equivalente a la de lo trágico en nuestra cultura, pueda haber provisto de un lenguaje propio. Pero para orientarnos en la búsqueda hemos de recurrir a la incidencia de los términos “trágico”, “tragedia” en la crítica literaria japonesa, cuyos antecedentes están en nuestra propia historia cultural. No podemos seguir un guión culturalmente purista por las razones expuestas, sino que por el contrario proponemos insertar nuestra búsqueda en una historia universal de lo trágico, y no podemos aplicar las categorías orientalistas que dividen la historia cultural en dos grandes

⁴ Por parte hispana J. Fernández ha establecido el parangón de Chikamatsu con nuestro Calderón (Falero 2006; Shirane/Suzuki 2000; Keene 1961).

⁵ Traducido por J. Fernández en Trotta 2000. Satori ha publicado obra inédita en castellano en 2011.

⁶ Shirane/Suzuki 2000.

⁷ En el sentido de un rasgo descriptor de una determinada matriz de alcance cultural, meta-literario. Véase *ibidem*.

hemisferios. Categorías como lo trágico invitan a un enfoque globalizado, pero no por ello abstracto, pues nos guiamos por la historia para construir una propuesta teórica, no por simples comparaciones formales de naturaleza altamente especulativa.

Como consecuencia de nuestra toma de postura, no podemos iniciar una exploración de la viabilidad de la categoría de lo trágico en la cultura japonesa sin antes reconocernos deudores de un legado. De partida, reconocemos con la antropología el origen ritual del término, y con la historia del lenguaje su marco de significación heleno.⁸ La etimología relaciona el término con “macho cabrío” (chivo) y “canción/poema.” Se nos cuenta que en la tragedia griega el disfraz de sátiro consistía en una piel de cabra. Sátiro/chivo cuyo rol nos evoca por un lado el del *trickster* en la tragedia isabelina (en *Macbeth* por ejemplo),⁹ y por otro la función de expiación ritual que quizá se halle en el subconsciente de lo trágico. La tragedia y lo trágico se nos acercan desde su origen como una forma de conocimiento de la realidad, una realidad compleja, en la que el hombre es actor e intérprete (hermeneuta).

Hallamos, pues, en una aproximación a las raíces culturales de lo trágico un primer modelo, de carácter antropológico-religioso, en los arcaicos rituales de expiación, que tienen signo transcultural y se dan en todas las regiones. Algunos elementos que van a configurar el lenguaje de lo trágico ya están presentes en este modelo, que si bien presenta importantes variantes según las zonas culturales, es identificable como tal modelo por lo marcado de sus elementos característicos. El ritual, en cualquiera de sus formas, sólo se entiende en una cosmovisión cíclica, donde orden, ruptura (desequilibrio) y restauración (retorno al equilibrio original) son sus tres momentos fundamentales. El propio ritual es una *performance* que permite la transición (mística) del segundo al tercer momento. El protagonista del ciclo puede ser un dios o un hombre (héroe por una *ratio inversa* al convertirse en protagonista de la versión mitológica del ritual). El efecto final es de purificación. Incluye una dimensión de psicología profunda, y tiene relación con el carácter del dios/héroe protagonista, donde se da un componente mayor o menor de conciencia de culpa. El ritual es además parte de una ciencia humana (pero transmitida por la divinidad) que permite intervenir en (o solicitar del plano divino la intervención en) el seno del ciclo cosmológico. En algunos casos tiene un componente de iniciación. Y finalmente, reconoce la importancia del suceso (acontecimiento) como momento de transición de la primera fase a la segunda. En la teoría griega de la tragedia volveremos a hallar todos estos elementos reordenados en torno a una concepción estética, donde las raíces rituales han quedado enterradas en un plano subconsciente. Esta translación del plano ritual-religioso al plano estético y de este al cultural es parte esencial de la

⁸ Ricoeur 1960.

⁹ Nakazawa 2006; Karatani 1993.

historia arqueológica de lo trágico. Desde la praxis ritual a la narración mitológica, y desde esta a su plasmación artística, su elaboración estético-filosófica y más aún a la creación de una categoría cultural hay un largo proceso. En este proceso el momento de estetización de la herencia ritual establece un giro fundamental en su seno. El ser humano, hasta entonces simple protagonista en la praxis ritual, se desdobra en actor/espectador. Este desdoblamiento se hace posible gracias a una elaboración lingüística cada vez más sofisticada. La palabra sale del marco de la plegaria y recorre todo el camino hasta su auto-posesión plena en el discurso sobre lo trágico.

La tradición exegética europea de corte idealista ha establecido la tragedia como un producto originario del genio griego: “Ningún otro pueblo ha creado por sí mismo formas de espíritu paralelas a la mayoría de las de la literatura griega posterior [a Homero]. De ella nos vienen la tragedia...”.¹⁰ Se origina en los ditirambos dionisiacos, y es a la vez la forma literaria más directamente vinculada con la mitología, de donde le viene su verdadero potencial como *ethos*. Es decir, la exegética de Jaeger atribuye el origen de la tragedia al genio homérico, y sitúa la Atenas del siglo V como el vértice sobre el que gira la emergencia de las artes escénicas. Por otro lado reconoce la otra vertiente, la escénico-ritual en el festival dionisiaco del macho cabrío. Aquí canto y danza acompañan indisolublemente al elemento narrativo. Y Jaeger detecta aquí el origen de la *sympatheia* por la que el espectador comparte el destino de los actores, y la aparición de la *moira* o destino y la *ate* o locura como elementos consustanciales al drama. A estos elementos constitutivos en un primer momento se une el drama de la *hybris* o ambición política y sus trágicas secuelas, que recuerdan al espectador la futilidad de toda ambición humana, junto con el drama de la emancipación humana, metafóricamente representada en Prometeo. Pero el verdadero protagonista de la primera tragedia no es el hombre sino lo suprahumano, el Destino en palabra de Jaeger. Por nuestra parte creemos percibir como ya planteado en Esquilo uno de los temas trágicos por excelencia: la naturaleza de la violencia y su origen en el plano cósmico.¹¹

Si bien Jaeger descubre en Esquilo “el más grande maestro de la exposición trágica”, con Sófocles y todavía en un momento temprano de la historia de lo trágico se confirman nuestras expectativas y la tragedia se incardina en una concepción de la existencia, de corte filosófico. El propio Jaeger ha de conceder que Sófocles aporta el *ethos* como no lo hace ningún otro poeta dramático. Personajes como Antígona o Edipo han demostrado su fertilidad cultural como arquetipos de nuestro imaginario. La tragedia muestra por tanto esta capacidad temprana para construir arquetipos, capacidad compartida con la mitología, quizá porque elabora un material de origen mítico, pero también porque añade al mito algo de lo que este carece: lo acerca al ser humano involucrando a

¹⁰ Jaeger 1942, 50.

¹¹ Ricoeur 1967, 356-357, 369.

este en el plano de conciencia generado por la representación. El espectador se confunde con los personajes hasta el punto de que vive la trama como si de un sueño propio se tratase. El carácter ominoso de lo trágico envuelve la conciencia del espectador hasta el punto de que no puede mantenerse como tal, la trama y su contexto eidético le hablan al espectador de sí mismo, de esa parte de sí mismo que se vislumbra y no se quiere ver: temor y compasión. La conciencia queda ya desdoblada en dos planos, generando una crisis de identidad, y al final del proceso de lo trágico queda reconciliada en una meta-conciencia, donde lo ajeno, lo extraño, se ha convertido en lo propio. Lo trágico se revela ya como el despliegue de la historia de la auto-conciencia. Sófocles lo plantea como la cuestión del ser humano en el seno de fuerzas suprahumanas, cósmicas. El ser humano es un actor, consciente e inconsciente a la vez, y el destino regula una economía cósmica de la que este no puede escapar. Orden, infracción y expiación expresan de manera clara el trasfondo ritual que advertíamos en una primera aproximación. El ser humano-actor lo percibe como sufrimiento y compasión, categorías universales fácilmente parangonables en un contexto asiático. El hombre es un ser falible,¹² conciencia de fragilidad que solo puede comprenderse en el ciclo de lo trágico, o el ciclo del rito de expiación. Desde esta perspectiva la experiencia de lo trágico se asemeja en su estructura también a un rito de iniciación, si interpretamos el ciclo como conducente a una meta-cognición, o de transición si lo interpretamos como paso de la inocencia a la madurez a través de la culpa. Expiación, iniciación y transición nos muestran un amplio elenco de opciones interpretativas, según convirtamos a uno u otro de los elementos en el eje vertebrador de nuestra comprensión. Sófocles encuentra la solución en esa virtud helena de la *sofrasyne*,¹³ el reconocimiento de la propia labilidad como camino hacia la reconciliación con el orden del destino. El hombre ha de pagar el precio de la renuncia a una racionalidad impotente para entender el mundo, y a cambio recibe el privilegio de la “visión”.

Si Sófocles nos ha provisto de un lenguaje de lo trágico, desde Aristóteles contamos con una teoría de la tragedia. La tragedia es definida por el estagirita según su conocida sentencia: “La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos”.¹⁴ Aristóteles nos ha proporcionado el lenguaje para teorizar sobre la tragedia, y por ende lo trágico: *mimesis*, *praxis*, *katharsis*, *kineseis*, *proairesis*, *mythos*, *ethos*, *techne*, *hamartia*, *anagnorisis*, *peripeteia*,¹⁵ *epeisodion*, *dianoia*.¹⁶ A partir de aquí quedarán definidos los elementos de todo posible

¹² Ricoeur 1960.

¹³ Lucas 1988; Ricoeur 1960.

¹⁴ 1449b, 24-28.

