

La estética de lo incompleto en *La historia de Genji*

Trabajo Final de Grado (Universitat d'Alacant),
tutorizado por el profesor Benito Elías García Valero

Ma. Luisa Sepulcre Domarco

Graduada en Español: lengua y
literaturas, Universidad de Alicante.

Interesada por el devenir del
pensamiento japonés en una literatura
sobre el paso del tiempo,
y por las religiones del este asiático
como biógrafas de la poesía producida
en el Japón de hace mil años.

1. Introducción

A lo largo de estas páginas se extiende un humilde estudio sobre aquellos principios estéticos propios de la siempre conmovedora sensibilidad artística japonesa que dotan a *La historia de Genji* o *Genji Monogatari*¹ de su particular valor no solo estético-literario, sino también ético. Gracias a la novela clásica por antonomasia del País del Sol Naciente y una de las grandes obras de ficción de la literatura universal somos capaces, casi un milenio después de su concepción por parte de su autora, Murasaki Shikibu², de ser testigos del refinado gusto de la época, natural de los aristócratas, que desde China y Corea avanzó paulatinamente hasta la Corte Imperial de Kioto para constituirse como la clave de la percepción del mundo de todos los japoneses, es decir, de una sensibilidad sincrética, conmovida pero elegante, que a día de hoy perdura incluso en los más pequeños detalles de sus vidas cotidianas.

1.1. Motivos y metodología

Esta sensibilidad sincrética, tal y como su nombre avisa, se fundamenta en varios principios. Bien es cierto que de manera individual cada uno de ellos cuenta con un carácter complejo y una gracia genuina, con una larga lista de factores que, efectivamente, han permitido y permiten llevar a cabo estudios sobre sus características y méritos poético-textuales, y, sin embargo, se podría coincidir en que es en la unión de todos ellos cuando verdaderamente reluce el *Yamato damashii*³ o espíritu japonés, construido sobre la base de una religión-filosofía tan existencialista como esencialista que toma por bandera el sincretismo (y todo lo positivo que de ello deriva). Así pues, no es sino el resultado de esta unión aquello que merece el título de «estética de lo incompleto».

1 源氏物語.

2 Éste no es el nombre original de la autora, que es desconocido, sino un pseudónimo en referencia a la posición de su padre en la corte (*shikibu-shō*) y al color floral violeta (*murasaki*).

3 大和魂.

No obstante, este peculiar principio debe entenderse como una suerte de meta, de llegada, que se completará cuando, a la usanza de los nobles imperiales kiotenses, se haya entrenado una especial sensibilidad perceptiva que otorgue capacidad para detectar la naturaleza de lo incompleto y, solo entonces, aceptarla. De este modo, la metodología de la que se sirve este estudio se dispone en torno a *La historia de Genji* para dar cuenta, mediante conexiones subapartados, del viaje a través de diversos principios estéticos (con sus correspondientes categorías estéticas definidoras) que resulta necesario realizar para tratar de escuchar el complejo mensaje de lo inacabado y asimilarlo como una verdadera ética, como un descorazonador pero apasionante y verdadero modo de vida.

Con tal objetivo establecido, en primer lugar se ofrecen breves capítulos de índole contextual, buscando asegurar una base común en cuanto a conocimientos del marco histórico en el que se desarrolló esta nueva sensibilidad, un periodo que duró casi cuatro siglos y que es conocido por el nombre de *Heian jidai*. A continuación, se tratarán a la dama Murasaki Shikibu y a su gran obra, *La historia de Genji*, con la intención de arrojar las primeras luces sobre la misma atendiendo a su composición tanto temática como estructural.

Seguidamente, el camino hacia la Estética de lo incompleto presentará, por una parte, los principios del decoro y la sugerencia; por otra, los del asombro, y, finalmente, aquellos de lo contiguo y de la impermanencia, todos junto a sus valores clave (respectivamente, *miyabi*⁴, *mono no aware*⁵ y *mujōkan*⁶) y ejemplificados mediante fragmentos de la novela especialmente seleccionados por su calidad ilustrativa. A modo de llegada, la conclusión recogerá los frutos de los principios estéticos atendidos para formular, entonces, una modesta teoría sobre el carácter de la Estética de lo incompleto y sus relaciones con la condición del ser humano.

Asimismo, se dispone como apéndice un glosario sobre los diversos términos japoneses que se emplean en este estudio acompañados por una definición extraída del *Diccionario de cultura japonesa Sakura* (2016b) de los especialistas en lengua y cultura japonesas James Flath, Ana Orenga, Carlos Rubio y Hiroto Ueda. Este apéndice es precedido por la correspondiente mención ordenada de las fuentes bibliográficas que tan agradecido detalle y fuerza han conferido a este ejercicio de periplo estético, en gran medida facultado por las consideraciones que Federico Lanzaco Salafranca realiza en su breve pero entrañable ensayo *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* (2009) que, indudablemente, redonda en una amena guía de fácil acceso que puede consultar aquel que desee indagar en el gusto del País de Yamato desde sus remotos orígenes hasta, prácticamente, la actualidad, pues una de las primeras (y de mayor relevancia) lecciones que enseña es la siguiente:

Y esta delicada sensibilidad japonesa [...] permanecerá viva a lo largo de toda la historia de Japón, a pesar de los múltiples y profundos cambios sufridos. Esta es la especial característica de esta dinámica evolutiva. El pasado no se rechaza ni desaparece, sino que permanece absorbido en nueva simbiosis asimilativa (2009: 71).

En cuanto a los motivos que permiten la realización de este estudio y fundamentan el acercamiento a un tema que, afortunadamente, no resulta desconocido para Occidente gracias al esfuerzo de numerosos niponólogos de sumo renombre como Donald Keene en Norteamérica o Carlos Rubio

4 雅.

5 物の哀れ.

6 無常観.

en España, dos son los que destacan: en primer lugar, y como fuente natural, un motivo emocional que encuentra su origen en el descubrimiento de una lista de lecturas coronada por *La historia de Genji* y de una sensibilidad que se ha reconocido en el espejo interior de sus innumerables páginas; en segundo lugar, un motivo práctico que desea formarse, con los ojos alzados hacia el deseable futuro, para colaborar en la construcción y manutención del puente lingüístico, sociocultural y especialmente literario que reduce a un dulce parpadeo los más de diez mil kilómetros que separan a España y a Japón.

1.2. *La historia de Genji*

1.2.1. El periodo Heian (siglos VIII-XII)

Es conveniente apuntar, antes de proceder a la contextualización histórica de los siglos concernientes, que la historia de Japón se divide en grandes periodos para su estudio. Cada uno de ellos cuenta con su propia denominación y rango de fechas aproximativas, y son consecuencia del arte y de la política más destacables de cada tiempo. El *Heian jidai* o Periodo de la Paz se delimita comúnmente desde el año 794 hasta el 1185, y es considerado como el último de los periodos clásicos japoneses. Obtuvo su nombre tras el traslado de la corte que se produjo en el mismo 794 desde Nagaoka-kyō hacia Heian-kyō ('Capital de la Tranquilidad' y actual Kioto) por deseo, estimulado por consejos geopolíticos, del Emperador Kanmu Tennō.

El periodo anterior, también correspondiente a la Edad Antigua japonesa, era el Nara (710-794), y su literatura presentaba, como explica Federico Lanzaco, un estilo directo, rudo y de notoria fuerza emotiva y sexual (2009: 27), escasamente influenciado todavía por los pensamientos y religiones foráneos como el confucianismo, el taoísmo o el budismo. Este valor estético, llamado *masuraobi*⁷, constituía toda una sensibilidad masculina que más tarde, en la época nacional-militarista del Japón de los siglos XIX y XX, fue considerablemente reivindicada con la intención de suscitar una vigorosa conciencia nacional que se guardase de lo extranjero y se afanase en menospreciar su contrapartida estética femenina, el *taoyamebi*⁸, raíz común de la gran literatura de mujeres o *nyōbō bungaku* que hizo brillar a la Era Heian. Sin embargo, es cierto que esta sensibilidad femenina no resultó un proceso de rápido avance ni de instantánea asimilación por parte del pueblo nipón. Lógicamente, toda influencia toma su tiempo en expandirse y en ser acogida, y nada menos que tres siglos (desde VI hasta IX) precisaron las culturas chinas Sui y Tang⁹ para fundirse con la corte japonesa. El refinamiento que traían consigo las brisas chinas atravesó diversas etapas en Japón, y sus resultados fueron apareciendo pausadamente: el poder político se fue centralizando y las tierras pasaron a ser propiedad imperial con la finalidad de su posterior distribución, la escritura china se introdujo con sus respectivas lecturas japonesas, y nuevas ideologías taoístas, confucionistas y budistas hallaron su lugar junto al propio sintoísmo japonés.

7 益荒男美.

8 手弱女美.

9 Estas dos grandes dinastías chinas marcaron un antes y un después en el País Central. Gentes procedentes de toda Asia eran bienvenidas: estudiantes, bonzos, jefes de tribus turcas, comerciantes, embajadores y artistas. Así, Xian se constituyó como la capital central de la cultura en Asia. Las estructuras políticas y administrativas fueron mejoradas, el territorio se dividió en provincias, se crearon nuevas leyes y se aseguraron las rutas comerciales. La convivencia cultural y religiosa constituía una verdadera piedra angular, y diversas nuevas artes se desarrollaron, como la poesía lírica, la pintura de paisaje, la arquitectura imperial... Asimismo, la vida cortesana disfrutaba de todo tipo de lujos, lo que fomentó las artes decorativas de la cerámica, la porcelana, la seda y la orfebrería (Cervera, 2016a).

