Despojar la palabra. Debates teóricos de la novela japonesa

Entrevista a Christian Giordano

Grupo Luthor

Christian Giordano es Licenciado en Estudios Orientales por la Universidad del Salvador (USAL) y Magíster en Lingüística y Literatura Japonesa por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Kanazawa, Japón. Se desempeña como docente e investigador especializado en lengua, estética y cultura japonesa. En esta entrevista, indaga en la génesis de la novela japonesa moderna a partir de la era Meiji, las tensiones históricas entre las poéticas locales y la importación de teorías occidentales, la depuración formal de la "novela del yo" (watakushi shōsetsu) y la vigencia estética de categorías autóctonas como el mono no aware frente al eurocentrismo teórico.

* * *

Considerando tu formación en Japón, ¿Cómo fue tu primer encuentro con los modos en que la academia japonesa conceptualiza la literatura y el lenguaje en relación a lo que se suele estudiar en Argentina?

Ya desde los inicios de mis estudios de posgrado en Lingüística y Literatura Japonesa pude observar que para muchos especialistas en Japón, analizar un texto —ya sea literario o cultural— suele implicar examinarlo a través de la lente de una o varias teorías occidentales. En Japón la Teoría Literaria entendida como tal tiene una historia relativamente reciente y desde hace ya varias décadas se alzan voces que denuncian la escasez de teorías literarias no occidentales, advirtiendo que reforzar la idea de que Occidente es la principal fuente de

pensamiento abstracto ha conducido a la marginación de obras literarias que quedan fuera de los modelos estéticos occidentales.

Podríamos decir que la Teoría Literaria ingresa a Japón a fines del período Edo y durante el periodo Meiji con la llegada de la novela occidental dentro del marco de la narrativa de *Gesaku*, género que podría considerarse como la prehistoria de la novela en Japón, y de los primeros balbuceos del nuevo género impulsado al mismo tiempo por las traducciones de literatura occidental, la difusión de los periódicos y la aparición del movimiento *Genbun Itchi*, que propugnaba "una escritura igual al lenguaje hablado", una de las bases, junto con la reforma del lenguaje escrito, de la literatura moderna en Japón. La fragmentación lingüística existente tanto en el habla —producida por la presencia de una gran variedad de dialectos a lo largo de todo el territorio japonés—, como en la escritura —debido a características propias de la lengua japonesa escrita tales como la diversidad de estilos de escritura, la consolidación de una gramática y ortografía que no se actualizaban desde el período Heian y que ya eran incapaces de reflejar los cambios acaecidos en la lengua hablada, la gran cantidad y complejidad de caracteres chinos (*kanji*) y japoneses (*kana*)— imponía fuertes límites a la formación de una identidad lingüística que uniera al pueblo bajo una única voz que fuera vehículo de una nueva literatura moderna de escala nacional.

Gran parte de los esfuerzos intelectuales con respecto a la lengua y la literatura durante el período Edo se daban particularmente en tres escuelas de pensamiento diferentes: los estudios japoneses (*Kokugaku*), los estudios confucianos (*Jugaku*) y los estudios occidentales (*Yōgaku*) con

particular foco en los estudios holandeses (*Rangaku*). Los estudios japoneses eran principalmente un trabajo de filología con el objetivo de rescatar y revalorizar la literatura, el estilo y el lenguaje propio del período Nara y Heian, considerados como productos autóctonos de la propia cultura y verdadero reflejo de la propia identidad japonesa. Los adeptos a esta escuela fueron los pioneros en la investigación, análisis, y la producción de comentarios y aparato crítico de lo que hoy consideramos literatura clásica japonesa. En contraposición a esta escuela, se ubica la escuela de estudios confucianos que era la principal productora de saber y literatura de la época. La misma no se circunscribía al estudio de los clásicos confucianos, sino que fomentaba el análisis y la conservación de toda literatura proveniente de China y la producción de literatura japonesa en estilo chino. Por último, la escuela de estudios occidentales era aquella que más contacto tenía con las ideas intelectuales de occidente y cuya labor principal era traducir y difundir estos saberes entre la élite japonesa.