¹⁵ Samaranch 1972, 22-49.

discurso sobre lo trágico, y toda aportación al mismo habrá de hacerse por referencia a estos. Igualmente, quedan puestos los cimientos conceptuales para que el problema artístico de cómo entender una forma de teatro se proyecte al plano universal de las categorías estéticas. La discusión sobre lo trágico tendrá que vérselas con cuestiones antropológicas, éticas, pedagógicas,¹⁷ epistemológicas, sociológico-culturales, psicoanalíticas, teológicas,¹⁸ cosmológicas.

Ricoeur avisa de la inadecuación de tratar lo trágico como una filosofía. Antes bien su hermenéutica pertenece al plano del simbolismo, si bien esconde una determinada teología del fracaso. En su hermenéutica sobre el lenguaje de lo trágico en *Finitud y culpabilidad* (1960)¹⁹ prefiere volver a la terminología que nos ha introducido la exegética de Jaeger (a quien cita), si bien desde una óptica marcadamente más teológica. No obstante, introduce un elemento nuevo para nosotros: la clave del drama trágico que está en el plano divino, no en el humano, se nos da en los celos (*phthonos*) divinos, tipificados en el ciclo de Prometeo. Ricoeur les atribuye una función etiológica.

El tema de los celos es sin embargo universal, no específico del mito trágico heleno. En particular los celos aparecen como explicación de la conducta agresiva del dios Susa no O en la mitología sintoísta que presentaremos a continuación. Pero en esta mitología, aun apareciendo en un pasaje de pretendido signo etiológico, se nos revelan más bien como un psicologismo.²⁰ También en Susa no O se da una cierta *hybris*, pero en el mismo dios. Sin embargo en el caso heleno *hybris* y *phthonos* parecen estar en una relación de condicionamiento mutuo y a la vez de doble plano irreconciliable entre dioses y seres humanos.

Con todo lo anterior estamos en condiciones de establecer los parámetros por los que debe regirse un “saber trágico” (Jaspers). Eso sí puede haber diferencias de apreciación, como hemos visto, en cuanto a si el vértice de ese tipo de saber ha de ser de carácter ritual, inconsciente o precognitivo, mítico, estético, filosófico o teológico. El saber trágico está claro que no se detiene en un simple canto elegíaco o unas lamentaciones. Por eso no se contiene en el terror religioso, el *phobos* aristotélico. El otro elemento de la psicología trágica, el *eleos* se nos presenta asociado indisolublemente al desenlace del proceso trágico: la purificación. Así lo reconoce Ricoeur con toda la tradición hermenéutica. La *katharsis* se entiende como una traslación de la purificación ritual al plano psíquico de modo que, igual que en el ritual, permite la participación vicaria de toda la comunidad representada en el destino del chivo expiatorio o del héroe trágico. Pero es precisamente

¹⁶ Kitano 2003.

¹⁷ Jaeger 1942.

¹⁸ Jaeger 1942; Ricoeur 1960.

¹⁹ Ver Falero 1994.

²⁰ *Nibongi*, 48.

esa participación vicaria lo que completa el ciclo trágico y lo desplaza fuera de la simple narración mitológica o epopéyica. Es por lo que Aristóteles había insistido en que la tragedia no puede nunca resolverse en el plano de la epopeya, pues los componentes artísticos: *mimesis*, *praxis*, *techné*, son indispensables. Ricoeur los resume en el término “espectáculo”, pero lo entiende como un ingrediente más, debido a que se centra en el aspecto mítico, narrativo. Lo que interesa a Ricoeur no es entender el poder y la naturaleza del saber trágico como *episteme* práctica, sino como saber mito-poiético. Por eso lo resuelve en su estructura de una teología del mal (simbólica del dios malo). Lo trágico para Ricoeur tiene su origen en una concepción ambivalente de la divinidad, causa tanto del bien como del mal. Es decir en una irresolución de tipo ético. Por el contrario, pensamos que el único término de la *Poética* aristotélica que define el mal es *hamartia*, pero incluso así no podemos dejarnos llevar por su traducción latina en *peccatum* puesto que se da históricamente como una apropiación del término, que pasa previamente por su cristianización en la Biblia de los cuarenta. *Hamartia* se nos antoja más cercano a un concepto preteológico como el japonés *tsumi*, que hace referencia a una infracción con un origen ritual-legal, y no se limita al carácter de contaminación o lacra ética, que es el origen de *peccatum*.²¹ *Ate* o *hybris*, que se nos dan en el lenguaje trágico prearistotélico, carecen del momento ético necesario para constituir por ellos mismos una simbólica del mal. El propio Ricoeur los considera “temas pretrágicos”.

La cuestión ética no nos parece que constituya el epicentro de la tópica trágica. Hay que retornar a Aristóteles y pensar su insistencia en el aspecto dramático. Lo que define al saber trágico no es la vivencia ni la reflexión sobre el mal o el dolor (el sufrimiento es el tema trágico por excelencia) sino su representación. Por tanto estamos ante otro tipo de *episteme* diferente al mito, la filosofía y la teología. Se trata de un saber estético, que emana directamente del orbe antropológico del ritual como vía de conocimiento práctico. Lo trágico se plasma en la tragedia porque desplaza el orden del ritual a su sublimación en el plano estético. Es la distancia de la conciencia estética a la vez que nuestra participación vicaria lo que define la estructura de lo trágico. La coincidencia en el plano de la conciencia entre *praxis* y *noesis* (*anagnorisis*). Este salto estético es posible por la propia naturaleza plástica del antiguo ritual, su naturaleza performativa. El saber trágico nace en una sociedad que ha efectuado una distancia de sus propios orígenes rituales, pero que aún no ha prescindido de su marco de ejecución. Por eso el saber trágico se plasma en la forma dramática. Finalmente percibimos que el saber trágico no es una filosofía del mal ni una patética de la desesperación. Es un saber de liberación. Sólo que esta se da en un plano nuevo, no ya religioso.

Nos quedamos con dos motivos que nos van a permitir la conexión con el drama y la tradición poética japonesas: por un lado el tema del sufrimiento y las vías hacia su sublimación, expiación o

²¹ Falero 1998, 1997; Kume 1978.

superación (*Aufhebung*). Y por otro una sentimentalidad: la “tristeza cósmica”²² como el *pathos* de melancolía que domina la estética de lo trágico.

El aspecto dramático del saber trágico es también puesto de relieve por H. Kume (1978) en su aplicación de la simbólica ricoeuriana a la mitología japonesa. En efecto, los mitos asociados a rituales concretos aportan la noción circular del principio y el fin, al rito que se repite cíclicamente. “Además, este tipo de mitos poseen un carácter especialmente dramático. El mito del mal que surge de la conciencia dolorosa de la infracción, se convierte necesariamente en un drama de caída y salvación. De este modo, los dos elementos de holismo semántico y drama cósmico se convierten en dos claves para explicar el mito del mal”.²³ Pero Ricoeur privilegia el mito adámico frente al trágico, y esto lleva a Kume a explorar la validez de las pretensiones de universalidad de dicho modelo en el caso concreto de la mitología del mal japonesa.

Ricoeur recupera en *Tiempo y narración* (vol. 1, 1980) todos los elementos dramáticos de la poética aristotélica que había pasado por alto en *Finitud y culpabilidad*. Aquí dedica un capítulo al concepto de trama (trágica: *mythos*), que opera alrededor de los cambios de fortuna de los personajes. Para Ricoeur la trama se despliega como una mimética (*mimesis*) de la experiencia temporal viva. Ambos conceptos son operaciones y no estructuras. En concreto, la *mimesis* consiste en imitar o representar: representación de una acción (*praxis* de lo horroroso y lo compasivo), y por tanto diferente de la mimesis presencial platónica. La *praxis* instauro una doble dimensión, ética y poética, en la acción. La *mimesis* no es por tanto una copia, sino un acto creador dirigido a involucrar al espectador en la trama. Ricoeur reconoce que nos hallamos ante una noesis práctica. Para ello se añade el *ethos* o carácter moral de los personajes, subordinado a la acción. La trama por tanto presenta un modelo de concordancia y coherencia, que subraya la inteligencia de la acción (*phronesis*). El resultado es la *katharsis*, que se entiende en relación al componente de la trama que es el *pathos* o “efecto violento”, como una purgación en el espectador. En la *katharsis* se reúnen, según Ricoeur, cognición, imaginación y sentimiento. “Los cambios característicos de la trama compleja son, como se sabe, la *peripecia* (*peripeteia*) y la *agnición* (*anagnorisis*), a las que hay que añadir el *lance patético* (*pathos*)”.²⁴ Finalmente, el yerro (*hamartia*) completa el léxico aristotélico y añade el elemento de discordancia en el *mythos* trágico. De este modo, a nuestro juicio, se impone una lectura cruzada de *Finitud y culpabilidad* y del capítulo dedicado a Aristóteles en *Tiempo y narración I*. En este último recupera el dinamismo dramático que defendemos como esencial para la comprensión de la tragedia griega y de lo trágico como paradigma noético. Pero aquí Ricoeur no recupera sus análisis anteriores, lo cual indica que su campo de interés sobre la narratividad dramática no está

²² Ricoeur 1960.

²³ Kume 1975, 280.

relacionada de manera consustancial al modelo cognitivo trágico y de hecho propone superar la limitación aristotélica del *mythos* a la tragedia, en el capítulo siguiente. Recogemos la idea de mimesis como representación, que hemos presentado previamente, y que a nuestro juicio une los planos ético y poético en un saber estético. La relación de la teoría aristotélica con un modo de saber también queda indicada, si bien no ocupa un lugar central en *Tiempo y narración*. En efecto, la noesis práctica, y el que la *katharsis* contenga un ingrediente fundamental de tipo cognitivo tiene consecuencias esenciales en nuestra propuesta de interpretación.

Por su parte, I. Gómez de Liaño (1998) nota el paralelismo entre la preocupación por el sufrimiento en la India de la época del buda histórico y su coincidencia temporal con el talante pesimista de la Grecia trágica.

