

Beauty Affair: *Mono no Aware* y Estética Cotidiana En *Pechos y huevos* De Mieko Kawakami

Diego Alejandro Echavarría Muñoz

**Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de estudios literarios
Cali**

2024

Beauty Affair: *Mono no Aware* y Estética Cotidiana En *Pechos y huevos* De Mieko Kawakami

Diego Alejandro Echavarría Muñoz

Monografía presentada para optar por el título de licenciado en literatura.

Dirigido por:

**Daniel Zapata Villa
Doctor en Humanidades**

**Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de estudios literarios
Cali**

2024

Resumen

En la obra de Mieko Kawakami, *Pechos y huevos* (2021), se introduce un catálogo de escenarios, personajes y hechos que pertenecen a lo común, a lo habitual, a lo frecuente. En los intereses de la filosofía contemporánea el lugar de lo común ha adquirido mucha relevancia, pues, si nos fijamos en nuestra realidad, en la que habitamos día a día, no es difícil notar que siempre nos encontramos inmersos en ella. A esto se le ha llamado estética cotidiana o *everyday aesthetics*. Pero si nos detenemos en lo concerniente a la historia de Japón nos vamos a encontrar con que, desde los orígenes de su cultura, lo cotidiano siempre ha tenido un carácter especial. De esta forma aparecen conceptos como *mono no aware*, que intenta abarcar esta sensibilidad hacia lo bello de lo ordinario. De acuerdo a eso, en este trabajo se ponen en diálogo ambas ideas para precisar dentro en esta obra literaria como se exhiben sus características individuales y como en conjunto nos revela la profundidad de una historia que aborda la existencia de un grupo de mujeres comunes y corrientes.

Palabras clave: mono no aware; estética cotidiana; Mieko Kawakami, *Pechos y huevos*.

Abstract

In Mieko Kawakami's work, *Breasts and Eggs*, a catalog of scenarios, characters and events that belong to the common, the usual, the frequent, is introduced as the protagonist. In the interests of contemporary philosophy, the place of the commonplace has acquired much relevance, because, if we look at our reality, the one we inhabit day by day, it is not difficult to notice that we are always immersed in it. This has been called everyday aesthetics. But if we look at the history of Japan we will find that, since the origins of this country, the everyday has always had a special character. Thus, concepts such as *mono no aware* appear, which tries to embrace this sensibility towards the beauty of the ordinary. Accordingly, in this work, both ideas are put into dialogue in order to specify in this novel how their individual characteristics are exhibited and how, as a whole, they reveal the depth and transcendence of a story that deals with the existence of a group of ordinary women.

Keywords: mono no aware; everyday aesthetics; Mieko Kawakami; Breast and eggs.

Tabla de contenido

Beauty affair: mono no aware y estética cotidiana en Pechos y huevos de Mieko Kawakami

6

Génesis de la idea	6
Justificación de la selección de la autora	7
Metodología	8
Formulación de la hipótesis	9
Estructura	10
1. PRIMERA PARTE	11
1.1 Mono no Aware	11
1.1.1 El origen de Japón y el mono no aware	11
1.1.2 ¿Qué es el mono no aware?	13
1.2 Estética cotidiana	17
1.2.1 Una breve genealogía (I)	19
1.2.2 Una breve genealogía (II)	24
1.3 Mono no aware en el día a día: nexos entre ambos conceptos	26
1.3.1 Lo común, lo cotidiano	27
1.3.2 Las dos formas del mono no aware	29
2. SEGUNDA PARTE	36
2.1 La literatura femenina en Japón	36
2.1.1 Los primeros mil años	37
2.1.2 Periodo de soledad	41
2.1.3 Los años modernos	46
2.2. Mieko Kawakami: autora del siglo XXI	52
2.2.2 Resumen de la novela	55
3. TERCERA PARTE	56
3.1 Trazos del mono no aware en Pechos y huevos	56
3.1.1 La familia y la pobreza	57
3.1.2 Entre el hogar y el trabajo	65
3.1.3 Lo estable y la maternidad	74
CONCLUSIÓN	82
BIBLIOGRAFÍA	84

Beauty affair: *mono no aware* y estética cotidiana en *Pechos y huevos* de Mieko

Kawakami

Génesis de la idea

En *Drive my car*, película del 2021 dirigida por Ryūsuke Hamaguchi, inspirada en algunos relatos de Haruki Murakami (incluido uno que lleva el mismo título) nos encontramos la historia de Yūsuke Kafuku, un hombre de mediana edad que pierde a su esposa debido a un derrame cerebral. Nos muestran cómo años atrás a esa desgracia también tuvo que enfrentar la muerte de su hija, hecho que dejó en su esposa una un vacío al cual solo pudo hacerle frente refugiándose en el sexo y en la creación de relatos. La muerte de esa mujer herida se convierte en el leitmotiv de esta película que, por supuesto, se compone de otros personajes como la joven chófer Misaki o el trágico amante Kōji, y otras coyunturas como la infidelidad y la incapacidad de perdonar (tampoco podemos olvidarnos de referentes literarios que están presentes como Samuel Beckett o Anton Chejov quienes ofrecen otras lecturas). La película pertenece a un género conocido como *Shomin-geki* o *Shōshimin-eiga*, que se refiere al cine de la vida cotidiana, de aquellas historias en donde se exploran problemáticas y anécdotas de la clase media japonesa. El filme, aunque sea una exhibición dramática de un número concreto de relaciones intensas conectadas entre sí por el dolor que produce amar o verse despojados de él, es también la manifestación de una sensibilidad por los hechos de la vida diaria, de la relación cercana con los objetos, con todo aquello que compone la naturaleza de los seres humanos. Ryūsuke pone mucho peso a estos elementos ordinarios, especialmente en el Saab 900 turbo, el automóvil rojo en donde ocurren las escenas más profundas y valiosas para el protagonista y en donde presenciamos la transformación resignada de su espíritu.

La presentación de esta obra sirve como declaración del camino que este trabajo pretende recorrer y cuáles son sus propósitos: iniciando con el objetivo de explorar el concepto de *mono no aware* y sus expresiones en la literatura japonesa contemporánea, el análisis también abordará las ideas de estética acuñadas en occidente, principalmente la noción de estética cotidiana. Podemos reconocer que existen coincidencias entre los axiomas clásicos del *mono no aware* y los recientes razonamientos surgidos alrededor de la estética cotidiana, por lo tanto, es posible abordar un camino comparativo que dilucide una calzada en la que ambas puedan concurrir. Después de relacionar ambos elementos, trasladaremos los resultados de esta comparación a la obra de Mieko Kawakami, *Pechos y huevos*, obra que aborda diferentes problemáticas de la sociedad japonesa relacionados con la vida de las mujeres, y en donde se discute con insistencia sobre los diferentes paradigmas de belleza que se mueven en esta cultura, sea de cómo se ven los seres humanos o sus maneras de actuar. En resumen, con este trabajo se pretende revisar las diferentes características del *mono no aware* y la estética cotidiana, realizar una comparación teniendo en cuenta las similitudes y discrepancias entre los conceptos, para luego evidenciar sus matices en una autora que representa una renovación del panorama literario de Japón.

Justificación de la selección de la autora

Revisar la proyección del *mono no aware* dentro de la novela *Pechos y huevos* (2021) de Mieko Kawakami es pertinente por dos razones centrales: primero, la autora de esta obra es una artista muy estimada en su país, en Europa y en América, tanto por su estilo moderno, reflexivo y evocador, considerado como punta de lanza de la literatura nipona. En este caso vamos a indagar sobre *Pechos y huevos*, publicada en 2008 bajo el nombre *Chichi to Ran*, la cual fue galardonada con el premio Akutagawa, y una de las dos obras de esta autora traducidas al español. La segunda razón son los aspectos temáticos que se presentan, pues explora la realidad de las

mujeres japonesas, enfocándose en las digresiones del cuerpo, la sexualidad restringida, las necesidades de corresponder a un entorno social imposible de satisfacer y la intimidad de una familia común. En ese sentido, revisar *Pechos y huevos*, permite observar como un concepto central de la estética japonesa, presente desde la era Heian (794- 1185) sigue siendo una constante en la literatura del siglo XXI, por supuesto, ahora modificado y expresado bajo unos parámetros que corresponden a todas las variables de la contemporaneidad.

Metodología

Este trabajo se adhiere a los estudios comparativos, por esta razón, para comprobar las hipótesis indicadas, será utilizado su método. En este caso tomaremos la idea de ruptura de las unidades de comparación ofrecida por Chaitin. Sabiendo que los conceptos *mono no aware* y *everyday aesthetics* comparten algunas similitudes (los conceptos encuentran su afinidad como ramas de la estética, pilar de la filosofía que indaga sobre la percepción de la sensibilidad y la belleza en el arte y en la vida), nos guiaremos con su visión de la *literatura diferencial* que propone a los puntos de discordancia, lo distinto entre lo uno y lo otro, las relaciones de exclusión, distorsión y repetición, como marco referencial para el trabajo comparativo. Como apunta Chaitin, la *literatura diferencial*, además de “cuestionar la existencia de identidades y esencias autónomas, militar en contra del uso de categorías propias para capturar al Otro, atacar la práctica etnocéntrica de subordinar al Otro en nombre de la norma y la objetividad” (Carbonell & Vega, 1998, p. 166), dará como resultado algo inesperado, algo que se comprenderá como un nuevo principio de igualdad.

Una vez establecidos los puntos u objetos de comparación (las diferencias) e instalados los puentes de comunicación (la estética), se hará un análisis sobre *Pechos y huevos* prestando atención a la proximidad y la asociación entre ambos conceptos con el interés de descubrir cómo

las ideas de la estética cotidiana permiten enriquecer las percepciones del *mono no aware* (siendo este un concepto antiguo, formulado para explicar parte del origen de la cultura nipona) y cómo el *mono no aware* apertura a las ideas occidentales de la filosofía y la estética unas maneras de reconocer la belleza del mundo gracias a la literatura japonesa, la cual carga a sus espaldas siglos una larga tradición de novelas y poesía escrita por mujeres.

Formulación de la hipótesis

Empezando por establecer una relación de semejanzas y diferencias entre las ideas de *mono no aware* y estética cotidiana, esta monografía se moviliza por las siguientes hipótesis:

1. El sentido de la belleza en la cultura japonesa ha estado orientado por los preceptos del sintoísmo y el budismo, los cuales han definido una sentido que prioriza los procesos sobre la imagen final. Estos, al mismo tiempo, facilitarían que los hechos del día a día tengan mayor importancia en los juicios estéticos expresados en todas las artes y en cualquier medio social.
2. Gracias a la correspondencia con las *everyday aesthetics*, concepto de la filosofía contemporánea que demuestra como en la cultura japonesa moderna la ritualidad es indistinguible de la banalidad, el *mono no aware*, uno de los conceptos más importantes para definir la identidad japonesa, se podría incluir dentro de las prácticas universales de estetización.
3. Uno de los elementos que se pone en juego es la dimensión moral de la estética.. Esto resulta de la manipulación de esta idea que en Japón trabaja en función de respetar las características propias de las cosas, honrar y responder a las necesidades humanas. La realidad que expone *Pechos y huevos* daría cuenta de

una reinterpretación de los objetos y de los hechos, y del valor que estos pueden alcanzar en la sociedad contemporánea.

4. La novelística japonesa del siglo XXI, ejemplificada con *Pechos y huevos*, plantea una cosmovisión en disputa entre la tradición y la novedad hipermoderna, entre sus raíces naturalistas y el *Cool Japan*, y, de una manera más abstracta, entre oriente y occidente. Por esta razón, los conceptos de *mono no aware* y estética cotidiana, al vincularse, permitirían resaltar de esta novela los hechos del día a día como uno de los aspectos que más abundan en la historia y que más aportan a las lecturas e interpretaciones de la misma. Además, por la naturaleza del encuentro entre ambos conceptos, se podría dar paso a una lectura globalizada de la obra.

Estructura

Esta monografía está dividida en tres partes con las que se busca abarcar todos los aspectos que puedan aportar al desarrollo de las hipótesis. La primera parte inicia con un recorrido por las definiciones de los conceptos *mono no aware* y estética cotidiana. En el final de la primera parte se busca establecer los posibles caminos de comparación para determinar cuáles son los puntos de contacto y desde cuáles ángulos se puede abordar *Pechos y huevos*. En la segunda parte se hace un breve recorrido histórico por la literatura japonesa producida por mujeres para distinguir algunas de sus características, sus principales referentes, como ha evolucionado a través de los años y cómo este proceso ha derivado en la obra de Mieko Kawakami. En la tercera parte, con el análisis comparativo en mano, se aborda *Pechos y huevos* detallando algunos aspectos que corresponden a la estética del día a día y su reconocimiento desde el *mono no aware* para mostrar cómo influyen de manera encubierta sobre la vida de los personajes.

1. PRIMERA PARTE

1.1 Mono no Aware

Este concepto pertenece a una propuesta estética concebida en Japón, espacio cultural y social desarrollado bajo unos parámetros distintos a los canónicos occidentales, por lo tanto, es importante repasar el contexto de origen, para luego resaltar sus matices y ver cuál es su inferencia en el campo literario. A través de este acercamiento se podrán obtener los elementos que van a ser explorados en la obra literaria y que van a ser comparados con el concepto de estética de lo cotidiano. En ese sentido la primera parte de este análisis se centrará en dar una definición del concepto mediante la propuesta original expuesta en *Shibun yōryō* (Esencia de la escritura de Murasaki Shikibu) (1763) por Motoori Norinaga.

1.1.1 *El origen de Japón y el mono no aware*

La expresión *mono no aware* fue acuñada por Motoori Norinaga (1730- 1801) para expresar una característica estética inherente a Japón. Motoori hizo parte de un movimiento intelectual conocido como *Kokugaku*, o estudios nativistas. Burns (2003) señala que el *Kokugaku* tenía como objetivo cooperar en el proceso identitario de Japón, ofreciendo una línea social y cultural independiente de China. Por su parte, “Motoori aportó en este proceso la idea de construir esta identidad por medio de la interpretación y apropiación de los textos antiguos, es decir la literatura primigenia de este país” (Fujiwara, 2021, p. 3). La historia de la literatura japonesa tiene su origen en el siglo VIII, durante el periodo Nara (710- 794), con la aparición de

dos escritos que contenían el principio de la historia nacional: *Kojiki* (712) y *Nihon Shoki* (720). Ambas ofrecían la historia del origen de Japón basados en la mitología de los indígenas nativos de las cuatro islas, sin embargo, los dos textos tenían una diferencia primordial: *Nihon Shoki* fue escrito enteramente en chino, mientras el *Kojiki* fue escrito con una lengua vernácula que incluía expresiones chinas. No se conoce con total claridad las condiciones que propiciaron la redacción de estos textos, pero se puede intuir que estuvieron ligadas con asuntos políticos. Por un lado, el *Nihon Shoki* permitía mantener una relación estrecha entre China y Japón, pues en su contenido se hallaba una recolección de la historiografía dinástica de ese imperio que ponía en evidencia el nexo entre ambas naciones, mientras el *Kojiki* “liberaba” a Japón del poderío chino a través de unos vínculos que relacionaban a la nobleza de Japón con los dioses. En la historia del país el *Nihon Shoki* ha sido más relevante para el estudio de hechos pasados por una mayor precisión sobre los eventos ocurridos antes del periodo Nara, sin embargo, Motoori se decanta por el *Kojiki* como obra inicial por la belleza en su escritura. Desde su acercamiento a las crónicas de los acontecimientos antiguos, Motoori señala en ella la existencia del espíritu japonés, una esencia que nace al recorrer los *Caminos de los dioses* y se convierte en la “base de una estética (*bigaku*) y de una hiperética (*chō-rinri*) que trasciende el nivel de lo intramundano (*naisekaisei*) propiamente conocido como humano” (Marra, 2006, p. 19). Dichos *Caminos*, tal como lo indica Van der Linden (2020), están separados de las influencias budistas y confucionistas heredadas de China, las cuales contenían un motivo eminentemente moral, mientras, en la interpretación de Motoori, los *Caminos* debían estar dirigidos a la voluntad divina (*kamunagara*) de los dioses nativos, es decir un *Camino* donde lo que prevalezca es la belleza o la estética. De esta manera Motoori emprende un trabajo de análisis profundo sobre esta obra que abarcó la mayor parte de su vida. Durante este proceso se vio obligado al aprendizaje del japonés antiguo con el que

fueron escritos esos textos. Esto implicó el acceso a otras obras clásicas como *Genji Monogatari* (Siglo XI) o *Man'yōshū* (colección de poemas del siglo VIII) del que Van der Linden (2020) dice que “coincide particularmente bien con la idea del *Camino*, pues es una muestra de abundancia, elegancia y expansión” (Van der Linden, 2020, p. 38). El resultado de estos estudios críticos de la literatura antigua se puede resumir en su formulación de una poética esencialista. Esta poética, comparable con una doctrina filosófica, se compone de cuatro conceptos centrales: voz (*koe*), patrón (*aya*), forma (*sama/sugata*) y el sentir de las cosas (*mono no aware*) y puede ser enunciada de la siguiente manera: “el sonido de las palabras (*koe*) adquiere una forma poética (*sama* o *sugata*) al exteriorizarse en signos escritos (*aya*), un proceso informado por la capacidad del poeta para ser conmovido por el entorno (*mono no aware*)” (Marra, 2006, p. 5).

1.1.2 ¿Qué es el *mono no aware*?

Donald Richie (2007) recoge las siguientes definiciones:

mono no aware corresponde al *lacrimae rerum* (cosas lacrimosas) de Virgilio, angustia por la belleza, sensibilidad por la belleza delicada, expresión de una pena ligera, una profunda empatía por lo efímero de las formas de belleza natural y de la vida humana teñida por un poco de tristeza, la habilidad de una persona para darse cuenta del poder de la realidad externa, y, como resultado, el entendimiento y la comunicación con los otros (Richie, 2007, p. 55).

Estas definiciones son acertadas, pero no completas. Los propios límites del concepto son imprecisos, además su definición más popular, la de la empatía por lo efímero de la belleza, tiende a ignorar la mayoría de los preceptos del *mono no aware* sugeridos por Motoori.

La expresión *mono no aware* se compone de tres palabras: *mono* que significa "cosas", *no* que es una expresión denotativa de pertenencia y *aware* que puede interpretarse como la conciencia del sentir. Kato (1962) señala que la acepción de *mono* en la poesía está ligada con otras palabras auxiliares, las cuales ofrecen nuevos caminos de interpretación: “cosas hablantes (*mono yū*), cosas que se cuentan (*mono gatari*), de culto o relativo a los dioses (*mono mōde*), visiones (*mono mi*) y de luto (*mono imi*)” (Kato, 1962, p. 558). En un sentido más amplio y general, las "cosas" son aquellos elementos con los que el sujeto puede entablar una relación profunda. El verbo *aware* es un poco más complejo de abordar, pues este término tiene mayor historia dentro de la tradición poética japonesa. Motoori realiza un seguimiento etimológico de la palabra para argumentar que originalmente fue una manera de escribir un suspiro, algo que entendemos como "ah" y "oh", y en los poemas antiguos aparecía escrito como *ana*, *aya* y *aa*. Un ejemplo de ello se puede encontrar en el *Kojiki*, cuando Izanagi, en el primer acercamiento con Izanami, dice: "ah, que linda doncella" (*ana ni yashi, e otome o*) a lo que ella le responde con una frase similar. “En el encuentro de estas deidades se puede notar una estructura dialógica donde surge una forma de emotividad tras la revelación del uno para el otro y el descubrimiento de las diferencias sexuales” (Marra, 2006, p. 18). En este caso, aunque la frase sea corta y no sostenga mayor profundidad, la expresión “ah” da cuenta de la necesidad de compartir la emoción que le ha producido el encuentro, pues gracias a esto se crea una cadena comunicativa que retroalimenta las relaciones con el entorno.