Ya entrados en el período Meiji, dentro de los principales pensadores herederos de esta última escuela, sobresalen los nombres de Tsubouchi Shōyō y Futabatei Shimei para erigirse ambos en los discursos del alumbramiento de la novela moderna cuya complementariedad podría decirse absoluta. Hay varias razones para considerarlos pioneros. Shōyō publicó entre 1885 y 1886 su obra teórica “La esencia de la novela” (*Shōsetsu Shinzui*) prácticamente a la par que ofrecía un ejemplo del nuevo estilo en su novela “Retrato de los estudiantes de hoy” (*Tōsei shosei katagi*), que no dejó satisfechos ni a su autor ni a la crítica, ni a sus lectores posteriores. Este papel le estaba reservado a Futabatei, que puede ser considerado como el primer novelista moderno del Japón con su obra

(entre otras muchas que vinieron después) “Nubes flotantes” (*Ukigumo*), que sí es una completa exposición programática pero práctica de las tesis defendidas por ambos y que sí encontró una acogida favorable, por más que se le haya reprochado el ser una novela incompleta o al menos con un final demasiado abierto (lo que por otra parte constituiría una de las características de buena parte de la narrativa japonesa posterior). Fue dentro de este contexto socio cultural y a partir de las publicaciones de estos dos autores cuando se empieza a teorizar la literatura en sentido moderno y así poner las bases para la renovación de la narrativa japonesa cuyas enseñanzas serían recogidas por los grandes escritores siguientes, como Natsume Sōseki y Mori Ōgai, entre otros.

¿Cómo han dialogado históricamente las corrientes teóricas occidentales con las tradiciones locales de pensamiento sobre la lengua y el texto en Japón?

La novela, que en Occidente evolucionó a la par del ascenso de la burguesía, la difusión de la imprenta y la búsqueda de la interioridad del individuo, ha sido considerada un género particularmente moderno. Resultaba natural que los autores y críticos japoneses de la era Meiji —periodo que aspiraba a la modernización— se sintieran atraídos por este *topos*. Como mencioné anteriormente, una de las cuestiones más complejas que tuvieron que hacer frente, en general, todos los narradores de la época, fue la cuestión del lenguaje en que deberían escribirse las novelas, una problemática a la que los investigadores dedican algunas de sus más brillantes páginas. Shōyō y Futabatei fueron partidarios decisivos del movimiento *Genbun Itchi*, pero también

hubieron de intervenir en el debate paralelo de la reforma del lenguaje escrito, que antes de la era Meiji conocía al menos tres variantes: el estilo clásico o *gabun-tai* (en el que todavía escribieron algunas de sus obras los autores más destacados de la segunda mitad del siglo XIX, como Mori Ôgai en su *Maihime* de 1890), el estilo chino en su variante japonesa o *kanbun-tai* y la lengua autóctona coloquial o *kōgotai*. La cuestión se complicaba con otra controversia, el de las letras a emplear, que se inicia con el ataque al *kanji* (idogramas chinos) y la propuesta de su sustitución por el uso del *kana* (fonemas japoneses), al margen de los que de modo más radical propugnan la implantación sin más del *rōmaji*, es decir el alfabeto latino.

Dentro de este auge de la novela en Japón, tomaron protagonismo los debates sobre la "novela del yo" (*watakushi shōsetsu*) que surgieron a partir de una postura que sostenía que dichas obras (como las de Shimazaki Tōson, Tokuda Shūsei, Chikamatsu Shūkō, etc.) representaban el camino correcto para el género novelesco, mientras que las demás no eran más que novelas populares —es decir, mero entretenimiento—; esta postura dio lugar a la crítica más radical en defensa de la novela del yo.

