

LA MODERNIDAD LITERARIA EN JAPÓN

GUILLERMO QUARTUCCI
El Colegio de México

UN HECHO QUE NO HA SIDO lo suficientemente estudiado por los especialistas occidentales y, menos aún, por los japoneses, es el de la modernización literaria de Japón. La Renovación Meidyi, ocurrida en 1868 como consecuencia de la necesidad impostergable del país de abrirse a las potencias occidentales o perecer ante los embates del colonialismo, trajo consigo cambios fundamentales que, a la luz del lenguaje de nuestros días, podrían ser definidos como “la modernización de Japón”.

A diferencia de lo que ocurre en circunstancias similares, en el caso de Japón los cambios de carácter económico e institucional no tuvieron como correlato un cambio inmediato en la esfera literaria, acostumbrados como estaban los hombres de la cultura a formas de expresión consagradas por centurias de aislamiento y por el desconocimiento del sentido de individualismo, producto este último de la herencia confuciana. Las manifestaciones literarias del período Edo (1603-1868) presentan precisamente esas características impersonales y anónimas que sólo unos contados talentos lograron trascender, merced a su capacidad de expresión.

Es en la narrativa, el género por excelencia de la burguesía emergente —por su ruptura con los resabios medievales y su rígida codificación en detrimento de la individualidad creadora— donde la pugna por acceder a la “modernidad” se observa más claramente. En el caso de Japón, a partir de 1868 se sentaron las bases para la renovación literaria, aunque los escritores comenzaron a ser conscientes de ello veinte años más tarde, cuando otros sectores de la sociedad ya tenían un buen trecho recorrido en el camino de la modernización y el

país se aprestaba a lanzar su primera ofensiva “moderna”, que culminó con la guerra sino-japonesa de 1894-1895.

Hablar de “modernidad” en el último lustro significa referirse, aunque sea de manera implícita, a “posmodernidad”, y este último término, si bien no del todo claro y usado en exceso hoy día, es un punto de referencia útil para analizar a Japón, el único país del planeta que puede jactarse de haber pasado de la modernidad a la posmodernidad en tan sólo un siglo. Este concepto de posmodernidad ilumina también la modernidad de Japón y la proyecta mucho más allá de *Tō* que los estudiosos de su literatura habían planteado tímidamente al referirse a la narrativa de Meidyí. Así, la tarea de un reducidísimo grupo de escritores japoneses, la llamada “Generación de 1868” —porque sus integrantes nacen alrededor de ese año—, todos muy jóvenes cuando se inicia el debate del modernismo en la literatura a dos décadas de la Renovación Meidyí, se antoja ahora aún más titánica de lo que se había considerado, puesto que esos escritores son los responsables de sentar las bases de la novela moderna y de un cambio en la concepción del quehacer literario muy fértil para las letras japonesas del siglo xx.

Los “círculos literarios”

Para hablar de modernismo en literatura es imprescindible verificar la presencia de al menos tres elementos sin los cuales este modernismo no daría razón de su existencia: la noción de “círculos literarios”, la aparición de una crítica que vaya más allá del comentario escolástico y la glosa y un debate teórico sobre la naturaleza de lo literario que supere la mera preceptiva. Claro que podría argumentarse que esta noción de modernismo está profundamente enraizada en la cultura europea. Y sí, aquí debemos admitir que la modernidad nace en Europa. Recuérdese que cuando Japón decide abrir sus puertas al mundo, adopta el modelo europeo de desarrollo.

Ahora bien, ¿se encuentran estos tres elementos en la actividad literaria japonesa del último tercio del siglo xix, cuando los hijos de Meidyí, la célebre “Generación del 68”,

se apoderan por asalto del mundo de las letras, anquilosados tras siglos de aislamiento e influencia confuciana? La respuesta es un rotundo sí acompañado además de asombro: ¿cómo hicieron los escritores de Meidyí, en sólo veinte años y sin una tradición literaria que escapara a la rigidez confuciana propia del Estado Tokugawa, para sentar las bases de las letras hoy denominadas “modernas”? La clave hay que buscarla en la noción de lo que en japonés se denomina *bundan*: los círculos literarios.

El escritor de la época Edo (antiguo nombre de Tokio) era un artesano al servicio del público lector de las ciudades, muy escaso comparado con la inmensa población campesina, iletrada en su mayoría. Este público, básicamente los comerciantes de Edo, Osaka y Kioto, sólo consideraba la literatura como un simple entretenimiento más, dentro de los múltiples que ofrecían los famosos barrios de placer. Estos escritores tenían sus editores y, salvo excepciones, muy pocos consideraban que más allá de su habilidad para escribir —similar a la que tenían otros para hacer zapatos— su oficio tuviera algo de exquisito y privilegiado. Ni siquiera la individualidad como escritor era importante, para no hablar de la reflexión sobre el oficio o la trascendencia de la obra, totalmente inexistentes.