Marra (2006) expresa que la habilidad para ser conmovidos, o ser conscientes del *mono no aware*, nace en el *kokoro* (corazón), órgano que siente y piensa al mismo tiempo. Todos tenemos un *kokoro*, por lo tanto, todos podemos sentir el *mono no aware*, incluso los animales. Sin embargo, no todos tenemos la misma capacidad de ser conmovidos, pues, al ser el corazón

un órgano pensante, también implica un proceso cognitivo que es independiente de cada sujeto. No todos somos susceptibles a los mismos sentimientos, ni todos podemos sentir con la misma intensidad. Una mujer ciega no puede discernir la belleza de un atardecer, ni un hombre sordo puede sentirse intimidado por el sonido de una tormenta, en ambos casos no pueden sentir el *mono aware* frente a estos fenómenos naturales, pero seguramente pueden ser conmovidos por otras situaciones, como la música del viento mientras sopla o la imagen de los relámpagos rompiendo el firmamento. Por esa razón, Motoori solicita cultivar una relación cercana con nuestro entorno, mantener la mente abierta y los sentidos disponibles para percibir los estímulos que nos ofrece y enriquecer nuestras experiencias.

Uno de los clichés (entendido como la situación con la que se ejemplifica el concepto con mayor regularidad) del *mono no aware* es el *sakura* o árbol de cerezo y la celebración del *hanami*. Cuando la conocida flor rosa del *sakura* florece, miles de ciudadanos japoneses se movilizan en las diferentes regiones a los grandes jardines, plazas o parques en donde se encuentran plantados estos árboles para contemplar su encanto. Durante los cuatro días del *hanami* (contemplación de las flores) las personas pueden observar cómo se evapora la belleza inmaculada de esta planta ante sus ojos produciendo en ellos un sentimiento de melancolía. El florecer del *sakura* representa la impermanencia o fugacidad de la vida misma. La celebración del *hanami* es una práctica que se remonta al periodo Edo (1603-1868) y que continúa llevándose a cabo en nuestros días.

En la literatura contemporánea, uno de los ejemplos más claros del *mono no aware* lo encontramos en Yasunari Kawabata, escritor galardonado con el Premio Nobel (1968). Su novela titulada *El rumor de la montaña* (1968) contiene un relato en el que se modela una historia enmarcada en los parámetros de este concepto. Esta es la historia de Shingo, un anciano apartado

en lo alto de una montaña que espera con paciencia la hora de su muerte. Durante el tiempo que pasa en aislamiento y soledad este hombre logra reflexionar sobre su vida y experimenta, gracias a los sonidos de los insectos que chillan en la noche, el color del cielo al amanecer o el aroma de la tierra mojada, la fugacidad de su existencia proyectada en los cambios de la naturaleza:

Las observaciones de su esposa le hicieron sentir un gran disgusto por el verde intenso de las hojas. Sin los *yatsude*, el cerezo se erguiría sólo, extendiendo sus ramas en todas direcciones.

Bastante se había expandido a pesar de que el *yatsude* lo asfixiaba. Estaba tan cargado de flores que uno se preguntaba cómo podía sostenerlas; estas flotaban en medio de la luz del atardecer. Ni la silueta del árbol ni su color eran particularmente definidos, pero uno sentía que colmaban el cielo. Las flores estaban en todo su esplendor. Dolía pensar que se iban a caer.

Pero, de dos en dos o de tres en tres, los pétalos caían sin cesar, y el suelo se tapizaba con ellas (Kawabata, 1968, p. 139).

De Kawabata también podemos mencionar *Kioto* (1962), novela que trabaja la historia de Chieko y su relación con su hermana Naeko, y la historia de la ciudad de Kioto, antigua capital de Japón, que se ve enfrentada a los cambios de la modernidad y la cultura occidental que se propaga por todo el país. En esta obra en particular resaltan los ambientes naturales, las sensaciones que producen los cambios de estación y un recuerdo delicado por el antiguo Japón que sigue presente en los edificios, en las formas de vestir y en las relaciones entre los seres humanos:

Chieko había leído varias veces el excelente libro de Osaragi Jiro, *La encantadora Kioto*. En él se dice: «El bosque de los cedros, del que procede la madera del cedro de la Montaña del Norte, con sus esbeltos troncos delicadamente alineados que sostienen verdes cúpulas leves como nubes, es cual una música que lanza al aire árboles en lugar de notas». Y ahora volvía esta frase a su memoria.

Más que la música y la algarabía de la fiesta, impregnaba su corazón la música simétrica y suave de aquella ladera, el cántico de los árboles. Sus notas parecían resonar en muchos arcos iris tendidos sobre la Montaña del Norte.

La tristeza de Chieko se había mitigado. ¿O no era ya tristeza? ¿Acaso no fue únicamente el asombro, la sorpresa, el desconcierto de su súbito encuentro con Naeko? Fue más que nada su destino de niña abandonada lo que la hizo llorar. Chieko dio media vuelta en sueños, oyendo con los ojos cerrados el cántico de la montaña. «Naeko estaba contenta, y yo..., ¿qué me pasó realmente a mí?» (Kawabata, 1962, p. 207).

1.2 Estética cotidiana

La estética cotidiana o *everyday aesthetics* es una subcategoría de la estética que se enfoca en, cómo se puede prever por el título, la “belleza” de las acciones o imágenes de la vida diaria. Su aparición tuvo lugar en el siglo XX, coincidiendo con diferentes reflexiones sobre el objeto artístico. Algunas de estas reflexiones dejaron en evidencia que los fundamentos teóricos-filosóficos heredados de la modernidad, y previo a ella, eran debatibles. Pensar en *L.H.O.O.Q* (1919) de Marcel Duchamp o en las *Latas de sopa Campbell* (1962) de Andy Warhol no dejaron más salida que reconsiderar la definición de arte y sus valores en la sociedad. Perdieron (no en todos los casos) el espíritu platónico de *belleza ideal* y al mismo tiempo el requerimiento de ser

atendidos con la pura contemplación. Arthur Danto (1996) llamó a este hecho “el fin del arte”. Danto no se refería a la desaparición del arte, por supuesto, sino a la disolución de sus categorías formales y a la culminación de las ideas historicistas que le habían acompañado hasta ese momento. Ernesto Castro (2016) indica que *la muerte del arte* no sólo significó una metamorfosis en el campo ontológico (donde quizás la independencia de la estética es el punto más relevante), también significó una conversión de los valores artísticos hacia los intereses del neoliberalismo, que pudo masticar dichos valores con la vastedad de sus fauces para amalgamar una materia informe repleta de dadaístas, surrealistas, situacionistas (y todos los ismos de las vanguardias) y luego expulsarlos al mercado como un objeto comercializable. Esta situación permitió el desarrollo de la abundancia de obras de arte, un exceso de material estandarizado (*ready mades*), los cuales “abundaban en la escasez de intensidad y en el fetichismo que se multiplicó una y otra vez en los *art malls*” (Michaud, 2006, p. 13). La estética, que ya no era una propiedad esencial del arte, buscó una nueva morada hasta desbordarse y cubrir todos los lugares de la industria cultural. Cuando la idea de estética logró reemplazar la idea de arte ella misma sufrió una inflación y esta no le dejó más salida que regresar al principio: la naturaleza. Pero para las personas del siglo XX la naturaleza no solo significaba material selvático, boscoso, de la lluvia y los días nublados, de animales libres flotando sobre el verdor de las hojas, de frutas y flores, también es urbanidad, concreto, sangre y perfume barato. Así, dentro de ese contexto, aparecen propuestas para materializar visiones nuevas respecto a la belleza, tales como las de *everyday aesthetics* que intenta comprender una estética propia para los hechos de naturaleza humana, entendida esta naturaleza como la conformación de su entorno, por medio de su cotidianidad y su relación con ella.

1.2.1 Una breve genealogía (I)

Pérez- Henao (2014), en su historia de la estética cotidiana, presenta a John Dewey como el principal antecedente. Desde una corriente pragmatista, en su obra *El arte como experiencia* (2008), publicado originalmente en 1934, plantea el paradigma inicial de este concepto: separar la estética del arte e indicar la posibilidad de lo estético en la experiencia. Para este teórico entender la estética como un espacio independiente posibilita el encuentro de nuevos horizontes que ensanchan la existencia de los seres humanos. En la interacción del sujeto con su entorno se crean conexiones físicas o emocionales. Estas resultan ejercer una labor de intercambio, pues tanto el sujeto como el objeto son influenciados por el otro. Las experiencias, al depender de un número indeterminado de factores, serán siempre variables y estarán en una renovación continua, pero que, después de atravesar los sentidos del sujeto y recorrer la amplitud de su memoria, resultará en una reflexión crítica de la misma para la construcción de un significado. En síntesis, la experiencia estética es el resultado de un proceso que surge en el encuentro con lo que nos rodea. No hay objeto estético ni sujeto estético, sino un fenómeno experiencial el cual adquiere esta condición a través de la mente que está atenta al mundo (Luque Moya, 2018, p. 141). Rosengurt (2015) hace la siguiente caracterización sobre la “experiencia estética deweyana” y de la cual beben el resto de interpretaciones sobre la estética cotidiana:

- No se circunscribe exclusivamente al ámbito de las bellas artes, sino que es más bien ubicua, pudiendo darse en diferentes aspectos y actividades de la vida humana. Para Dewey la experiencia es entendida como arte, y el ámbito de las bellas artes no se aparta del resto de la vida, sino que se halla en la continuidad con ella.

- La estética no es un carácter agregado a la experiencia, sino que, diremos, es la experiencia misma que se da de ese modo. Por lo tanto, no radica en el/ los objetos de la experiencia.
- Que la experiencia posea cualidad estética es independiente de que aquella pueda ser dañina para el mundo.
- La experiencia estética se vuelve unificada e integrada y "se mueve por su propia cuenta hacia su cumplimiento" o consumación.
- Si lo estético es relativo a la experiencia integrada y completa, lo "no estético" o la experiencia que carece del componente, se refiere a lo que Dewey denomina "mecánico".
- Lo estético implica la integración entre medios y fines al interior de la experiencia. Por el contrario, lo mecánico se corresponde a aquellas circunstancias en las cuales aquéllos, lejos de ser integrados, son externos recíprocamente, pues las partes de la experiencia implican sus medios y sus fines.
- No admite divisiones, es total y maciza, es única; sea vaga e indefinida.
- Es concreta y existencial, lo cual hace que varíe con cada individuo, puesto que está impregnada con su singularidad.
- Sólo puede ser "intuida emocionalmente" en una participación inmediata y plena. Esto significa que sólo puede ser experimentada inmediatamente a través de lo sensible. Por otra parte, significa que el componente estético posee una íntima relación con las emociones, aunque no se identifica con, o reduce a ellas.
- La experiencia estética es una experiencia atencional, conllevando la creciente discriminación perceptiva.

- Dicha atención se halla ligada a una satisfacción a través de lo sensible. La experiencia en tanto estética es condición necesaria para la reflexión por venir (Rosengurt, 2015, p.4).

Posteriormente surge una corriente heredada de Dewey, que se inclina por comprender la estética como una forma de adquirir conciencia desde el ámbito de lo común, ya sea por los encuentros físicos, emocionales o cualquier tipo de experiencia. Primero, Joseph Kupfer retoma las ideas de Dewey para explorar la relación entre la vida cotidiana y el continuo desarrollo social de un sujeto. En el texto *Experience as art: aesthetics in everyday life* (1983), Kupfer incluye un análisis sobre las interacciones de las personas a través de expresiones no lingüísticas de la vida diaria como algunos actos de violencia, los deportes o la sexualidad. Desde estos ángulos ejemplifica cómo la estética está inmiscuida en todos los actos de la vida, pero como él mismo lo indica, no lo hace con el único fin de señalar lo estético en lo cotidiano, “sino exponer que tiene una efectividad instrumental para los valores personales, sociales y morales” (Kupfer, 1983, p. 192). En esta misma línea Arnold Berleant (1991) retoma la idea de unidad de experiencia estética propuesta por Dewey, aunque, a diferencia de Kupfer, propende por destacar el ejercicio de la percepción estética como un compromiso (*engagement*) inconsciente del sujeto con una obra de arte. Berleant no se interesa por lo cotidiano como un lugar estético *per se*, para él la cotidianidad es aquello que nos permite formar una correspondencia íntima con la obra, lo cual va a resultar en una participación activa al momento de darle un significado. Desde esta misma posición examina cómo el arte puede ser utilizado para abordar temas sociales y políticos, y cómo los artistas pueden colaborar con las comunidades locales para crear proyectos que tengan un impacto positivo en la sociedad, además asegura que “la estética puede convertirse, en un estándar para la empresa cognitiva y la ocasión para devolver la cognición a la experiencia normativa y consumatoria, el estudio de la estética puede reafirmar la participación humana en el

mundo natural y cultural, dar cuenta de la influencia del compromiso tanto en la experiencia perceptiva directa como en la interacción creativa de las artes dentro de la cultura más grande” (Berleant, 1991, p. 213). No es contemplación, es también acción. Posteriormente en *The Aesthetics of Environment* (1995) y *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* (1997) Berleant continua con este mismo planteamiento para argumentar por una estética medioambiental que pueda ayudarnos a comprender la importancia de la naturaleza en nuestras vidas y a promover un enfoque más ético y sostenible. También, David Novitz (1992) reflexiona sobre los límites del arte con el objetivo de subrayar que la vida cotidiana está rodeada de hechos artísticos y mantienen una cercanía tan estrecha que hay momentos en que las fronteras entre uno y el otro desaparecen, por lo tanto, hay casos en los que no se puede distinguir el arte de lo que no es.

Por otro lado, Richard Shusterman (1992) toma mayores distancias de un discernimiento a través de la contemplación, heredado de las arcas tradicionales de la crítica del arte, impresa en Kupfer, Berleant y Novitz, para movilizarse hacia una estética asimilada esencialmente por la corporalidad (también llamada *somaestética*). Este aporte de Shusterman le suma a los anteriores la posibilidad de encontrar experiencias estéticas en cualquier aspecto de la vida en la que el cuerpo y sus sentidos mantengan una interacción. Además, prepondera los "sentidos inferiores" (también conocidos como los sentidos sensuales), el gusto, el olfato y el tacto, para revelar un campo de experiencias desconocidos para las observaciones estéticas tales como comer un plato de pasta, acariciar un vestido de satén u olfatear el aroma de un perfume, experiencias que, por supuesto, se materializan en la cotidianidad y no en un museo: “el arte popular sugiere una radical revisión estética con un retorno jubiloso de la dimensión somática que la filosofía ha reprimido durante mucho tiempo para preservar su propia hegemonía (a través de la del

intelecto) en todos los ámbitos del valor humano. No es de extrañar que la legitimidad estética de dicho arte sea negada con vehemencia y sus esfuerzos incorporados y encarnados se ignoran o rechazan como regresión irracional del verdadero propósito del arte (es decir, intelectual)” (Shusterman, 1992, p. 184). Por su parte, Crispin Sartwell (1995), quien concibe el arte como un fenómeno espiritual, se empeña en desmontar el concepto del arte tradicional para decir que la vida misma es arte, y lo estético se encuentra en cómo los seres humanos viven, o deciden vivir su vida. En ese sentido la estética de lo cotidiano, que vuelve a ser posible en el encuentro del sujeto con el entorno o las experiencias de coexistir, se eleva al nivel de la estética en el arte que se haya expuesto en las galerías. Por ello Sartwell propone que, al acortar distancias entre la percepción de la vida real y el arte, primero, se van a generar una relación más próxima y menos mistificada de las obras, y segundo, los hechos del día a día se van a transformar en experiencias de reflexión y contemplación. En resumen, se trata de convertir a cualquier individuo en "artista" de su propia vida, que la cultiva en función de hacer de ella una práctica estética, tal como ocurre en algunas tradiciones espirituales como el sintoísmo o el budismo. Por último, Barbara Kirshenblatt- Gimblett (1998) plantea que la estética hace parte de la construcción de la identidad de un sujeto. Apunta a que, en los procesos de desarrollo cultural, que hacen parte de una tradición se encuentran ciertos patrones que dan cuenta de una unidad estética. Rituales, formas de vestir, maneras de hablar, incluso, modos de habitar el espacio se descifran cómo los lugares en los que nos definimos como individuos y al mismo tiempo constituimos a la sociedad. Kirshenblatt- Gimblett toma de ejemplo a la comunidad judía, la cual, sin un territorio fijo, “determinó la exhibición de su cultura como raza, religión o nación” (Kirshenblatt- Gimblett, 1998, p. 4) en todos los lugares del mundo en donde la diáspora del siglo XX la arrastró como una forma de emancipación, integración social y autodeterminación nacional.

1.2.2 Una breve genealogía (II)

Más adelante aparece la siguiente etapa de la estética cotidiana “que incluye las propuestas de un mecanismo que responden al qué y al cómo del concepto por medio de estudios e investigaciones centrados en ese fin” (Pérez- Henao, 2014, p. 233).

La primera de estas formulaciones conceptuales es realizada por Katya Mandoki. Esta autora mexicana en *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006) fundamenta su teoría del rol de la estética en los hechos del día a día por medio de la noción de *estesis*. Este concepto se refiere al fenómeno de percibir la belleza o la capacidad de un sujeto para encontrarse con la forma estética de las cosas, pero no de forma superficial, sino de una manera en la que convergen lo sensorial con lo emocional. Ella alega por la *estesis* como una de las habilidades inherentes de los seres humanos, que se desarrolla y se transforma según la historia y sus encuentros personales con el mundo. Al igual que Dewey, ella toma una postura a favor de una idea de estética independiente de la filosofía del arte, la cual considera llena de fetichismos. Esto podría indicarnos alguna cercanía entre ambos teóricos, sin embargo, no es así, pues Mandoki sostiene que la “experiencia estética deweyana” dificulta la teorización de la estética cotidiana, pues mantiene cierta ambigüedad en su postura que lo acerca más a la teoría del arte tradicional que a otra cosa. Por su parte, para direccionar su camino, Mandoki retoma el punto de vista de Adolfo Sánchez para argumentar por “la estética cómo una ciencia que permite a los seres humanos apropiarse del mundo gracias a ciertas condiciones históricas, sociales o culturales” (Mandoki, 2006, p. 63). Poniendo sobre la mesa el planteamiento de *estesis* como el elemento de apertura del sujeto al contexto propone un enfoque subjetivista para abordar lo cotidiano, pues “en el aglutinamiento de cultura y sociedad en el que vive cada ser humano se desarrolla su individualidad y su identidad” (Mandoki, p. 76). De acuerdo a eso concluye que los hechos del

día a día son fundamentales porque permiten que los parámetros de la sociedad prevalezcan en tanto los individuos son el reflejo de la misma.

La siguiente formulación conceptual es realizada por Yuriko Saito con su obra *Everyday aesthetics* (2007). En ella se desarrolla su teoría en donde argumenta a favor de una estética centrada específicamente en los lugares comunes, mundanos, ordinarios o rutinarios. Para ello toma una postura que separa radicalmente la estética y su relación con la filosofía del arte. El objetivo de Saito es establecer un campo en donde las miras están puestas únicamente en los asuntos de la vida diaria, que correspondan a la verdadera cotidianidad y sean consideradas únicamente así. Desde esta perspectiva el arte se ubica en un lugar diferente al espacio de lo cotidiano. Los términos de la estética que habitan en el arte no pueden encajar en la vida diaria porque no son lo mismo, es necesario establecer unos nuevos parámetros y ella los direcciona atendiendo las cualidades de dichos elementos. Destaca la funcionalidad de los objetos como otro aspecto de la belleza; el rendimiento adecuado de un objeto permite al usuario experimentar su práctica como un fenómeno estético. También resalta la importancia de los aspectos distintivos de cada cosa que se articulan con la experiencia multisensorial que ellas ofrecen, así propende por una lógica en la que el ambiente (ecológico, urbano) tiene fuertes implicaciones en la existencia de un ser humano. La cotidianidad incluye experiencias con cualidades propias y son designadas con un lenguaje común, que pertenece a todos (como sucio, ordenado, respetable, humilde), y al mismo tiempo complejo, pues este depende de un contexto según la experiencia de cada sujeto. De esa forma explica que tener una relación con el entorno por medio de una visión estetizada suscita un vínculo moral, debido a que designar características o valores a una cosa lo elevan a un nivel más importante que el de un simple objeto que hace parte del escenario.