La novela del yo, tan propia de la producción literaria japonesa, es definida por los primeros análisis como una novela en la que el autor se ha expuesto de la manera más directa. Esta obra debería calificarse de autobiografía, pero, a diferencia de las autobiografías o los relatos confesionales, ha de ser una novela. El debate comenzó a plantearse como una confrontación entre la novela realista occidental del siglo XIX y la novela confesional del Japón moderno. El surgimiento de la novela

moderna fue simultáneo al surgimiento del lector moderno, quien leía libros en soledad, en una habitación cerrada. A partir de esto, los literatos en Japón retoman lo que se había discutido provisionalmente en términos de elementos de la "novela del yo" y lo replantean como manifestaciones de la voz interior, situándolos en el núcleo de la novela moderna. De aquí en más se planteará que las novelas japonesas minimizan la ficción y aspiran a una escritura clara. En otras palabras, la sensación de una interacción sutil entre una ficción reducida a lo mínimo y la realidad viva. En este caso, cuando se habla de ficción, se refieren ante todo al estilo de escritura (*buntai*). Se consideraba que el estilo de escritura era el elemento más importante de la ficción. De hecho, si se analizaba con mayor rigor, afirmaban que la escritura es, en sí misma, ficción. En este sentido, el estilo de la "novela del yo" no buscaba rechazar la ficción, sino simplemente depurar la ficción de la escritura misma y contemplar con apertura la relación entre realidad y ficción. En este contexto, se escuchaban expresiones habituales como "escritura clara", considerada prueba de un enfoque ético; sin embargo, según cómo se mire, una "escritura clara" podía entrañar una falsedad mucho más profunda que el despliegue de la ficción a gran escala. En realidad, parece que, para proteger esa sensibilidad hacia la ficción, la novela japonesa moderna despojó al acto literario de diversos elementos, tales como la elocuencia, la especulación, la descripción creciente de los sentimientos, el juego de las ilusiones, el placer de la retórica, la experimentación, etcétera. Además de su función expresiva, las palabras poseen también una función que atraviesa la personalidad del oyente o del lector e incide en lo más profundo de sus sentimientos; una función que podríamos calificar de mágica. Esta es una de las facetas que la novela japonesa

moderna intenta eliminar en la medida de lo posible. En términos generales, la narrativa japonesa ha cultivado un estilo depurado, orientado a evitar provocar emociones innecesarias. Este rechazo a la magia de las palabras es una de las fuerzas que moldean el estilo narrativo de las novelas japonesas. Tal exigencia frente al uso excesivo de las palabras constituye, sin duda, una de sus virtudes.

A su vez, en la narrativa japonesa el escritor no solo evita incorporar su subjetividad a la obra, sino que también mantiene distancia respecto a los aspectos más íntimos del objeto; no se inmiscuye en los pensamientos y sentimientos de sus personajes, sino que describe todos los fenómenos tal como son; es decir, tal como él los ve, los oye y los percibe.

En el Japón moderno, la descripción fue planteada por primera vez como tema de debate por los naturalistas. El naturalismo (*shizenshugi*) llegó a dominar los círculos literarios hacia la década de 1910 (año 40 de la era Meiji) y sentó las bases de la institución de la novela japonesa moderna. La novela japonesa moderna basada en la descripción realista se consolidó con el naturalismo; esta es la hipótesis que ha servido de premisa para diversas críticas al naturalismo hasta el día de hoy. Por ejemplo, se trataba de la cuestión de eliminar por completo todas las asociaciones imaginativas vinculadas a la flor del cerezo; destruir sin motivo las diversas asociaciones que los antiguos habían atribuido a esta flor equivalía, desde una perspectiva metafórica, a erradicar las asociaciones imaginativas ligadas a célebres lugares históricos. La mitad de su belleza era paisajística —una fascinación realista o pictórica, por así decirlo— y la otra mitad derivaba de sus asociaciones históricas: es decir,

de su fascinación imaginativa. Lo mismo ocurre con la flor del cerezo: la mitad de su belleza reside en la forma que vemos ante nosotros —esa fascinación pictórica— y la otra mitad, en las asociaciones históricas que se remontan a la época del Genji —la fascinación imaginativa. Entonces, prescindir por completo de la fascinación imaginativa equivalía a aniquilar la mitad de la belleza de la flor; no era distinto de borrar las asociaciones históricas de un lugar histórico. Este era el tipo de argumento que se planteaba en repetidas ocasiones dentro de los círculos literarios.