Efectivamente, la literatura autóctona floreció como nunca antes en todos sus géneros, y grandes poemas, diarios, novelas y ensayos surgieron de la tinta nipona gracias a las semillas del Continente. De este modo, el poder de las palabras o *kotodama*¹⁰ tan característico del tiempo anterior prontamente se vio superado por un nuevo valor emergente: el refinamiento (*ga*¹¹, *fūryū*¹²) que los japoneses denominarían *miyabi*.

No obstante, y como es costumbre en lo que a Japón refiere, el sincretismo se encuentra en lo más profundo de su corazón, por lo que las influencias externas no fueron adoptadas enteramente, sino que se produjo una verdadera «japonización» de la cultura china en la corte Heian (Lanzaco, 2009: 42). Efectivamente, la combinación de los elementos que Japón tomaba prestados del País Central¹³ con los nativos, tal y como explica George Sansom en *A history of Japan to 1334*, constituían una verdadera vía hacia el desarrollo de un carácter cultural propio (1979: 129). Las mujeres aristócratas, que vivían en un impuesto ambiente de clausura y se encontraban privadas de la educación (pues por su condición femenina no podían acceder a alfabetizarse en chino, la lengua de cultura) fueron, sin embargo, las grandes protagonistas de esta paulatina configuración hacia una nueva y asentada identidad del país. Mientras que los hombres se dedicaban a las tareas administrativas y cortesanas y, por ello, estaban continuamente en contacto con el exterior, las mujeres, contrariamente, desarrollaban sus actividades en un contexto interior, más personal, y esto repercutió muy notoriamente en la literatura que ambos sexos producían, tal y como observa Carlos Rubio:

Lo que los hombres describían en su literatura en chino eran asuntos, paisajes y personas que casi nadie había visto o conocido. Estaban en la lejana China. Se estudiaba la poesía de Li Bo¹⁴ y los volúmenes de las antologías de literatura china. Se jactaban de su dicción literaria, de su fidelidad a modelos lejanos en el espacio y en el tiempo. [...] Nada más opuesto a la motivación literaria de las mujeres (2015: 139).

Así, las damas de honor y meninas kiotenses, privadas de la escritura china, se proveyeron de un emergente silabario autóctono logrado a través de la abreviación de caracteres del chino que, además de ser agradable a la vista, resultó el medio en el que obras tan célebres como el propio *Genji* se manifestaron. Era una escritura privativa de mujeres, guardiana de la lengua del sentimiento y de lo poético, muy alejada del academicismo chino de aquella empleada por los varones (2015: 138), que servía como perfecto lienzo a las experiencias y emociones de todas las cortesanas que, como Murasaki, se advertían, aun sin saberlo, aristotélicas en cuanto a Verdad y Verosimilitud refiere, comprendiendo, como apunta Konishi Jin'ichi en *A History of Japanese Literature*, que en buena parte de las ocasiones las palabras verosímiles tienen más de cierto que las verdaderas en la historia (1986: 320)¹⁵.

10 言靈. Prevalente en las Edades Arcaica y Antigua, este valor de índole animista y sintoísta se fundamenta en la idea de que las palabras pueden causar lo que expresan. Así, eran empleadas para efectuar encantamientos y rituales, e inspiraban asombro y temor al ser portadoras de bendiciones y desgracias. También podían ser empleadas por entidades no humanas, como rocas o árboles.

11 雅.

12 風流.

13 *Zhōngguó* o País Central es la denominación que prestan sus nativos a China.

14 Uno de los grandes poetas de la dinastía Tang (618-907) junto a Du Fu y Po Chü-i.

1.2.2. La obra

*Genji Monogatari*¹⁶, a veces traducida como *La historia de Genji* o *El romance de Genji*, entre otros títulos, pues carece de uno original, se trata de una de las obras de mayor relevancia de la literatura universal. Tal y como explica el japonólogo Richard Bowring, este *tsukurimonogatari* o romance de la corte aristocrática no solo es considerado un hito en lo respectivo a la cultura Heian, sino el mayor logro de toda la literatura nipona que, como se ha expuesto, no todo debe agradecer a China:

Japón acababa de emerger de una época de sustancial influencia china y estaba atravesando una de sus periódicas etapas de reajuste, durante la cual conceptos foráneos se iban naturalizando con éxito. El *Genji* es, entonces, el resultado de una cultura nativa que encuentra por primera vez una verdaderamente sofisticada forma de autoexpresión en prosa. Las formas e ideas chinas seguían siendo una piedra de toque, una especie de presencia eterna en la mente japonesa, pero la propia China estaba temporalmente de rodillas y, geográficamente, lo suficientemente lejos para permitir el crecimiento sin trabas de una tradición indígena. El *Genji*, cuando vio la luz, muy poco debía a sus precedentes literarios chinos (2004: 1, traducción propia).

Su autora, Murasaki Shikibu, que nació a mediados del periodo Heian, presumiblemente entre 973 y 978, dedicó muchos años de su vida a escribir esta novela, comenzándola aproximadamente en el año 1002. Siendo la hija de Fujiwara Tametoki, un letrado de la mediana nobleza, y la nieta de Fujiwara Kanesuke, un popular poeta incluso a día de hoy por sus *waka*¹⁷, recibió una buena educación. Sin embargo, la dama ya disponía de una capacidad innata para el entendimiento pues, tal y como destaca Konishi J., en un pasaje de su diario personal (*Murasaki Shikibu Nikki*¹⁸) hace referencia al momento de la infancia en el que ella logra comprender a mayor velocidad que su hermano mayor las *Memorias históricas* o *Shih Chi*, primera historia sistemática de China que recoge meticulosamente treinta siglos del devenir del Continente, conocimiento que posteriormente inspiraría el magistral vínculo entre la realidad y la ficción en su celebrada prosa (1986: 319-320). Así, tampoco resulta extraño que Murasaki fuera conocedora de la labor poética de Po Chü-i, cuya influencia se deja ver, como señalan diversos estudiosos junto a George Sansom, en el lenguaje empleado en *La historia de Genji*, nutrido por ciertos poemas del autor chino que, ciertamente, eran bien estimados en Japón (1979: 131). Uno de los ejemplos más representativos de ello es la reconocida *Chōgonka*¹⁹ o *La canción del pesar interminable*, que es mencionada en el primer capítulo de la novela y que sirve como inspiración directa del mismo, relatando en ambos casos el dolor (razón de negligencia en sus labores dirigentes) que siente el emperador tras la pérdida de su hermosa amante favorita:

15 Aileen Gatten tradujo la versión original de Konishi: "Murasaki Shikibu asserts that monogatari, like history, transmit truth about our world, and what is more, that monogatari, which are unfettered by fact, can transmit this truth more faithfully than history" (1986: 320).

16 Una teoría que recoge Konishi Jin'ichi en *A History of Japanese Literature* sobre los fundamentos de la denominación «*monogatari*» hace alusión a las historias (*katari*) orales que se transmitían a nivel tribal sobre las acciones milagrosas de los espíritus (*mono*). Con el tiempo, este tipo de relatos se alejaron del ámbito de la fe para tratar sobre seres ordinarios (1986: 305).

17 和歌. Se trata de un género de poesía japonesa que literalmente significa 'poema japonés', pues se empleaba para diferenciar la poesía autóctona de la poesía china (*kanshi*). Los dos principales estilos de *waka* son la *tanka* o poema corto y la *chōka* o poema largo.

18 式部日記.

19 長恨歌.

Las plantas del patio lucían su esplendor otoñal y, con el pretexto de admirarlas, el emperador había solicitado la compañía de cuatro o cinco de sus más encantadoras damas de honor, con las que ahora estaba conversando. En los últimos días se había dedicado a examinar las ilustraciones de *La canción del pesar interminable* [...], así como otros poemas escritos en la lengua autóctona o en chino, siempre que trataran del tema alrededor del cual giraba siempre su conversación (2013: 45).

Tras la muerte de su madre y haber enviudado, Murasaki escribió el *Genji Monogatari*, y, dado su éxito, Fujiwara no Michinaga (regente que sirvió como inspiración para el personaje protagonista de la novela) la instaló como dama de honor de la emperatriz Shōshi, quien contaba con un peculiar séquito de hábiles mujeres escritoras, hasta que murió en una fecha que oscila entre 1014 y 1031. No obstante, el hecho de que el creador de una novela de tamaña excelencia fuese una mujer pareció no agradar, como apostilla Antonio Cabezas a partir de las observaciones de Ivan Morris, a ciertos críticos de Japón, quienes urdieron en vano toda una trama de páginas y páginas con el fin de hacer de la dama Murasaki una mera amanuense de las de las ideas de su padre y del político Michinaga (1990: 54). *La historia de Genji* es, entonces, una novela de corte moderno y de gran extensión que narra la vida política y amorosa del príncipe Genji y de sus descendientes, un relato que sirve como reflejo no solo del funcionamiento, abordado desde el interior, de la corte imperial japonesa de entonces, sino también del abanico de emociones del ser humano, y que, además de atacar la característica falsía de los aristócratas de la época y concienciar del dolor sentimental derivado de la poligamia que debían afrontar las damas, pone de manifiesto, junto a la tristeza inherente al carácter fugaz de la vida, la gloria y decadencia que una familia no ficticia como la Fujiwara (el verdadero poder político de la época) experimentó fuera de la novela.