La teoría de Saito, aunque sea la más independiente del círculo tradicional del arte, retoma ideas de Shusterman (1992) o Berleant (1991) para ampliar su teoría.

Por último, Thomas Leddy en *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (2012) realiza un esfuerzo por responder teóricamente algunas preguntas sobre las *everyday aesthetics*, principalmente lo que significa cotidiano. Para ello parte de su conocido ensayo titulado *Everyday surface aesthetic qualities: "neat", "messy", "clean", "dirty"* (1995) en donde expone el valor de un lenguaje calificativo propio de la vida cotidiana que es independiente del utilizado en el mundo del arte, con el cual se establece una estructura de atributos iniciales que componen el organismo estético de todo lo que nos rodea. Leddy entiende que el exceso de críticas y reflexiones alrededor del campo artístico tienen inferencia en nuestra realidad, pues no permiten que prestemos atención a nuestra vida estética y al mismo tiempo nos hagamos una idea errónea de lo que eso significa. De esa manera él arguye por una definición que delimita de manera expansiva lo que puede incluirse dentro de la estética cotidiana. Su postura es deweyana (independiente de la filosofía del arte) y altamente subjetivista, al punto que dentro de su visión de *everyday aesthetics* el círculo que encierra lo cotidiano también puede contener elementos del arte sin que estos alteren el orden de lo común. Las hipótesis que explora Leddy se basan en la variabilidad de los sujetos respecto a sus experiencias, lo que concluye en un campo de lo común que adquiere sus propias reglas según cada caso.

1.3 *Mono no aware* en el día a día: nexo entre ambos conceptos

El *Mono no aware* nace junto a la necesidad de definir el espíritu cultural de Japón, una forma de entablar una relación con el entorno que se concibe como eminentemente natural. Esa estética está ligada con una sensibilidad por las cosas, derivada de un vínculo emocional con

aquello que hemos tenido contacto. La estética cotidiana también significa un retorno a la naturaleza, un despuntar de las cosas simples, banales, pasajeras, como motores de una experiencia llena de valor. En este apartado abordaremos las semejanzas entre la tradicional definición de *mono no aware* y sus características, y los planteamientos contemporáneos de estética cotidiana.

1.3.1 *Lo común, lo cotidiano*

El primer punto de este análisis está enfocado en concretar el lugar de la común o lo cotidiano, que en perspectiva comparativa es elemento análogo. Lo común, espacio invisibilizado por la correspondencia entre el sujeto y su entorno, el cual puede ser de carácter repetitivo o transitorio. Lo común, como ya se mencionó, está dotado de unas características particulares que, en lugar de ser admirables o prodigiosas (como las del arte), son todo lo contrario: su singularidad se encuentra en lo habitual, en ser tan corrientes que son invisibles, a los ojos aparentan no tener importancia. Además, se ignora que la vida misma se compone de hechos cotidianos. Desde que nos despertamos al amanecer hasta cuando volvemos a tomar nuestro lugar en la cama en la noche para descansar, la mayor parte del tiempo se la hemos ofrecido a actividades inocuas, vacías de un sentido más allá de ser un paréntesis de otras actividades también comunes y corrientes como trabajar o estudiar. Nuestra existencia no se compone de hechos maravillosos, aunque hay quien puede argumentar lo contrario por una razón: la cotidianidad es subjetiva. La realidad es distinta para cada uno, por lo tanto, lo cotidiano no es lo mismo para todos. Hay algunos que pueden considerar una actividad común ir a nadar a la playa diariamente, para otros es una experiencia esporádica que ocurre en vacaciones. Para los primeros es común enfrentarse a las olas de agua salada, encontrarse con peces y demás seres vivos que habitan en el interior del mar, mientras los otros encaran esa

situación con curiosidad, encuentran fascinante la arena entre sus pies y se asombran con la excesiva presencia de basura navegando a la deriva. Pero, ¿qué pasaría si los turistas decidieran establecer su hogar a unos minutos de la playa? Para ellos todo el escenario tarde o temprano pasaría a convertirse en lo común, sería habitual para ellos la humedad, el olor a mar, el calor de todos los días. Lo cotidiano tiende a cambiar con el tiempo. Los objetos no cambian, el mar sigue siendo el mismo, las playas también, pero nosotros nos inclinamos por establecer nuevas relaciones con el entorno y a olvidar otras. Para atender la subjetividad y la mutabilidad de lo cotidiano y su relación con el *mono no aware* recurriremos la propuesta de Naukkarinen (2013), pues su formulación es favorable para abarcar lo cambiante de lo común. Él sugiere que lo cotidiano es el ahora y depende del pasado y del futuro, no es un presente estático sino un presente continuo, pues nuestro día a día se ha configurado por una serie de condiciones que nos han llevado ahí, por decisiones o experiencias previamente vividas y por objetivos a los cuales aspiramos o hechos que intentamos evadir. *My everyday now*, como Naukkarinen llama a lo cotidiano, es un fenómeno simultáneo de normas y rutinas que “edifican el control y el equilibrio de nuestras vidas” (Naukkarinen, 2013, p. 4).

Se debe precisar que el *mono no aware* hace parte de la cultura japonesa clásica, su fundamentación histórica está basada en una realidad distante a la nuestra, es decir, sus referentes principales son textos poéticos de entre el siglo VIII y el siglo XI, por lo tanto, estamos hablando de una cotidianidad muy diferente a la nuestra. Si nos remitimos a la idea de Motoori Norinaga nos vamos a encontrar que hay aspectos considerados especialmente aptos para esta sensibilidad, tales como la puesta del sol, la lluvia, los pájaros emprendiendo el vuelo o cualquier fenómeno de la naturaleza, además de ciertos encuentros comunicativos o relaciones interpersonales profundas. Aunque parece que se discriminan los elementos más prosaicos y banales de la vida

diaria, estos en realidad están detrás del entramado experiencial de un sujeto que permite que conozca el *aware*. Antes de que el pescador se exprese con un *ah*, profundo y sentido, al ver el atardecer mientras regresa a la costa después de una larga jornada de trabajo, primero tuvo que ser imbuido por el aroma del atún y sangre que se ha impregnado en sus manos tras limpiar a todos los animales que cayeron en su red. Desde esta perspectiva el análisis del *mono no aware* no se limita sólo a identificar cuales elementos naturales son apropiados, sino también los aspectos adyacentes que pueden ser significativos.

1.3.2 *Las dos formas del mono no aware*

Para el *mono no aware* lo "cotidiano" se mueve dentro de las mismas categorías de *everyday aesthetics*. Es decir, cualquier cosa que cumpla un rol sustancial en nuestra vida diaria. Pero si seleccionamos un hecho del día a día en función de reconocer su valor dentro del *mono no aware* vamos a encontrarnos con dos posibilidades. Marra (2006) explica que las acciones u objetos con los cuales tengamos dichos encuentros van a producir en nosotros el siguiente proceso: encuentro → asimilación → expresión. En el primer punto y en el segundo se adquiere la conciencia (*aware*) y se es conmovido, y en el tercero se expresa dicha experiencia por medio del *canto*, que puede ser la poesía o un simple *ah*. Por eso el *mono no aware* encaja dentro de las condiciones de las *everyday aesthetics* de dos maneras: en tanto la experiencia de lo cotidiano es suficiente para aportar en el desarrollo identitario o formativo de un sujeto o en tanto lo cotidiano se puede transformar en el insumo de un artista o de una interpretación artística. Casualmente estas posibilidades existen dentro los paradigmas de la estética cotidiana. Christopher Dowling (2010) logra dar una interpretación: las dos intuiciones de la estética cotidiana se pueden dividir en *weak* y en *strong*. La estética cotidiana débil (*weak*) es aquella que incluye valoraciones artísticas dentro de los hechos cotidianos, extensión que puede germinar en una obra o

simplemente incentivar a entender la vida como una obra de arte, como propone Sartwell en *The art of living: aesthetics of the ordinary in world spiritual traditions* (1995), mientras la estética cotidiana fuerte (*strong*) es aquella que se aleja totalmente de las limitaciones del valor estético en la filosofía del arte y se concibe como una esfera independiente capaz de desarrollarse con sus propios valores, como indica Saito en *Everyday Aesthetics* (2007). Teniendo en cuenta lo anterior, se podría determinar que el *mono no aware* es fuerte o débil según el contexto del proceso de asimilación.

Los puntos que componen el *mono no aware* están unidos, en todos los casos, por el impacto de la afectividad. Este concepto se basa en una lógica afectual que encaja tanto en las intuiciones que defienden la estética desde los valores del arte como las que no. Sin embargo, teniendo en cuenta el contenido y la historia que se relata en *Pechos y huevos*, es más acertado apegar a la figura fuerte de la estética cotidiana debido a que desde esta orilla se hace énfasis en distinguir cómo las cosas (*mono*), desde las dimensiones morales y éticas de la emotividad/afectividad defendidas por Motoori Norinaga, que van más allá de la mera contemplación, tienen un valor manifiesto sobre las decisiones que toman los personajes, sobre la identidad de los mismos, y, por ende, sobre el entramado de la novela¹.

Melchionne (2011) indica dos características importantes para la estética cotidiana fuerte: la influencia de la omnipresencia en el valor estético y la relativa poca importancia del valor crítico. Con la primera se refiere a que la construcción de nuestra estética cotidiana no se basa en

¹ Garcia Chambers (2018), por ejemplo, realiza una comparación entre *mono no aware* y *everyday aesthetics: betwixt and between*. Chambers intuye que ambos conceptos están relacionados e intenta descifrar esta cercanía a través de la propuesta de Berleant y su idea de “campo estético”, lo que, en consideraciones de Dowling, podría ser visto como un acercamiento desde la visión débil de la estética cotidiana. El planteamiento de Berleant estima una posible situación apreciativa de elementos independientes entre sí que se organizan de la siguiente manera: *aesthetic field* (contexto en el cual el objeto es activado y creativamente experimentado como valioso) → *aesthetic transaction* (relación o interacción) → *aesthetic engagement* (proceso activo de absorción o de integración) → *unity of experience* (tiempo de agudeza sensorial, de unidad perceptual entre naturaleza y ser humano, continuidad de la conciencia) → *aesthetic of experience* (fenómeno experiencial que deriva del encuentro con el objeto estético).

un fragmento individual de nuestra vida, sino en la consecución de diferentes experiencias. Con la segunda nos habla de que frente a las experiencias del día a día no generamos un discurso formal para aceptarlas o rechazarlas, en su lugar concebimos una descripción que se enmarca en nuestra vida privada. Cuando se ejerce un discurso crítico a estas experiencias se corre el riesgo de que se transformen para nosotros en fenómenos despersonalizados y de igual forma en una falsa percepción estética. En ese sentido, el *mono no aware* suscitado por la contigüidad con la versión fuerte de la estética cotidiana resultará de un proceso extendido y no de un solo encuentro fugaz, debe responder primero a lo rutinario. Respecto al discurso crítico el *mono no aware* toma una postura que contradice esa actitud y que es favorable para contrastar ambos conceptos, como veremos a continuación.

Ratiu, en *Everyday Aesthetic Experience: Explorations by a Practical Aesthetics*, incluido en *Experiencing the Everyday* (2017) encuentra que en la comprensión de la estética cotidiana fuerte no hay una concepción consistente de la vida estética pues su lógica se encierra en el mundo privado y descuida el mundo público, es decir, se reduce a nada más unos escenarios concretos y específicos de la vida de una persona e ignora lo que pasa cuando este abandona ese mundo individualizado. A partir de esta inconsistencia formula la visión del *yo experimentador* en donde explica que la relación entre sujeto y el objeto cotidiano está atravesada por una serie de implicaciones culturales o sociales. Todos los objetos al ser intervenidos por ese encuentro dialógico, y estos al desprenderse de ese principio de “naturaleza lingüística” (lenguaje con el que el individuo hace parte de una comunidad), terminan por ser constituidos ontológicamente. Entonces las dimensiones privadas- subjetivas y públicas- intersubjetivas deben ser atendidas en un sentido holístico, debido a que estas se mueven de forma simultánea en un campo de continuidad fluctuante. El *mono no aware*, por lo tanto,

proyecta hacia el exterior nuestra propia conciencia mientras es intervenida constantemente por el *aware* del exterior. La dimensión moral de la estética del *mono no aware* también adquiere valores sociales. Bajo esta medida una interpretación similar es desarrollada por Jonathan Flowers (2023), quien señala cómo en el *mono no aware* se puede encontrar una abertura a lo público intersubjetivo. Empieza por indicar que el *mono no aware* es una forma de concebir el horizonte moral de una persona ya que, al responder adecuadamente a la afectividad del entorno, el sujeto expresa su capacidad de sentir empatía o compasión. Flowers realiza un trabajo comparativo entre el concepto *mono no aware* sistematizado por Mootori Norinaga y el fundamento estético de la experiencia y la imaginación propuesto por Dewey. Con esto Flowers explica que ser conscientes del *mono no aware* facilita el encuentro profundo de los seres humanos con el entorno, permite la creación de experiencias intersubjetivas, lo que, en esta lógica de intercambio, significa elaborar un compromiso con aquello que nos rodea, un compromiso de conocimiento, de cuidado, de interpretación, en donde verdaderamente se confeccionan las experiencias. Pero lo más importante es que Flowers apunta a la concepción de una ética transaccional que se justifica en la necesidad de darle una mayor importancia a nuestro entorno (sean organismos vivos o no, sean invisibles o no), una manera de encarar al mundo más sensible, no como un código de conducta restrictivo sino como un hábito libre de modificar según la forma en la que “el organismo se desarrolla en complejidad” (Flowers, 2023, p. 323).

Otra de las características clave de la estética cotidiana fuerte son los vínculos afectivos que se tienen con los artefactos cotidianos. Saito (2007) sostiene que estamos rodeados de artefactos, los cuales nos acompañan la mayor parte del tiempo, sino en su totalidad, y estos al mismo tiempo estructuran nuestra realidad, pues los construimos para que nos representen y nos definan. Frente a estos artefactos tomamos una postura apreciativa crítica otorgándoles

propiedades morales, positivas y negativas, como delicado, humilde, sensible, descuidado, ostentoso, dependiendo del rol que cumpla ante nosotros (está idea la toma de Leddy y el lenguaje particular de los objetos cotidianos). Todo el tiempo estamos frente a situaciones en la que aceptamos o rechazamos un artefacto según el material en el que está fabricado, su color, si es familiar para nosotros, su forma o su aroma. A esto Saito (2007) lo llama juicios morales-estéticos. Estos juicios se ejercen sobre el objeto sin tener en cuenta quién los creó (hecho importante en la producción de una obra de arte, pues es el primer punto de referencia), se basan únicamente en nuestro encuentro sensorial con el objeto. Estos artefactos a los que nos referimos, en la mayoría de los casos, son de corte utilitario, y al reflexionar sobre ellos no implican ideas sofisticadas, y a simple vista no producen experiencias destacables. Pensemos en una máquina para preparar café, tiene una construcción metálica con algunos acabados en plástico o pasta, una máquina fabricada y ensamblada por seres anónimos que hemos recibido como un regalo o adquirido haciendo un pago en efectivo. La máquina se encuentra en la cocina, la usamos muy temprano en las mañanas antes de salir de casa; encendemos la máquina, ponemos un poco de agua hirviendo y dos cucharadas de café tostado, después servimos en una taza pequeña para beberla mientras miramos la televisión o deslizamos la pantalla del teléfono. Este ejercicio no ha requerido de una inmersión reflexiva, es irrelevante en apariencia, pero en ese ejercicio tan banal hay una interacción fundamental para nuestro día sublimada en el sabor amargo o dulce del café, o, incluso, en el simple hecho de que nuestra máquina de café haga bien su trabajo.

Este tipo de perceptibilidad agudizada es semejante a la que se cultiva en Japón. Saito (2007) remarca que en la cultura japonesa existe una sensibilidad particular con respecto a la propia experiencia, hecho evidente en las observaciones y juicios sobre los objetos y prácticas tradicionales. Podemos verlo con claridad en la literatura clásica con sus ceremonias del té,

arreglos florales, la postura del anfitrión cuando atiende a sus invitados, los utensilios, la mesa servida . En *El libro de la almohada* (2001), en la lista de cosas espléndidas, Sei Shōnagon dice que siente maravillada al presenciar la ceremonia de instaurar una nueva emperatriz:

Una muchacha de noble linaje ha sido elegida como consorte del Emperador, pero todavía vive en su casa donde la llaman <<princesa>>. Cuando un Chambelán le trae un mensaje del Emperador , su dama de honor, antes de entregar la carta, saca primero un almohadón para él. Al hacer esto, muestra las mangas de su kimono, un espectáculo extraño para un hombre de tan humilde condición. Si además de ser un Chambelán, el mensajero pertenece a la Guardia Imperial las cosas son aún más impresionantes. Se sienta en el almohadón estirando las faldas de su túnica interior y el propio dueño de casa le ofrece una copa de vino. Cuánto debe ser su deleite al verse tratado así (Shōnagon, 2001, p. 130).

Aunque, siendo más precisos, este ejemplo no puede ser considerado como una muestra de estética cotidiana fuerte pues, en la época actual, estos gestos de corte ceremonial pueden ser interpretados como un ritual y, por lo tanto, se desvían hacia una distinción más artística. En la literatura contemporánea japonesa veremos otro tipo de manifestaciones, menos ceremoniosas, pero que no se desprenden completamente de su solemnidad por más comunes que sean, como las duchas que toma el personaje de Haruki Murakami, Kafka Tamura, en la novela *Kafka en la orilla* (2006). Este joven, a punto de emprender un viaje asombroso y revelador, nos dice: “antes de salir de casa voy al cuarto de baño y me lavo las manos, me lavo la cara. Me corto las uñas, me limpio las orejas, me lavo los dientes. Limpio concienzudamente cada rincón de mi cuerpo. Hay ocasiones en que estar limpio es fundamental” (Murakami, 20p, 15). La sensibilidad estética japonesa es indistinguible de las situaciones de la vida diaria. Esto también se puede explicar con

la filosofía del Budismo Zen y su necesidad espiritual seguir el camino de Buda o buscar la iluminación (*satori*), observándonos y reconociéndonos a través del otro, de experimentarlo, de enfrentarnos a ello con crudeza y respeto para descubrir su trascendencia. Esta meditación incluye, además de apreciar la belleza de los materiales o la dificultad de obtenerlos, cultivar una postura amable, elegante o respetuosa entre seres humanos.

Ampliando el análisis del *mono no aware* desde la óptica de las *everyday aesthetics*, vale la pena mencionar el ámbito de la estética negativa y preguntarse sobre estas posiciones en el *mono no aware*. La estética negativa, también señalada por Saito (2007), deviene de aquellas experiencias producidas por los encuentros con la versión no honorífica de la estética, o sea, las experiencias que preferiríamos evitar y las cuales podrían tener un impacto insospechado en nuestra vida. En la estética negativa podemos encontrar dos tipos:

En la primera hay ausencia de valor estético positivo (el insulso anonimato de las zonas residenciales suburbanas y los bloques estériles de viviendas para personas de bajos ingresos, en comedias de situación que complacen el vacío y la vulgaridad de la vida ordinaria y las novelas *pulp* que se alimentan de las insatisfacciones de las personas ofreciendo un escape hacia un romance o una aventura ficticia) y en la segunda vemos presencia real de valor estético negativo (la vulgaridad de los paisajes comerciales del industrialismo, el sonido de los sistemas de música y los televisores que se escabullen en cualquier lugar público, desde los supermercados hasta las salas de espera de los médicos, los vestíbulos de los aeropuertos, los restaurantes, los bares, e incluso en las calles). (Berleant, 2012, p. 206).

En la vida estamos rodeados de experiencias positivas y negativas, más o menos en una medida equivalente. Saito (2007) advierte que podemos enfrentar las experiencias negativas por

medio de una actitud de sensibilidad agudizada (*aware*, una de ellas) en la que podremos descubrir lo positivo por más imperceptible que sea. Por ejemplo, determinar si nuestra calidad de vida es correcta, si lo que hacemos o dejamos de hacer es dañino para el resto de la sociedad, o, de la misma manera, cómo poder orientar una vía para corregir nuestra forma de actuar. En *Pechos y huevos* es necesario acudir al análisis de los hechos que incurren en la denominada estética negativa, pues la novela se moviliza principalmente por su efecto.