Sin embargo, con el auge del naturalismo surgió también una desvalorización de la trama. La trama era denunciada como una construcción artificial, abogando en su lugar por una construcción más natural. Si bien las "novelas del yo" y las novelas psicológicas tendían a prescindir de la trama por considerarla artificial, la literatura proletaria y la literatura popular —también en auge por aquel entonces— llevaron a algunos autores a reconsiderar el valor de la trama.

El debate entre Akutagawa Ryūnosuke y Tanizaki Jun'ichirō sobre las tramas novelescas, desarrollado en la revista *Kaizō* (1927), ilustra este punto. Como reacción a estas tendencias, Miyajima Shinsaburō en "Estudio sobre la novela corta" (*Tanpen Shōsetsu Shinkenkyū*; 1924) y Tanizaki Seiji en "Apreciación y métodos de la novela" (*Shōsetsu no Kanshō to Sahō*; 1947) centraron su atención en la presencia de lo narrativo dentro de la interioridad de cada personaje, subrayando el papel fundamental de la trama tanto en las novelas realistas como en las "novelas del yo".

El naturalismo dio lugar a discusiones no solo sobre el contenido narrativo, sino también sobre la narración. En particular, los autores naturalistas iniciaron debates sobre la voz narrativa que giraban en torno a la cuestión de qué tipos de hechos debían representarse y cómo.

En Japón, donde no existía una sociedad en la que pudiera consolidarse el "yo", los autores abandonaron el mundo, prescindieron de modelos y establecieron su propio "yo" en las novelas. En Japón, la literatura marxista —que causaba furor en el ámbito literario de mediados de siglo XX— se entendía como un relato sobre "cómo se vivía realmente", basándose así esencialmente en los mismos fundamentos que la "novela del yo". En Japón existía la creencia generalizada de que transmitir la vida de un "yo" consolidado sin artificios suscita una respuesta emocional; asimismo, las novelas japonesas prescinden de modelos porque, al rechazar el mundo moderno, los escritores se distancian del modelo que este representa. Al ser esencialmente un miembro del proletariado y carecer de un entorno social al que pertenecer, el escritor se convierte en una especie de esclavo fugitivo de la sociedad japonesa que no necesita máscara alguna; por consiguiente, la "ficción" resulta también innecesaria. En Japón, una respuesta emocional intensa no surge del artificio ni de lo abstracto y conceptualizado. Proviene, más bien, del pensamiento llevado a la práctica, de aquello que se ha confirmado como un hecho. Así, llegaron a la conclusión de que tal vez la creación de una imagen humana plenamente emancipada —aspiración de los autores desde la llegada del pensamiento moderno a Japón— constituye un resurgimiento de los métodos de escritores anteriores a ese pensamiento tales como Chōmei, Saigyō y Bashō: autores que renunciaron al mundo y llevaron su pensamiento a la práctica.

Luego de la posguerra —particularmente entre las décadas de 1970 y 1980—, el estructuralismo y el posestructuralismo (incluidos la deconstrucción, la teoría del texto y el psicoanálisis), originados principalmente en Francia, llegaron masivamente a Japón. El libro “Los orígenes de la literatura japonesa moderna”, de Kōjin Karatani, publicado en 1980, reveló que conceptos como la interioridad, el paisaje y la confesión —anteriormente considerados inherentes a la literatura japonesa moderna— fueron, de hecho, “descubiertos” (o fabricados) a través del espacio discursivo específico de la era Meiji. Mediante el empleo de una amplia gama de teorías —incluidos el marxismo, el psicoanálisis y la deconstrucción derridiana—, este enfoque antiesencialista fue posteriormente traducido al inglés y ejerció una profunda influencia en los ámbitos globales de la teoría literaria y los estudios culturales.