En cuanto a su estructura, la obra está compuesta por 54 capítulos que suelen dividirse en dos partes: la primera, que narra toda la vida del Príncipe Resplandeciente hasta que muere, y la segunda, que trata sobre sus sucesores. En la primera parte destacan a los padres del protagonista, el Emperador Kiritsubo y una dama de rango menor, y es descrita la más tierna infancia del mismo. A medida que Genji va creciendo y ascendiendo socialmente mantiene relaciones amorosas con un vasto número de mujeres y, empero, únicamente se enamora de dos: la inalcanzable Fujitsubo (una joven consorte de su padre que guarda gran parecido físico con la difunta madre de Genji) y la jovencísima Murasaki (una niña que el príncipe *secuestra* con la visión de convertirla en la esposa ideal y que presta nombre a la autora de la obra). No obstante, la decadencia pronto llega a la vida de Genji y de todo su esplendor no queda más que la oscuridad de la muerte, dando lugar a que en los últimos trece capítulos se narre, pues, la rivalidad amorosa entre Kaoru (hijo ilegítimo de Genji) y Niou (su nieto y el nuevo príncipe), no recuperándose nunca más la gloria que Hikaru Genji²⁰ emanaba en su día.

Como a continuación se tratará, es una peculiar melancolía la que sirve como *leit-motiv* de esta novela, un principio estético que participa tanto del *miyabi* como del *mono no aware* y que se compendia en el *mujōkan*, es decir, en la asombrosa percepción del sentimiento profundo de las cosas y en la infeliz empatía ante el carácter perecedero de todo lo que existe. Se trata de un sincretismo tan japonés como el que se observa entre las páginas del *Genji Monogatari* cuando aparecen conjuntamente el refinamiento aristocrático o la belleza de la naturaleza y el sufrimiento de los personajes, no como elementos opuestos sino unidos, al estilo taoísta, y marcados por la

20 光源氏. Título de Genji, «el Resplandeciente».

comprensión de la impermanencia a la que todo budista aspira. Así pues, se inicia ahora el camino que este estudio pretende desentrañar hacia la concienciación del cambio o la Estética de lo incompleto.

2. El camino hacia la concienciación del cambio o la Estética de lo incompleto

«¿Solo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor, y la luna cuando no la cubre ninguna nube?» (1996: 123). Hace casi setecientos años, el bonzo Yoshida Kenkō (1283-1350) lanzaba al mundo una pregunta como ésta en el capítulo 137 de su *Tsurezuregusa*²¹ u *Ocurrencias de un ocioso*, valioso ejemplar medieval japonés de pensamientos y cuestiones poéticas. Para ofrecer una respuesta coherente con la profundidad de la pregunta, resulta preciso abordar de manera individual pero nunca excluyente tres principios estéticos que, finalmente, se reformularán como la Estética de lo incompleto y completarán la cuestión: la Estética del decoro y de la sugerencia, la Estética del asombro y, por último, la Estética de lo contiguo y de la impermanencia. La sugerencia, omnipresente en lo que al arte japonés refiere, requiere de lo imperfecto para su óptima expresión, y prontamente advirtió esto Fernando Rodríguez- Izquierdo en las palabras de Kenkō: «En todas las cosas, cualesquiera que sean, la uniformidad es indeseable. Dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca» (1994b: 132). Efectivamente, el monje budista estaba ofreciendo la clave del más singular de los principios estéticos japoneses: el conmovedor carácter caduco de la belleza.

Esta visión de la naturaleza de lo bello, indisoluble de lo percedero y tan propia del pueblo de Yamato, se trata de un proceso complejo que requiere de una sensibilidad adecuadamente instruida para permitir su percepción y, posteriormente, su concienciación; *meta*, por así decirlo, de la «gente bien» de la Capital de la Tranquilidad de los siglos VIII y XII y también de este estudio.

2.1. Estética del decoro y de la sugerencia: *miyabi*

El primer paso del viaje hacia la asimilación de lo incompleto y, por ende, de lo cambiante en la belleza y en la existencia, se fundamenta en una categoría estética conocida, entre diversas denominaciones, como *ga*, *fūryū*, *en*, *uruwashī*, *okashi* o *miyabi*²². Podría decirse que es el valor por antonomasia de la época Heian, ya que hace referencia a la elegancia y refinamiento tan característicos de este periodo, dos cualidades que únicamente podían adquirir y manifestar aquellas personas que, perteneciendo a la clase noble, hubieran recibido una educación vinculada a esta sensibilidad proveniente de la Chang-an (o Xi'an en la actualidad) que la dinastía *Tang* hizo resplandecer y que descubrió un buen recibimiento en la vida privada —que no pública, donde prevalecían los modelos políticos y administrativos confucianistas— de los japoneses de hace mil años. De este modo, la aristocracia

21 徒然草.

22 Los diversos nombres que recibía esta categoría estética no eran injustificados, sino que atendían a matices que sutilmente suponían una diferencia en su referente, si bien todos mantenían un fuerte vínculo con el refinamiento y elegancia propios de la sensibilidad de los nobles: el *okashi* (可笑し), por ejemplo, añadía matices de curiosidad, diversión, encanto e ingenio, y se deja ver considerables veces en el comportamiento y en las expresiones del príncipe Genji, como, por ejemplo, cuando se halla avanzando por un pasillo mientras todo el mundo duerme y se dice a sí mismo: «Así es como la gente se mete en líos» (2013: 212).

del País del Sol Naciente se reinventó, como explica Lanzaco, sobre una doble base complementaria: el culto a la belleza y las reglas del buen gusto (2009: 43).

Este peculiar refinamiento dejó su huella en cada una de las páginas de *La historia de Genji*, al igual que lo hizo en las obras de Sei Shōnagon, brillante autora, influencia y rival por excelencia de Murasaki, y sus frutos no son sino el amor por el arte y la naturaleza, y el desarrollo de una delicada expresión. Así, no parece insólito que la figura del noble cortesano se viera reconsiderada de modo que los logros artísticos, y no los relacionados con la guerra o la administración, se establecieran como aquellos de verdadera estimación a ojos de la alta sociedad del Japón de aquel entonces, y los concursos motivados por las diferentes artes (música, danza, caligrafía, poesía, etc.) no suponían únicamente un agradable acontecimiento de ocio, sino una auténtica oportunidad de ganar relevancia como miembro de la corte²³ dando a conocer cada participante sus habilidades y nivel de sensibilidad (Lanzaco, 2009: 44). En el Genji estas demostraciones artísticas tienen lugar numerosas veces y el propio príncipe las protagoniza ya sea componiendo los más tristes tankas o mediante conmovedoras danzas que hacen derramar lágrimas a sus observadores:

Bajo los altos árboles otoñales, de los instrumentos que tocaban cuarenta músicos sentados en círculo se alzó una música indescriptible que se mezcló con el fragor del fuerte viento que soplaba montaña abajo [...]. A la luz menguante, el mismo cielo parecía inclinado a llorar y vertía una ligera llovizna mientras Genji, en su gloria, adornado con crisantemos cuyo color se había desviado del otoño hasta adquirir la más encantadora de las tonalidades, exhibía de nuevo las maravillas de su habilidad. Los movimientos finales de la danza estremecieron a los espectadores, que no podían imaginar que lo que estaban contemplando fuese de este mundo. Entre la multitud exigente que se abrigaba bajo los árboles, se escondía entre las rocas o se ocultaba entre los montones de hojas caídas en la ladera de la montaña, aquellos que tenían ojos para ver derramaban lágrimas. [...] Esa noche el capitán Genji adquirió el tercer rango, grado superior, mientras el capitán secretario alcanzaba el cuarto rango, grado inferior (2013: 191)²⁴.

No obstante, si Genji es un verdadero noble cortesano es debido a la posibilidad que tenía de presumir, como era común entre los aristócratas, de diversas tentativas amorosas palaciegas que lo convertían en un verdadero *yoki-hito*²⁵ ('buena persona'), es decir, en un miembro de élite entre los suyos. Siguiendo a Carlos Rubio en *Claves y textos de la literatura japonesa*, en el Periodo Heian la belleza y la virtud estaban interrelacionadas, y suponían el factor diferenciador entre los nobles y los plebeyos incultos, víctimas del desdén de los primeros. Así, guiarse por la elegancia y el encanto era tan útil para escalar socialmente como para mejorar el futuro que esperaba tras la muerte de acuerdo con la creencia budista compartida (2015: 144). Esta sensibilidad del *miyabi*, cuya fiel aplicación precisaba del buen gusto artístico, del empleo de un lenguaje correcto y del rechazo ante lo vulgar (2015: 215) queda muy bien reflejada en un fragmento del capítulo 19 en el que Genji, conversando con una dama, expresa lo siguiente:

23 Efectivamente, en el universo de Genji la posición en la corte era un asunto de suma relevancia, pues afectaba, junto a pequeños detalles de la vida cotidiana, a la adquisición y manutención de la riqueza y el poder. Así, para Ivan Morris no cabe duda de que acceder a rangos mayores debió ser una verdadera obsesión para buena parte de los nobles (1994a: 66).

24 Los fragmentos que se emplean para ilustrar las categorías estéticas en cuestión pertenecen a Jordi Fibla, que tradujo al castellano en 2013 la versión inglesa de Royall Tyler de 2001, *The Tale of Genji*. Desafortunadamente, en español todavía no disponemos de una traducción directa del original japonés.