[...] Este pesimismo se manifiesta en la poesía de Simónides de Ceos, con su obsesión por la inestabilidad y fugacidad de las cosas humanas, y aún más en los poetas trágicos, para los que el implacable destino domina, con el beneplácito de unos dioses a menudo hostiles, sobre las familias reales, como se ve en la obra de Esquilo. [...]

Este talante pesimista, que se irá condensando en las corrientes místicas del pensamiento griego (orfismo, pitagorismo, etc.), con su recusación de la vida terrenal y corporal y sus valores, cuya belleza había exaltado la poesía homérica, muestra un sorprendente paralelismo temático con el marco de referencia psicológico y social frente al cual hay que ver las enseñanzas de Buda. (Gómez de Liaño 1998 II, 111)

No solo paralelismo, el propio Gómez de Liaño recoge ya contactos entre el mundo griego de la era ateniense y el mundo indio desde el siglo VI a.e., y más aún de la presencia del teatro griego en la India de la época. Así lo recoge Plutarco, según el cual Sófocles y Eurípides fueron interpretados en Susa, Sófocles llegó a la India.²⁵ En concreto las *Bacantes* se representaron el año 53 a.e., y un rey indo-parto testimonia haber leído los *Heráclidas*. Además *Antígona* aparece escenificada en una vasija de Peshawar del siglo III-II a.e.

Pero nuestro conocimiento actual no nos lleva más allá. Gómez de Liaño ni siquiera intenta esbozar una teoría del saber trágico y su posible impacto en el Asia central. Es con los elementos precedentes que tenemos que emprender la tarea de hallar un referente a un saber trágico en el Asia oriental de Japón.

²⁴ Ricoeur 1980, 102.

²⁵ W. Tarn, citado en Gómez de Liaño 1998.

2. ESTUDIO

Antes de iniciar nuestro recorrido por la historia literaria y estética japonesa, hemos de preguntarnos si en su cultura se da un modelo ritual de las características mencionadas al principio de nuestro ensayo, que sirva de basamento sobre el que plantear la emergencia de lo trágico. En efecto, en el plano del ritual propio, la cultura religiosa más antigua y dominante en el Japón arcaico, de raíces sintoístas, nos ofrece una proliferación de ritos de ablución y purificación (conocidos como *misogi* y *harai*). Es más, la tradición mitológica y exegética nos proveerá de una lexicografía propia para definir el ciclo de “origen-deterioro-restauración”. Se trata de términos como *ke* o la energía vital que sostiene el mundo, *kegare* o la contaminación simbólica que implica la pérdida de la fuerza original y el declive de nuestro mundo (natural y social indistintamente), *hare* o la situación extraordinaria de creación de un espacio ritual de regeneración, *harai* o el ritual de purificación, y *naru, umareru* o la generación de un nuevo ciclo vital. En el plano del ritual tiene particular importancia política el conocido como *oharae*, en el cual participan representantes de toda la administración del estado, y en los santuarios principales del país, toda la población. En el plano mitológico, un dios, Susa no O no Mikoto, es protagonista de todo un ciclo de rebeldía, infracción, expiación y regeneración. A la restauración del orden original en el plano del ritual corresponde la regeneración espiritual del personaje mitológico. El final del mito no acaba en una pérdida irremisible, sino en una transfiguración y translación simbólica a un plano superior de significado. La elección de Susa no O como protagonista del mito de expiación, o mito proto-trágico diríamos, se explica en los textos por la naturaleza particular del carácter (*ethos*) del dios, con pasajes explícitos de pretensión etiológica con un marcado tono psicologista.²⁶ Susa no O es claramente culpable, pero ello no le sume en la desesperación, pues de algún modo su conducta es explicada (justificada en el contexto global del ciclo mitológico). En el *oharae* se dirige una plegaria explícita (o fórmula mágica según como se entienda) a los espíritus de determinadas fuerzas cosmológicas para provocar su intervención en la fase digamos ejecutiva del mismo.²⁷ Finalmente, la ruptura del plano de la armonía original se da en la narración mitológica como un suceso, y tal suceso tiene su arquetipo en un pasaje anterior y de menor elaboración narrativa, donde la pareja original Izanagi-Izanami cometen un error en la ceremonia de apareamiento.²⁸

Por otro lado, de los dos términos que componen la psicología de lo trágico, uno de ellos se nos da en la traducción japonesa del término. Nos referimos al lexema japonés de origen antiguo *kanashi* que corresponde al griego *eleos*. *Kanashii* en japonés contemporáneo se traduce como “triste, afligido,

²⁶ Es decir, pasajes centrados en el problema del “temperamento” del dios como explicación de su conducta.

²⁷ La historia religiosa japonesa ha presentado a este dios en algunos momentos como un espíritu especial en la cosmogonía. Algunos exegetas y alguna secta lo han considerado un iluminado y se ha llegado a parangonar con la figura de un mesías.

²⁸ Ver Falero 2006, 1998; Naumann 1996; *Norito; Nibongi; Kojiki*.

desconsolador, lastimero, lamentable”. Se usa en relación a una narración, al destino, un accidente, una noticia, la muerte, una separación, un pensamiento, una visión, una exclamación de pena, un sentimiento, una apariencia, un rostro, y todo ello en pasivo como sujeto receptor o en causativo como sujeto agente. Es decir ciertamente nos encontramos con el lenguaje propio de la narración trágica. Si revisamos la literatura clásica advertimos que se trata de uno de los términos clave para la historia de la estética japonesa. Compone una sentimentalidad poética, que calificaremos de “estética de la melancolía”, que atraviesa toda la historia literaria japonesa desde sus mismos orígenes, y que nos da una de las claves centrales para la elaboración de lo trágico. El término japonés *kanashi*- utiliza como escritura ideográfica auxiliar caracteres que tienen lecturas japonesas de *aware* (compasión) y *utsukushi*- (belleza, afecto). Ambas lecturas confirman y matizan nuestra “estética de la melancolía”. Tristeza, compasión, belleza y afecto forman de este modo parte de una misma conciencia con raíces en el Japón antiguo. Por su parte, el término equivalente al griego *phobos* es, en un contexto ritual antiguo, *kashiko*- que utiliza caracteres con significado de “temor”, pero que no encontramos asociado a esta conciencia estética. Se trata de partida de contextos independientes, si bien puedan converger en determinados pasajes de los textos antiguos.

El texto japonés más antiguo conservado, el *Kojiki* (712), da muestra del uso de algunos de los términos mencionados. Destacamos el pasaje de la teogonía donde el dios Izanagi no Mikoto tiene un intercambio con la diosa Izanami tras el nacimiento del dios del fuego y la muerte de parto de esta:

Entonces dijo Izanagi no Mikoto:

“He entregado a mi *amada* (*itoshiki*) esposa a cambio de un simple niño”

[...]

Cuando ella salió a la puerta del recinto para recibirle, Izanagi no Mikoto dijo:

“Ah, mi amada esposa, las islas que estábamos procreando aún no están completas...”

[...]

Entonces Izanami no Mikoto respondió:

“... Ah, mi amado esposo, es *terrible* (*osoroshi*) que hayas entrado aquí...”

[...]

Izanagi no Mikoto, al ver esto, tuvo *miedo* (*kashikomite*)...

[...]

En esta ocasión Izanami no Mikoto dijo:

“Ah, mi amado esposo, si haces esto...”

A lo cual Izanagi no Mikoto replicó:

“Ah, mi amada esposa, si tú haces esto...” (*Kojiki*, 61-67; versión de Philippi, 58-66; versión de

Rubio/Tani, 61-64. En citas la cursiva es añadida)

En este intercambio, si bien apreciamos la coincidencia en un mismo pasaje de los términos “afecto” y “temor”, el primero forma parte de una locución fija y el segundo hace referencia a un contexto ritual, como es el contacto con la muerte y el hades. Nada nos permite deducir una percepción estética de este pasaje más allá de su valor de descripción mito-poética. De aquí no emerge una conciencia de lo trágico, es decir en la mitología y las crónicas antiguas hay una alta incidencia del término *kashiko-*, pero no se da en un contexto dramático-estético propio de lo trágico. La expresión *kanashikeku*, por su parte, tiene presencia en la era histórica de las crónicas como referencia a un recuerdo triste, y por tanto teñido de nostalgia.

Otra línea de búsqueda la hallamos en un lugar diferente del mismo texto. En *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan* (1975)²⁹, el niponólogo norteamericano Ivan Morris determina que el héroe legendario Yamato Takeru es el arquetipo del héroe trágico en la historia de Japón.³⁰ La tesis de Morris es que en la historia cultural japonesa se da una marcada simpatía hacia el héroe fracasado, más que el obvio culto al éxito de otras tradiciones. En esto hallamos un paralelismo con el sentir trágico tal como se nos da en la historia de la tragedia griega. El héroe fracasado está revestido de una pureza especial por no caer bajo la sospecha del poder mundano y sus artimañas. Es el héroe capaz de sacrificarse a sí mismo, su propio *ego*, por una causa. El disfrute y ejercicio del poder conferido por la victoria no desgasta su carácter, y además es un héroe que sobrepasa (*aufheben*) la historia para insertarse de lleno en la leyenda. Una estética de la melancolía debía ser más cercana a este tipo de modelo heroico que al del general victorioso cantado por las gestas oficiales. La gesta de Yamato Takeru es narrada en el *Kojiki* entre las páginas 212 y 253 (en la versión de Philippi). Lo trágico de la muerte de este general subyugador de tribus bárbaras de la periferia de Yamato, y él mismo de sangre real, es que es enviado al encuentro con la muerte por el emperador reinante. Su muerte está narrada en el capítulo 87 (versión de Philippi). El *Kojiki* ofrece un homenaje textual a este personaje al utilizar términos reservados al mismo emperador, como si él mismo hubiera ostentado tal dignidad ante el pueblo, en pugna con la figura imperial, por lo que se explicaría la narración que describe la ominosa marcha a su última expedición como una especie de destierro final velado. Su muerte se narra así:

En cuanto hubo entonado los poemas *mirió* (*keamuagarimashiki*). [*Kojiki*, 223; versión de Philippi, 249; versión de Rubio/Tani, 172]

²⁹ Recientemente traducido como *La nobleza del fracaso* en Alianza Editorial 2010.