En la actualidad, desde la década de 1990, Japón ha experimentado avances notables en la teorización de la cultura pop —un enfoque que interpreta el anime, las novelas ligeras y la cultura “otaku” a través de los marcos de la teoría literaria (como el concepto de “consumo de base de datos”)—, ejemplificada por la obra de Hiroki Azuma, “Otaku: Japan's Database Animals” (*Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita Nihon shakai*), publicada en 2001.

¿Considerás que existen categorías analíticas propias del pensamiento lingüístico/literario nipón que permitan pensar la teoría literaria hoy por fuera de los esquemas eurocéntricos tradicionales?

En los últimos años, ha surgido un auge de iniciativas —ejemplificadas por obras como *Critical Theory Derived from Japanese Literature* de Takagi Makoto (2013)— orientadas a superar la aplicación unidireccional de teorías occidentales a la literatura japonesa; en su lugar, estos esfuerzos buscan articular teorías críticas alternativas para el mundo, basándose en las características singulares inherentes a la literatura japonesa (tales como el multilingüismo, la memoria histórica y las formas mediáticas).

Sin embargo, también se observa el rescate de teorías japonesas anteriores al ingreso de la Teoría Literaria propiamente occidental, tales como "*mono no aware*", teorías que exceden el ámbito literario y que abarcan el fenómeno artístico y la experiencia estética. Quisiera entonces detenerme en esta última, que en los últimos años adquirió popularidad entre los círculos literarios y artísticos de Occidente.

Motoori Norinaga, erudito de la escuela de estudios japoneses (*kokugaku*) durante el periodo Edo, acuñó el término "*mono no aware*" para describir ese suspiro inarticulado —un «ah»— que a uno se le escapa al sentirse conmovido por el cambio de las estaciones o por algo que resuena profundamente en el corazón. Es una agitación intangible del corazón que precede a las palabras. Norinaga definió esta profunda resonancia emocional no solo como una forma de sensibilidad, sino como un tipo de inteligencia que los seres humanos deberían poseer. Si alguien contemplara un atardecer resplandeciente o viera caer al suelo los pétalos de los cerezos sin sentir nada, sin duda Norinaga no habría descrito a tal persona como alguien de corazón puro o sereno. Habría concluido, más bien, que tal persona aún no había captado correctamente el funcionamiento del mundo; pues, a juicio de Norinaga,

apreciar el "*mono no aware*" —el "pathos" o la esencia conmovedora de las cosas— sirve como prueba de una comprensión correcta y profunda de las verdades fundamentales de la existencia.

Norinaga, nacido en 1730 en el seno de una acaudalada familia de comerciantes de Matsusaka (provincia de Ise), estaba destinado por nacimiento a seguir la carrera mercantil. Aunque llegó a ser adoptado por otra familia de comerciantes para trabajar allí, el contrato se disolvió debido a que descuidaba sus obligaciones laborales para dedicarse a la lectura; con el tiempo, estudió medicina y se ganó la vida como médico local, al tiempo que se sumergía en el estudio de la literatura clásica autóctona de Japón. Por aquel entonces, la sociedad estaba dominada por una visión moral confuciana, una ética que abogaba por fomentar la virtud y castigar el vicio. La literatura y la narrativa se valoraban únicamente como medios para transmitir dichos principios morales. Obras como "La Historia de Genji" —escrita por Murasaki Shikibu durante el periodo Heian— eran especialmente menospreciadas, tachándolas de moralmente perjudiciales o de mero entretenimiento frívolo, precisamente porque retrataban con viveza el adulterio, las intrigas políticas y la fragilidad humana. Norinaga, sin embargo, cuestionó esta lógica rígida y la denominó "*kara-gokoro*": una forma de pensar contaminada por el pensamiento confuciano y el racionalismo.