25 よき人.

Aparte de estas grandes esperanzas mías, quisiera dedicarme a los placeres de las estaciones, las flores, las hojas de otoño, los cielos cambiantes. La gente ha contrapuesto siempre los bosques floridos en primavera a las deliciosas tonalidades de los marjales, y nadie parece haber mostrado jamás cuál de ellas merece claramente la preferencia. Tengo entendido que en la lengua de Yamato preferimos el patetismo del otoño, pero a mi entender ambos son seductores, cada uno en su momento, y no puedo distinguir favoritos entre los colores de sus flores o las canciones de sus pájaros. Me propongo llenar un jardín, por pequeño que sea, con suficientes árboles floridos en primavera para que expresen el talante de la estación, o trasplantar aquí hierbas de otoño y, con ellas, los grillos cuyo canto tanto se desperdicia en los campos, y entonces entregárselo todo a una dama para su placer. ¿A cuál elegirías? (2013: 443)

O en este otro, donde es explicado cómo se prepara el príncipe para realizar una visita:

Genji nunca olvidaba que la vida en las colinas era muy deprimente, y decidió ir allá en cuanto hubiera cesado el apremio de sus compromisos públicos y privados. Para esta visita se preparó con un cuidado excepcional, se puso un manto con flores de cerezo estampadas sobre una túnica de indescriptible encanto, ambas prendas sutilmente perfumadas, y a la clara luz del sol poniente su figura resultaba todavía más impresionante (2013: 434).

Así, el *miyabi* se establece como el epicentro de una Estética que premia la sugerencia y lo delicado, la expresión de una refinada sensibilidad que reverencia las sutiles muestras de belleza de los perfumes, de la combinación de colores en una prenda de vestir o espacio natural, de una caligrafía cuidada, del sonido de instrumentos y animales, e incluso de los gestos de los amantes. Además, cabe decir que la fina elegancia esencial de este valor impregna también aquello que guarda algún tipo de vinculación con las relaciones sexuales y la desnudez del cuerpo humano²⁶: uno puede terminar de leer *La historia de Genji* y, pecando de inocencia, cuestionarse si ha sucedido realmente algo de carácter íntimo. Esto es debido a la sutileza y suavidad con la que el sexo y el cuerpo son tratados, siempre difuminados tras el velo del decoro:

Parecía a punto de desmayarse. Genji sintió compasión y ternura, y llegó a la conclusión de que aquella mujer le gustaba mucho.

—¡Ojalá no dudara del deseo certero que me ha traído hasta ti! —le dijo—. No me tomaré libertades contigo, te lo prometo, pero debo decirte algo acerca de mis sentimientos.

La tomó en brazos, puesto que ella era muy menuda, y ya la había llevado hasta la puerta corredera cuando llegó alguien, probablemente la Chûjô a quien ella había llamado. La mujer, alarmada por la exclamación de Genji, avanzaba a tientas hacia él cuando un hálito de su penetrante fragancia la envolvió y entonces comprendió de quién se trataba. Aunque se sentía escandalizada y aterrada, no podía decir nada. Si se hubiese tratado de una persona corriente, le habría arrancado a su señora de los brazos, pero incluso eso habría entrañado un riesgo, puesto que entonces todos los demás habrían sabido lo que ocurría, de modo que, con el corazón acelerado, se limitó a seguirle mientras él, impertérrito, se dirigía a la habitación interior (2013: 79).

Como se puede apreciar en el fragmento, el decoro propio de este primer principio estético se presenta mimetizado perfectamente con el entorno, y, en especial, con los propios personajes:

26 Como Federico Lanzaco recuerda aludiendo a Ivan Morris, el cuerpo humano desnudo no era motivo de placer estético para los japoneses de entonces, que lo entendían como una fuente de efectos malignos de corte mágico-religioso (2009: 57).

el príncipe Genji expresa su voz amorosa a la joven dama con sumo respeto y consideración, alejado de cualquier tono vulgar, y, aunque impone su voluntad gracias a su estatus y finalmente la conduce hasta la habitación donde intentará mantener relaciones sexuales con ella esa noche, en ningún momento parece ser menos virtuoso. Por su parte, la mujer encargada de asistir a la dama también demuestra una actitud decorosa al reconocer la autoridad del príncipe y respetarla, escogiendo no interferir en su deseo y reflexionando acerca de la indecencia que supondría que todos, despertándose, se enterasen de lo que acontecía²⁷. Genji es, especialmente en su papel como cortesano seductor, la personificación del decoro, pues su actitud dista mucho de aquella labrada por los clásicos conquistadores amorosos occidentales. Las mujeres de la época Heian esperaban conseguir un hombre que les sirviera como protector dentro de la sociedad poligámica del momento y, tal y como afirma Ivan Morris, «ese hombre es el Príncipe Genji. No es solo por su apariencia, su sensibilidad y sus talentos artísticos que aparece en la novela de Murasaki como el hombre ideal, sino porque una vez que ha prestado su apoyo a una mujer, nunca se lo retira, incluso aunque haya perdido el interés en ella como amante» (1994a: 241, traducción propia). Este comportamiento se puede apreciar a lo largo de la novela de diversas maneras: cuando Genji recuerda a sus amantes con nostalgia, cuando las visita de nuevo directamente o bien busca una relación epistolar con ellas, o al enviarles regalos o suministros en momentos de necesidad. Así, el Príncipe Resplandeciente demuestra una honorable actitud de respeto hacia las damas con las que se relaciona que nunca se rebaja, como cabía esperar, al olvido o al mero interés carnal.

Efectivamente, Alberto Silva no se equivoca al señalar, tras leer a Morris, que en el Japón de la Era Heian «mostrar», al uso de la sugerencia, era mucho más valioso que «demostrar» (2010), pues abría las puertas al ambiente de insinuación y ambigüedad que tanto compartía con el necesario decoro; no en vano, el prestigio en la expresión radicaba en la capacidad de crear la más sutil de las alusiones, de navegar entre los sobrentendidos evitando lo explícito. De este modo, se ha comprobado que el *miyabi* es, en efecto, el valor matriz que permite el desarrollo de este principio estético de la sugerencia y del decoro, primer capítulo del manual hacia la Estética de lo incompleto. Como se ha visto, esta trabajada sensibilidad era privativa de la aristocracia y sus inclinaciones artísticas, precisando una educación que los japoneses de otra clase social no podían de ninguna manera proveerse, distanciándolos esto de la virtud perceptiva sensible con la que el hombre debía contar para afianzar su valor social, para confirmarse entre la élite o «gente bien» de la época Heian. Pero, ahora bien, una vez versado en esta refinada capacidad de percepción, ¿qué era aquello que percibía el *yoki-hito*? El valor que lo compendia posee el nombre de un suspiro.

2.2. Estética del asombro: *mono no aware*

La segunda de las categorías estéticas que fundamentan la novela de Murasaki Shikibu es el célebre *mono no aware* o sentimiento (en el sentido del *pathos* griego) profundo de las cosas. Se trata de un valor de capital importancia en la cultura japonesa —incluso actual— que constituye el *leit-motiv*, el hilo vertebrador, del *Genji Monogatari*. Tratar de definirlo es una tarea complicada, pues con el paso del tiempo ha sido entendido de diversas maneras: en un primer momento, *mono no aware*²⁸

27 Este ambiente nocturno era común en las casas de la época, donde la oscuridad daba paso a encuentros amorosos que, propiciados por la semioscuridad, resultaban en el desconocimiento de la identidad de su compañero por parte del amante; por ello, Ivan Morris afirma que «las mujeres en particular vivían en un estado casi de perpetuo crepúsculo» (1994a: 34).

28 *Aware* hace referencia al asombro incluso en su acepción estrictamente etimológica, pues en la ortografía arcaica se encuentra compuesto por *a* y *hare*, es decir, mediante la unión de dos interjecciones que son expresadas cuando

hacía referencia al sentimiento de sorpresa que hace suspirar a nuestro corazón por algún motivo. Más adelante, su significado se estableció como el de una emoción profunda²⁹ (especialmente en la antología poética de los siglos VII y VIII *Manyōshū*³⁰) y, finalmente, en el Periodo Heian, como la refinada tristeza motivada por la percatación del carácter perecedero de la belleza de las cosas y de los sentimientos (Rubio, 2015: 207). Cabe señalar que este delicado valor se entrelaza estrechamente con el anterior, el *miyabi*, pues en aquel entonces, y tal y como se ha visto, se entendía que para experimentar un sentimiento de tamaña profundidad y complejidad era necesario poseer una sensibilidad refinada propia y exclusiva de la clase noble que lograra descubrir conjuntamente la belleza de las cosas y su esencia finita, provocando la melancólica admiración que es el *mono no aware*, clave, asimismo, de la Estética del asombro que motiva. Conviene decir, además, que la influencia de la elegancia del *miyabi* no permite que este sentimiento escape de control a la usanza pasional de los románticos, de modo que esta melancolía será una emoción aceptada, no violenta, y siempre partirá de la resignación ante el conocimiento de que aquello tan hermoso que se está contemplando no deja de perecer ni por un instante.