Podemos concluir que, según lo anterior, el *aware* es una respuesta y la estética de lo cotidiano es un escenario. *Aware* es una forma de exteriorizar, declarar, revelar la importancia que tiene para nosotros los acontecimientos del día a día, pero no únicamente de situaciones o imágenes concretas, sino de la consecución de experiencias comunes que se repiten una y otra vez hasta que son asimiladas como parte de nuestra identidad. Es una manera de llegar a conocernos, o reconocernos, frente al ambiente que hemos creado o que nos ha tocado por casualidad, sea negativo o positivo.

2. SEGUNDA PARTE

2.1 La literatura femenina en Japón

Mieko Kawakami se ha convertido en uno de los referentes de la literatura japonesa del siglo XXI y representante de las letras de este país en el mundo. Su obra ha alcanzado mucha popularidad entre los lectores de Europa y América, incluso, se estima que su reconocimiento podría equipararse con autores tan prominentes como Haruki Murakami. La aparición de Kawakami en el ámbito literario coincide con el "boom" de autoras japonesas, en el que se

incluyen los nombres de Sayaka Murata, Hiromi Kawakami, Yoko Ogawa, Banana Yoshimoto, Hiroko Oyamada, entre otras, que han construido una imagen de la literatura japonesa más abierta al mundo, ejerciendo un trabajo que pone en diálogo lo privado con lo público sin velos ni subterfugios, que discute con la realidad directamente y libera a esta literatura de esta capa vaporosa de misticismo, punto en el que, quizás, superan a lo acometido por los afamados escritores japoneses del siglo XX (Mishima, Ōe, Kawabata, Tanizaki, etc).

En este apartado se hará un breve recorrido histórico de la literatura escrita por mujeres en Japón para ubicar el lugar de lo común dentro de su proceso evolutivo, lo que es al mismo tiempo la historia de cómo las mujeres, en una disputa silenciosa, pero intrincada, han cimentado las bases de la cultura de una nación, para luego ubicar a Mieko Kawakami dentro de este trayecto. Partiremos de la división de la historia en la literatura japonesa propuesta por Shuichi Kato en donde se rotulan tres grandes bloques: los primeros mil años (*The First Thousand Years*, 1979) los años de soledad (*The Years of Isolation*, 1983) y los años modernos (*Modern Years*, 1983).

2.1.1 Los primeros mil años

Cuando hablamos de la literatura escrita por mujeres en la era clásica (entre los años 552 y 1885, época que se compone del periodo Asuka, Nara y principalmente el periodo Heian), el imaginario se inclina por recrear la figura de las mujeres de la corte imperial, es decir las princesas, emperatrices y consortes. Esto se debe a que la historiografía se ha visto limitada a la literatura que se producía dentro de las cortes, la única resultante de aquella época y la cual excluía en su totalidad la vida o las experiencias de los plebeyos. Las temáticas o los asuntos que por lo regular abordaba esta literatura se ceñían a todo lo relacionado con la vida marital y la naturaleza. El código *Taihō* (710), y posteriormente el código *Yōrō* (757), normas que dirigían la

administración de la vida civil, fijaban el rol de la mujer en todos los contextos. Estas normas, que fueron tomadas de la dinastía *Tang* (618- 907) en China, dictaminaron que los matrimonios se arreglaban según la posición social de ambos participantes; los arreglos no se ejecutaban bajo una ceremonia, bastaba con una reunión privada entre el padre de la mujer que iba a contraer matrimonio y el futuro esposo para acordar los detalles del casamiento. Los hombres tenían la posibilidad de contraer matrimonio con diferentes mujeres con el fin aumentar su poder tras la alianzas con diferentes familias y de dividir la economía del esposo para mantener segura su riqueza. También se indicaba que las mujeres tenían prohibido ejercer trabajos que produjeran ganancias. En principio, las únicas labores autorizadas eran la crianza y la educación de los niños, es decir, los futuros decantadores del poder en la familia. Gracias a lo anterior, las mujeres adquirieron cierto valor político que muchas veces pasaba inadvertido. Como señala Fukutō Sanae (2007), en muchas ocasiones en las que las circunstancias sociales o familiares lo requerían, las mujeres tomaron el lugar de sus esposos para ejercer una labor política activa equiparable a la de su contraparte masculina.

Estas mismas mujeres de la aristocracia o de las cortes también fueron preparadas para cumplir con todas las etiquetas que la sociedad exigía, lo que incluía, además de llevar a cabo todos las actividades ceremoniales, la escritura de poesía. Vale la pena mencionar que en la era clásica se había constitucionalizado el lenguaje chino. Esta lengua se había implementado en el campo burocrático y en todas las actividades que requerían un tratamiento formal. Sin embargo, esta forma de comunicación fue prohibida a las mujeres porque estaba destinada a las áreas de “importancia”. Debido a esta contrariedad, las mujeres de la corte comenzaron a utilizar un lenguaje oral, una forma del japonés que derivaba de las expresiones chinas y el cual se convirtió en una versión primitiva del japonés actual.

Gracias a la división entre una lengua “masculina” y una “femenina”, y que las mujeres de la corte hayan recibido una educación enfocada a las artes, es que la época clásica registra una inmensa proliferación de textos literarios escritos por mujeres. En el periodo Heian se adoptó la literatura, especialmente la poesía en el formato del *waka* y el *uta*, como una manera de expresar ideas y sentimientos. Aquello produjo una sensibilidad generalizada sobre las propias experiencias con el deseo de que estas pudieran ser transmitidas en un poema con la fuerza y la belleza que inspiraban a quien las experimentaba. La poesía era en sí misma un ejercicio de la cotidianidad que se cultivaba con esmero y convicción. El *man'yōshū* (colección poética del siglo VII y VIII), principal referente de la poesía de esta era, está compuesto por un alto porcentaje de textos escritos por mujeres. Lady Otomono Sakanoe, Lady Kasa o Lady Sanuno, por ejemplo, aportaron a esta recopilación muchos poemas de corte romántico que daban cuenta de los hechos de su día a día. Lady Otomono, en el poema titulado *Queja de amor*, nos dice:

Como en Naniwa, la lúcida en sus olas arraiga el cárice, firme me prometiste que me amarías años hondos y largos. Desde ese día mi corazón claro y pulido como brillante espejo sin fluctuar hacia allá o acullá como las algas que ondean con las olas, y confiada como en enorme nave. ¿Te lo impidieron los dioses poderosos o te lo impidieron los hombres transitorios? Que ya no vienes tanto acudías, ni ya se ve el bastón de catalpa de mensajero. Y aunque sin remediarlo me lamentaba lo que duran las noches de belamcanda y hasta ponerse el sol, el de arreboles, de nada me servía; y aunque anhelaba, no conocía alivio. Con razón llaman frágil a la mujer, que lloro a voces como una criatura, me intranquiliza y desasosegada espero al mensajero (Cabezas García, 1980, p. 131).

Como lo señala Amy Lowel en la introducción de los diarios de damas de la corte Heian “con mucho tiempo por delante y nada que hacer salvo escribir poesía” (Shikibu & Shikibu, 2007, p. 23) la necesidad de refinar los textos produjo el nacimiento de otros géneros literarios. Aparecen así figuras como Izumi Shikibu quien cultivó prolíficamente el *nikki* o diario (son reconocidos sus poemas que fueron recopilados en la colección *Goshūishū* del año 1086) y nos legó el famoso *Diario de la dama de Izumi* (1010). Este texto que narra su impetuosa relación con su amante secreto, también nos permite reconocer aspectos de las actividades habituales de las mujeres de la época. Otro libro de memorias reconocido del periodo Heian es *El libro de la almohada* o *Makura no Sōshi* (1000), obra en donde Sei Shōnagon describe su vida como cortesana y reflexiona sobre todo lo que sucede a su alrededor. Sobresale de este *nikki* el trabajo de enumeración y de categorización como ejercicio poético. También debemos mencionar el *Diario de Sharashima* escrito por Sugawara no Takasue no Musume en donde detalla más de veinte años de su vida. En el *Kokinshū* (905), antología con más de mil poemas, resalta la figura de Ono no Komachi quien es considerada una de las poetas más relevantes de este periodo (junto a Akazome Emon). No podemos olvidar que durante esta época, además del *waka* y el *nikki*, se comenzó a cultivar el *monogatari*, primer antecedente de la novela en japon (y quizás del mundo), en donde se incluye la obra de Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*, que obsesionó a Motoori Norinaga.

Por último, cabe aludir el ocaso del periodo Heian y una obra particular: *Ryōjin Hishō*. Esta es una antología de cantos (*imayō*) que recoge cientos de composiciones musicales muy variadas y populares dentro de todas las clases sociales, de las cuales podemos destacar el papel de las *asobi*, artistas del canto que se vieron forzadas a ejercer la prostitución debido a las políticas gubernamentales que consideraban sus empleos originales (recitar rituales chamánicos)

como innecesarios y que en el *Ryōjin Hishō* logran conservar sus experiencias, sus anhelos, miedos y decepciones:

Eres cruel, cruel. Si fuera yo quien dijera que no puedo quedarme contigo, entonces, sí, entonces, podrías odiarme. Pero son padre y madre quienes quieren que nos separemos. Oh, córtame en pedacitos. En cuanto a mí, nunca diría adiós. (Moriguchi & Jenkins, 1990, p. 54).

2.1.2 Período de soledad

También podríamos referirnos a esta época como feudal (medieval y premoderna). Inicia con el periodo Kamakura (1185) y termina en el Azuchi- Momoyama (1868), etapa conocida principalmente por la presencia de los samuráis y su gobierno militar. A diferencia de la época anterior, durante estos seis siglos la imagen de la mujer dejó de figurar con tanta prominencia. La inestabilidad social provocada por este proceso de cambio permitió que las fuerzas religiosas alcanzan nuevas cimas de influencia, dentro de ellas el budismo y el confucianismo lograron calar en todas las arcos de la sociedad, principalmente la clase dominante que las adoptó como doctrina o ideología. Desde ambas orientaciones filosóficas-religiosas se designó el rol de la mujer durante la edad feudal. Esto lo podemos constatar con la implantación del *ie*, una forma de protección del hogar, la propiedad, el estatus y el buen nombre de la familia. En ella se plantea una configuración radical encajada en un razonamiento patriarcal. La *ie* se basaba en el culto a los antepasados, haciendo de esta su principal condición dentro de los hogares japoneses. Los antepasados, por lo general, eran hombres mayores que en algún momento fueron la cabeza del hogar. Por lo tanto, en el sistema *ie* se instaba al componente de una familia a encumbrar al hombre, que recibía un trato privilegiado en comparación con hijos o esposa. Dentro del sistema, desde pequeños todos eran preparados para

seguir esta jerarquía en donde la cabeza del hogar era quien tomaba las decisiones y así mismo tenía la facultad de castigar o expulsar a quien considerara de su familia y nombrar al siguiente líder (uno de los hijos varones). A las hijas se les entrenaba para ser novias (*yome*), quienes debían ser las acompañantes de la cabeza del hogar, es decir, el esposo y convertirse en la dama del hogar (*shufu*). Estas tenían jurisdicción sobre algunos espacios del hogar como la lavandería, la regencia de las provisiones, la comida y las relaciones sociales. En ocasiones, en ausencia de un hombre apropiado en el hogar para servir como cabeza, sea por su discapacidad física o mental, su esposa podía reemplazarlo. La unidad del hogar se mantenía por la *ie*, pues permitía que funcionara como un complejo jerárquico en donde todos tenían un rol por cumplir y todos eran necesarios: los hombres trabajaban y conseguían dinero, las mujeres se encargaban del hogar y los hijos, y los niños se criaban para apoyar a su familia en el mantenimiento de la casa.

La relación de los padres con los hijos era distinta a la del periodo Heian. La cabeza de hogar, por lo general, trabajaba cerca de su familia, por lo tanto, tenía la posibilidad de tener una mayor cercanía con los niños durante el proceso de crianza. En el periodo clásico los padres estaban ausentes durante su crecimiento y la crianza recaía en su totalidad en manos de la madre. También se modificaron las posiciones frente al trabajo, pues adentrados en la era feudal las mujeres ejercían labores para aportar a la economía del hogar. Las mujeres se encargaban de trabajos como los de la agricultura y trabajos artesanales. Su vida no se dedicaba exclusivamente a la crianza de los niños, tenían que ser fuertes y hábiles para cumplir jornadas de trabajo y para luego continuar con el trabajo de la casa. También se les permitía trabajar como empleadas de otras personas o cuidadoras de enfermos (*kamori*). Algunas mujeres tenían la posibilidad de convertirse en guerreras o samuráis, aunque a ellas se les prohibía el acceso a puestos remunerados (existieron guerreras muy afamadas como Tomoe Gozen). Las esposas de hombres

con cualquier tipo de cargo oficial tenían la posibilidad de ocupar puestos como damas de honor, doncellas, nodrizas, o institutrices en casa de los señores feudales. Las esposas de los samuráis llevaban una vida más tranquila, pues podían contratar empleadas domésticas para cuidar de sus hijos y criarlos, además la buena economía de sus esposos no las obligaba a trabajar, incluso tenían la facilidad de realizar actividades de esparcimiento. Las mujeres de la ciudad tenían la obligación de cultivar las relaciones sociales, sus habilidades para la cocina, de decoración, incluso de la vestimenta, para aportar al mejoramiento del estatus social de su familia. Esta situación les otorgaba cierta repercusión en las decisiones del hogar, aunque, ideológicamente no estaba muy bien visto que la mujer tuviera tanta influencia en la vida familiar. En el manual de comportamiento para las mujeres redactado por Ekiken Kaibara *Onna daigaku* (2010) o *el cofre del tesoro del aprendizaje de las mujeres*, todas las mujeres debían obedecer y aceptar su inferioridad frente a sus maridos porque, según los razonamientos de la época, no tenían el coeficiente intelectual o las habilidades necesarias para ser independientes.

En el campo de la literatura la presencia de la mujer se reduce cuantiosamente. Durante la transición de la época clásica a la edad feudal aún podemos encontrar nombres como Kenreimon-in Ukyō no Daibu y su antología personal de poesía *Kenreimon-in Ukyō no Daibu Shū*, que además mezcla elementos del diario. Esta obra de Lady Daibu es llamativa porque aparece durante los primeros años del periodo Kamakura y da muestra, además de grandes pinceladas de su vida amorosa, los últimos registros del encanto poético que antes abundaba en los pasillos de la corte imperial:

El quinto día del quinto mes recibimos de Tokitada, mayordomo supernumerario de la Casa de la Emperatriz, una tapa de caja con la imagen de un pomander lacado. Estaba forrada con un fino papel de color iris, sobre el que había una raíz de iris

inusualmente larga, y estaba acompañada por un poema escrito en el mismo tipo de papel: Cuando lo comparamos con el reinado duradero de Su Majestad, incluso esta raíz de iris que los hombres pueden describir como larga, difícilmente merece ser llamada así.

Nuestra respuesta fue en un papel fino del color de la flor de naranja: Bien demuestra este iris su profundo respeto por nosotros, ya que ha arrancado una raíz tan larga para que sirva como ejemplo de nuestro reinado duradero.(Daibu, 1980, p. 124).

De igual manera resalta la escritura de Shikishi Naishinnō, que hace parte del *Shin Sanjūrokkasen* o los Treinta y seis nuevos inmortales de la poesía. La princesa Shikishi, quien en su primera infancia fue *saiin* (suma sacerdotisa), se constituyó como la encarnación poética de la época, un estado de la poesía que Kamo no Chōmei llamó *yūgen*:

Quienes han alcanzado el estado de *yugen* dicen que es en esencia un matiz que no aparece en palabras, un sentimiento que no es visible en la forma... Piensen en una mujer noble que, aunque tiene algún agravio, no lo expresa con palabras, sino que lo soporta en secreto. Encontrarla en la penumbra y comprenderlo todo les causa más dolor, los conmueve más profundamente que verla airear su agravio con todas las palabras que puede reunir y hacer alarde de retorcerse las mangas [empapadas de lágrimas] (Shikishi, 1993, p. 14).

La escritura de memorias o diarios se mantiene con nombres como Ben no Naishi del *Ben no Naishi Nikki* (*Diario de Ben*) y Abutsu-ni, quien es reconocida por escribir el *Izayoi nikki* (*Diario de la luna menguante*) y otros poemas recopilados en *Shokukokin Wakashū*. El *Izayoi nikki* es un “excelente ejemplo de algunas de las tendencias literarias de la época, como el declive del estilo de prosa arcaica asociado con la antigua aristocracia cortesana y el creciente imitativismo y formalismo de la poesía” (Reischauer, 1947, p. 255). Más adelante, en el final del

periodo Kamakura, aparece la escuela poética de la familia Kyogoku quien se encargó de recopilar diferentes antologías y en la cual se vieron involucradas mujeres como Kyogoku Tameko y la antigua emperatriz Eifuku, quienes, influenciadas por Ono no Komachi (poeta del periodo Heian) y su estilo directo e intenso, intentaron dibujar su realidad enfrentando el mundo androcéntrico que las rodeaba. Escribe la antigua emperatriz Eifuku:

Cuando, incluso ahora,
después de tanta crueldad,
lo anhelo,
si él me anhela,
¿cómo sería? (Parker, 2008, p. 276).

Llegado al final del japon medieval y entrados en la premodernidad (es decir, de 1603 a 1867, duración del periodo Edo), se elevó el *Genroku bunka*, etapa cultural caracterizada por la opulencia y el placer direccionada por el neoconfucianismo. De esta época data el teatro *Kabuki* (fundado por la doncella Izumi no Okuni) y el teatro *Noh*. La literatura entonces era protagonizada por hombres, de los cuales reconocemos las contribuciones en el género *hokku* de Matsuo Bashō o en el *Haikai-no-Renga* de Ihara Saikaku, pero encontramos excepciones como Chiyo- ni que destacó con sus haikus colmados de sinceridad y que evitaban los formalismos y las reflexiones superficiales:

Se pongan lo que se pongan
se vuelven hermosas
mirando la luna (Addiss et al., 2011, p. 110).

2.1.3 *Los años modernos*

Después de la renovación *Meiji* (1868), se hicieron algunos cambios. Se instauró un programa de constitución nacional. Se hizo mucho esfuerzo para fomentar la educación en todo el país, así los niños dejaron de ser mano de obra barata, dejaron el trabajo como primera opción y comenzaron a estudiar bajo una orden del estado. Eventualmente las niñas fueron incluidas en las instituciones educativas. También se promovió el comercio y la industria, además hubo mucho interés por desarrollar las fuerzas militares (*fukoku Kyuhei*). Las familias de clase media fueron las más favorecidas, pues en muchos casos las cabezas de hogar tuvieron la posibilidad de conseguir mejores trabajos lo que significó una mejor economía. Los hogares menos favorecidos, que vivían en zonas rurales o eran incapaces de sostener una estabilidad económica en la ciudad, mantenían las mismas prácticas del pasado. En estos hogares de clase media y alta, los niños y las niñas podían asistir a la escuela con mucha facilidad. A finales del siglo XIX se creó el *ryōsai kenbo* (buena esposa, madre sabia), prescripción del ministerio de educación para dirigir la educación de las mujeres. Este ordenamiento promovía una feminidad tradicional enfocada en servir a las necesidades del hogar como un medio de apoyar a los objetivos de la nación.

Durante este periodo, que da inicio a la modernidad del Japón, se establecen las condiciones sociales de las mujeres, de feminidad, maternidad e infancia en un sentido legal, pero esto no significó una mejoría en las circunstancias de las mismas frente al estado. Esto lo podemos revelar con la aparición de divisiones laborales en donde se incluían trabajos específicos para las mujeres que, por supuesto, no iban más allá de empleos rasos o de cuidado. Las necesidades económicas del país propiciaron la apertura de nuevas vacantes para mujeres en espacios previamente insospechados, aun así, estas no representaron verdaderamente un avance en la inclusión de la mujer en el Estado. Esto debido a que no contaban con una representación

política seria, por lo tanto, no contaban con una representación legal que luchara por sus intereses. A partir de este vacío, los conceptos de equidad y participación comenzaron a rondar en el contexto político a finales del siglo XIX y que se convirtieron en un tema central durante la era Taishō y Shōwa. Esto mediado e influido por las interacciones con los actores occidentales, que desde todos los ámbitos sociales defendían un discurso de una civilización equitativa entre hombres y mujeres. Así, gracias a una incipiente educación, establecida sobre unos cimientos tradicionalistas patriarcales, el establecimiento de contactos transculturales y el ejercicio de un activismo pacífico, la figura de la mujer logró ser valorada.