³⁰ Keene 1999, 46-50; Morris 1975, 335.

El verbo “expirar” aquí refiere un uso reservado para los emperadores. La muerte de Yamato Takeru (no Mikoto, otra terminación propia de una deidad o un emperador) está revestida de dignidad y a la vez despierta nuestra compasión por su carácter prematuro, marcada por un aciago destino.

Sin embargo en este pasaje, tal como nos lo narra el *Kojiki*, no apreciamos el lenguaje propio de lo trágico, aunque percibimos su proximidad. La amante de la literatura japonesa, M. Yourcenar, percibe en este mito legendario otra característica marcadamente japonesa:

Bien sean medievales o casi contemporáneos, los vencidos y los suicidas que nos muestra Ivan Morris se distinguen de sus semejantes occidentales por una característica específicamente japonesa: la contemplación poética de la naturaleza en el momento de la muerte. Bien se trate del melancólico príncipe Yamato Takeru, en el siglo IV de nuestra era, o del almirante Onishi en 1945, o asimismo de Saigo el Grande, líder de los campesinos oprimidos en el siglo XIX, todos mueren con unos refinamientos de poeta.

¡Oh, pino solitario!

¡Oh, hermano mío!

suspira al expirar el príncipe Yamato Takeru, a quien el emperador su padre envió a la muerte en unas regiones aún no sometidas, desembarazándose por este medio clásico de un hijo que había llegado a convertirse en un estorbo para él. (Yourcenar 1980, 82)

La muerte de Yamato Takeru ciertamente inspira nuestra compasión, y a ello ayuda la palabra poética. La cita de Yourcenar corresponde no exactamente a versos en el momento de la muerte sino en un pasaje anterior donde la narración nos encamina hacia una atmósfera melancólica y ominosa. Estos versos son ellos mismos una cita del propio Yamato Takeru, insertada en un poema más largo, y que procede de una canción popular.³¹ Entre los versos de despedida de Takeru se encuentra el siguiente:

A mi añorado

hogar, en esa dirección

vienen las nubes

(*Kojiki*, 221)³²

hashikeyashi

wagie no kata yo

kumo itachi kumo

³¹ El narrador en cualquier caso usa estos versos para producir la identificación metafórica del aislado Takeru y este pino, invitándonos a la comunión en la soledad con el destino del héroe, es decir provocando nuestra compasión.

³² versión de Philippi, 249; version de Rubio/Tani, 172.

Es decir, en la sensibilidad poética de Yamato no solo se canta a la naturaleza circundante, que sustituye quizá la invocación de los astros y su intervención en el destino humano propia del canto trágico europeo. No solo se muta nuestra percepción de la gran naturaleza, el cosmos y su representante en nuestro imaginario, el plano celeste, en una percepción más telúrica y centrada sobre el entorno natural que circunda, protege y dota de sentido a la figura humana. Sino que también es igualmente relevante el sentido de nostalgia (*Sehnsucht*) por el lugar de procedencia. De nuevo se invoca con “afecto” al referente externo del yo. La muerte de Takeru despierta nuestra compasión, pero no nuestro temor.

Yourcenar corrige a Morris en un punto, la peculiaridad japonesa de la compasión por el héroe fracasado: “El amor a las causas perdidas y el respeto a los que por ellas mueren me parece, por el contrario, darse en todos los países y en todos los tiempos”.³³ Precisamente en esto se muestra lo trágico en este modelo, siendo lo trágico quizá el único concepto narrativo que puede dar cuenta del fracaso humano en toda su extensión, sin tener que depurarlo, ocultarlo o justificarlo. La palabra clave en Morris es *tragic*, aunque en los equivalentes europeos a Yourcenar no se le ocurra tampoco acudir a nuestros mitos trágicos (si bien cita en su artículo la tragedia isabelina).

La leyenda de Yamato Takeru aparece en otros clásicos del siglo VIII, por ejemplo en el “Hitachi no kuni fudoki” (Registro folclórico de la provincia de Hitachi, compuesto entre 717-724), donde encontramos pasajes como el siguiente:

Algunos dicen: el emperador Yamato Takeru, en su expedición de exterminio al país de los Emishi al este, al pasar por la prefectura de Niibari, pidió al gobernador Hinarasume no Mikoto, cavar un nuevo pozo. Al brotar una corriente pura, quedaron *encantados* (*ito mezurashikariki*)...
(*Fudoki*, 34-35)

Otras referencias de este tipo inciden en el carácter como dignatario imperial y a la vez como héroe popular del personaje. Este tipo de pasajes aumentan nuestro “afecto” hacia Yamato Takeru, preludio de la compasión que despertará en el relato principal recogido en las crónicas.

El gran clásico de las crónicas dinásticas es el *Nihon shoki* (*Nihongi* 720). Aquí volvemos a encontrarnos con términos que nos aparecieron en el *Kojiki* y algunos nuevos que enriquecen nuestra búsqueda de un lenguaje de lo trágico. De partida seleccionamos la presencia de los términos *eotome*, *eotoko*):

³³ Yourcenar 1980, 92.

[...] ellos [Izanagi/Izanami] dieron la vuelta por separado hasta encontrarse, y entonces la diosa habló primero: - “Qué hermosura. Un *adorable varón*”. El dios respondió: - “Qué hermosura. Una *bella dama*”. [...] (*Nibon shoki*, 1, 82-83).³⁴

Se trata de un uso que confirma lo que hemos visto en el *Kojiki* y el *Fudoki*, es decir el significado de “afecto” como una de las variantes semánticas de lo triste. Se repite en la variante léxica de *uruwashiki*. El texto dice:

[...] Entonces Izanagi no Mikoto se enfureció y dijo: “Ah, que haya entregado a mi *amada* compañera a cambio de un solo niño” [...] (*Nibon shoki*, 1, 91; *Nibongi*, 22.),³⁵

siendo otro uso en el mismo sentido.

Justo en el mismo pasaje del ciclo mitológico de Izanagi/Izanami hallamos el término *kanashi-* en diferentes variantes léxicas: *kanashibitaman*, *kanashi*, *kanashibi*. La continuación de la cita anterior es:

[...] así que postrándose a su cabeza y postrándose a sus pies, lloraba y se *lamentaba*. Las lágrimas al caer se convirtieron en una diosa. (*Nibon shoki*, 1, 91; *Nibongi*, 23)

Aunque aquí la grafía ideográfica no concuerde con el carácter que aparece en el resto de los casos mencionados, la tradición exegética lee *kanashi-bitaman*, lo que nos da el mismo vocablo en japonés. Lo interesante de esta coincidencia es que se trata del mismo pasaje en que Izanagi añora a su “amada”. Por primera vez en la mitología se asocian, si bien indirectamente, las ideas de “afecto” y “tristeza”, que forman parte del sustrato léxico que fundamenta nuestra tesis de la “estética de la melancolía” japonesa. Veamos otros ejemplos de uso de *kanashi-*. Todos forman parte de variantes del mismo pasaje, recogidas en el *Nibon shoki*.

[...] Izanagi no Mikoto siguió tras Izanami no Mikoto, y al llegar al lugar donde ella se encontraba, le dijo: “He venido porque te *echaba de menos*”. [...] Y cuando entró en disputa con su compañera en el Paso de acceso al mundo de Yomi, Izanagi no Mikoto dijo, “Ha sido una debilidad por mi parte cuando al principio he lamentado y me ha *entristecido* una pérdida familiar”. (*Nibon shoki*, 1, 99-100; *Nibongi*, 30-31)

Sin embargo, de los pasajes mencionados no extraemos aún una estética de lo trágico. Elementos

³⁴ Variantes en pp. 80, 84, 86; *Nibongi*, 15-16. Variantes en pp. 13, 16-17.

³⁵ Ver también p. 25.

como el “temor”, el “error”, o la distancia dramática no están suficientemente desarrollados. Se trata en todo caso de una preincidencia de algunos motivos que configurarán una posible estética de lo trágico, en el ámbito de la epopeya, en términos aristotélicos.

La leyenda de Takeru Mikoto es también recogida en el *Nibon shoki*. Su extraordinario nacimiento y sus cualidades de crecimiento, como corresponden a una figura heroica, se narran al comienzo del relato correspondiente al reinado del emperador Keiko.³⁶ El resto de la leyenda se encuentra a partir del año 27 de reinado del mismo emperador.³⁷ Al conocer el emperador la muerte de Yamato Takeru:

Día y noche la pena le ahogaba. Se golpeaba el pecho entre lágrimas y *lamentos* (*isachikanashibitamaité*) [...] – “[...] cuando surgieron problemas con los bárbaros del Este, no teníamos a ningún otro para enviar a reducirlos, así que a pesar de Nuestro *afecto* hacia él (*megumi o shinobite*), le enviamos al territorio del enemigo. [...] Ah, qué *desgracia* (*wazawai*). Ah, qué *impiedad* (*tsumi*) [...]” (*Nibon shoki*, 1, 310; *Nibongi*, 210)

En este pasaje por primera vez en la mitología y las crónicas advertimos un tono elegíaco propio del lenguaje de lo trágico. Ello es debido a que a los elementos habituales de “tristeza” y “afecto”, componentes del polo de la “compasión” en el lenguaje de lo trágico, se unen los de “desgracia” e “impiedad”. Ambos términos pertenecen al lenguaje de la infracción, heredado del ámbito del ritual de expiación. En este pasaje convergen por tanto planos distintos, dando como resultado la conciencia de un “error” que ha dado lugar a la infracción de un código oculto, cuyas nefastas consecuencias, comenzando por la muerte del héroe y continuándose en posibles desastres naturales o humanos, son previsibles y requieren de la intervención del ritual. En los términos “desgracia” e “impiedad” confluyen lo aciago del curso inesperado de los acontecimientos con el sentido de responsabilidad de ser parte activa de los mismos, y por tanto la conciencia de culpa. Infracción y castigo se confunden en una conciencia que ya no opera en una lógica puramente causal, sino recursiva, donde el efecto es causa y la causa efecto.³⁸ El “error” trágico y su consecuencia, la *hamartia*, son aquí patentes.