Según Norinaga, una sociedad que despacha —con una etiqueta tan simple como "inmoral"— las penas inexplicables e irresueltas y los anhelos románticos irrefrenables que experimentamos bien podría estar ignorando la verdad fundamental de la naturaleza humana. Norinaga albergaba una profunda inquietud, pues consideraba que el Japón de su

época estaba tan impregnado de un racionalismo “al estilo chino” que el corazón humano innato —el “*magokoro*” (corazón verdadero), que siente pena ante la tristeza y alegría ante la felicidad de forma natural— había quedado sepultado. Según él era natural que el corazón humano se conmueva ante situaciones que suscitan tales emociones; tratar de reprimir esa respuesta constituía, en efecto, una forma de falta de sinceridad. Para rescatar estos sentimientos humanos auténticos —que la lógica por sí sola no puede revelar—, Norinaga intentó desvincular la esencia de la narrativa de la moralidad y redefinirla dentro de un marco completamente distinto. Ese concepto es el “*mono no aware*”. Este término no era meramente una teoría literaria; representaba un medio para liberar al corazón humano de las rígidas restricciones racionalistas de la sociedad del periodo Edo.

El “*mono no aware*” era una sensibilidad estética subyacente en la literatura y el estilo de vida de la nobleza del periodo Heian. Hace referencia a una resonancia emocional profunda y conmovedora, o a una sensación de melancolía nostálgica; saber apreciarlo se consideraba un signo de refinamiento: la capacidad de percibir tanto la belleza como la naturaleza agridulce de las cosas. Norinaga, en obras como “*Shibun Yōryō*” y “*Genji Monogatari Tama no Ogushi*”, postuló que el término “*aware*” provenía de la combinación de dos antiguas interjecciones: “*aa*” y “*hare*”. “*Aa*” representa el suspiro involuntario —un «ah»— que escapa al presenciar una escena; “*hare*” significa el momento en que el corazón se despeja o se abre de par en par, sorprendido ante un hallazgo; y “*mono*” se refiere a todo lo que puede verse u oírse: todos los fenómenos y objetos existentes. En resumen, el “*mono no aware*” es la emoción de

sentir el corazón profundamente conmovido en el instante en que uno entra en contacto con el mundo.

Norinaga consideraba que este proceso se desarrolla en dos etapas: la primera consiste en comprender la "esencia del asunto" (*koto no kokoro*), y la segunda, en sentir "*mono no aware*" (el "pathos" o la emotividad de las cosas). Comprender la esencia del asunto implica captar intelectualmente las cualidades objetivas y el trasfondo de un objeto, así como las verdades fundamentales de la existencia. Por ejemplo, al contemplar una flor, no basta con pensar que es hermosa; hay que reconocer —no solo como un conocimiento abstracto, sino como un mecanismo fundamental del mundo— que la flor está destinada a deshojarse y que su belleza actual jamás volverá. La segunda etapa conlleva que el corazón responda a esa toma de conciencia y experimente "*mono no aware*". Cuando se comprenden verdaderamente estas verdades, el corazón se conmueve de forma natural y surge una exclamación espontánea: "¡Ah!". En resumen, para Norinaga, sentir "aware" significa alcanzar un estado en el que el mundo y el propio corazón están debidamente conectados y resuenan entre sí. Lo más fascinante en este punto es que Norinaga no consideraba la incapacidad de conmoverse como una falta de sensibilidad, sino como una falta de comprensión. El corazón solo puede responder a un objeto una vez que ha comprendido profundamente qué es dicho objeto y el significado que encierra. En otras palabras, conmoverse no es un reflejo pasivo, sino una respuesta activa directamente proporcional a la profundidad con la que se comprende el mundo.

Esta idea de Norinaga asombró a sus contemporáneos, pues llegó a sugerir que una persona capaz de sentir "*mono no aware*" es superior como ser humano, aun cuando su conducta sea inmoral. Difícilmente puede calificarse a Hikaru Genji, el protagonista de "La historia de Genji", como un hombre moral, ni bajo los criterios modernos ni según los valores confucianos de su propia época; juega con los sentimientos de muchas mujeres y, en ocasiones, sucumbe a pasiones ilícitas. No obstante, Norinaga consideraba magnífico el "*mono no aware*" que fluía en Genji. Probablemente se debía a que Genji observaba con mayor profundidad que nadie —y respondía con aguda sensibilidad a— sus propias fragilidades, los arrebatos incontrolables de emoción y la sombra ineludible de la muerte. Norinaga dejó de juzgar a las personas simplemente como buenas o malas, buscando en cambio la verdad en el hecho de si el corazón se veía verdaderamente conmovido.