Por su parte, Federico Lanzaco nos explica, muy acertadamente y siguiendo el pensamiento de Motoori Norinaga, que era la capacidad de experimentar un sentimiento como éste lo que convertía a un hombre en, precisamente, un digno ser humano en oposición a las insensibles rocas, e insistía acerca de que las categorías que se entienden como «Bien» y «Mal» no albergan, en esta sensibilidad, la relación de lo bueno y lo malo que las vinculan con el budismo o el confucianismo, de manera que una persona era «buena» si podía conectar con esas profundas y complementarias belleza y tristeza ante lo perecedero que conforman la quintaesencia de la existencia, y, por el contrario, «mala» cuando mostrara insensibilidad ante tal visión o hacia los sentimientos de los demás (2009: 60). Sabiendo esto, los lectores de *La historia de Genji* no deben entender a su protagonista como un hombre pérfido atendiendo al criterio moralista actual, sino como el máximo representante de las normas y valores del hombre de palacio japonés de hace un milenio:

El fango impuro de las relaciones amorosas e impenitentes de Genji se describen no con el fin de ser admirados por sí mismos, sino con el objetivo de desarrollar la hermosa flor de la sensibilidad de la tristeza bella de la existencia humana. La conducta de Genji es como la flor de loto que inspira felicidad y pureza, llenando de fragancia el entorno, aunque sus raíces están sumergidas en turbido fango (2009: 61).

Esta visión sigue un esquema que equipara la capacidad de sentir con la virtud, y la incapacidad con el egoísmo y la baja, del mismo modo que parece ocurrir en la distinción que Motoori Norinaga, citado en *Aware as a theory of Japanese Aesthetics*, estableció entre el lenguaje poético y el común, asegurando que la diferencia entre ambos tipos de lenguaje podría compararse a aquella que existe entre quien admira un cerezo por la belleza de sus pétalos y quien lo hace por la rentabilidad que pueda obtener de su madera (Flowers, 2011: 44).

nuestro corazón se conmueve. Su transcripción al castellano sería «aah», de modo que el clásico concepto de las artes japonesas *mono no aware* podría ser traducido como «el aah de las cosas» o el profundo sentimiento de las cosas (Silva, 2010).

29 Como explica Carlos Rubio, esta emoción profunda puede originarse en la felicidad, admiración, horror, odio, ira, amor, dolor, etc. Sin embargo, y parafraseando a Norinaga, también señala que de todos ellos no son sino los dos últimos los que más afectan al corazón de los humanos (2015: 206).

30 万葉集.

Asimismo, esta melancolía existencial ve su fuerza acentuada gracias a la influencia budista que Murasaki Shikibu efectivamente compartía y a su concepción de lo efímero, que en buena medida se relaciona con la Estética de lo contiguo (tratada en el siguiente punto del estudio), pues no se puede negar lo evidente en el vínculo que Alberto Silva señala entre el observador y lo observado: ambos van a desaparecer (2010). En lo que respecta a los fragmentos ilustrativos de esta especial categoría, uno de los ejemplos más conmovedores y, lejos de toda duda, representativos por excelencia de este valor se encuentra ya en el mismísimo primer capítulo:

Pidió que dispusieran el trono de cara al este en la cámara exterior, oriental, de su residencia, con los asientos para el joven y su padrino, el ministro, ante él. Genji se presentó a la hora del Mono. Su Majestad pareció lamentar el hecho de que Genji no fuese a tener nunca más el aspecto que tenía en ese momento, con el cabello recogido en dos trenzas gemelas y el rostro radiante por la frescura de la juventud. El tesorero y el chambelán llevaron a cabo sus tareas. Era evidente que el tesorero lamentaba cortar un cabello tan hermoso, y Su Majestad, abrumado por el deseo de que su Refugio³¹ estuviera allí para verlo, necesitó un gran dominio de sí mismo para no llorar (2013: 51).

¿Acaso podría expresarse el *mono no aware* de manera más directa? «Su Majestad pareció lamentar el hecho de que Genji no fuese a tener nunca más el aspecto que tenía en ese momento...» es una expresión que se fundamenta en este doble sentir, pues muestra de manera muy esclarecida la tristeza que embarga a un hombre, en este caso al emperador y padre de Genji, ante la percatación de que esa belleza que en ese instante contempla en su hijo acabará en algún momento y nunca podrá ser recuperada. Esta misma sensibilidad reluce en el pasaje que relata la inminente muerte de la dama favorita del emperador y madre de Genji, donde se puede apreciar cómo el hombre más poderoso de la corte se convierte en observador del instante («una imagen que alejaba de la mente del emperador cualquier idea de los tiempos pasados o futuros»), de un momento en el tiempo en el que la belleza y lo pasajero se muestran de manera unánime, irremediabilmente vinculados, retratados en el semblante de una mujer que se encuentra a las puertas de la muerte y, sin embargo, mantiene su acostumbrada hermosura:

Su Majestad, que ya no podía retenerla a su lado, sufría mucho al pensar que ni siquiera podía despedirse de ella. Yacía allí, tan hermosa y adorable como siempre, pero ahora delgadísima e incapaz de hablarle de su profunda aflicción ni de su pena porque se hallaba en un estado de semiconsciencia, una imagen que alejaba de la mente del emperador cualquier idea de los tiempos pasados o futuros y sólo le permitía decirle, con lágrimas en los ojos y de cuantas maneras sabía, lo mucho que la amaba (2013: 39).

De este modo se formula la Estética del asombro, así denominada por Alberto Silva en su *Libro de Amor de Murasaki: Poesía de La historia de Genji* (2008), cuyo motor es el *mono no aware*: cuando el *yoki-hito* cuenta con la capacidad sensible de percibir esta verdad dual, hermosa pero entristecedora, y, efectivamente, la experimenta, es virtuoso al asombrarse (la percepción supone el asombro, y éste se ve resignado por el ya tratado decoro). Así, los personajes que recorren *La historia de Genji* no son más elevados por su grado de belleza física, intachable moral o méritos de índole guerrera o administrativa obtenidos en la corte, sino por su aptitud de asombrarse ante la captación de la doble realidad de cada instante y, por supuesto, de sentirse parte de la misma: así,

31 Apelativo afectivo que recibía la madre de Genji por parte del enamorado emperador.

cabe pensar que la melancolía derivada de tamaña sensibilidad no es sino el grito silencioso de una decorosa desesperación ante el descubrimiento de la fugacidad del instante.

Finalmente, y aun guardando mayor relación con los siguientes principios estéticos (a saber: lo contiguo y lo impermanente), pues nada existe de manera individual desde una perspectiva tan incumbente como la budista, se ha seleccionado el subsecuente fragmento para confirmar el eco que de la sensibilidad del *mono no aware* remanece:

Mientras una mujer es lo bastante joven y bella, evita hacer todo aquello que pudiera mancillar su nombre. Incluso al escribir una carta, se toma su tiempo para elegir las palabras y escribe con una tinta tan leve que te deja desconcertado y deseoso de una mayor claridad, y entonces, cuando por fin estás lo bastante cerca de ella para oír su débil voz, te habla entre dientes, apenas dice nada y demuestra que es experta en mantenerse oculta. Tomad esto por tretas dulcemente femeninas, y el señuelo de la pasión os llevará a halagarla: en ese momento ella se volverá inaprensible. Creo que este es el peor defecto que puede tener una muchacha (2013: 61).

En una opinión como ésta, pronunciada por uno de los interlocutores con los que el Príncipe Resplandeciente lleva a cabo la insigne conversación sobre qué tipo de mujer es más recomendable para un hombre, rubrica una capacidad perceptiva de la realidad de doble cara que descubre la Estética del asombro a través del *mono no aware*: nuevamente, la mujer es bella y decorosa, pero la fuerza de las circunstancias terminará por revelar, como afirma el caballerizo jefe, su naturaleza «inaprensible». Estos pensamientos nos acercan a la idea de cambio, de impermanencia, que resulta ser inseparable de aquello que entendemos como incompleto. Junto al asombro consecuente de la experiencia del *mono no aware*, se produce la percatación de que la belleza (y los objetos) no puede salvarse del paso del tiempo, de la transformación; de que existe un factor expansivo, de cambio, inspirado por el taoísmo, el budismo y el valor *mujōkan*, responsable del hecho de que mientras algo existe, está dejando de existir simultáneamente.

Y concienciarse de lo percibido a través de tal melancólica sensibilidad es, en efecto, el secreto de la Estética de lo incompleto. Pero, ¿cómo aceptar que no se es más que un sueño?

2.3. Estética de lo contiguo y de la impermanencia: *mujōkan*

Los últimos principios estéticos hacia la concienciación del cambio se fundamentan en el *mujōkan*, una categoría que se encuentra íntimamente ligada con el budismo *mahayana*³² que hondamente influyó en Murasaki y nos propone una fórmula alternativa a la hora de segmentar el *Genji*: en lugar de dividirlo en dos partes que atiendan a la vida del protagonista y a la de sus descendientes respectivamente, Konishi Jin'ichi ofrece un esquema distributivo que aboga por una tripartición en la que los primeros dieciséis capítulos condensarían la resplandeciente gloria de la juventud del príncipe, la segunda parte mostraría la decadencia de esa gloria ante el sufrimiento y la sombra de diversos procesos kármicos y, finalmente, los últimos doce capítulos se hallarían sumidos en el

32 Constituyéndose como una de las principales ramas del budismo, la *mahayana* se nutre del altruismo y la compasión; así, sus seguidores perciben el sufrimiento que existe fuera de ellos, es decir, en el resto de seres sensibles, y adoptan una actitud de auxilio para con ellos, priorizando la liberación de éstos sobre la propia. No obstante, *La historia de Genji* no fue concebida para ser interpretada al modo de una alegoría budista aunque sus personajes presten voz continuamente a apreciaciones budistas, tal y como señala Motoori Norinaga, así citado en *The pleasures of Japanese literature* por Donald Keene: "Buddhist sentiments were commonly voiced by characters in *The Tale of Genji*, but, as Motoori noted, the novel is not to be interpreted as a Buddhist allegory" (1988: 88).

oscuro mundo de la ilusión y de la ceguera espiritual, dando fe sobre las divagaciones de la joven generación tras la irrecuperable muerte del príncipe (1986: 333). No en vano, y atendiendo a las palabras de Donald Keene en *The pleasures of Japanese literature*, el nieto y el hijo ilegítimo de Genji representan holográficamente la realidad de que un hombre tan virtuoso como el Príncipe Resplandeciente ha sucumbido a la decadencia, a la oscuridad, siendo fragmentado en dos jóvenes que, aun contando con atractivo físico, en absoluto se muestran completos: mientras uno es exitoso entre las mujeres pero también cruel, otro nunca llega a acceder al corazón de una pese a su acentuada sensibilidad (1988: 87)³³.