En la era histórica hallamos usos de *kanashi*- y *aware*:

En esta ocasión Kagehime procedió al lugar donde él había sido asesinado, y viendo que había sido ajusticiado, quedó *aterrada* (*odorokikashikomité*) sin saber lo que hacía, y sus ojos se cubrieron

³⁶ *Nibongi*, 188-189.

³⁷ *Nibongi*, 200-212.

con *lágrimas de pesar* (*kanashibi no namida*). Finalmente compuso un poema:

[...]

Y camina entre sollozos

Pobre Kagehime (*Kagehime aware*)

Entonces Kagehime, una vez acabado el funeral, al iniciar el camino de vuelta, dijo con voz *abogada por la pena* (*musebite*): “Qué dolor, que hoy he perdido a mi *amado* (*urumashiki*) esposo”.

(*Nihon shoki*, 2, 11-12; *Nihongi*, 402-403)

Este párrafo tiene también tintes trágicos. La pérdida del esposo provoca en la protagonista un sentimiento de terror, tristeza, autocompasión y amor trágico, que desemboca en la composición poética. Presenta ante nosotros un modelo trágico de sublimación del dolor ante un destino adverso: la expresión por la fuerza de la palabra, que exorciza a la vez que trasciende el plano puramente emocional en el estético. De este modo se nos va dibujando una tipología japonesa de lo trágico.

La tristeza como componente de nuestra “estética de la melancolía” tiene incidencias en toda la literatura clásica. La tristeza va asociada al dolor y a la impotencia. Como en el contexto trágico, la tristeza es un estado emocional-cognitivo en que el ser humano es consciente de su límite, de su finitud, y de la fragilidad de su mundo. Aflicción, sufrimiento y compasión son los matices que enriquecen el término en sus diversos contextos. La compasión hace de elemento mediador entre la aflicción y el tono afectivo de la tristeza. El elemento de compasión siempre está presente. Así como el de nostalgia también es frecuente en la estética del *Man'yōshū* (c. 760):³⁹

Desde la era de aquel gran soberano
de Kashiwara, en monte Colodrillo
de bella estola, todos nuestros monarcas,
tras de nacer, como hileras de *tsugas*
unos tras otros, gobernaron el reino
bajo los cielos, residiendo en Iamato
la celestial. Pero surgió un monarca
que cruzó el monte de Nara verdinegra,
y que debió de haber considerado
que en la campestre, lejana como el cielo
región de Omi, de rocas y torrentes,

³⁸ Ver Falero 1997.

³⁹ En este ensayo seguimos la cronología de Konishi 1993.

desde el palacio de Otsu, la de olas tiernas,
 rigió el país. Dicen que estaba aquí
 el gran palacio de aquel emperador
 esclarecido; dirán que estaba aquí
 su magna corte. Pero viendo crecer
 estos yerbajos, matas de primavera,
 y la calima, niebla de primavera,
 aquí que fue castillo de cien piedras,
 me embarga la tristeza (*mireba kanashimō*)
 (*Man'yōshū* 29, trad. 1980, 44-45.)⁴⁰

¿Me habré vuelto un hombre de edades antiguas?
 En Sasanami vi la vieja corte,
 y me entristecía (*kanashiki*)
 (*Man'yōshū* 32, trad. 1980, 79)

Aunque el sol alumbra la villa imperial,
 lúgubrementemente no suena una voz
 y se apena el alma (*kanashimō*)
 (*Man'yōshū* 189, trad. 1980, 84)

Cada vez que pienso que todo en la tierra
 es baladí, tanto más y más
 me embarga la pena (*kanashikarikeri*)
 (*Man'yōshū* 793, trad. 1980, 113)

¡Qué pena mirar la playa en que un día (*iso o mireba kanashimō*)
 me paseaba con la que voló
 como hoja caída!
 (*Man'yōshū* 1796, trad. 1980, 64)

¡Qué triste es la voz del ánsar que canta (*koē no kanashiki*)
 de madrugada!
 ¿O será que siento por ella nostalgias?
 (*Man'yōshū* 2137, trad. 1980, 190)

⁴⁰ Ver también *Man'yōshū* 33.

Por mí, que no llego ni a polvo ni a lodo,
 decaimientos sobrellevas tú,
 en tu compasión (*imo ga kanashisa*)
 (*Man'yōshū* 3727, trad. 1980, 177)

Hoy que me alejé bajo la nevada
 que en Campo Mei agobia *miscantos*,
 siento triste el alma (*kanashiku omoyu*)
 (*Man'yōshū* 4016, trad. 1980, 81)

¡Qué triste es mirar la bruma del alba, (*asaake no kasumi mireba kanashimo*)
 cuando resuena por la serranía
 el faisán que canta!
 (*Man'yōshū* 4149, trad. 1980, 174)

[Poema melancólico a la caducidad]
 Desde el inicio del cielo y de la tierra
 se ha transmitido/y se ha comunicado
 que el mundo todo no tiene consistencia.
 Cuando se observa la llanura del cielo,
 luce la luna que como crece mengua.
 En la espesura de los montes frágiles
 en primavera resplandecen las flores,
 y en el otoño del rocío y la escarcha
 soplan los vientos y se deshoja el arce.
 Iguales somos nosotros los caducos:
 que se marchita/el color sonrosado,
 blanquea el pelo negro cual *belamcanda*,
 y la sonrisa no dura hasta la noche.
 Somos cual viento que sopla y no se ve.
 Somos cual agua que fluye y no se para,
 evanescente, pura efimeridad (*sic*),
 y nuestro llanto como inundante lluvia
 no finalizará.
 (*Man'yōshū* 4160, trad. 1980, 141-142)

[Elegía a la muerte de la madre de Toyonari Fujiwara, hijo político del poeta]

Desde el principio del cielo y de la tierra,

[...]

y en el que acatan la sagrada palabra (*mikoto kashikomi*)

[...]

sin reencuentros, cetrinos y nostálgicos.

[...]

sientes pesares y hondas melancolías;

que como el mundo es cuita y dolor,

[...]

Y aunque es rumor/lejano como el eco

nocturno y sordo del arco de catalpa,

lloré al oírlo como inundante lluvia (*kikeba kanashimi*)

que nunca finaliza.

(*Man'yōshū* 4214, trad. 1980, 140-141)

Una bruma envuelve el campo vernal

y en la penumbra de esta tarde triste (*ura kanashi*)

un ruiseñor canta.

(*Man'yōshū* 4290, trad. 1980, 175)

Hacia un sol vernal que brilla sereno

sube una alondra; y yo me entristezco, (*kokoro kanashimo*)

pensando señoero.

(*Man'yōshū* 4292, trad. 1980, 175)

Triste despedida la de un levantino (*kanashiku arikemu*)

y su mujer. El paso del tiempo

es tan infinito.

(*Man'yōshū* 4333, trad. 1980, 157)

[Elegía en boca de un guerrero enviado a la frontera]

Aunque es penoso marcharse de la esposa (*kanashiku wa aredo*)

obedeciendo al mandato imperial (*mikoto kashikomi*)

[...]

y fue tan triste el graznar de una grulla (*kanashiku nakeba*)

que recordé mi casa lejos, lejos,

con un suspiro que hizo traquetear

las flechas de mi aljaba.

(*Man'yōshū* 4398, trad. 1980: 157-158. Ver *Man'yōshū* 4399)

Los ejemplos precedentes muestran un elenco de temas propios de una estética de la melancolía centrada alrededor de la conciencia de tristeza. Lo triste forma parte eminente de la poética del *Man'yōshū*. Diversos matices nos permiten desplegar el espectro de esta poética: por un lado, la relación entre tristeza y nostalgia, que hemos mencionado anteriormente. Es la tristeza de la mirada, con un tono altamente contemplativo. Por otro, la tristeza está asociada a lo que llamaríamos la soledad del mundo. Y en otro contexto, una de las percepciones que despierta la conciencia de lo triste es la impermanencia. Es uno de los motivos habituales en las historias de la cultura japonesa, como definición del *pathos* propio de la cultura literaria antigua. Esta conciencia de la impermanencia tendrá repercusiones en la posterior difusión del budismo entre las clases aristocrática, y medias y populares posteriormente. Dentro de la impermanencia, el destino humano, ser-para-la-muerte (Heidegger), plantea el tema de la muerte del amado, o la separación, como un motivo característico del sentimiento de tristeza. No hallamos sin embargo la tristeza asociada a un amor no correspondido, presente en la China antigua, donde tiene matices trágicos.⁴¹ En Japón habrá que esperar a la aparición de la sentimentalidad del *Genji monogatari* (*Historia de Genji*). La tristeza es un sentimiento provocado no solo por la contemplación de una escena, sino también por el poder de evocación asociado a otros sentidos, como el oído. La tristeza nos aparece asociada en otro poema a la compasión hacia lo efímero y frágil. La tristeza es en todo caso definida como un estado anímico-cognitivo.⁴² Por otra parte, la tristeza suele estar en sintonía con el paisaje, de modo que más que un estado anímico privado se trata de un modo de interacción con el medio, una especie de sentimentalidad contextual. El poeta no aclara, en muchos casos, si el origen de esta sentimentalidad está en su interior o proviene de una percepción del mundo externo. La solución frecuentemente estará en la fusión poética de los planos, donde conciencia subjetiva y percepción objetiva se funden en un solo acto de cognición. Finalmente, en un par de ejemplos incluso nos ha surgido la expresión *mikoto kashikomu*, que literalmente significa “temer reverencialmente la palabra/voluntad de lo superior”, y por ello se puede traducir como “obedecer”. Se trata de obediencia ciega a las órdenes de la casa imperial, que trae como consecuencia una experiencia de la tristeza asociada a la condición de sujeto político o vasallo. Compasión (autocompasión) y temor convergen aquí pero no dan como resultado un salto de la conciencia del poeta hacia lo trágico de

⁴¹ Pajin 1998.