Desde la literatura se puede dar cuenta de este fenómeno advirtiendo el número de autoras que ejercieron su escritura en Japón desde finales del siglo XIX y en todo el XX. En el *joryū bungaku*, como se le llama a la literatura escrita por mujeres, encontramos como primer referente a Kaho Miyake, novelista y ensayista prolífica que criticaba la modernización u occidentalización de Japón, escritos que también eran publicados o divulgados en la revista *Josei Nihonjin* fundada por ella. Kaho es recordada por ser la primer escritora de la modernidad, sin embargo no se la da el reconocimiento merecido, al contrario, “se le ha castigado con el desprestigio por escribir acerca de temas que solo las mujeres podrían (deberían) disfrutar, como bailes de disfraces, las escuelas para niñas y las bodas”(Copeland, 2000, p. 53). Por otro lado, desde una perspectiva más reivindicativa de los derechos de las mujeres, aparece Shōen Nakajima (también conocida como Toshiko Tishida) quien criticaba directamente el sistema familiar y la crianza de las mujeres por medio de sus textos de corte ensayístico. Resalta de su obra *Sanka no meika*, una novela política basada en sus experiencias como redactora de la revista literaria *Miyako no hana*. Otro nombre importante es el de Shikin Shimizu quien ejerció un activismo en contra de la prohibición de las escrituras femeninas en los medios públicos

utilizando sus propios textos, crónicas y notas periodísticas como forma de lucha a favor de la libre expresión de las mujeres. En la obra *El anillo roto* (1891) Shimizu explora la idea de la búsqueda de la felicidad como uno de los derechos por los que las mujeres deberían luchar. “La protagonista de *Koware yubiya* se niega a asumir el papel de “heroína trágica”. En cambio, se resiste a su destino. Después de salir de un matrimonio infeliz, jura pasar el resto de su vida trabajando por el bien de sus hermanas para que no caigan en la misma trampa en la que ella cayó” (Copeland, 2000, p. 39). Unos años después nos encontramos con la Revista *Seitō* fundada por Hiratsuka Raicho en 1910, siendo la primera revista feminista en este país. Otras autoras como Kusuoko Otsuka, Usurai Kitada e Ichiyō Higuchi (esta última aparece retratada en el billete de 5000 yenes), cultivaron el cuento, la poesía y la novelística con mucho rigor, llegando, a profesionalizarse en este ejercicio. Quizás, dentro de este primer renacer de las escritoras el nombre más influyente es el de Akiko Yosano quien retomó procedimientos de la escritura del periodo clásico (incluida la inspiración que ofrece la lectura del *Genji Monogatari*) para cuestionar, por medio de sus propias experiencias, el papel de la mujer en la sociedad moderna:

Las grandes rebajas en los grandes almacenes seducen más el corazón de las mujeres que las fiestas o las celebraciones. Algunas mujeres, durante toda su vida, no encuentran atracción en el sexo opuesto. Algunas mujeres no quieren tener hijos. A algunas mujeres no les gustan las obras de teatro, la música, el té, las novelas o la poesía. Pero, al oír hablar de grandes rebajas en Mitsukoshi y Shirokiya, ¿dónde está la mujer que no se emocionaría? ¿No se volvería megalómana...? En ese instante, todas las mujeres (incluso la clase de mujeres que pasan medio día dudando antes de comprar medio rollo de muselina) se convierten en aristócratas emocionales, pavos reales entre la gente. Me gusta esta jovialidad. Aunque abandoné a Dios muy pronto, soy humilde ante

la belleza: una eterna creyente. Pero últimamente he estado sintiendo una terrible ansiedad y un profundo temor. Mi excitación se desvanece, mi fiebre frenética se enfría rápidamente. Entonces, sin duda, diría: "¡Qué estúpido rey africano soy!". Me regañaría a mí misma y me sonrojaría, y luego sufriría horribles remordimientos de conciencia (Yosano, 1996, p. 111).

El número de escritoras fue en aumento a la par de la industrialización que vio su pico en la primera década del siglo XX. Tanto las formas como las temáticas también fueron intervenidas por influencias extranjeras, natural y lógico en este contexto de encuentro con el mundo. Chiyo Uno, por ejemplo, bebe de las corrientes culturales de occidente popularizadas en Tokio, como el de la mujer libre o *mo-ga* (mujer moderna) que se vio reflejado tanto en su obra literaria como en su estilo de vida. Fumiko Hayashi también sostiene una visión de espíritu libre en su obra, principalmente en *Horoki* (1930), obra en donde dibuja los vagabundeos de una mujer joven. *Horoki*, como lo señala Gardner (2003), es una obra que ha persistido en la cultura popular japonesa debido a que, además de representar la nostalgia de los años de entreguerra, figura una ambiciosa narrativa sobre el amanecer de las culturas de masas y la urbanización de Japón. Yuriko Miyamoto, otra escritora de principios del siglo XXI, en su obra *Nobuko* (1924), se apropia de la idea de autorrealización e independencia femenina luego de adoptar una mirada cosmopolita tras un largo viaje a New York. Miyamoto fue partidaria de las políticas liberales y algunos de sus ensayos estaban dedicados a reflexionar sobre el feminismo desde esta postura. Fue una de las fundadoras de *El club demócrata de mujeres* en 1946, unos de los grupos que incentivaron la creación de la *Liga de mujeres votantes* en 1950. Mackie (2003) anota que en la declaración de objetivos Miyamoto hace una crítica en contra del gobierno y su desatención hacia las mujeres con situación económica inestable y llama a la unión de todas las mujeres que

estuvieron bajo el régimen de la guerra, sin importar su orientación política, para establecer un grupo unificado. Yaeko Nogami, Ineko Sata y Sakae Tsuboi también tomaron una posición política de izquierda desde el que meditaban su rol de mujer y todos los hechos que implicarán la inequidad social.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la eventual rendición de Japón se manifiesta una nueva generación de escritoras comprometidas con la renovación de la literatura apelando al atrevimiento temático y la experimentación formal, o, si se quiere, al aire vanguardista de occidente. Surgen entonces referentes como Mari Mori, precursora de los relatos de romance entre homosexuales o Yumiko Kurahashi, quien “utiliza en sus textos, tanto el incesto como el sexo sadomasoquista para desafiar la naturaleza binaria del yo y el otro, deconstruyendo la presuposición de una identidad unitaria y limitada” (Orbaugh, 1996, p. 128). La siguiente generación de escritoras que se asentó en el campo literario directamente buscaba alejarse de las asociaciones femeninas que resultaban represivas, como el de la mujer casada, de acciones recatadas y mentalidad pura. En la década de los 60 y 70, y en línea con Kurahashi y Mori, aparecieron los nombres de Takako Takahashi, Taeko Kono, y Yūko Tsushima. Las dos primeras abordaron temáticas como la liberación sexual, la maternidad y la violencia entre las mujeres desde una perspectiva cruda y directa. Takahashi, en *Mujeres solas* (1977), utiliza a una serie de mujeres que se escapan del círculo social de expectativas para protagonizar cinco relatos en donde resaltan la soledad, la crueldad y los desórdenes mentales provocados por el mismo entorno familiar. Taeko Kono, en *Cacería de niños* (1961), transforma la imagen de la mujer sumisa en un ser bestial que en su imaginación hace realidad todas sus fantasías. Mariana Enriquez (2022) dice que Kono habla “de una única mujer que encuentra diferentes disfraces para ir en búsqueda de esa identidad en formación, cómo ser una esposa, cómo ser una madre,

qué significa no querer hijos, cuál es ese deseo necesariamente diferente pero aún incierto: sobre todo una escapatoria al destino de la mujer de “carne con hueso”, por ejemplo, que al ser abandonada por el hombre, al dejar de lado el placer -ya ni come: es notable el pasaje en el que ambos devoran ostras, de una sensualidad hiriente- se arroja a la autodestrucción”. Yūko Tsushima, hija de Osamu Dazai, escribe en *Territorio de luz* (1979) sobre las complicadas luchas de una madre soltera para cuidar de su hija pequeña haciendo un juego de luces entre la belleza de la maternidad y de lo horrendo de la depresión y la soledad que ofrece una ciudad como Tokyo.

Con la total apertura al mundo y las facilidades de la hiperconexión que tiene lugar desde la era Heisei (1989), se evidencia una literatura internacional, que compagina de forma natural las dimensiones tradicionales con la visión fresca de la propia identidad femenina que ha sido renovada y reafirmada en el espacio social rompiendo con todos los paradigmas del *Joryūbungaku* (literatura de mujeres) y demás ideales del patriarcado. Cabe resaltar que, durante este periodo del Japón contemporáneo, el de las últimas tres décadas (en el que también se incluye el periodo Reiwa), podemos ver la preponderancia por la literatura escrita por mujeres, siendo equiparable esta importancia brindada por el público y la crítica con la del periodo clásico. Banana Yoshimoto, Yōko Ogawa o Hiroko Oyamada son ejemplo del panorama literario japonés actual que ponen en el centro de sus textos a figuras femeninas y reelaboran los discursos tradicionales de este país.

2.2. Mieko Kawakami: autora del siglo XXI

Como muchas de sus predecesoras, y otras autoras contemporáneas, Kawakami está vinculada explícitamente con una búsqueda artística que se compromete con exponer la figura de

la mujer desde historias reales, que son sí mismas poderosas y universales. Trasciende, además, por criticar el *establishment*, los ejes sociales y gubernamentales que se imponen, y le imponen, tanto a hombres como a mujeres, un modo de existir y relacionarse entre sí.

Acercarse a los estudios alrededor de *Pechos y huevos* (2021) de Mieko Kawakami (limitados en lengua castellana) nos permite ver que la crítica se ha empeñado en abordar las mismas materias: feminidad, maternidad e identidad. Serrano- Muñoz (2021), por ejemplo, realiza una lectura de la obra de Kawakami señalando que el cuerpo es un elemento damnificado por la violencia económica impuesta por los actores políticos y sociales, y apunta a las protagonistas de esta novela como una resistencia frente a la hegemonía liberal japonesa y sus biopolíticas. Shalini y Aruna (2022) también abordan el tema de la corporalidad en *Pechos y huevos* subrayando que el cuerpo es un lugar en disputa entre la identidad individual de los personaje y la identidad social japonesa, además se señala que la propia cultura resulta alienante y estigmatizadora para las mujeres porque aun en la actualidad sigue siendo dominada por la masculinidad y aquella prioriza aspectos como la belleza y otorga a la mujer como único rol de importancia el de la reproducción. Munawar y Chaudhay (2022) y Alzate y Yoshio (2022) también insisten en la alienación que producen los discursos nacionales sobre las capacidades reproductivas y cómo en *Pechos y huevos* se discute sobre la necesidad de revertir los modelos dominante heteronormativos para conseguir una verdadera autonomía y libertad. Es cierto que *Pechos y huevos* se puede caracterizar como un producto de la nueva literatura japonesa escrita por mujeres, la cual rompe con el paradigma de las tradiciones, es decir de las *geishas*, de las mujeres inmaculadas, enigmáticas, calladas y obedientes, y que se revela como una vanguardia en la transición feminista de este país, pero esta obra de Kawakami también nos ofrece otros puntos de vista relacionados con las experiencias del día a día para discutir sobre la maternidad

como un acto de violencia o desobediencia, la precariedad de la vida de algunas mujeres en la sociedad japonesas y la inferencia que tiene la retórica gubernamental sobre las capacidades (“obligaciones”) reproductivas de la mujer.

En el artículo publicado por el New York Times titulado *"Pechos y huevos" la convirtió en un icono feminista. Ella tiene otras ambiciones* (2023), la autora expresa que su objetivo no es tomar el rol de la escritora feminista porque eso pondría límites a su trabajo, en su lugar ella prefiere considerarse como una escritora de lo humano. Sus paisajes y sus personajes son manifestaciones de una sociedad envuelta en un contexto histórico, dictaminado por un poder y ella como partícipe de ese maremágnum construye una ficción que se inclina por sus propias intuiciones, las que le ha legado su cuerpo de mujer, y a la vez atiende otros aspectos como las relaciones familiares, el trasegar de los trabajos o el diálogo generacional entre las mujeres. En otras palabras, ella es comprendida como escritora feminista porque su subjetividad le ha asignado una visión que se puede interpretar así (y más si nos enfocamos únicamente en *Pechos y huevos*), pero esta visión se destila en un entramado social en donde todo está conectado y para reconocerlo hace falta abarcar todos estos lugares en donde la autora ha hecho su vida.

Si nos trasladamos a la realidad de Kawakami descubrimos que ella es una hija del Japón actual, en el sentido en que pertenece a este país que alcanzado cumbres superiores en términos económicos y que ha brindado a sus habitantes cierta estabilidad para que se desarrollen positivamente en todos los entornos y que al mismo tiempo demuestra insuficiencia en aspectos como la discriminación de género y de minorías, en políticas de migración y en envejecimiento prematuro debido a los sistemas laborales. Tachibanaki (2006) Menciona que en Japón existe un alto nivel de desigualdad en términos de ingreso, siendo una cifra del 15 % la que rodea la taza de pobreza, porque en la relación entre eficiencia y equidad se prioriza la eficiencia, lo cual

dificulta que, aunque sea una economía avanzada, la desigualdad presente números negativos, además anota que estas desigualdades son influidas por aspectos como el sexo, las diferencias en la educación y las condiciones económicas de los padres que generan cadenas de pobreza generacionales.

La propia historia de Kawakami encaja en estos escenarios de desigualdad: nace y crece en una familia de clase media (más bien baja para los estándares económicos de esa sociedad), es hija de un padre ausente y una madre trabajadora que cumple largas jornadas para sostener a sus hijos, tarea que Kawakami empieza a ejercer a muy temprana edad cuando a los 14 años comienza a trabajar como *host* (acompañante de bares) y mesera. Escribió su primera obra en un blog de internet que se actualizaba con regularidad mientras perseguía su sueño de ser cantante, hecho que nunca se concretó, pero que le proporcionó todo tipo de experiencias enriquecedoras para su vida literaria, aquella que estalló en 2008 con *Chichi to Ran*.

Ese éxito de *Pechos y huevos* radicó, además de en la temática, en el dialecto con el que fue escrito, un lenguaje popular, el que utilizan las personas en la vida diaria, que mezcla gestos y expresiones desenfadadas de las calles de Osaka (también conocido como dialecto *Kansai*), el cual resulta cercano y habitual para el público japonés. Su obra se enmarca dentro de lo real, no hay espacio para las promulgaciones fantásticas y el lenguaje llano y preciso completa ese objetivo. Tal forma de escribir permite ejercer una crítica en contra de las actitudes tradicionalistas y androcentristas de la cultura japonesa aludiendo a la cotidianidad y a la intimidad de la clase trabajadora femenina sin apelar a tesis del feminismo, tan solo las situaciones a las que debe enfrentarse una mujer. Por ese motivo creemos que la alusión a las acciones banales y a las vivencias del día a día narradas en esta novela, que son prominentes y

habitan la historia de principio a fin, deben ser consideradas como piedra angular de la construcción estética de la autora.

2.2.2 Resumen de la novela

Pechos y huevos se divide en dos partes. En la primera conocemos a Natsume, la protagonista, una escritora freelancer de 30 años que vive al día en Tokyo aunque es originaria de la región de Osaka. Un día, durante un verano muy caluroso, recibe una visita de su hermana mayor Makiko y de su sobrina Midoriko de 12 años. Makiko llega a Tokyo con la intención de someterse a una cirugía estética, un aumento de pechos. Está preocupada por los resultados de envejecer, las arrugas, la delgadez, y cree que esto va a ejercer un peso negativo en su trabajo como *host* en un bar de Osaka. Todo esto ocurre mientras su hija está empezando a padecer todas las tribulaciones de la pubertad, situación que enfrenta en soledad porque su madre trabaja todo el tiempo. Por esa razón decide dejar de hablar con su madre y se comunica por medio de mensajes escritos en un papel. Aunque, como veremos en la conclusión de la primera parte, Midoriko deja de hablar a su madre realmente porque se opone a la decisión de que ella se realice la cirugía, porque teme que pierda la vida en el proceso, o peor, que deje de ser ella misma por entregarse únicamente a las necesidades de su trabajo y perderla para siempre.

En la segunda parte, ambientada diez años después de la primera, Natsume se ha convertido en una escritora profesional, trabaja en una novela de corte policiaco mientras está en busca de formas para quedar embarazada. El mayor problema es su asexualidad, porque no siente deseos de tener relaciones con un hombre, se siente incapaz de encontrarse desnuda frente a otro ser humano sin importar que el fin sea quedar embarazada. Es así que descubre la inseminación artificial como un segundo camino para ser madre sin la necesidad de martirizar su cuerpo ni su mente con la presencia de un hombre. Sin embargo, en Japón no existe un medio legal por el cual

acceder a este tratamiento, así termina embarcada en una travesía de negaciones y contrariedades, imágenes grotescas y otras de belleza y autoconocimiento. Durante este viaje trata a diferentes personas que de una u otra forma actúan sobre su decisión, como Aizawa, un defensor de la donación anónima e hijo de una inseminación artificial, y a Yuriko, sobreviviente del abuso sexual ejercido por su padre adoptivo. Al final concluye que, aunque los obstáculos de la maternidad son muchos, y más si se trata de una mujer soltera, ella está preparada emocionalmente y físicamente para enfrentar esta experiencia que tanto ha llenado de felicidad a su hermana y su madre.

3. TERCERA PARTE

3.1 Trazos del *mono no aware* en *Pechos y huevos*

La composición de la novela se enfoca en las experiencias individuales de los personajes, principalmente de Natsume, Makiko y Midoriko, para confeccionar el relato de tres generaciones de mujeres de clase media de Japón. De este escenario vamos a resaltar las experiencias comunes y ordinarias más importantes según el contexto de estos personajes y cómo estos desembocan en *mono no aware*, aunque, como veremos a continuación, cada situación está conectada con la otra.

Al referirnos a la cotidianidad en este trabajo de Kawakami nos adentramos a la intimidad de estos personajes femeninos permitiéndonos ver su existencia tras bambalinas, allí, en dónde radica la fuerza poderosa y persuasiva de lo normal. Esta intimidad no se refiere a lo secreto o lo indecible, sino a lo privado. Según Irvin (2016), lo privado es todo aquello que pertenece al espacio personal de un sujeto, que va desde sus opiniones sobre un tema casual

hasta una roncha enrojecida que provoca comezón en una de nuestras extremidades. En el trasegar de cada jornada, en el tiempo que dedicamos a la existencia sin ambiciones ni deseos de ser los protagonistas de una historia como las de Indiana Jones, estamos inmersos en nuestro mundo privado, que es, de cualquier manera, la forma en la que nos percibimos y en la que somos percibidos. En consecuencia, la cotidianidad se interpreta como un flanco por el cual se construye la historia de una manera alterna, que responde al fluir de la historia y nos habla de las transformaciones sin referirse explícitamente a los cambios, tan solo mostrando el entorno. Así, se abordará esta obra a partir de tres áreas: la familia y la pobreza, el hogar y el trabajo y la maternidad y la estabilidad.