Así pues, esta categoría denominada *mujō* o *mujōkan*, término religioso para referirse a la impermanencia o al sentimiento de caducidad, es, tal y como apunta Carlos Rubio, portadora de un esteticismo que, si bien deja su huella a lo largo de la literatura japonesa³⁴, también lo hace en La historia de Genji (2015: 218), donde, presentándose como una refinada y aceptada (tras la captación mediante el *mono no aware*) melancolía ante la fugacidad de la vida, da cuenta del carácter impermanente, perecedero de todos los seres del mundo. Así, es común hallar a lo largo de las páginas de la novela de Murasaki menciones, por parte de sus personajes, a la esencia finita e ilusoria, casi propia de una ensoñación, de la existencia humana pese a la belleza o gloria que hubiera podido irradiar en algún momento, gloria (*eiga*³⁵) que constituye una de las dos caras de la moneda que fundamentan a este periodo: mientras que la corte imperial de la Era Heian fue verdaderamente esplendorosa y queda tipificada a la perfección en el personaje de Genji, éste no es capaz de regocijarse debido al sentimiento de impermanencia que no adivina, sino entiende, en esa gloria que es momentánea y pasajera.

Es posible advertir, entonces, una vinculación con el anterior valor de *mono no aware*, pues al mismo tiempo que los personajes admiran la belleza y la gloria en la que viven, comprenden también, inseparablemente, que ambas cosas tienen en su esencia compositiva el fin, la caducidad, y son insalvables víctimas de la tristeza que ello provoca en su susceptible sensibilidad. Esta tristeza, derivada de la comprensión dual para con la naturaleza de la existencia y de la belleza y que sirve de fundamento a la denominada Estética de lo contiguo (que el *mujōkan* permite y cuyo nexos es la impermanencia), no se encuentra alejada en demasía del sentimiento de decepción que Konishi Jin'ichi muestra, en consonancia con las enseñanzas budistas, como base de nuestro mundo:

Genji, un ser superior, paradójicamente experimenta frecuentes contratiempos. Su temprana separación de su madre puede considerarse más allá de su control, pero su amor ilícito hacia

33 La cita, originalmente en inglés, también da cuenta de que el hombre real de la época de la autora en absoluto era como Genji, figura evidentemente idealizada, sino que era próximo a personajes como Niou o Kaoru: "The grandson, Niou, has Genji's charm and success with women, but he is rather heartless; the supposed son, Kaoru, is sensitive, absorbed by religion, but seems incapable of ever winning a woman he loves. Genji has been fragmented into two unusually attractive but incomplete young men, who must have resembled much more closely the actual men of the court in Murasaki's day than the peerless Genji" (1988: 87).

34 El valor estético *mujōkan* suele vincularse estrechamente con el periodo seguidamente posterior al Heian, el Kamakura (1185-1333), si bien no halla, como advierte Carlos Rubio, su origen en el mismo: «Pero la conciencia del paso del tiempo expresada en la literatura no fue una innovación de la literatura de la época de Kamakura. En el *Kokinshū*, donde figuran poemas del siglo X, es uno de los temas centrales» (2015: 219).

35 栄華. Como señala Ivan Morris, se trata de uno de los dos aspectos contrarios propios del Periodo Heian que destaca por la inclinación hacia el color, el lujo, la pomposidad y las florituras, y da lugar a elaboradas ceremonias de la corte con grandes procesiones religiosas y refinadas danzas por parte de sus miembros, como la que se observó anteriormente siendo realizada por Genji (1994a: 13).

Fujitsubo, un elemento principal de la trama de los primeros capítulos, ciertamente no se ve satisfecho. Y por esto mismo, Genji sufre como un verdadero ser humano. [...] El budismo enseña que la decepción es el tejido de nuestro mundo (1986: 318, traducción propia).

Efectivamente, cuando el *yoki-hito* ha percibido la naturaleza caduca del mundo y ha sentido el correspondiente asombro, muy ligado además con la noción de asombro para con la percatación de la presencia de los *kami* o entidades divinas en todo cuanto nos rodea que define la religión sintoísta, lleva a cabo un proceso de interiorización que convierte ese melancólico asombro descubridor en una desoladora, y tal vez decepcionada, aceptación. La concienciación del paso del tiempo puede tomarse, así, como otro *leit-motiv* de *La historia de Genji*, y un magnífico ejemplo de ello aparece en este fragmento del capítulo 35, donde el príncipe aparece conversando con una de sus amantes cuya muerte se intuye próxima:

La noticia de que estaba indispuesta hizo acudir a Genji. A su amada, a quien afectaba el calor, le habían lavado el pelo y estaba un poco más cómoda. El cabello, extendido a su alrededor en el lugar donde yacía, tardaba en secarse, pero ni un solo mechón estaba enmarañado o fuera de lugar, y era abundante, flexible y hermoso; entretanto, a pesar de su palidez, la piel era de una blancura tan exquisita que parecía casi transparente, y su imagen era del todo encantadora. Aún parecía tan frágil como un caparazón de cigarra. La casa llevaba largo tiempo abandonada, necesitaba reparaciones y daba una sensación de estrechez. Ella contempló con placer renovado el arroyo y el jardín, que por entonces, gracias a que volvía a gozar de plena lucidez, había sido minuciosamente rehecho, y le sorprendió el hecho de seguir viva.

El hermoso lago, que producía una sensación de frescura, estaba cubierto de lotos en flor, sobre cuyas hojas de color verde oscuro las gotas de rocío brillaban como joyas.

— ¡Míralas! —le dijo Genji—. ¡Qué belleza y qué serenidad transmiten! —Ella se enderezó y siguió su mirada de una manera tan conmovedora que a él se le llenaron los ojos de lágrimas mientras seguía diciéndole—: ¡Es casi un sueño verte así! A menudo, ¿sabes?, tengo la sensación de que también yo me iré pronto.

Ella le respondió con idéntico sentimiento:

— ¿Duraré tanto como esas gotas que con tal celeridad se desvanecen? La vida que aún me queda apenas podrá ser más larga que la del rocío posado en una hoja de loto (2013: 780).

Nuevamente, el eco de la impermanencia se deja ver como el enlace entre elementos que, siendo dispares, aparecen unidos, contiguos: la dama que está a punto de morir luce más bella que nunca, como si su cuidado cabello y su piel lechosa poco sospecharan de la proximidad de su fin. Efectivamente, los personajes del *Genji Monogatari* saben de primera mano que sus vidas son irrepetibles y que no duran más que «la del rocío posado en una hoja de loto», más que un sueño, conocimiento fruto de una sensibilidad teñida por el *mujōkan* que seis siglos después resultaría afín al sentir calderoniano. De este modo, y como señala Carlos Rubio, la conciencia de la brevedad y la fugacidad de la existencia va a desembocar en una admiración estética hacia aquello que denote dicha realidad (2015: 219):

Con el Año Nuevo llegó el final del luto por Su Eminencia, la desaparecida Fujitsubo. El mundo se vistió con nuevos colores, el cambio de ropas para la nueva estación se realizó con brillantez y, por supuesto, cuando llegó la época en que se celebraba el Festival del Kamo los cielos alegraban todos los corazones; sin embargo, la exsacerdotisa del Kamo tenía una expresión triste y la mirada perdida, y la brisa que soplaba entre las ramas del laurel que crecía en el jardín evocaba muchos recuerdos en las damas de honor más jóvenes. Entonces llegó una nota de Genji en la que conjeturaba que

ella debía de gozar especialmente de la paz en aquel Día de Purificación. «Hoy», le escribía.

“¿Podrías haber creído que las aguas del Kamo traerían de nuevo este día mientras tu única purificación sería quitarte el gris del luto?”

Era una carta formal, minuciosamente doblada, en papel malva y atada a un racimo de hojas de glicina. Conmovida por la oportunidad del envío, ella le respondió:

“Parece que fue ayer cuando sólo vestía el gris del luto y hoy semejante pureza significa para mí que todo pasa.”

«La vida es tan frágil...» (2013: 465).