Con Meidyí se cuela insidiosamente la idea romántica europea del escritor como “genio” y del quehacer literario como el patrimonio propio de un grupo de seres espiritualmente diferentes que luchan contra las convenciones de la sociedad establecida y que, en el mejor de los casos, tratan de cambiarla. Surge así la noción contradictoria de que pertenecer al mundo literario es fuente de santidad y de oprobio. La literatura adquiere visos de algo sagrado, casi imposible de separar de la mística. El escritor, al menos en su discurso público compartido con un puñado de compañeros de tertulia, no debe aspirar a la riqueza, aunque secretamente no desdeñe la fama ni la gloria conferidas eventualmente por alguna institución del Estado. El voto de pobreza, sin embargo, no debe interferir en sus actividades mundanas, fuente de inspiración para su obra, sobre todo cuando los asuntos del corazón forman parte tan importante del universo creativo. Tampoco

debe interferir con la forma de vestir, elemento básico para distinguirse del vulgo.

Es bueno, asimismo, sentirse incomprendido por la sociedad y las instituciones y no transar más que con el selecto grupo de pares que día a día desgranán sus horas en los cafés y tabernas que circundan la recién creada Universidad Imperial de Tokio, semillero de burócratas, pero también, contradictoriamente, de “genios” rebeldes. La identificación con la manera de vivir y pensar de otros seres igualmente superiores en lo espiritual constituye así un campo propicio para el surgimiento de círculos literarios, hermandades espirituales que comparten la misma concepción de vida y, sobre todo, la misma percepción del fenómeno literario. Estos jóvenes impacientes, que no ven que exista la correspondencia entre las reformas políticas y económicas ocurridas veinte años antes y un cambio en las cuestiones literarias, todavía apegadas a la ortodoxia inoperante de los patrones de Edo, se reúnen con asiduidad en los lugares frecuentados por la bohemia de la joven Tokio y entre trago y trago, con los estómagos semivacíos y la barba ya crecida, discuten acaloradamente sobre los métodos que habrán de arrancarlos de una tradición semifeudal que se niega a morir.

La crítica literaria

No fue tarea fácil abrir un camino hacia nuevas formas. ¿Dónde conseguir las herramientas adecuadas que facilitaran el proceso? Algunos pocos privilegiados habían tenido la oportunidad de viajar a Europa, donde se asomaron tímidamente a la actividad literaria y conocieron la existencia del romanticismo tardío y del naciente naturalismo. Pero el desconocimiento de las lenguas europeas y de las premisas en que se sustentaba el debate literario limitaban enormemente su capacidad de asimilar lo que estaban observando. A su regreso a Japón, ¿qué hacer para que lo poco aprendido no cayera en el olvido? ¿Cómo lograr que la pequeña semilla germinara, se transformara en árbol y diera sus frutos? Por lo pronto, había que unirse a aquellos con una experiencia similar o a

los que, sin haber salido de Japón, hubieran despertado a las nuevas necesidades, gracias a su contacto con los visitantes occidentales que llegaban al país.

Así comenzaron a formarse grupos, cenáculos, tertulias, integrados por espíritus afines. Uno de ellos, el denominado Shinseisha (Nuevos voceros), bajo la batuta del brillante Mori Oogai (1862-1922) —recién llegado de Alemania, donde permaneció estudiando medicina durante cuatro años— salió a la palestra en 1889 con la revista *Shigarami Dzooshi*, cuyo subtítulo, *Bungaku Jyooron*, es por demás explícito: *Crítica Literaria*. Con el correr de los años y sin abandonar su profesión de médico, Mori habría de convertirse en uno de los novelistas más destacados del Japón moderno. En cuanto a la revista, que se publicó hasta 1894, sin la participación de Mori ésta nunca habría podido justificar su existencia, pues los mejores artículos, comentarios y traducciones (de la literatura alemana) de cada número llevaban su firma. En el prólogo al número 1, Mori escribe lo siguiente:

Conforme el academismo occidental se desarrollaba en el Este, la gente sólo veía sus aspectos materiales, dejando de lado su esencia. . . Ha llegado la hora de que la mejor literatura occidental, con su profunda filosofía, se introduzca en nuestro país. Si analizamos esa literatura nos encontraremos con que la lírica, el drama y, sobre todo la novela, están muy florecientes en Occidente.

Observando nuestro mundo de las letras, encontramos muchos elementos extraños traídos de afuera. . . Valores estéticos japoneses, chinos y occidentales se hallan mezclados. Creemos que este estado de cosas no puede durar mucho, como también creemos que nuestra crítica acortará este periodo de confusión.

El objetivo de *Shigarami Dzooshi* es poner orden en la literatura japonesa, criticándola con ojo avezado, distinguiendo la forma verdadera de la falsa y detectando las imitaciones.