3.1.1 *La familia y la pobreza*

Los vínculos familiares y la edificación del hogar, en la primera parte, tienen una fuerte relación con la estrechez económica. La cotidianidad aquí es un conjunto de eventualidades, de decisiones y de consecuencias, que son representadas con la vida de una familia disfuncional, pobre, víctima del azar o la "mala suerte". Es particular como el *everydayness* se nos muestra ya que, de forma constante, se oscila entre el pasado y el presente, entre recuerdos de la infancia y los hechos que ocurren durante un fin de semana en el ahora. *My everyday now*, dice Naukkarinen (2013), comprende una realidad que engloba de forma simultánea lo constante y lo cambiante, el estancamiento y el desarrollo, lo que evadimos y a lo que aspiramos, el pasado y el futuro, todo moderado por una "actitud cotidiana" con la cual afrontamos el presente y con la que pretendemos alcanzar cierta estabilidad o equilibrio. La estructura de la novela, que combina ambos espacios temporales, el pasado y el presente, nos facilita examinar el día a día de Natsume y Makiko y notar en ambos casos cómo se comporta su cotidianidad.

En los primeros párrafos de la novela se hace una descripción de una ventana y se explica cómo esta imagen simboliza para Natsume el nivel de pobreza de alguien. Esa ventana, o la acción de pararse frente a esa ventana obstruida por la mugre y que no da un paisaje brillante sino a otra pared gris (que no es la misma ventana de una persona adinerada), constituye una realidad de la que no puede liberarse. Natsume lo reconoce sin tapujos: “Si quieres hablar de pobreza, los únicos que pueden hacerlo de veras son, como es de suponer, los pobres. Los pobres en tiempo presente o aquellos que lo han sido en el pasado. Y yo soy ambas cosas. Nací pobre, sigo siendo pobre” (Kawakami, 2021, p. 9). La estrechez económica o la necesidad es, desde la infancia de las hermanas, una verdad que adoptan para ubicarse frente a todas las cosas del mundo y, a partir de allí, darles un significado estético. La insistencia de este tipo de imágenes durante años propicia el escenario en donde podemos corroborar el *aware* y en donde podemos comprobar la visión de la estética cotidiana que indica Irvin (2016).

Cuando Natsume se separa de su hermana, de Osaka, y se muda a Tokio, poco cambia para ella. El lugar en donde vivía con sus padres era un pequeño apartamento de un segundo piso, “compuesto de dos juntas de seis y cuatro-jô. En la planta baja había una izakaya. Un barrio portuario a pocos minutos a pie del mar” (Kawakami, 2021, p. 14) que siempre olía a agua salada y en donde los borrachos paseaban todas las noches. Luego de la separación de sus padres las chicas terminaron en el hogar de la abuela Komi, una casa pequeña que ofrecía el gobierno a las personas mayores. Allí permanecieron varios años, incluso después de la muerte de la madre y de la abuela, sobreviviendo con un poco de dinero que lograban conseguir en sus trabajos. Al llegar a Tokio Natsume, aunque motivada por el ímpetu juvenil, el hambre de independencia y la curiosidad de adentrarse en un nuevo universo, se choca de frente con que nada va a cambiar, ni su pobreza, ni los trabajos mal remunerados, ni las casas empobrecidas en donde resguardarse:

La inclinación del tejado del apartamento, el desconchado de las paredes, el sol de poniente que da de lleno, el día a día que va encadenando trabajillos eventuales de la mañana a la noche por poco más de cien mil yenes al mes, el hecho de escribir y escribir sin saber adónde diablos me conduce: todo sigue igual. Una vida parecida a los estantes de una vieja librería donde siguen incrustados los libros llegados durante la generación anterior: lo único que ha cambiado es la fatiga acumulada a lo largo de diez años.

(Kawakami, 2021, p. 11).

Todo sigue siendo lo mismo para ella, hasta la segunda parte de la novela, que sucede veinte años después de su salida de Osaka, gracias a que consigue un trabajo fijo como escritora y esto le permite llevar un estilo de vida más estable. Todo este tiempo acaecido, tal como lo apunta Melchionne (2011), es el acumulado que permite a un sujeto resaltar las experiencias cotidianas y valorarlas desde un punto de vista estético. El gesto del *aware* se expresa cuando Natsume vuelve a Osaka en una visita temporal. Mientras da una extensa caminata por todos los paisajes familiares, en donde solía trabajar su madre y su hermana, las calles que solía caminar con su abuela, tropieza con ese hogar de antaño, espacio tan distante y tan cercano, que ejerce sobre su memoria una fuerza emotiva:

De pie, miré hacia la entrada. Levanté los ojos y miré recto. Aquella pequeña puerta de forma alargada que no mediría más de un metro de ancho estaba bañada por la luz del verano. Abrí los ojos y, sin pestañear, me quedé contemplando el resplandor hasta que los ojos se me anegaron en lágrimas. (Kawakami, 2021, p. 515)

Para Makiko, la hermana mayor, tampoco hubo grandes cambios durante toda su vida, de hecho, el único gran acontecimiento es el nacimiento de su hija. Siempre el mismo trabajo, las mismas amistades, la misma pobreza. Podríamos decir que, a diferencia de Natsume, Makiko se

vio abnegada a esa realidad debido a la muerte prematura de su madre y posterior muerte de la abuela Komi. Una situación que la dejó sin muchas opciones. Desde la estética cotidiana, Naukkarinen (2016) menciona que la cotidianidad puede ser intervenida temporalmente por rupturas positivas o negativas dependiendo de aquellos eventos fortuitos que atañen la vida. Situaciones como enfermarse, sufrir un accidente o encontrarse un billete tirado en el suelo son esas experiencias ocasionales que pueden participar en nuestra cotidianidad. Algunas de estas situaciones pueden ser predecibles, pero ninguna es controlable. La muerte de su madre y de su abuela son ese tipo de experiencias que intervienen en su día a día de forma negativa y, aunque sea un hecho fortuito, termina por modificar la realidad de estas dos hermanas de forma permanente.

Makiko comienza a ocupar el lugar de su madre en todos los aspectos posibles, incluido el laboral en donde sigue sus pasos en el mundo de las “chicas de alterne” o *host*. Lo cierto es que Makiko adopta esa realidad sin mucho esfuerzo, pues sus aspiraciones no distaban de las esperanzas o de las pretensiones de la madre fallecida. Su cotidianidad apenas se vio afectada por ese hecho. Ella ya trabajaba en lo mismo que su madre, se movía en los mismos círculos, a su corta edad ya se había hecho una idea de lo que significa trabajar, llevar a su espalda cualquier responsabilidad y lo aceptó sin oponerse. Caso diferente al de Natsume, quien durante toda su adolescencia intenta incluirse en esa verdad sin mucho éxito, llegando así a una conclusión muy distinta: esa existencia que ha acogido a su madre y su hermana no la satisface en absoluto, y, por el contrario, la ve como deprimente y desalentadora. Midoriko, la hija de Makiko, tampoco ve con buenos ojos el trabajo que ha llevado su madre. Natsume y Midoriko, además, coinciden en sentirse responsables por la vida difícil que les ha tocado a sus madres, piensan que de no haber nacido esas mujeres serían felices:

A veces me decía que sería mejor para mamá que yo muriera; ella se mataba a trabajar de la mañana a la noche por nosotras. Mientras miraba los coches, pensaba que, si mamá no tuviese que cargar conmigo, la vida le sería algo más cómoda, pero, al final, la cosa quedó en nada. ¿Qué habría sucedido si yo hubiese muerto entonces atropellada por un coche? Tanto la abuela Komi como mamá se habrían entristecido mucho, pero..., pero, sin embargo, no habrían tenido que deslomarse tanto, no habrían tenido tantas preocupaciones, habrían podido vivir más centradas en sí mismas y, tal vez, no hubieran acabado con un cáncer. ¿Cómo habrían ido las cosas? ¿Cómo habría ido todo?

(Kawakami, 2021, p. 440)

Diez años después de verla por última vez, Natsume redescubre a su hermana, ahora envejecida, con una delgadez preocupante que la hacía parecer muy gastada y consumida.

Natsume encuentra en esta imagen azarosa algo que conoce muy bien:

Su aspecto me recordó al de mi madre en una cierta época. ¿Era solo que mi hermana, con el paso de los años, había acabado pareciéndose a mi madre? ¿O era que yo notaba que se parecían porque lo que había pasado años atrás en el cuerpo de mi madre estaba ocurriendo ahora en el de Makiko? (Kawakami, 2021, p. 25).

Esta mujer es una madre soltera, que trabaja en las noches y durante el día se hace cargo de una hija sin ayuda de nadie más. Su aspecto es normal teniendo en cuenta su rutina, y que Natsume lo encuentre tan cercano se debe a que es una copia casi exacta de quien le dio la vida. Desde la culpa infundada por la compasión hacia su madre y a partir de esa equivalencia física con Natsume advierte algo que había pasado por alto: el valor del sacrificio que ha hecho su hermana al cuidar de ella (Midoriko experimenta una revelación similar), con excesiva paciencia y con una falta absoluta de egoísmo e interés por su propio ser. A partir de las *everyday*

aesthetics, Yuriko Saito (2022) atiende este fenómeno y se refiere a él cómo la estética del cuidado. Explica que dentro de todos los procesos sociales surgen de forma natural encuentros de reconocimiento del otro y de interdependencia. Desde los más generales, como las decenas de personas que son atendidas por un mesero, hasta las más específicas, como la niña que recibe todos los días en la noche la cena preparada por las manos de su abuela, con un menú a su gusto, preparado específicamente para ella. El nivel de interdependencia facilita una profunda estética relacional cuando la cercanía que existe entre el sujeto y el objeto se ha cultivado con empeño y constancia casi hasta desaparecer el espacio entre los dos, igual que Makiko y Natsume. Como detalle, Saito (2022) apunta que dentro de la ontología japonesa esta lógica relacional se incorpora naturalmente desde el lenguaje y pone de ejemplo el término “ser humano” o *ningen* que se escribe con los caracteres 人間; el primero significa “humano”, mientras el segundo significa “en medio” o “entre”. Bajo este razonamiento los individuos no se constituyen de manera aislada o independiente, sino que siempre se requiere de la participación constante del otro para poder “ser”. Natsume “es” por los cuidados, por la atención brindada por Makiko, su madre y su abuela.

Godoy Domínguez (2021) encuentra que esta visión de la estética del cuidado y la idea de los juicios de morales de Saito están permeados por una postura feminista (coincidiendo con la mayoría de interpretaciones que se han hecho sobre la novela de Kawakami). Nos dice que, desde la mirada del feminismo que ha prestado atención a la división sexual de la vida laboral o familiar, se podrían interpretar las prácticas del cuidado como una “categoría ética fundacional”. Sugiere que, a partir de las prácticas del cuidado, se puede reformular la lógica social que dictamina las órdenes de justicia e igualdad (hasta ahora principalmente masculinas) para atender las necesidades de las personas de forma imparcial, tan solo apelando a la empatía. Pero más allá

de las implicaciones sociales de la estética del cuidado, en la revelación de su trascendencia es que podemos constatar la idea de *mono no aware*.

Poco antes de finalizar la primera parte presenciamos una secuencia entre Natsume y Midoriko en la que se han cumplido las condiciones de encuentro → asimilación → expresión. En ella nos encontramos en un paseo dentro de un parque de diversiones. Luego de disfrutar las diferentes atracciones de lugar, Natsume y Midoriko terminan juntas montando en un aparato de gran tamaño que las eleva lo suficiente para poder visualizar desde arriba los distintos paisajes que ofrece el barrio, esto mientras Makiko se despide anunciando que las dejará solas y que volverá después de un rato. La maquinaria se mueve lenta y pesada con las dos chicas adentro, permitiendo que al fin puedan tener una conversación. Describe el escenario de la siguiente manera:

La penumbra del atardecer iba extendiéndose por el otro lado de la ventana. Era un crepúsculo que hacía pensar en decenas de miles de encajes sutiles superponiéndose unos sobre otros, y un número incontable de luces parpadeaban lejos y cerca. Los granos de luz incierta me trajeron a la memoria el pequeño barrio portuario donde había pasado los primeros años de mi vida. (Kawakami, 2021, p. 154).

La secuencia sigue con Natsume narrando una historia de cuando era más pequeña, en donde se encontraba ante la posibilidad de viajar con sus compañeros de escuela en una excursión para recoger uvas, pero al cual no pudo asistir porque sus padres no tenían el dinero suficiente para pagarlo. Esto produjo en Natsume un sentimiento profundo de desconsuelo, aunque nunca pudo explicar muy bien por qué, pues dentro de sus sueños más intensos recoger uvas no era una prioridad. Para solventar la pena de su hermana a Makiko se le ocurre una forma creativa de llevarla a “recoger uvas”:

En los cajones de la cómoda, en los pomos de la alhacena, en la pantalla de la lámpara, en la cuerda para tender la ropa, en todas partes, había prendidos, o colgados, calcetines, toallas, pañuelos de papel, bragas de mi madre, todo lo que Maki-chan había podido encontrar. “Ahora, las dos iremos a coger uvas —me dijo—. Natsuko, todo eso son uvas. Vamos a cogerlas juntas.” Me tomó en brazos para que pudiera alcanzarlas y me iba diciendo que cogiera una, que cogiera otra. “Una, dos...”, me decía. » En brazos de Maki-chan, alargaba la mano e iba cogiendo calcetines, cogiendo bragas, iba cogiéndolo todo, y usábamos el colador agujereado que había traído Maki-chan como cesta, y allí lo iba metiendo todo. “Aún quedan”, “Mira, aquí”, “Y allí”, decía Maki-chan, esforzándose tanto como podía en sostenerme en brazos, y me dejó coger todas las uvas. No sé si estaba contenta, o triste, pero las fui cogiendo todas, una tras otra (...) No se podían comer, ni siquiera tenían granos, pero este es mi recuerdo de haber ido a coger uvas. (Kawakami, 2021, p. 156).

El *mono no aware* se exhibe tras las acciones de Makiko, pero no en el mismo instante en el que fueron ejecutadas sino muchos años después, cuando Natsume ha adquirido la madurez suficiente y ha experimentado diferentes situaciones que han ajustado sus parámetros de lo moral y de esta forma entender que los actos de su hermana van más allá de un simple acto de supervivencia. Se gatilla en ella la conciencia de una belleza que solo es posible reconocer si se ha caminado en sus zapatos. Pero no solo eso, como vimos, el *mono no aware* es un fenómeno que se experimenta entre lo privado- subjetivo y lo público-intersubjetivo, por tal razón el *aware* que ha palpado Natsume se replica en su sobrina, pues, como veremos a continuación, luego de este encuentro íntimo y personal es que Midoriko es capaz de apreciar los sacrificios de su madre.

3.1.2 *Entre el hogar y el trabajo*

Kawakami usa la maternidad para discutir su manifestación como un fenómeno manipulado por los discursos de poder que pueden reducir a las mujeres a ese rol de forma exclusiva pues, en algunos casos, como en el de Japón, se opera sobre la sexualidad y reproductividad de los seres humanos en un sentido político (no olvidemos la famosa ley que en el pasado se impuso a las familias para limitar el número de hijos y que, ahora, debido a las bajísimas tasas de natalidad, se ha revertido). También incluye diversas ideas sobre la manipulación de la imagen corporal y de sus implicaciones sociales. Esta nos permite explorar una idea que Irvin (2016) propone como la estética corporal dentro de la estética cotidiana. Evoca que, entre todos los objetos del día, el cuerpo también es un objeto valioso para el análisis estético, pues nuestro cuerpo y el de los demás están dispuestos, casi que, en bandeja de plata, para ser evaluados y estimados en un sentido en donde predomina lo bello. Y cómo no, si es lo primero que vemos. Además, como bien lo explican Lipovetsky y Serroy (2015), “con la sociedad de consumo de masas se ha impuesto una cultura estética de masas, tanto a través de los nuevos valores celebrados (hedonismo, entretenimiento, diversión, moda...) como a través de la proliferación de bienes materiales y simbólicos, cargados de valor formal y emocional” (p. 16). Por lo tanto, cuando se ejercen los juicios frente a los cuerpos en realidad lo que hacemos es poner en discusión o liberar nuestros propios cuestionamientos éticos. Existe un todo estético que se origina en nosotros mismos.

Para nadie es un secreto que a lo largo de la historia las mujeres han sido especialmente sometidas a un sinfín de normas y estándares de belleza. En los espacios en donde se replican estos modelos (en cada ciudad, cada país, cada continente, salvando las diferencias específicas de cada cultura) se celebra a las que cumplen con las demandas mientras se penaliza con el

desprecio a las que no. Japón, por ejemplo, es uno de los principales centros de moda a nivel mundial, el cual contiene sus propios estándares de belleza. De estos estereotipos, tal como lo advierte Magnúsdóttir (2015), resalta lo *cute* o lo *kawaii*, que se refiere a “lo adorable, a lo dulce o a lo gracioso, pero también a lo infantil, a lo puro y a lo vulnerable”(Magnúsdóttir, 2015, p. 21). También explica que esta característica corresponde a una evolución de los patrones sociales que decretan lo que es bello en la mujer, los cuales, desde la era *Heian*, han dictaminado el prototipo de la geisha o la cortesana como el modelo más aceptable. Por ese motivo en el contexto japonés se le concede mayor importancia al cabello liso y negro, a la piel pálida y limpia, y a una figura delgada y delicada. Al respecto Miller (2006) menciona que en la actualidad los referentes de belleza se han diversificado; a las pieles tersas y blancas se les ha sumado “plataformas de 8 pulgadas, perforaciones corporales, tatuajes y hasta bronceados” (Miller, 2006, p. 27), lo cual ha resultado positivo porque se ha liberado a la “belleza” de los correctivos del pasado, pero también puede resultar preocupante porque se ha naturalizado una cantidad de trabajo excesivo en el cuidado de la belleza, sin importar la edad, posición económica o región del país.

En la primera parte de *Pechos y huevos*, el detonador del relato es, de hecho, una muestra de este fenómeno: Makiko desea aumentar el tamaño de su busto para verse más atractiva y de esa manera poder seguir trabajando en el bar (no olvidar que tiempo atrás ya había intentado blanquear sus pezones con un producto que quemó su piel). Se hace una mención constante a la juventud de las empleadas de los bares, chicas universitarias de 20 años, guapas y divertidas, con talento para encantar a los clientes y hacerlos gastar dinero. Pero para Makiko el tiempo está pasando, ya tiene 40 y no ve otra solución más que acceder a esta transformación de su cuerpo.

El *mono no aware* se dibuja gracias a la distinción entre dos cotidianidades que podríamos denominar como la del cuerpo materno y la del cuerpo del trabajo. Se trata del fraccionamiento de la corporalidad en dos espacios ajenos uno del otro que dependen de un solo dispositivo. Este es un dilema al que se debe enfrentar Makiko desde el momento en el que decide hacerse la cirugía, pero del que no es consciente sino hasta la intervención de Midoriko, cuando esta la inquiera por “la verdad”.

Posterior al paseo en el parque de diversiones, las hermanas y Midoriko se reúnen en el apartamento de Natsume luego de que Makiko se hubiera desaparecido por varias horas sin dar una señal. La preocupación de Natsume y Midoriko se había acrecentado durante toda la noche, incluso Natsu sospechaba que su hermana había aprovechado todo ese tiempo para hacerse la cirugía en secreto, pero al final ella cruzó la puerta bajo un alto nivel de embriaguez sin dar mayores explicaciones y sin nada diferente en su cuerpo. La llegada de Makiko desencadena una discusión con Midoriko; primero la madre le declara a su hija la poca importancia que le da a que esta no le dirija palabra, a lo que la hija, después de escucharla quejarse y lamentarse con su voz de borracha, rompe su pacto de silencio y le pide que le diga la verdad, nada más. La conversación transcurre mientras Midoriko se revienta unos huevos sobre la cabeza:

¿Por qué? —le dijo como si escupiera—. ¿Por qué te operas?... Es porque, al tenerme a mí, el pecho te quedó así, ¿verdad? ¿Y qué? ¿Por qué, mamá? ¿Por qué quieres hacer algo que duele tanto?... Estoy preocupada por ti, mamá. Pero no te entiendo. Nunca me cuentas nada. Tú eres muy importante para mí, mamá. Pero yo no quiero ser como tú. No, no es eso —dijo Midoriko conteniendo el aliento—. Quiero tener dinero pronto y dártelo. Dártelo a ti, mamá. Pero no sé qué hacer. Tengo miedo, hay muchas cosas que no entiendo. Los ojos me duelen, me hacen daño. ¿Por qué tengo que hacerme mayor? Me

hace daño, todo esto me hace daño. Nacer para esto. ¿Por qué he nacido? Ojalá no hubiera nacido. Si nadie hubiera nacido, no pasaría nada, no habría nada. (Kawakami, 2021, p. 177).