⁴² Es decir con un doble componente de estado de ánimo y modo de apercepción del mundo en torno al

la existencia del personaje o por extensión del ser humano.

Según José M. Cabeza (1997),

[...] el concepto trágico de lo efímero aparece reflejado desde antiguo en la civilización japonesa. En el admirable *silabario primitivo*, poema compuesto por el reformador budista Kobo Daishi en 800 d. C. para combinar todas las sílabas del lenguaje sin repetir ninguna, leemos:

[...]

Aunque exhala perfume el color
 Se marchita y cae
 En nuestro mundo nadie
 Es eterno
 El transitorio, espeso bosque
 Hoy he atravesado
 Ya no veré ligeros sueños
 Ni tampoco me embriagaré.

Se trata de un poema de Kūkai (774-835). En la transición del *Man'yōshū* al siglo IX, además de constatar la pervivencia del tema de la caducidad de las cosas que forma parte de la estética de aquel, hemos de dar cuenta del hecho de que la estética de la melancolía prefigurada en el *Man'yōshū* se transforma en una estética de la compasión. El elemento que opera esta reacción en la cultura literaria japonesa es sin duda la entrada del budismo *mahayana* en escena. La tristeza (*kanashisa*) se transforma en compasión (*jishi*), añadiendo a la sentimentalidad de lo triste el matiz de “afecto”, que también nos ha aparecido como parte de tal sentimentalidad. Por tanto la transición del periodo clásico al budismo que configura la cultura medieval japonesa demuestra ser un proceso natural de asimilación de lo nuevo en odres existentes, sin emergencia de conflictividad. La estética de la melancolía se afianza con imágenes de bodhisatvas llenos de compasión por los seres vivos, en esculturas y en coloridos mandalas que invitan al éxtasis de los sentidos. Posteriormente se añadirán imágenes de paraísos e infiernos. El “afecto” de los bodhisatvas por los humanos conducirá a estos hacia los paraísos, y su compasión les salvará de los sufrimientos de este mundo y de los infiernos. De este modo, la estética de la compasión dispondrá de un concurrido imaginario para la creación literaria y cultural.

En el *Kokinshū* (c. 907) se manifiesta la transición desde la estética de la tristeza (*kanashi*) a la de la

compasión, centrada alrededor del concepto poético japonés de *aware*,⁴³ equivalente del término culto chino *cibei* (j. *jibi*) perteneciente al argot budista. En el mismo “Prólogo” hallamos la convergencia de *kanashi*- y *aware*:

La poesía mueve sin esfuerzo el cielo y la tierra, *agita los sentimientos* de los espíritus y de los dioses invisibles (*me ni mienu onigami mo aware to omowase*), suaviza las relaciones entre hombres y mujeres, y aplaca el fiero corazón de los guerreros.

[...]

Muchos poemas se han compuesto desde entonces cuando los hombres contemplaban las flores u oían el trino de las aves, o cuando se *conmovían* ante la delicadeza de la niebla o la brevedad del rocío (*kasumi o awarebi, tsuyu o kanashibu kokoro*)” (*Kokinshū*. Versión de C. Rubio 2005, 87-88).⁴⁴

En estos pasajes tanto *aware*- como *kanashi*-, que se conjugan como sinónimos, han pasado directamente al plano de la contemplación estética, y demuestran su fuerte enraizamiento en la creación de una estética de la melancolía. Por otra parte destaca su fuerte impronta de simbolismo naturalista. Y finalmente ambos términos aparecen como funciones del *kokoro*, que es la sede de la conciencia poética, es decir de la sensibilidad estética. Este esteticismo desplaza el dramatismo directo del sentimiento desnudo en el *Man'yōshū*, a una sensibilidad elaborada, donde la distancia estética viene a jugar un papel crucial.

Podemos considerar al Prólogo del *Kokinshū* el lugar de incorporación de la estética del *aware* a la literatura japonesa. El *aware* no procede de la inspiración divina, como explica D. Keene: “In Japan divine help was not necessary; the poet, unaided, could move the spheres and make even supernatural creatures feel the poignancy of *aware*, the touching things of this world”.⁴⁵ El *aware* es terrenal, no es la contemplación de una *imago*, sino de un paisaje evocado que conmueve al poeta, cuya conciencia sentimental queda al descubierto por efecto de la contemplación.

Un ejemplo de la permanencia de lo triste en el *Kokinshū* es:

Al llegar el otoño al mundo	<i>ōkata no aki kuru kara ni</i>
también yo me torno triste	<i>wa ga mi koso kanashiki mono to omoishirinure</i>
(<i>Kokinshū</i> 185)	

Parece que el otoño viene para mí	<i>wa ga tame ni kuru aki ni shi mo ara naku ni</i>
-----------------------------------	---

⁴³ Definición en Keene 1999. Ver además Lanzaco 2003.

⁴⁴ Ver Keene 1989, 22.

Nada más oír los sonidos de los insectos *mushi no oto kikeba mazu zo*
 Me torno triste *kanashiki*
 (*Kokinshū* 186)

Aquí la tristeza está desprovista de conexiones con la separación, el origen, y otros temas que hemos visto en el *Man'yōshū*. La tristeza está desprovista por tanto de tonos trágicos y más bien forma parte del proceso contextual como un elemento natural. Está cargada de esteticismo.

En esta transición a una poética esteticista se entiende la formación de un gusto centrado alrededor del *aware*, no ya de la tristeza, sentimiento un tanto crudo tal como lo encontramos en la honestidad estética del *Man'yōshū*. El *aware* se va definiendo en un plano estético simbolista, y cargado de esta fuerza simbólica llegará a impregnar de metáforas al mundo del *Genji monogatari*. Dentro de la sección “Poemario de asuntos misceláneos” nos llama la atención el que el Libro XVI (o capítulo XVI) lleva el título de “Poemas de aflicción” (*aishōka*). Tomemos unos ejemplos:

Mi tristeza es ocho mil veces una congoja sin precedente
 Que el agua que fluye ya no retorna
Sakidatanu kui no yachi tabi kanashiki wa
nagaruru mizu no kaerikonu nari
 (*Kokinshū* 837)

Aunque de nuestro futuro certidumbre
 no hay, este día
 de este hombre su pérdida
 ¡qué dolor ha engendrado!
Asu shiranu
wa ga mi to omoedo
kurenu ma no
ken wa hito koso
kanashikarikere
 (*Kokinshū* 838. Versión de C. Rubio 2005, 226)

Si de corazón es que no me olvidas
 contempla con compasión el humo de mis cenizas
Kazu kazu ni a o wasurenu mono naraba
yama nokasumi o aware to wa miyo
 (*Kokinshū* 857)

Más que mi alma que se separa de ti sin oír tu voz

⁴⁵ Keene 1999, 246-247.

triste quedas tú que duermes en un lecho sin mí

*Koe o da ni kikade makaruru tama yori mo
naki toko ni nen kimi zo kanashiki*

(*Kokinshū* 858)

Esta selección de poemas nos reconduce a la estética del *Man'yōshū* por su expresión directa de la pena, algo un tanto excepcional en los demás libros del *Kokinshū*. No obstante se percibe en algunos de ellos la doble lectura y la expresión indirecta y elaborada propia de esta estética. En todo caso, *aware* (compasión) y *kanashi-* (tristeza) convergen aquí también en una misma concepción que heredará la época del *Genji*. Otros usos diversos de *aware* los encontramos en:

No se pueden detener
los meses y los años.

*toritomuru mono ni shi araneba
toshitsuki o*

Con qué dolor su paso contemplo

aware a na u to sugushitsuru ka na

(*Kokinshū* 897)

No voy a celebrar muchos.

Aquél que va a florecer fuera de temporada.

*Awareteu koto o amata ni yaraji to ya
haru ni okurete hitori sakuran*

(*Kokinshū* 136)

Estos casos nos son significativos por que presentan un uso primitivo de *aware* como expresión admirativa, ambivalente pues puede expresar por igual el dolor como la celebración. Somos de esta manera testigos de la evolución de un término enraizado en la ingenuidad de nuestra mirada sobre el mundo, que se transforma en categoría poética y en vértice de nuestra estética de la melancolía.

La estética de la melancolía impregna toda una época literaria. Así también en el *Tosa nikki* (935), el diario literario más antiguo de Japón, escrito por el autor del Prólogo japonés del *Kokinshū*, Ki no Tsurayuki (870?-945?), el personaje de Abe no Nakamaro dice a una concurrencia diplomática en China, con ocasión de un certamen poético para despedirle: “En mi país poesía de esta naturaleza ha sido compuesta incluso por los mismos dioses, desde la era divina, y el pueblo hoy, sea cual sea su posición en el mundo, también componen poesía cuando *lamentan* la separación (*wakare o kanashigari*), como nosotros ahora, o cuando se conmueven con alegría o tristeza”.⁴⁶ Y el diario acaba así:

⁴⁶ En Keene 1989, 22. Ver también Keene 1999, 362.