Entre las diversas imágenes que dan cuenta de esta concienciación sobre el cambio, origen y resultado de la impermanencia, se encuentra la mención de la naturaleza. A lo largo de toda la obra, el otoño es la estación que prima por antonomasia, pues sus connotaciones permiten clasificarlo como la melancólica antesala de la muerte invernal. De hecho, la naturaleza en *La historia de Genji* podría constituir, por sí misma, la piedra angular de un extenso estudio que diera cuenta de sus complejos vínculos, externos e internos, con los personajes de la novela, quienes encuentran en la naturaleza que los rodea el medio para aprender sobre sí mismos y los demás, y para desarrollar, como apuntamos anteriormente, una suerte de empática y compasiva sensibilidad que los confirme como portadores de un corazón atento y afín a la base estética y moral de la época (Morris, 1994a: 20). Asimismo, el cambio también se puede apreciar en expresiones más concretas que dan cuenta del paso del tiempo («Con el Año Nuevo llegó el final del luto por Su Eminencia, la desaparecida Fujitsubo») y del ciclo de las estaciones y costumbres sociales («El mundo se vistió con nuevos colores, el cambio de ropas para la nueva estación se realizó con brillantez y, por supuesto, cuando llegó la época en que se celebraba el Festival del Kamo los cielos alegraban todos los corazones»). Incluso en determinadas palabras podría entenderse esta conciencia de lo pasajero, como sucede, también en el fragmento presentado, con «recuerdo»: la brisa del jardín hacía despertar recuerdos en las jóvenes damas de honor, ¿y qué es un recuerdo sino el compasivo obsequio restante de un momento pasado, y por tanto, perdido? No debe ser motivo de extrañeza, entonces, que los recuerdos constituyan para Genji un verdadero motivo de sufrimiento, pues hacen consciente al príncipe, de manera progresiva a lo largo de la novela, de que los placeres humanos, tipificados, por ejemplo, en las delicadas danzas de los aristócratas, no son sino vanidad, lóbregos ecos de un momentáneo destello extinguido (Morris, 1994a: 13).

Cabe decir, antes de concluir este apartado, que la concienciación del carácter transitorio de la existencia que toma como base el *mujōkan* junto a la Estética de lo contiguo y de la impermanencia, no supone, instantáneamente, su superación. Esta sensibilidad acepta la realidad y su esencia dual, tan bella como percedera, pero no es capaz de consolar a quien la percibe como sí lo logran los valores próximos, medievales, *wabi*³⁶ y, en especial, *sabi*³⁷, que desarrollan un sentido positivo, incluso digno de alegría, para con la caducidad de todo cuanto existe al estimar como fuentes de serenidad, como expresa Federico Lanzaco, «las imágenes de la caída de la Naturaleza efímera [...], símbolo de la soledad caduca del hombre destinado a morir en este mundo» (2009: 94). No obstante, tal cuestión merecería recibir atención en un estudio particular.

36 侘.

37 寂.

3. Conclusión

Varias páginas atrás, el bonzo Yoshida Kenkō lanzaba una cuestión sobre el valor de la contemplación estética de un objeto que se podría resumir de la siguiente manera: ¿se debe admirar algo que no se encuentre en su máximo esplendor? Tras los asuntos de corte estético que se han tratado a lo largo de este estudio, la respuesta más afín tanto al autor del *Tsurezuregusa* como a Murasaki Shikibu ya puede ser intuida, pero el propio monje dejó por escrito su clara visión:

La gente se apesadumbra cuando se marchitan las flores de los cerezos y cuando la luna declina el horizonte, pero eso es natural. Sólo un hombre que tenga un corazón insensible podrá decir: «Las flores de esta rama y de aquella ya han dejado caer sus pétalos. Aquí ya no hay nada que ver» (1996: 124).

Efectivamente, y de manera muy vinculada con los fundamentos del *mono no aware* anteriormente tratados e ilustrados, la sensibilidad estética del pueblo japonés a lo largo de su historia y, especialmente, en el periodo Heian, pone de manifiesto que la virtud se halla en la capacidad de sentir, de empatizar con la naturaleza de lo percibido, dejando a un lado criterios y aspectos morales de otro tipo. Lo elevado brilla en quien siente y sufre, y lo mundano y bajo acaba con aquel incapaz de descubrirse internamente relacionado con un mundo que vive y perece exactamente igual que él. La flor del cerezo es empleada como la metáfora por excelencia de una bella existencia que dura poco más que un suspiro, el mismo que se exhala cuando, al verla desprenderse de su rama, una compleja verdad nos asalta: la *sakurabana*³⁸ no es más hermosa cuando colorea el árbol que la presume, sino en el breve trayecto que su estela rosada recorre al caer. Lo mismo ocurre con el resto de objetos, y con nosotros mismos. La belleza y la vida no son ajenas al tiempo, sino parte de él. Esta concienciación del carácter *irreal* de la vida y del mundo, su entendimiento como ilusión, sueño, farsa o instante, ha logrado ser la meta de este estudio. Al uso de los nobles de la corte imperial kiotense de hace un milenio, se ha propuesto y recorrido un camino hacia una determinada concepción de la belleza y de la existencia que, probablemente, suscita en nosotros un sentimiento de tristeza o decepción. «¿De qué sirve...?», podría ser el inicio de una pesimista reflexión. Kenkō, por su parte, también se había percatado del inexorable final:

Muchas son las personas que viven en la capital, pero no pasa ni un solo día sin que muera alguien. Y el caso es que no son ni uno ni dos. Todos los días llevan a más de uno y a más de dos a los cementerios de Toribeno, Funaoka y a otros camposantos de las montañas vecinas. No hay un solo día en que no lleven a alguien. Los carpinteros que hacen ataúdes no dan abasto. La muerte no respeta ni a los jóvenes ni a los fuertes, y llega cuando menos se la espera. Es un milagro haber podido escapar de ella hasta este momento. Pero, por eso, ¿crees que te va a conceder un momento de descanso y sosiego? (1996: 126-127).

Este camino, que comenzaba señalando la necesidad de formar una sensibilidad *ad hoc* capaz de percibir la naturaleza dual del mundo y sus objetos, es decir, bellamente percedera, encontraba en la categoría estética del *miyabi* su herramienta fundamental, permitiendo al *yoki-hito* desenvolverse en la sugerencia (comprender los múltiples sentidos) y reaccionar decorosamente (con resignación) ante el descubrimiento que aguardaba en la experimentación del *mono no aware*. En esta segunda

³⁸ 桜花. La flor del cerezo también es simbólicamente relevante para el pueblo japonés porque abandona el árbol antes de comenzar a marchitarse, motivando así su relación con la tradición de los guerreros samurái para con la muerte y con el ciclo de transformación de la vida propio del budismo.

etapa del viaje, la persona sensible y, por ello, virtuosa, alcanzaba a ostentar cierto grado de iluminación al percatarse de que la belleza no existe sin el componente temporal, de existencia, que la permite y engrandece; de que la caducidad es el principio del ser. Sin embargo, esta Estética del asombro se producía en el instante, como una fugaz chispa que descargaba una estela de melancolía. La asimilación de esta realidad se da, entonces, en la última estación del trayecto: la Estética de lo contiguo y de la impermanencia, donde toma lugar la concienciación, por parte del ser humano, sobre la finitud y fragilidad inherentes a su propia existencia y a la del resto de seres del mundo.

Como se ha ilustrado mediante *La historia de Genji*, esta comprensión del espíritu transitorio de todo lo existente da lugar a una literatura que ofrece una profunda sensación, recapitulación, de la percepción del paso del tiempo y de lo efímero de la vida. Tal y como concluye Carlos Rubio, Murasaki demuestra una gran maestría a la hora de tejer el instante con los hilos del pasado, del presente y del futuro en su obra. Así, la perspectiva en cuanto al paso del tiempo propia de la dama de honor japonesa no se prescribe explícitamente desde el budismo como sí sucede en otros quehaceres literarios como el *Heike Monogatari*³⁹, y sí describe su propia identidad autóctona: el espíritu del País del Sol Naciente siempre imprime su especial sello en sus participantes, así pues, podemos ser testigos, a través de *La historia de Genji* y de este estudio, de la conversión del concepto budista de la transitoriedad en un verdadero principio estético (2015: 219).

Parece adecuado, entonces, abordar finalmente y de un modo más explicativo, aquello que en este estudio se ha denominado Estética de lo incompleto. Esta teoría, fruto de la fusión de los diversos principios estéticos anteriormente tratados y que halla su inicio en, efectivamente, lo incompleto, escoge tal término gracias al estudio poético llevado a cabo por Fernando Rodríguez-Izquierdo (1994b: 131) y se sirve de los fundamentos del *miyabi* para entender lo incompleto como semilla de la sugerencia, valor que advertirá de que la realidad no se encuentra compuesta por un único hilo, sino, de modo contrario, anudada estrechamente en una madeja de sobresentidos que solo el observador sensible podrá alcanzar a percibir. Es por este motivo por el que lo incompleto da pie a la teoría estética propuesta: lo explícito ofrece toda su información, nada se guarda, se consume en su completud y no persiste; por otro lado, lo implícito, lo sugerido, lo incompleto, traviesamente ofrece una parte de sí pero nunca se entrega enteramente, y no es cognoscible porque, al no ser perfecto, acabado, íntegro, no puede sino crecer. De este modo, al comprender lo incompleto como afín al cambio, pues solo lo verdaderamente acabado puede librarse del paso del tiempo y su consecuencia transmutativa, *La historia de Genji* puede parecer un desaliento paginado, un recordatorio inclemente de la fugacidad de la vida. Al fin y al cabo, *dura lex, sed lex*. No obstante, la Estética de lo incompleto que se propone en este estudio analiza el cambio, el paso del tiempo y la muerte desde una perspectiva ciertamente positiva: la existencia del cambio debe ser motivo de agradecimiento y consuelo. Lo incompleto supone crecimiento, pues lo único inextensible es lo completado, y esto guarda gran relación con las enseñanzas taoístas que, fundidas con el budismo, dan cuenta de que el universo no hace sino expandirse en la continuidad, de ser, como apunta Federico Lanzaco en su *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*, permanente en su impermanencia:

El budismo contemplaba la última realidad como trascendente de todos los seres, hombre y formas, y al mismo tiempo era «vacía» y «quieta» dentro de todo el flujo permanente de la impermanencia cósmica. [...] Oculta bajo la mutación y el cambio externo está la realidad subyacente permanente.