En este fragmento podemos encontrar una descripción que, en términos de Naukkarinen (2013), muestra otra de aquellas experiencias que se circunscriben a lo negativo de *my everyday now*. Las palabras de la pequeña logran abrirle los ojos a Makiko sobre la duplicidad de su cuerpo y como cualquier decisión en el que esté implicado puede tener efectos inesperados. Le señala Midoriko que la cirugía es un acto violento en contra de sí misma, que pone en riesgo su vida por algo que no lo vale en realidad, que es un sacrificio muy grande tan solo para perpetuar su vida (su cotidianidad) en ese mismo sitio. Pero también significa para Midoriko que su madre ha antepuesto su trabajo frente a su hogar y que gracias a ello los cimientos de su estabilidad social y familiar, ya endebles, se verían realmente estropeados. La reacción de Makiko a estas apreciaciones agudas de su hija, que se encuentra en la cocina cubierta de clara de huevo y de lágrimas, es imitarla: Makiko también se comienza reventar huevos en la cabeza para demostrarle que la está escuchando, que en ese preciso momento están en sintonía.

Para Makiko el acto de ser “movido”, de sentir el *aware*, está en descubrir en su hija una representación de sus propias experiencias, de una infancia difícil, pobre, llevada a medias y de una familia que no puede estar presente porque el hambre apremia. Que Midoriko levante la voz para enfrentarla le demuestra que su hija no es un actor pasivo, que es una figura resiliente capaz de aguantar, sostener su cordura en la adversidad y que, a diferencia de ella, es capaz de luchar en contra de todos esos impedimentos. Por ese motivo el acto de romperse los huevos también se puede ver como una muestra de *mono no aware*: esas es la respuesta de una madre que no puede cambiar el pasado, pero que acepta sus errores y es capaz agachar su cabeza, asimilar las

palabras de su hija, otro ser humano que intenta encontrar su lugar en este mundo, y aceptar que la operación podría acarrear su propio fin.

La cirugía nunca se lleva a cabo, la madre y la hija regresan a Osaka al día siguiente. En relación a las *everyday aesthetics*, la decisión de Makiko de no optar por la operación de sus pechos se puede explicar tomando otra idea de Irvin (2017), pues él señala que, aunque la belleza sea la característica más elemental en nuestras consideraciones estéticas del día a día, es en el funcionamiento del cuerpo, sea correcto o no, y la interacción que este nos permite con nuestro entorno, en donde se crean los lazos más profundos de interdependencia. La cotidianidad del cuerpo materno y del cuerpo del trabajo al final se sostienen durante todos estos años gracias a una postura que se mantiene justo la mitad de *my everyday now*, sin arriesgarse ni poner en juego su raigambre, que le permite mantener el control, a pesar de que esto signifique llevar una vida que, a consideración del resto de personas, puede ser pueril y poco valiosa. Esto también daría cuenta del porqué estaba dispuesta a poner en vilo su salud y su relación con su hogar.

Kawakami escribe extensamente sobre las experiencias de los cuerpos femeninos en relación a la maternidad, pero también presenta importantes cuestionamientos acerca del rol de la cotidianidad de las mujeres en el espacio laboral. Este escenario aparece como elemento central en la primera parte de la novela y como un aspecto circundante en la segunda. Kawakami se ocupa de este espacio, como vimos, dando mayor protagonismo a las experiencias de Makiko y su madre. En estas dos historias de vida encontramos unos principios que se repiten: trabajos nocturnos, de servicios temporales, mal remunerados y de largas jornadas. Está interesada en los componentes del día a día de estos espacios para estructurar un campo de acción, que va a contar más como un lugar en donde la identidad se construye. En esta novela los espacios laborales son multiformes, a pesar de contar con estructuras jerárquicas, y, al igual que cualquier entorno

social, son heterogéneos en su composición, pues cada ser humano es propietario de su historia, de sus vivencias y así mismo son criterios individuales.

Natsume nos introduce los ambientes que rodean a los bares de la siguiente manera: “El snack donde trabaja Makiko está en el barrio de Shôbashi, en Osaka (...) Lejos de ser de primera categoría, es una zona donde un enjambre de snacks, tabernas, bares y demás se apiñan, recostados los unos contra los otros, mientras van mudando a color marrón” (Kawakami, 2021, p. 26). Luego hace una descripción muy detallada de la variedad de locales de la misma calle del bar, que incluye una amplia oferta de restaurantes, hoteles, farmacias, prostíbulos y hasta salas de juegos. Así mismo, la población que habita estos espacios es diversa: oficinistas, vagabundos, borrachos, mujeres mayores y otras muy jóvenes. El bar donde trabaja Makiko está ubicado en un edificio comercial y de ocio, en su interior “hay una barra con algunos taburetes y varios apartados separados por sofás a los que llaman «reservados»” (Kawakami, 2021, p. 28). El ejercicio de Makiko, y de todas las mujeres que laboran ahí, es atender a los clientes y hacer que estos gasten su dinero en alcohol, trabajo que inicia al caer la tarde y termina al pasar la medianoche.

El proceso de *engagement*, o de vinculación emocional con este lugar no solo se debe a que este es su trabajo y con este puede sostener la economía de la familia, sino por un componente estético que se ha formado a través de los años. Es válido afirmar que un negocio de estos es igual en todas las latitudes del mundo y no es difícil imaginar el ambiente que se respira en su interior, pero gracias a la experiencia de Makiko se nos revelan otras condiciones que van más allá de la percepción superficial de quienes no experimentan un bar de forma permanente. En primer lugar, el componente estético germina gracias a la figura de la madre de Makiko y

Natsume, quien es la responsable de empalmar el destino de esta familia al mundo de la vida nocturna y que hereda a su hija unos derroteros dentro de este universo:

Mamá, durante el día, hacía varios trabajos a tiempo parcial y, por la noche, trabajaba en aquel snack. Makiko, cuando estaba en el instituto, tomó la delantera y se estrenó como lavaplatos (...) Makiko, en un trabajillo que empezó de forma paralela en una casa de yakiniku, se esforzó tanto que logró alcanzar al mes hasta un máximo de ciento veinte mil yenes, a razón de unos seiscientos yenes a la hora (hecho que llegó a convertirse en una especie de leyenda en el establecimiento). Unos años después de acabar el instituto, la ascendieron a empleada fija y, luego, trabajó allí hasta que el restaurante quebró. Después, se quedó embarazada, nació Midoriko, fue rodando de un trabajo a tiempo parcial a otro y, ahora, a los treinta y nueve años, también trabaja en un snack cinco días a la semana. En una palabra: Makiko ha acabado llevando casi la misma vida que mamá, que era madre soltera, se deslomó trabajando, enfermó y murió. (Kawakami, 2021, p. 19).

Con el paso del tiempo, la proximidad entre ella y ese mundo se condensa con la disposición del entorno, o, para referirnos a las *everyday aesthetics*, con los valores ambientales. Saito (2007) explica que el ambiente, sea una atmósfera o un estado de ánimo, siempre está ligado con una experiencia multisensorial, de olores, imágenes o sonidos. Se trata de una idea generalizada que unifica todos estos ingredientes en una sola expresión estética. Podemos tomar cada elemento de experiencia como un objeto individual, pero para el desarrollo de la estética de una atmósfera tienen que estar todos unidos. Saito (2007) apunta con esto, principalmente, a la apreciación estética del medio ambiente, poniendo de ejemplo a la estacionalidad o los paisajes naturales. No se puede entender el verano sin la sensación de humedad, las altas temperaturas o

la presencia de plantas que se abren a plenitud. En el caso de Makiko podemos utilizar esta misma lógica para analizar el ambiente en el que habita, o sea, su trabajo en el bar.

La principal característica de ese medio ambiente y a la que se debe la interdependencia es el flujo de la interacción social. La participación activa de diferentes actores con los que Makiko o Natsume logran establecer una cercanía, o por lo menos alguna una interacción interesante que se convierte en su día a día. Por ejemplo, la figura de Kyû-chan, aquel anciano que recorría las calles con una guitarra, y luego terminaba en el bar hasta emborracharse, para luego salir a la autopista y lanzarse frente a los autos con el objetivo de sacar un poco de dinero de los conductores. O a todas las chicas que trabajaron temporalmente en el bar, como las jóvenes adolescentes que se hacían pasar por estudiantes universitarias y que, luego de una tragedia, descubrieron que en realidad eran prostitutas, o la empleada china, quien apenas podía hablar japonés, pero era muy jovial, y que, por alguna razón no justificada, ganaba más dinero que las otras empleadas del *snack*.

Makiko hace parte de ese engranaje laboral, que, con el pasar del tiempo, se transforma en un nuevo mecanismo familiar. Mama- san, la propietaria del bar *Chanel*, el lugar en donde Makiko habría de trabajar por más de veinte años, que se nos describe como una mujer mayor, pero vital y alegre, con aptitudes para la regencia, podría representar a una suerte de madre. Las chicas jóvenes que consiguen un empleo en ese sitio podrían ser vistas como sus hermanas, otras Natsume que se hayan a la deriva buscando un espacio donde escamparse. O como sus propias hijas, a las que debe proteger e intentar guiar por un camino digno en el que ganarse la vida. De hecho, Mama- san le ofrece a Makiko la oportunidad de convertirse en su reemplazo después de tanto tiempo de servicio, lo que nos confirma que se repite las circunstancias acaecidas en su

hogar verdadero: Natsume toma la posta de su madre como pilar en la familia, que cuida y protege a los suyos.

Es cierto que las experiencias más cercanas de Makiko en su trabajo no son detalladas en todos los registros, la narradora es Natsume, por lo tanto, para hilar una relación entre el vínculo laboral con el *mono no aware*, nos debemos apegar a la exposición que este personaje hace de las experiencias de su hermana. Así, de estas intervenciones, lo más sensato es resaltar la obligación de Makiko con ese espacio que se vislumbra como una conjunción clara de interdependencia. Makiko se desarrolla como ser humano (y su cotidianidad), en una gran parte, gracias a la influencia de todo lo que acontece en el bar, y de la misma manera el bar se conserva tal y como debería ser gracias a la influencia de Makiko y de todas las empleadas. Desde este punto de vista el *aware* se enuncia más como el asunto de un gran organismo estético que solo se entiende por medio de las transacciones y menos como un *ah*.

Ya se ha hecho mención de la necesidad de Makiko de mantenerse joven o atractiva para poder conservar su trabajo. Hecho que se entiende como una muestra de su compromiso o de su necesidad económica, al final no concreta esta decisión, sin embargo, en la segunda parte, nos cuentan cómo está a punto de convertirse en la jefe: “Era ella quien entrevistaba a las chicas nuevas y supervisaba su trabajo, quien se encargaba del suministro de bebidas, quien llevaba las cuentas, etc” (p,215). Después de tantos años de seguir esa rutina, de repetición de las mismas prácticas, se depuran las dinámicas de cooperación que les permiten, tanto a Makiko y al bar *Chanel*, alcanzar el equilibrio. Un control que es valioso o meritorio solo dentro del contexto del bar, que se afirma con el pasar del tiempo y con cada interacción entre las empleadas o los clientes.

3.1.3 *Lo estable y la maternidad*

En esta novela, la mayoría de los personajes tienen su propia opinión de lo que significa ser madre y ser hijos, y todas estas formas de experimentar o entender la maternidad terminan por influir en las propias percepciones de Natsume quien asimila estas ideas como una manera de confirmar o validar su propia existencia en este mundo. La idea de maternidad en ella se instala por medio del modelo “original”, clásico, estándar, de lo que se entiende popularmente como ser madre para luego subvertirla según la información que ha adquirido de todas las personas con las que tiene un diálogo sobre el tema. La confusión de Natsume se puede entender si señalamos que se enfrenta de cara a un sistema de relaciones reproductivas lleno de inconsistencias. Ivry (2010) anota que la política cultural reproductiva de Japón tiende ser confusa por diferentes motivos, entre ellos que el gobierno se presenta como un actor pro-natal que es incapaz de estimular las tasas de natalidad y por ende de contrarrestar los altos niveles de envejecimiento; también es contradictorio el hecho de que se haga énfasis en reducir la mortalidad infantil y neonatal, siendo esta la etapa en donde los obstetras invierten mayores cuidados, y que sea este mismo agente gubernamental el que intervenga dentro del *continuum* de la maternidad con imposiciones sobre el aborto y la esterilización, además que se desatiende las partes del embarazo que están relacionadas con los controles, los cambios físicos y psicológicos. Harada (2022) matiza que la intervención política tiene como meta es “precisamente lograr un futurismo (re)productivo que se centre en el cuidado familiar heterosexual” (Harada, 2022, p. 21), ignorando los propios intereses y deseos de las mujeres. También menciona otra contradicción: las políticas interventivas promueven el matrimonio y la maternidad como una forma de conseguir estabilidad económica para las mujeres, pero los costes de vida terminan demostrando lo contrario: “Según la 15ª Encuesta Anual de Seguridad Social sobre la Población de 2015, mientras que el 56,3 por ciento

de las parejas casadas heterosexuales afirmaron que cuesta demasiado dinero criar y educar a los hijos, el 39,8 por ciento de las mujeres casadas dicen que odiarían tener hijos a una edad avanzada” (Harada, 2022, p. 22).

Natsume se compara con otras mujeres de mediana edad igual que ella a las que frecuenta (amistades, digamos). Todas llevan una vida tranquila, la mayoría son empleadas con trabajos convenientes, están casadas, o por lo menos sostienen una relación estable con un hombre, y todas son madres. Natsu solo coincide con este prototipo de mujeres al ser parte del mundo literario (editoras, escritoras, publicistas). A partir de esta comparación Natsume comienza a sospechar que su vida carece de un elemento, una pieza del rompecabezas de su propia identidad:

Dejé el ordenador en «suspender», fui a la cocina, preparé arroz con nattô y empecé a comérmelo despacio. Como no me apetecía hacer nada antes de acostarme, decidí matar las horas actuando lo más lentamente posible, pero cuanto más tiempo invertía en masticar y más minuciosos eran mis gestos, más iba dilatándose el tiempo y más me daba la impresión de que avanzaba a un ritmo cada vez más lento... Cuando estaba así, inmóvil, a veces me acordaba de cuando era niña. Lo que veía, el lugar y el tiempo eran distintos, pero el hecho de estar mirando de aquella forma era el mismo. Además, últimamente también me acordaba mucho de mi madre y de la abuela Komi. A mi edad, mi madre ya tenía una hija de catorce años y otra de cinco... «Estoy cansada —me dije—. A pesar de que no has hecho nada», apuntó una voz en mi interior. «A ti te falta ambición». (Kawakami, 2021, p. 210).

Concluye que ese componente extraviado no es ni más ni menos que ser madre, esa especie de escuela de la vida que ofrece un norte, eso que le falta. Pero ella no está capacitada

para involucrarse afectivamente con un hombre, pues es incapaz de sostener relaciones íntimas, no siente placer ni deseo. Nos dice Natsume:

Pero me era imposible. Cada vez que me desnudaba y lo aceptaba, me sentía tan deprimida que casi se me saltaban las lágrimas de desesperación. A veces deseaba, de todo corazón, morir. Otras me preguntaban si no estaría mal de la cabeza: ¿cómo iba a resultarme tan duro, si no, tener relaciones sexuales con la persona que amaba?

(Kawakami, 2021, p. 221)

La maternidad se convierte en una necesidad que es obstaculizada por las experiencias negativas heredadas de su único vínculo sexoafectivo. Así, la frase “inseminación artificial” se convierte en una constante en sus razonamientos, se transforma en la única alternativa para ser madre sin experimentar una relación sexual, pero esta práctica médica, según lo descubre Natsume, está indicada únicamente para las mujeres casadas que tienen la capacidad económica para pagar el costo excesivo de los tratamientos. “Aunque se alienta a los cuerpos femeninos heterosexuales maternos y “fértiles”, así como a los cuerpos masculinos, a procrear, aquellos que son percibidos como de sexualidades no normativas o aquellos que son diagnosticados como discapacitados/enfermos continúan teniendo un acceso limitado a la (re)producción y/o se ven privados de la (re)productividad”(Harada, 2022, p. 10).

Natsume no es “apta” socialmente para acceder a un embarazo asistido, sin embargo opta por un camino irregular con el fin de ser madre. A las ideas obtenidas por su relación con su madre y su hermana, la de romperse la espalda de día y de noche en el trabajo, la de sacrificarse sin límites, se le agrega la de entrevistar donantes de semen en cafeterías anónimas o conocer las experiencias de aquellos hijos que no fueron deseados, o que fueron producto de la inseminación artificial y terminaron convertidos en adultos solitarios y tristes. Un campo inexplorado de

realidades complejas, pero al fin realidades, que debe tener antes de pensar en quedar embarazada.

La primera duda de Natsume es si debería seguir su vida tal como está, una cotidianidad que le ha costado conseguir, cumplir, la de escribir libros y vivir de ello. Una cotidianidad que comparte con Ryôko Sengawa, su editora. Esta mujer es hija única, heredera de una familia adinerada, no ha soportado grandes inconvenientes más allá de una salud quebradiza. Al igual que Natsume es soltera, no tiene interés en una responsabilidad que no corresponda a su trabajo, pero Sengawa sí mantiene una postura cerrada frente a la idea de tener hijos:

Todavía hay quien dice que las mujeres deseamos ser madres por instinto, que es un imperativo genético, pero yo nunca he sentido nada parecido. He ido haciendo lo que tenía que hacer a cada momento y esto me ha llevado aquí, adonde estoy ahora. Además, según cómo lo mires, ¿no es más lógico no tenerlos? Al menos, así ha sido en mi caso. Porque lo que he hecho es ir viviendo el día a día con naturalidad, tomándolo tal como venía. (Kawakami, 2021, p. 348).

La vacilación sobre ser madre o no serlo se acrecienta con los testimonios de Konno, Aizawa y Yuriko, los tres personajes que Gaesesita Arlilianda et al. (2024) nombran como “los huérfanos” haciendo referencia a que nunca se sintieron hijos de sus padres. Konno, otra de sus compañeras del mundo literario, le cuenta cómo se sentía distanciada de su hija desde que nació, como la amaba con todo su corazón, que daría su vida por ella de ser necesario, pero la existencia de esa misma hija no representaba nada especial, era intrascendente. Esta situación era una repetición de lo que Konno experimentó con su madre y de lo que Makiko y Midoriko se libraron gracias a aquel encuentro en Tokio diez años atrás: una atadura familiar que no se puede romper por ese contrato sanguíneo, a pesar de que la relación se vea cargada de animadversión y

evidente antipatía. El otro personaje que interfiere en su forma de pensar es Jun Aizawa, un hijo de la inseminación artificial que conoce en su investigación sobre el tratamiento. Es un hombre su edad, médico de medio tiempo y promotor de los asuntos relacionados con la inseminación artificial. El descubrimiento de que no había sido concebido de forma natural, que era hijo de otra semilla que no era la de su padre, produjo en su espíritu un vacío muy profundo, pues, desde su punto de vista, es vital conocer el origen de cada quien para descubrir un sendero al cual seguir. Pero, una de las condiciones más comunes de la inseminación artificial es el anonimato, por lo tanto, conocer ese origen se convierte para ese hombre una tarea imposible de finalizar. Yuriko Zen es otra persona importante que descubre en su investigación. También es producto de la inseminación artificial. Es una chica que vivió una infancia más o menos parecida a la de Natsume, aunque la gran diferencia es que en su niñez tuvo que resistir los abusos de su padre quien accedía a ella físicamente, quizás, por el simple hecho de no ser su padre biológico. El odio creció en ella desde pequeña, influyendo en todo lo que habría de ser en la adultez, incluso llegando a dudar de la validez de su existencia.