Nada más que viejos recuerdos resucitados, y los más sentidos de todos han sido los de la niña que nació en esta casa pero no ha retornado con nosotros, para nuestra inconsolable pena. Sus gritos de alegría hace la tristeza aún más insoportable. Este fue el poema que intercambié en privado con alguien que entendía mis sentimientos:

Aunque ella nació aquí,	<i>mumare shi mo</i>
no ha retornado con nosotros;	<i>kaeranu mono o</i>
qué <i>triste</i> es, entonces,	<i>wa ga yado ni</i>
<i>ver</i> los pequeños pinos	<i>komatsu no aru o</i>
que han crecido en mi jardín.	<i>miru ga kanashisa</i>

(en Keene 1989, 24-25)

Según explica D. Keene, el contexto de este diario es trágico. Tras la intención poética del autor se descubre un motivo semioculto: crear una composición de tono elegíaco por la muerte de su hija, un hecho real, patente en el final del diario transcrito arriba. Y la forma literaria que adopta tiene carácter predramático en la configuración de una serie de personajes o hechos ficticios, que sirven a Tsurayuki para representar su lamento de diversas maneras. La poesía ejerce el importante papel de consolar a un anciano padre desposeído, para quien el regreso es el reencuentro punzante con una ausencia. Además la hija aludida muere tempranamente, por lo que no puede haber consuelo. Es en esta situación en la que la estética de la melancolía juega su papel en toda su extensión. *Miru ga kanashisa*, 'la tristeza de ver'. La emoción que embarga al contemplar lo trágico, emoción refinada por la simultánea percepción de una rara belleza al transformarse en palabra.

En el *Ise monogatari* (*Cantares de Ise* 945), se expresa directamente la melancolía. Un hombre es amado en secreto por una joven. La historia acaba en la muerte por amor de ella. Él es invitado al funeral, y compone el siguiente poema:

Contemplando el sol	
largo del verano	<i>keuregataki natsu no higurashi nakamureba</i>
me pasó el día,	<i>sono koto to naku mono zo kanashiki</i>
sin saber por qué,	(<i>Ise monogatari</i> 45)
<i>apesadumbrado.</i>	

(versión de A. Cabezas 1988, 79)

Lo interesante de esta incidencia del uso de *kanashiki* es que se da una relación ambigua entre contexto y expresión lingüística. El contexto es de un duelo en el que se espera una composición

poética en honor del alma de la difunta. Pero el caballero causante involuntario de la muerte de la víctima no manifiesta amor por ella, ni siquiera compasión, sino tristeza por el lento transitar de un día de estío. La ocasión de duelo es una ocasión para incitar a nuestro protagonista a dar libre expresión a su melancolía. El objeto es secundario, “sin saber por qué”, es decir la melancolía es un estado anímico sin objeto, con un fuerte componente estético, y por eso se expresa poéticamente. Tras la aparición del *Kokinshū* se afianza la tendencia hacia la “estética de la melancolía”.

El *Gosenshū* (951), como antología en la estela del *Kokinshū*, también deja huella de la estética de Ki no Tsurayuki. Sirvan como prueba estos dos poemas de Taira no Sadafun y del propio Tsurayuki:

Hechas hace tanto	<i>mukashi seshi</i>
nuestras promesas,	<i>a ga kanegoto no</i>
qué tristeza.	<i>kanashiki wa</i>
Cómo nuestros votos	<i>ika ni chigiri shi</i>
han quedado en despedida	<i>nagori naruran</i>

(710. Versión de Keene en 1999, 281)

Soy una triste figura, que desea renunciar al mundo pero no sabe cómo hacerlo (1190)
(en Seidensticker 1964, 184-185).

La conciencia de *aware* presenta igualmente en otros poemas el componente de “dolor”.

La incorporación de la tristeza a la estética del *aware* tiene como testimonio también al *Taketori no okina monogatari* (*El cuento del cortador de bambú*, 960).⁴⁷ Veamos algunos momentos relevantes del pasaje final de la obra:

La servidumbre, preocupada, fue a decírselo al anciano cortador de bambú:

- Kaguyahime siempre ha sido sensible a la *melancolía* de la luna (*tsuki o awaregaritamaedomo*), pero lo que observamos estos últimos días es ya algo extraordinario.

[...]

Kaguyahime dijo:

- Es simplemente porque contemplar la luna me hace *pensar* (*aware ni haberu*) en la incertidumbre y en la pena de este mundo.

[...]

- ... No tendré, entonces, más remedio que irme con ellos y, al pensar en *el dolor y la pena*

⁴⁷ Keene 1999, 434-441.

que eso os puede causar (*kanabiki koto o*), estoy triste desde esta primavera.

[...]

- ... He pasado tanto tiempo amparada al calor del amor que me habéis dado vos, que no me causa alegría pensar que voy a volver a mi país, sino más bien sólo *tristeza* (*kanashiku nomi aru*)...

[...]

Los del servicio, que la querían y conocían la elegancia y la *benevolencia* de su manera de ser (*utsukushikaritsuru koto o*), se acongojaban igualmente pensando que la echarían de menos y el dolor les hacía un nudo en la garganta.

[...]

[Kaguyahime:]

- ... Mi destino no era el de pasar mucho tiempo con vos, por eso me *entristece* pensar que pronto debo marcharme (*kanashiku haberu nari*)... No puedo soportar el *dolor* de irme abandonando a mis padres en esta angustia (*kanashiku taegataku haberu nari*).

[...]

[rey de los seres celestes:]

- ... Kaguyahime permaneció en un lugar tan vulgar como el tuyo por una *falta* (*tsumi*) que había cometido en la luna. Sin embargo, ya ha cumplido su *condena* (*tsumi no kiru*) y, por eso, hemos venido a recogerla.

[...]

[anciano:]

- ¿De qué servirá mirarte hasta el último momento, si mi *dolor* (*kanashiki*) no va a desaparecer?

[...]

[Kaguyahime]

“Su Majestad quiso retenerme enviando a todos estos hombres, pero la voluntad de los que han venido a recogerme es inflexible y no tengo más remedio que irme con ellos, a pesar de mi aflicción y mi *sufrimiento* (*kanashiki koto*)...”

[...]

La hora ha llegado

celeste vestido de pluma

Tu imagen amada

se eterniza en mí

ima wa tote ten no bagoromo kiru orizō

Kimi o aware to omoiidekeru

[...]

De este modo, desapareció de su corazón el sentimiento de cariño y de *pena* (*kanashi to omoshitsuru koto mo*) [por el anciano].

[...]

El emperador abrió la carta y la leyó, y un inmenso *dolor* se apoderó de él (*awaregarasetamaite*).

(*Takekōri monogatari*, 46-55; versión castellana de K. Takagi 2004, 231-239)

El *Takekōri monogatari* es un relato con valor arquetípico para la constitución del género narrativo en Japón. Así lo reconoce la tradición desde sus inmediatos sucesores en el género del *monogatari*, y recibe su primer homenaje como obra fundacional en el mismo *Genji*.⁴⁸ Llama la atención que si el *Edipo* es considerado por algunos críticos el relato fundacional del género policíaco en Europa, la estructura (trama) del *Takekōri* contenga también un claro elemento de misterio (enigma)- proceso de búsqueda infructuoso – resolución final como revelación trágica. El *Takekōri* centra el relato alrededor de la incompatibilidad de mundos que sin embargo se cruzan y dejan un rastro de dolor como secuela. El relato por antonomasia tiene una cierta estructura trágica y a la vez se incardina en una estética japonesa de la melancolía (*aware*). Esta estética es al mismo tiempo reconocida como un modo de aprehender el mundo, como un estado mental o una vía de cognición, sensible al dolor de la impermanencia de todo vínculo. La interpretación del dolor y su fuente ya presenta un claro tinte budista, como corresponde al momento de la redacción de la versión escrita de esta historia popular. En este constructo estético-cognitivo la herencia de la tristeza (*kanashi*) como sentimiento poético ya ha sido incorporada plenamente a la estética del *aware*. Pues la pérdida del personaje de Kaguyahime es especialmente impactante por su extremada belleza. El emperador como representante del orden terrenal se sume en el profundo dolor que causa la negación de que la belleza resida en un mundo al que no pertenece. De este modo el par belleza-tristeza queda afirmado en el mismo acto constitucional del género narrativo. La belleza, en el contexto confuciano-budista de la estética cortesana, es aquí interpretada como carácter, con un componente de *ethos* palpable. En el destino de Kaguyahime tampoco falta la revelación por los dioses de su infracción punible y el sentido de su existencia terrenal se nos revela a nosotros como expiación, lo cual va más allá de una simple interpretación budista de tipo etiológico que nos aclara qué pinta un personaje así en un mundo como este, sino que desde nuestra perspectiva confirma el elemento de *hamartia* propio del nudo trágico. Pero en estricta lógica de la tradición poética el momento culmen de la despedida del emperador exige la composición de un poema, que nos revela el componente de “afecto” indispensable en la estética del *aware*. Finalmente, la lectura de la carta de despedida de Kaguyahime por parte del emperador le supone a este como personaje de la trama un momento de revelación trágica o *anagnorisis*, que comparte el lector, el cual ha ido reconociendo su propio dolor en el sufrimiento de todos los personajes. Al lector (u oyente) del relato le queda la responsabilidad ética de superar la desesperación junto con los demás personajes y encontrar la paz de espíritu (*sophrosyne*) en una resignación nostálgica, es decir conducente a una conciencia estética de tipo

⁴⁸ Takagi 2004. Ver traducción del pasaje referente en *idem*, 244.

melancólico. Con ello se nos revela el límite de la conciencia de lo trágico en la tradición narrativa japonesa. El *Taketori* nos proporciona suficientes elementos para identificar los cimientos de una visión de lo trágico, pero ofrece una solución afín a la propia tradición que incorpora, y por ello se inserta en nuestra dominante estética de la melancolía. Esta estética aporta su solución particular como auto-conocimiento y reconocimiento del mundo externo, de forma paralela al modelo trágico europeo.