Sin embargo, los eruditos confucianos de la época condenaron "La historia de Genji" —con sus representaciones de adulterio y luchas de poder— como una obra lasciva que corrompía la moral pública, llegando incluso a prohibir su lectura. Norinaga refutó esta postura directamente, empleando la metáfora de una flor de loto que brota del barro. "Al admirar una flor de loto", argumentaba, "nadie critica la suciedad del barro en el que están sumergidas sus raíces". Lo mismo ocurre con la literatura. Precisamente porque se representa el "barro" de la inmoralidad —que simboliza las debilidades y errores inevitables de la naturaleza humana—, la flor pura del "*mono no aware*" que brota de él resalta con tanta viveza. Para Norinaga, la literatura no era una herramienta para aprender la conducta correcta. Su verdadera esencia residía en experimentar la tristeza compartida ante las luchas de los

personajes y en captar una profundidad de la emoción humana inalcanzable dentro de los límites de una sola vida. Se trataba de una forma vital de empatía humana; en suma, la apreciación del "*mono no aware*".

En términos concretos, esto aporta una transformación maravillosa a nuestras vidas. Significa volver al «corazón sincero» ("*magokoro*") descrito por Norinaga, en lugar de estar atados a la idea de que uno debe mantenerse siempre fuerte. Es natural que el corazón humano se conmueva cuando la situación lo exige; tratar de reprimir esa emoción no es propio de un corazón auténtico. Al comprender el "*mono no aware*", ya no necesitamos recriminarnos ni considerarnos inmaduros por sentir tristeza o derramar lágrimas ante las injusticias de la vida. Llegamos a perdonarnos a nosotros mismos al darnos cuenta de que esa misma capacidad de resonancia emocional constituye el corazón genuino y sincero: la prueba misma de nuestra humanidad. La vida trae consigo tragedias —como la muerte y las despedidas— que jamás pueden resolverse mediante la lógica. Quienes comprenden el "*mono no aware*" no ven tal desesperación como una mera desgracia; por el contrario, la aceptan profundamente como una ley ineludible del mundo, como la esencia misma de la realidad. Se trata de discernir y comprender, una a una, las diversas formas en que existen todas las cosas de este mundo. Eso es lo que significa "conocer el corazón de las cosas". Implica dejar de preguntarse con resentimiento "¿por qué a mí?" y, en su lugar, situarse dentro del flujo siempre cambiante del mundo. Al hacerlo, la tristeza se transforma: deja de ser una fuente de dolor para convertirse en una fuente de paz. Cuando nuestros corazones se alinean con el mundo, hallamos armonía como parte de ese vasto todo.

Además, quienes reconocen los movimientos de su propio corazón se vuelven sensibles a las incontrolables fluctuaciones emocionales de los demás. Para Norinaga, leer historias significaba acercarse al corazón del otro. A través de los relatos, es posible comprender no solo las propias vivencias, sino también la diversidad de corazones de personas de todas las épocas y lugares. En lugar de juzgar a los demás como acertados o equivocados, uno imagina la raíz de su "*aware*", preguntándose por qué su corazón se conmueve de esa manera particular. Es esta capacidad de empatía la que actúa como vínculo, conectando a las personas en lo más profundo del alma dentro de un mundo que, por lo demás, se rige por la lógica. La conclusión a la que llegó Norinaga es extraordinariamente sencilla: conocer el "*mono no aware*" no consiste simplemente en acumular conocimientos. Se trata de permitir que el propio corazón resuene con el "*aware*" que habita en su interior.