La faceta opuesta de estos personajes la descubrimos con la experiencia de Yusa, otra escritora quien aviva en Natsume sus esperanzas sobre ser madre. Yusa es una mujer soltera que es responsable de una hija pequeña llamada Kura, algo que resulta muy familiar a Natsume. El hogar de Yusa es un apartamento pequeño, apenas con el espacio justo, y se mantiene con lo necesario, pero Natsume sabe que ese es un entorno natural para ella, ese ambiente lo conoce muy bien y se siente cómoda con ello. Lo que más llama su atención es que Yusa ha conseguido cierta estabilidad en su vida, a pesar de que ser madre soltera: es independiente económicamente, tiene diferentes trabajos relacionados con la escritura en los que se desenvuelve con éxito, y, lo más importante, nada de esto impide que su responsabilidad con su hija se convierta en una

carga, al contrario, es un incentivo. Su discurso es totalmente opuesto al de Konno: “Puede sonar extraño, pero yo jamás podría separarme de Kura. Es como si hubiera nacido y vivido hasta este momento para encontrarla a ella” (Kawakami, 2021, p. 397).

En la visita que Natsume hace a Yusa tiene la oportunidad de conocer a Kura, la niña de cinco años. Esta es la experiencia más cercana que tiene Natsume con un ser tan pequeño desde que desea ser madre, lo cual la lleva a distinguir algunas características distintivas de la infancia. Saito (2007) comenta que en la estética del día a día podemos encontrarnos con algunos objetos o con alguna situación muy específica que nos hace detenernos un segundo frente a ello solo para observar sus características, no en un sentido reflexivo o especulativo, tan solo una simple mirada para detallar sus propiedades. Saito se refiere, por ejemplo, a la forma particular de una rama, al aroma de la comida recién preparada en la casa vecina o, incluso, el sonido del teclado nuevo del computador cuando escribimos en él. Natsume, en un ejercicio de ese orden, describe su encuentro con Kura haciendo énfasis en todas las características distintivas de la hija de su amiga:

Tanto las manos como los dedos de Kura eran increíblemente pequeños. Las uñitas de las puntas eran más menudas aún, frágiles y traslúcidas como microorganismos marinos acabados de nacer. Me quedé mirándola. Kura me sonrió alegremente, tendió los brazos y me abrazó con fuerza. Me dio un vuelco el corazón; por un instante, me quedé sin saber qué hacer, pero, al final, la estreché entre mis brazos. La sensación fue tan placentera que sentí vértigo. Su cuerpo era pequeño y suave. El olor que emanaba de su cuello aunaba múltiples olores y recuerdos: el de la ropa limpia que había absorbido el olor del sol, el de la luz alegre de primavera, el de la cálida redondez del vientre de un perrito que sube y baja dulcemente al ritmo de su respiración, el brillo del asfalto que

relucía tras la lluvia de verano, el tacto del lodo tibio. Mientras la abrazaba con fuerza, respiré hondo por la nariz una y otra vez. A cada inspiración, sentía cómo mi cuerpo se iba relajando y notaba cómo un extraño hormigueo se extendía por la piel de mi cráneo. (Kawakami, 2021, p. 399).

El *mono no aware*, como podemos ver, se concreta en la última frase de la cita: “A cada inspiración, sentía cómo mi cuerpo se iba relajando y notaba cómo un extraño hormigueo se extendía por la de mi cráneo”. El *ah* del que habla Norinaga, es descrito como una corriente de certeza a sus sospechas sobre lo que significa ser madre, lo que habrán sentido su hermana y su madre, y lo que ella está deseando probar. El efecto que produce en Natsume aquella cercanía fugaz con la pequeña Kura no es el de una revelación absoluta sobre lo extraordinario de los hijos, es una aproximación a la respuesta a ese misterio (tener un hijo) que intenta resolver gracias a una confluencia estética. La belleza de la escena es de alguna forma una validación o una contestación positiva a sus requerimientos espirituales y físicos que habían surgido en ella: sí es posible procrear una criatura en solitario, sí es posible criar a un hijo sola y sin ayuda de nadie más y sí es posible, a pesar de todo ello, que el recién nacido sea feliz. Más adelante Natsume lo recalca:

«En un relato de García Márquez hay una escena parecida», pensé. Había un hombre —un patriarca o algo similar— que tenía gota y le dolía mucho el pie. El dolor llegaba a ser tan insoportable que, en un momento dado, este empezaba a cantar un aria y su eco iba expandiéndose por el mar Caribe. En mi caso no era el dolor de la gota, sino un sentimiento de confianza que era difícil de distinguir de la alegría. «Yo también podré. No es algo imposible. No importa de quién sea hijo. Si lo traigo yo a este mundo, será

mío...» Era una sensación de poder que jamás había experimentado. (Kawakami, 2021, p. 414).

Y efectivamente, in tiempo después, Natsume queda embarazada, pero no de un donante desconocido, sino de Aizawa, en un acuerdo que podemos titular de paternidad abierta, satisfaciendo, por fin, sus intereses de autonomía:

—De todas formas, básicamente, voy a tenerlo sola y voy a educarlo yo sola...Quedamos en que, cuando el niño crezca y quiera ver a su padre, podrá hacerlo —dije—. Podrá ir a visitarlo cuando quiera. Y él, por su parte, cuando quiera ver al niño, también podrá hacer lo mismo. Aún no sé qué tipo de relación se establecerá exactamente, pero esta es la idea que tenemos de momento. Lo que hemos hablado. (Kawakami, 2021, p. 547).

El *mono no aware* emerge tras el proceso de asimilación/experimentación y se transmite con el *canto* que se simboliza con el ejercicio mismo de engendrar un nuevo ser humano y los cuidados que conlleva. La gestación en su interior que es lenta y veloz al mismo tiempo, el cambio físico y el parto, esa experiencia que es individual dentro del proceso de gestación y en donde concluye esta etapa iniciática de la maternidad. Al final de la novela, cuando Natsume, tiene a su hija recién nacida en sus brazos, luego de una lucha dolorosa en contra de su cuerpo, pero tan normal y común en el proceso de ser madre, es que el *mono no aware* hace presencia con sus últimas palabras:

Oí una voz que decía: «Es una niña sana. Pesa tres kilos y doscientos gramos». Las lágrimas brotaban de mis ojos sin cesar, pero no sabía de qué tipo de lágrimas se trataba. Era más que la suma de todos los sentimientos que conocía; del fondo de mi pecho brotaban otros que aún no tenían nombre. Y me hacían derramar lágrimas. Miré el

rostro de la niña. Hundí la barbilla en el pecho para abarcar todo su cuerpo con la mirada. Aquel bebé era la primera persona que yo conocía. No se parecía a nadie que existiera previamente, ni en mis recuerdos ni en mi imaginación: era la primera persona que conocía. La niña lloraba con todas sus fuerzas haciendo vibrar todo su pequeño cuerpo. Mientras le decía: «¿Dónde estabas?, has venido aquí, ¿sabes?», contemplaba al bebé que lloraba sobre mi pecho. (Kawakami, 2021, p. 559).

La dimensión estética de todo lo que implica ser madre, que se ha construido a lo largo de la vida de Natsume y sus vínculos interpersonales, deriva del cúmulo de experiencias corporales o sensibles, la mayoría experiencias comunes y corrientes, que encarnan el sentido afectivo de su personalidad o del *mono no aware*. Sentir el *aware* de la maternidad se expresa como una conciencia de la propia identidad con todas sus implicaciones éticas y morales (de dependencia y del cuidado), además articula una manera de incorporar en su presente, en su *everyday now*, las experiencias del pasado y las que están por venir, generar un campo de expectativas positivas a partir de las negativas.

CONCLUSIÓN

En este trabajo sobre los aspectos correspondientes a lo cotidiano en algunas escenas de la obra de Kawakami, y en su correspondiente expresión del *mono no aware*, hemos abordado las distintas maneras en las que la identidad de los personajes es definida por los hechos comunes de su vida. Se ha evidenciado como la suma de distintos objetos, situaciones como encuentros interpersonales, que son invisibilizados por su convencionalidad, logran dar forma y profundidad a una historia y a sus protagonistas.

En un intento por aproximar los conceptos de estética cotidiana y *mono no aware*, hemos encontrado diferentes puntos de convergencia que facilitan el establecimiento de un diálogo entre ambas nociones. Como se planteó en un principio, el análisis comparativo habría de dar como resultado un mayor alcance a la hora de requerir la idea del *mono no aware*, pues este concepto tiende a ser reducido sólo a una comprensión moral de la naturaleza o solo a una idea de belleza pasajera. De esta manera, empleando los diferentes planteamientos de la estética cotidiana, hemos reorientado la imagen original del *mono no aware* establecida por Motoori Norinaga sin transgredir su propósito ni su fundamentación poética, tan solo apelando a las transformaciones sociales y culturales que se han generado desde entonces.

Pechos y huevos es una novela enmarcada en un discurso que personifica a la contemporaneidad japonesa, principalmente a la de las mujeres. Bajo la observación de las situaciones del día a día y el *mono no aware* descubrimos en Kawakami una preocupación estética que, además de ser construida por eventos comunes de la vida familiar o laboral, ahonda en el ámbito negativo de las mismas. Tomando esa posición no busca utilizar el papel de la mujer en la sociedad nipona como una muestra de las dificultades o los apuros de una población históricamente subestimada, sino que intenta transformar la orientación de lo negativo desde una lógica afectiva. No se trata únicamente de representar una visión feminizada de las relaciones con el entorno, sino de un espíritu que puede y debe ser labrado desde la empatía, como Natsume y Midoriko, que les dan valor a sus vidas y la del resto a través de sus interacciones.

Le estrecha relación entre estética cotidiana y *mono no aware*, y su recorrido por *Pechos y huevos* nos permite dar cuenta de que abarcar el *aware* con la mira de la estética cotidiana ensancha las fronteras del significado de naturaleza que acuña el propio concepto, y, en la misma

línea, nos posibilita descubrir que en la narrativa japonesa la cotidianidad toma un cariz que siempre debe ser tenido en cuenta para advertir la complejidad estética del relato.

Por último, vale la pena mencionar que, bajo la afinidad entre ambos conceptos, podemos abarcar obras literarias no japonesas. Bien lo sospecha Chambers (2018) cuando nos habla del *continuum* entre oriente y occidente refiriéndose a la imprecisa, pero cercana, relación entre los conceptos de estética cotidiana y *aware*, y bien lo confirma Flowers (2023) quien se acerca a la posibilidad de descifrar el *mono no aware* como un modo de ser universal a través de las experiencias estéticas, demoliendo las comprensiones materialistas y los mitos de la cultura (género, raza, nacionalidad) reduccionistas.

Obras europeas, americanas, o de cualquier otra región en las que la autora o el autor no tengan ningún vínculo con Japón (como Kazuo Ishiguro en Inglaterra o Nobara Hayakawa en Colombia), también podrían ser exploradas desde la visión del *mono no aware* si se hace énfasis en ciertas características, como la naturaleza de lo cotidiano, lo banal o aparente insustancialidad de la vida contemporánea, en las relaciones de interdependencia con los espacios vividos y en cómo estas actúan de manera subyacente sobre la propia identidad de los personajes, en la trama, incluso en la estructura en la que se desarrolla la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alzate, J. B., & Yoshio, H. (2022). Reimagining the Past, Present, and the Future of Reproductive Bodies in Contemporary Japanese Women's Fiction: Mieko Kawakami's Breasts and Eggs and Sayaka Murata's Vanishing World. *The Palgrave Handbook of Reproductive Justice and Literature*, 465-486.

- Addiss, S., Yamamoto, F., & Yamamoto, A. (Eds.). (2011). *Haiku: An anthology of Japanese Poems*. SHAMBALA.
- Adolphson, M., Kamens, E., & Matsumoto, S. (Eds.). (2007). *Heian Japan, centers and peripheries*. University of Hawai'i Press.
- Berleant, A. (1991). *Art and engagement*. Temple University Press.
- Berleant, A. (2012). *Aesthetics Beyond the Arts: New and Recent Essays*. Ashgate Publishing Limited.
- Burns, S. (2003). *Before the Nation: Kokugaku and the imagining of community in early modern Japan*. Duke University Press.
- Castro, E. (2016). *Un palo al agua: Ensayos de estética*. MICROMEGAS.
- Cabezas García, A. (1980). *Manioshu: colección para diez mil generaciones*. Hiperión.
- Carbonell, N., & Vega, M. J. (Eds.). (1998). *Literatura comparada. Principios y métodos*. Gredos.
- Copeland, R. (Ed.). (2000). *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. University of Hawai'i Press.
- Daibu, U. N. (1980). *The poetics memoirs of Lady Daibu* (P. Tudor Harries, Trad.). Stanford University Press.
- Danto, A. (1996). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Dowling, C. (2010). The Aesthetics of Daily Life. *British Journal of Aesthetics*, 50, 226-242.
- Enriquez, M. (2022, 22 junio). «Cacería de niños», los cuentos crueles de Taeko Kono. *Página 12*.

- Flowers, J. (2023). *Mono no Aware and Gender as Affect in Japanese Aesthetics and American Pragmatism*. Lexington Books.
- Friberg, C., & Vasquez, R. (Eds.). (2017). *Experiencing the Everyday*. NSU Press/Aarhus University Press.
- Fujiwara, G., & Nosco, P. (2021). The Kokugaku (Native Japan Studies) School. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Gaesesita Arlilianda, W., Maslikatin, T., Umniyyah, Z., Angelina, A., & Ramadhan Muhamad, A. B. (2024). Novel Susu dan Telur karya Mieko Kawakami terjemahan Aspri Pratiwi Wulandari: Kajian Feminisme Radikal. *SEMIOTIKA: Jurnal Ilmu Sastra Dan Linguistik*, 25(1), 131-147.
- Gardner, W. (2003). Mongrel Modernism: Hayashi Fumiko's Horoki And Mass Culture. *Journal Of Japanese Studies*, 29(1), 69-101.
- Chambers, G. (2018, 5-8 de septiembre). *Everyday Aesthetics and Mono no Aware: Betwixt and Between* [Conferencia]. 4th Conference Of The European Network Of Japanese Philosophy, Hilesheim, Kulturcampus Domäne Marienburg, Alemania.
- Godoy Domínguez, M.J. (2021). Belleza y moral en Yuriko Saito. Una aproximación desde el funcionalismo emotivista de David Hume. *Pensamiento*, 77 (296), 787-807.
- Harada, K. (2022). *Sexuality, Maternity, and (Re)productive Futures*. Brill.
- Horacio Pérez- Henao (2014) El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. *Revista KEPES*, 227- 248.
- Hunt, J. (2023, 7 febrero). 'Breasts and Eggs' made her a feminist icon. she has other ambitions. *The New York Times Magazine*.
- <https://www.nytimes.com/2023/02/07/magazine/mieko-kawakami.html>

- Irvin, S. (Ed.). (2016). *Body Aesthetics*. Oxford University Press.
- Ivry, T. (2010). *Embodying Culture: Pregnancy in Japan and Israel*. Rutgers University Press.
- Kaibara, E. (2010). *Onna Daigaku: A Treasure Box of Women's Learning*. Nezu Press.
- Kato, K (1962). Some Notes on Mono no Aware. *Journal of the American Oriental Society*, 82 (04), 558-559.
- Kato, S. (2002). *A history of Japanese Literature :The first thousands years*. Kodansha International.
- Kato, S. (1983). *A history of Japanese Literature: The years of isolation*. Palgrave Macmillan UK.
- Kato, S. (1983). *A history of Japanese Literature: The modern years*. Palgrave Macmillan UK.
- Kirshenblatt Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, museums, and heritage*. University of California Press.
- Kawakami, M. (2021). *Pechos y huevos* (L. Porta, Trad.). Seix Barral.
- Kupfer, J. (1983). *Experience as art: aesthetics in everyday life*. State University of New York Press.
- Leddy, T. (1995). Everyday Surface Aesthetic Qualities: «Neat,» «Messy,» «Clean,» «Dirty». *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 53(3), 259-268.
- Leddy, T. (2012). *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Broadview Press
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Luque Moya, G. (2018). Los orígenes de la estética de lo cotidiano. John Dewey la noción de experiencia estética. *Discusiones Filosóficas*, 35, 129-148.

- Magnúsdóttir, L. (2015). *Alluring Faces: Beauty Standards in Japanese Society through the Ages* [Bachelor degree]. University of Iceland.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. Siglo Veintiuno* Editores.
- Mackie, V. (2003). *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment and sexuality*. Cambridge University Press.
- Marra, M. (2006). *The poetics of Motoori Norinaga: A Hermeneutical Journey*. University of Hawai'i Press.
- Melchionne, K. (2011). Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling. *The British Journal Of Aesthetics*, 51, 437-442.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica.
- Miller, L. (2006). *Beauty Up: Exploring contemporary Japanese body aesthetics*. University of California Press.
- Moriguchi, Y., & Jenkins., D. (Eds.). (1990). *The Dance of the Dust on the Rafters: Selections from Ryojin-Hisho*. Broken Moon Press.
- Munawar, A., & Chaudhary, F. (2022). Alienation, Embodiment, and Search for Authenticity Under Capitalism in Mieko Kawakami's Breasts and Eggs. *International Journal Of Linguistics And Culture*, 3(2), 179-192.
- Murakami, H. (2006). *Kafka en la Orilla* (L. Porta, Trad.). Tusquets.
- Naukkarinen, O. (2013). What is «Everyday» in Everyday Aesthetics? *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, 11.
- Novitz, D. (1992). *The boundaries of art*. Temple University Press.

- Onaha, C. (2007). La mujer japonesa en el Japón moderno (siglos XIX y XX): la construcción de su imagen. *VII Jornadas de Sociología*.
- Orbaugh, S (1996). The Body in Contemporary Japanese Women's Fiction. En Gordon, P., & Walker, J., (Eds.), *The Woman's Hand Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford University Press.
- Parker, J. (2008). Dreaming Gender: Kyōgoku School Japanese Women Poets (Re)writing the Feminine Subject. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 27(2), 259–289.
<http://www.jstor.org/stable/20541065>
- Peters Núñez, T. (2010). Sociología del arte de Marcel Duchamp. *Revista Temas Sociológicos*, 14, 125-144.
- Reischauer, E. O. (1947). The Izayoi Nikki (1277-1280). *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 10(3/4), 255–387.
- Richie, D. (2005). *A tractate on japanese aesthetics*. Stone Bridge Press.
- Rosengurt, C. (2015). El componente estético en la experiencia según John Dewey. *X Jornadas de Investigación en Filosofía*, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina.
- Saito, Y. (2022). *Aesthetics of Care*. Bloomsbury Academic.
- Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press.
- Sartwell, C. (1995). *The art of living: aesthetics of the ordinary in world spiritual traditions*. State University of New York Press.
- Sanae, F., & Watanabe, T. (2007). From Female Sovereign to Mother of the Nation: Women and Government in the Heian Period. En M. Adolphson, E. Kamens, & S. Matsumoto (Eds.), *Heian Japan, Centers and Peripheries* (pp. 15–34). University of Hawai'i Press.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wr3b4.8>

- Serrano-Muñoz, J. (2021). Bodies and Economic Violences in Contemporary Japanese Fiction: Absence, Change, and Empowerment in Yū Miri, Murata Sayaka, and Kawakami Mieko. *Narratives Of Violence*, 21, 161-178.
- Shalini, M. S., & Aruna, M. J. (2022). Female Embodiment: Narrating Gender/Narrating Body in Mieko Kawakami's Breasts and Eggs. *Contemporary Literary Review India*, 9(2), 19-35.
- Shikibu, I., & Shikibu, M. (2007). *Diarios de damas de la corte Heian*. Destino.
- Shikishi, N. (1993). *String of Breads: Complete poems of Princess Shikishi* (H. Sato, Trad.). University of Hawaii Press.
- Shōnagon, S. (2001). *El libro de la almohada* (A. Sato, Trad.). Adriana Hidalgo editora.
- Shusterman, R. (1992). *Pragmatist aesthetics: Living beauty, rethinking art*. Basil Blackwell.
- Sugimoto, Y. (Ed.). (2009). *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge University Press.
- Tashibanaki, T. (2006). Inequality and poverty in Japan. *The Japanese Economic Review*, 57(1).
- Yosano, A. (1996). *River of Stars: Selected Poems of Yosano Akiko* (S. Hamill & K. Matsui, Trads.). SHAMBALA.