El género del diario autobiográfico se convierte en un medio de expresión realista del estado de melancolía en el *Kagerō nikki* (*The Gossamer Years*, 974), donde *aware* expresa una sentimentalidad. Como explica D. Keene, “her (de la autora) purpose was not to divert with fantasies but to evoke the sadness and the loneliness of the life actually led by a court lady”.⁴⁹ Pero la incidencia de *aware* añade a la simple tristeza una profundidad que intensifica fuertemente el estado de conciencia, lo cual permitirá futuros desarrollos conceptuales de esta idea. Esto es quizá de lo que carece sustancialmente el *Kagerō*, en parte debido a que la autora dirige toda su capacidad de compasión a sí misma, y desde esta perspectiva dentro de la estética del *aware* esta obra solo se incardina en una posición tangencial. No obstante, al convertir el sufrimiento emocional en el centro del diario, la obra adquiere una intensidad que prelude al *Genji*.⁵⁰ Igualmente, la compasión como componente central del *aware* en el siglo X la hallamos en el *Yamato monogatari* (984).⁵¹

En la estética japonesa del siglo XI se suelen contraponer dos conceptos clave: *okashi* y *aware*.⁵² El primero está representado en el *Makura no sōshi* (*El libro de la almohada*, c. 1002) de la Dama Sei Shōnagon e introduce en estética una sensibilidad individualista y desenfadada, que revela el nivel de emancipación intelectual alcanzado en su época por la autora, y privilegia el acontecimiento sobre el destino, de modo que en la dialéctica libertad-destino, el énfasis recae sobre la primera. Con todo, un examen del texto nos revela que *aware* forma ya parte ineludible del léxico poético y narrativo. Los momentos cargados de *pathos* se expresan mediante el *aware*. Frente a este, *okashi* se nos presenta como una propuesta original y muy personal de Shōnagon, que busca la liberación del peso dominante de la estética formalista y del sentido budista de la conciencia del destino. Será por tanto una propuesta con pocos herederos. La estética del *aware* ejerce su dominio en un entorno cultural confuciano-budista, cargado de moralidad y conciencia del dilema sufrimiento-salvación. El *aware* en Shōnagon aparece como algo que nos conmueve. Así también *okashi* nos conmueve. Pero mientras el segundo provoca el goce estético, el primero nos conmueve en el sentido existencial,

⁴⁹ Keene 1989, 27.

⁵⁰ Keene 1989.

⁵¹ Keene 1999, 457-459.

⁵² Keene 1999.

por tanto cercano al *pathos* trágico. Así vemos en *Makura* 23:⁵³

“... Un entusiasmo tal por la poesía es algo realmente *conmovedor* (*aware naru koto*).”

(versión de A. Sato 2001, 41)

Aquí no compartimos el entusiasmo poético como tal, sino que nos conmueve el conocer la historia de un personaje de la corte que demuestra una dedicación excepcional a la copia del *Kokinshū*. Nos conmueve su personalidad, el *Kokinshū* es aquí secundario.

Más aún en *Makura* 85, hallamos una entrada donde se cita la expresión que resultará definitiva en la estética del *aware*: *mono no aware*.

Cosas que dan una impresión *patética* (*mono no awareshirase kao naru mono*)

La voz de alguien que se suena la nariz al hablar.

La expresión de una mujer mientras se depila las cejas.

(versión de A. Sato 2001, 116)

En esta entrada Shōnagon invierte inteligentemente la estética del *aware*. También nos conmueve lo ridículo, lo patético, lo feo. El *aware* queda momentáneamente desprovisto del aura de solemnidad de que lo revestirá la tradición a partir de su consumación en el *Genji*. Es como si Shōnagon se adelantara y jugara su ficha en una dirección inesperada.

En el *Makura* 119 hallamos la contrapartida a la entrada precedente, el *aware naru mono* en sentido ortodoxo:

Cosas que *conmueven* (*aware naru mono*)

Un hijo que muestra piedad filial.

Un apuesto joven que practica la abstinencia ritual... son muy *conmovedoras* sus postraciones vespertinas.

[...]

[Una extraña historia de cumplimiento de un aciago sino desde la antigüedad en la provincia de Chikuzen.] Esto es algo *conmovedor*, y tiene relación con la abstinencia ritual.

Es *conmovedor* que precisamente un joven y una joven de aspecto pulcro luzcan un atuendo completamente negro.

El canto del grillo que se escucha inmóvil hacia finales de septiembre o principios de octubre.

⁵³ seguimos la numeración de la edición de Iwanami.

Recostarse abrazando a un polluelo.

La distribución del rocío como perlas en las hierbas *asaji* en un jardín en pleno otoño.

Escuchar al despertarse el viento de los bambúes en el río, al oscurecer.

También, todo lo concerniente a la noche.

La nieve en la aldea de montaña.

Aquellos que están pensando el uno en el otro y que impacientes se entregan a sus pensamientos.

La selección de artículos que nos ofrece en esta entrada Shōnagon es indicativa del devenir del rango semántico de *aware*. Desde la admiración hacia un carácter, con componente ético y estético, numinoso o afectivo, pasional, que enmarca el rango humano, hasta el sentimiento de soledad, goce, nostalgia, misterio, belleza, pureza, en el seno de la naturaleza. Destacamos dos aspectos. Por un lado, la ausencia del *aware* en el sentido propiamente dicho de “compasión” derivado de la sensibilidad budista. Y por otro, que con posterioridad se va a operar un desplazamiento del plano humano al natural en la estética del *mono no aware*. Los ejemplos relativos a sensaciones del entorno natural se convertirán en la referencia única de una estética centrada en el aspecto contemplativo.

Hallamos un listado de “cosas encantadoras” (*utsukushiki mono*, 151),⁵⁴ pero no tienen relación con la estética de la tristeza incorporada por el *aware*. En Shōnagon el *aware* está más vinculado, como hemos visto, al sentido numinoso del mundo:

También me *emociona* (*ito aware nari*) el frío, lluvioso viento del Octavo y Noveno Mes.

(*Makura* 198; versión de A. Sato 2001, 235)

Como ejemplo de otro uso, veamos una entrada en que incluso coinciden la sensibilidad *aware* y *okashi*:

El día siguiente a un feroz viento de otoño todo me *conmueve* profundamente (*imiju aware ni okashikere*). [versión de A. Sato 2001, 235]

[...]

Al encontrar un paisaje *conmover* (*mono aware naru*), dice “Claro, el viento de montaña...”

(cita de *Kokinshū* 249),... (*Makura* 200)

En la primera parte de la cita, Shōnagon encuentra conmovedora y a la vez extraña la escena que deja a su paso un vendaval. Quizá conmovedora porque el poder de la naturaleza le produce el

⁵⁴ Versión de A. Sato 2001, 204-05.

asombro de lo numinoso y extraña porque las cosas están fuera de su lugar habitual, el mundo cotidiano se encuentra patas arriba. En todo caso, *aware* y *okashi* resultan ser complementarios, no contradictorios en este caso, convergiendo en la percepción de lo inusual, lo que muestra una *energeia* particular. Aunque Shōnagon no desarrolla esta sensación de asombro cuasi-religioso hasta el plano que más tarde reivindicarán autores como Motoori Norinaga (1730-1801) en su definición de *kami* o espíritu numinoso, divino. La segunda parte de nuestra cita sirve de refuerzo de la sensación de asombro ante la fuerza sobrehumana del viento, pero nos interesa especialmente el uso de *mono aware*, preludiando el uso que establecerá el *Genji* y su intérprete Norinaga.

Tenemos un uso de *aware* en el sentido de algo elevado, como término de elogio, en:

Templos

[...]

El Ryozen es especialmente *venerable*, al ser residencia del buda Shaka. (*aware nari*)

(*Makura* 208)

Un templo que aloja a la divinidad provoca en nosotros una fuerte impresión de nobleza, de veneración. Lo venerable es también objeto de nuestra conciencia de *aware*.

Una impresión profunda la produce en la autora la escena siguiente:

La luna

En el amanecer, aparece muy estrecha sobre la cima de la montaña al este, qué *conmovedor*. (*ito aware nari*)

(*Makura* 253)

Se trata de un caso típico de uso de *aware* en relación al paisaje, a la naturaleza como contexto con una fuerte carga simbólica.

Una variante de uso en el sentido de algo espléndido, la hallamos en:

Me acuerdo de cierta mujer, atractiva, de buen corazón y que además tenía una excelente caligrafía. Envío un *bello* (*aware ni*) poema al hombre que había elegido, y él le contestó con una nota pretenciosa, sin siquiera molestarse en visitarla... (*Makura* 268; versión de A. Sato 2001, 259)

Aquí un hermoso poema, compuesto con sentimiento, es objeto de *aware*.

Finalmente, *aware* también define la conciencia del infortunio.

Una frase de compasión como “¡qué pena!”, dicha a alguien que ha tenido un contratiempo, o “sé cómo se siente”, dirigida a un hombre que ha sufrido una *desgracia* (*aware naru o ba*), seguramente reconfortan, por casuales o rutinarias que parezcan...

(*Makura* 269; versión de A. Sato 2001, 260)

Se trata de un raro ejemplo de uso de *aware* en el sentido tradicional.

En conclusión, si bien hallamos en Shōnagon casos de uso de la estética del *aware*, incorporando de este modo la tradición de modo parcial, en general Shōnagon desplaza y amplía el rango semántico del término, distanciándolo de su dependencia de la sensibilidad de la melancolía, retornando en muchos casos a las raíces de la conciencia del *aware* en la cultura poético-religiosa de lo numinoso, heredada del *Man'yōshū*, invirtiendo su valor axiológico, o incluso haciéndolo coincidir con su propuesta personal de la estética de lo *okashi*. El *aware* es así desprovisto de sus dependencias formalistas propias del *Kokinshū*, y es reelaborado en una escritura informal y amante de lo anecdótico. Diríamos que en Shōnagon belleza y tristeza no coinciden necesariamente.

2014 Alfonso Falero