39 平家物語.

No es divinidad ni espíritu poderoso al estilo de la visión animista del chamanismo. Es una fuerza impersonal y anónima, motor del funcionamiento del universo (2000: 221-222).

Así, lo incompleto también sirve de final a la teoría estética a la que presta comienzo y a sus objetos, reservándoles la dicha de ser ampliados, extendidos, o lo que es lo mismo, armonizándolos, como sucede con nuestra propia existencia, con la naturaleza del universo, bellamente intuida en el famoso verso garcilasiano que nombra la costumbre en la mudanza, y compendiada magistralmente, mediante los principios y categorías estéticas que se han tratado a lo largo de este estudio, en el interior de la mayor obra literaria del pueblo japonés.

Hace 60 años, afirmaba Octavio Paz en el prólogo de su traducción de la obra del más célebre autor de haiku que Japón nunca había sido una «escuela de doctrinas, sistemas o filosofías, sino de una *sensibilidad*», y que «nos ha enseñado no a pensar con la razón, sino a sentir con el corazón». «Así,» —concluía— «Japón es una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser...» (Citado por Lanzaco en 2000: 40). Efectivamente, la inimitable sensibilidad japonesa nos ha permitido descubrir una concepción del ser humano que es consciente de su fugacidad, de su carácter divino, armonizado con la naturaleza incompleta del universo. No sin un motivo la dama Murasaki escogió, en otra demostración de su particular destreza, el título del último de sus capítulos: «El puente flotante de los sueños», haciendo alusión a la vida entendida como transcurso, como el breve camino que conecta un estado de existencia con otro (Morris, 1994a: 114).

Así pues, los personajes de *La historia de Genji*, especialmente en la parte final de la obra, profundamente influenciada por el budismo *mahayana*, comprenden, finalmente, que su existencia y la del mundo que los rodea no es más que una ilusión que les lleva a sentirse moradores de un sueño tan bello pero efímero como el rocío:

Al oscurecer había empezado a soplar un lúgubre viento, y ella estaba recostada en un apoyabrazos, contemplando el jardín, cuando entró Genji.

— ¡Hoy has estado levantada sin ningún problema! —le dijo—. ¡Parece que la visita de Su Majestad te ha sentado muy bien!

Con una punzada de dolor, ella se dio cuenta de lo feliz que había hecho a Genji aquel pequeño respiro, y se entristeció al imaginar lo desesperado que no tardaría en estar.

— No por mucho tiempo verás, ¡ay!, lo que ahora ves: cualquier soplo de viento puede hacer que caiga de una fronda de *hagi* la última gota temblorosa de rocío.

Era cierto, su imagen encajaba demasiado bien: el rocío no podría permanecer sobre unas frondas tan agitadas. La idea era insoportable. Él respondió mientras contemplaba el jardín:

— Cuando la vida entera es rocío y basta un leve toque para que caiga una gota y la siguiente, ¡cómo ruego para que tú y yo podamos irnos casi al mismo tiempo!

Se enjugó las lágrimas. Su Majestad añadió:

— En este mundo fugaz donde el viento otoñal no deja perdurar una gota de rocío, ¿por qué imaginarnos distintos a las hierbas que se inclinan?

Formaban un cuadro perfecto mientras hablaban, muy digno de verse, pero el momento no duraría, como Genji sabía bien, aunque deseaba que pudiera prolongarse mil años (2013: 894).

Bibliografía

- Bowring, R. *The tale of Genji*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press, 2004.
- Cabezas García, A. *La literatura japonesa*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1990.
- Cervera, I. «Dinastías Sui y Tang», en *ArteHistoria*, 2016a. <<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3833.htm>> [consultado el 10/04/2017].
- Flath, J., A. Orenge, C. Rubio, y Ueda H. *Diccionario de cultura japonesa Sakura*. Gijón: Satori ediciones, 2016b.
- Flowers, J. C. *Aware as a theory of Japanese Aesthetics*. Carbondale (Estados Unidos): Southern Illinois University, 2011.
- Keene, D. *The pleasures of Japanese literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Konishi J. *A History of Japanese Literature. Volume two: the Early Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Lanzaco Salafranca, F. *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- . *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Editorial Verbum, 2009.
- Morris, I. *The World of the Shining Prince. Court Life in Ancient Japan*. Nueva York: Kodansha International, 1994a.
- Murasaki, S. *La historia de Genji*. Girona: Ediciones Atalanta, 2013.
- Rodríguez-Izquierdo, F. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión, 1994b.
- Rubio, C. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- Sansom, G. *A history of Japan to 1334*. Tokio: Tuttle, 1979.
- Silva, A. «Ética y estética de la Era Heian», en *Traducir Japón*, 2010. <<http://traducirjapon.blogspot.com.es/2010/12/201210-etica-y-estetica-de-la-era-heian.html>> [consultado el 16/04/2017].
- Yoshida, K. *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996.

Apéndice

Este apéndice presenta las definiciones de los términos japoneses que aparecen en el estudio extraídas del *Diccionario de cultura japonesa Sakura* (2016b) de James Flath, Ana Orega, Carlos Rubio y Hiroto Ueda.

- **Aware:** ver **mono no aware**.
- **Chōka:** «poema largo», poesía de extensión variable compuesta de versos alternos de cinco y siete sílabas cada uno, y acabada con un verso de siete. También llamado *nagauta* y opuesto al *tanka*.
- **En:** encanto; belleza.
- **Fūryū:** refinamiento; elegancia; gusto sofisticado; estilo o comportamiento de una clase artística y admirada.
- **Ga:** elegante (opuesto a *zoku*), artístico.
- **Genji monogatari:** «El relato de Genji», obra de ficción escrita a comienzos del siglo XI por la dama Murasaki Shikibu.
- **Heian jidai:** La Era Heian (794-1185).
- **Heike monogatari:** obra épica musical que relata las guerras Genpei de finales del siglo XII entre el clan de los Heike y el de los Genji.
- **Kamakura jidai:** La Era Kamakura (1185-1333).
- **Kami:** en la religión sintoísta, un agente divino; dios [diosa], deidad [divinidad]; espíritu o fuerza sobrenatural. Los *kami* son invulnerables e invisibles.
- **Kotodama:** espíritu de la palabra que, en la Antigüedad se creía dotado de poder sobrenatural.
- **Manyōshū:** la primera colección extensa conservada de poesía japonesa (año 759).
- **Masuraobi:** *masurao buri*, espíritu masculino en la expresión literaria (contrasta con *taoyame buri*).
- **Miyabi:** refinamiento cortesano; elegancia discreta.
- **Mono no aware:** ideal estético y literario cultivado especialmente en la Era Heian (794-1185) consistente en un aprecio profundo y empático de la belleza efímera de la naturaleza y la vida humana con tintes de suave melancolía.
- **Monogatari:** relato originalmente oral; el conjunto de las variedades de prosa narrativa creadas entre los siglos IX y XV.

- **Mujōkan:** sentimiento de la fugacidad de la vida.
- **Nara jidai:** La Era Nara (710-794).
- **Okashi:** «delicioso; encantador», valor estético especialmente cultivado en la Era Heian (794-1185).
- **Sabi:** la belleza que revela el paso del tiempo; la belleza de la soledad y la desolación; pátina elegante, refinamiento tenue, simplicidad reposada. El espíritu de *sabi* anima la poesía de Matsuo Bashō.
- **Sakura:** cerezo japonés; flor del cerezo.
- **Tanka:** «poema corto», poesía de 31 sílabas distribuidas en cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas cada uno; la forma estrófica dominante en la poesía clásica japonesa (*waka*).
- **Taoyamebi:** *taoyame buri*, espíritu femenino en la expresión literaria (en oposición a *masurao buri*).
- **Tsukurimonogatari:** relato clásico de ficción, por ejemplo, el *Genji Monogatari*.
- **Wabi:** principio estético y moral que subraya el disfrute de la vida tranquila libre de preocupaciones mundanas; apreciación estética y activa de la pobreza; insinuación de belleza a través de la ausencia; estado que no está de moda; contentamiento con la vulgaridad aparente.
- **Waka:** poesía tradicional en lengua vernácula japonesa y en forma estrófica clásica (en contraste con *kanshi*); *tanka*, clásico de 31 sílabas.
- **Yamato:** la región en torno a la actual ciudad de Nara; el antiguo Japón; Japón.
- **Yamato damashii:** «espíritu japonés», expresión usada hasta el final de la Segunda Guerra Mundial para describir las cualidades espirituales supuestamente únicas del pueblo japonés. El gobierno militarista que llevó a Japón a la Segunda Guerra Mundial hizo de la noción de *Yamato damashii* la piedra angular ideológica de la educación pública.
- **Yoki-hito:** «buenas personas», la élite aristocrática de la Era Heian (794-1185).