Esta declaración de principios —en apariencia no muy diferente de la de algunos grupos latinoamericanos contemporáneos, preocupados también por encontrar un camino propio sin perder de vista el objetivo de la modernización— para el Japón de hace cien años fue en verdad sorprendente. Los hombres de letras japoneses tenían que inventarlo todo, pues ni siquiera contaban con un lenguaje literario que pudiera ex-

presar la nueva época. Era necesario que aprendieran a hablar de nuevo. . . literariamente.

Las contribuciones de Mori Oogai a la revista tocaban aspectos teóricos y críticos, y el debate sobre la nueva narrativa que debía adoptar Japón ocupaba no pocas páginas, sobre todo frente a los argumentos de un grupo opositor conservador, Ken'yusha (Los amigos del tintero), que en esos momentos gozaba de gran prestigio en el ambiente literario. Todos coinciden en que la aparición de *Shigarami Dzooshi* marca el comienzo de la crítica literaria japonesa.

El debate teórico

Corría el año 1885 cuando hizo su aparición un curioso texto de carácter teórico, debido a la pluma de Tsubouchi Shooyoo (1859-1935), cuyo ambicioso título, *Esencia de la novela* (Shoosetsu shindzui), provocó gran revuelo en los incipientes círculos literarios, todavía desorientados frente a la variedad de posibilidades que ofrecía la nueva época y que nadie sabía a ciencia cierta cómo aprovechar. Pese a su contenido bastante confuso, este texto tuvo la enorme virtud de definir posiciones y de animar a los más tibios, al grado que muchos críticos actuales lo consideran el punto de partida de la ficción moderna japonesa. Al calor de sus curiosas teorías, que mezclan la tradición literaria japonesa con conceptos recién importados de Occidente y no del todo asimilados, muchos jóvenes aspirantes a escritores decidieron quemar las naves y lanzarse al ruedo, abriendo así un espacio que habría de prolongarse hasta más allá de la segunda mitad del siglo xx, hasta los años sesenta, cuando el crecimiento económico y el raudo ingreso de Japón a la posmodernidad cerraron el ciclo de la literatura japonesa moderna.

¿De qué hablaba este trabajo pionero que sacudió de tal manera el dormido ambiente literario de Meidiy? En primer término, de la ficción como arte y no como mera ocupación de seres anónimos que repetían constantemente fórmulas establecidas por la tradición, tendientes a halagar el gusto de las gentes de las ciudades. Era necesario elevar la posición del

novelista, luego de centurias de haber sido menospreciado, acusado de ocuparse de un oficio menor.

En segundo lugar, se refería muy enfáticamente al callejón sin salida en el que se encontraba la novela, debido a la moral confuciana con su constante prédica de "castigar el vicio y premiar la virtud", y que fue responsable de que los autores se ocuparan de historias escabrosas que podían no tener límite, siempre y cuando respetaran aquel precepto.

En tercer lugar, privilegiaba el realismo sobre los sentimientos, argumentando que en él radicaba el secreto de la alta estima de que gozaba la novela en Occidente. Por realismo entendía profundidad en la pintura de los caracteres y verosimilitud en el marco social en que éstos debían moverse.

Para cumplir con estos objetivos era necesario inventar un lenguaje nuevo, alejado por igual de la expresión literaria clásica, de raíces chinas, y del habla cotidiana. Pero, ¿cuál podría ser este lenguaje? El mismo Tsubouchi Shooyoo no lo sabía a ciencia cierta, a pesar de que como novelista había intentado, infructuosamente, darle forma en una obra todavía demasiado apegada a la ficción de Edo. Sería Futabei Shimei (1864-1909), con su obra *Nubes errantes* (*Ukigumo*) de 1886, quien lo auxiliaría en la búsqueda y quien nos legaría la primera novela japonesa moderna en lenguaje y contenido.

Las teorías de *Esencia de la novela* pueden resultar hoy trasnochadas, pero no el efecto que tuvieron sobre la producción novelística posterior. De no ser por ellas quizás habrían transcurrido todavía muchos años sin que los escritores japoneses atinaran a encontrar el camino de la modernización literaria. Al igual que los agudos comentarios de Mori Oogai, piedra de toque para el nacimiento de la crítica literaria moderna, esta obra de Tsubouchi Shooyoo sirvió de detonante para el nacimiento de la narrativa japonesa moderna. Hay que reconocer que en ambos casos se trató de una tarea ciclópea.

Las décadas subsiguientes

El *bundan*, la crítica y el andamiaje teórico nacidos hacia 1890, al finalizar la segunda década de Meiyi marcaron a

fuego la actividad literaria posterior. Muchos de los vicios y virtudes de la narrativa japonesa moderna deben atribuirse a los caminos abiertos entonces. También hubo muchos equívocos en cuanto a la visión que Occidente ha tenido de esa narrativa. No siempre los juicios coinciden con los de los japoneses, en parte debido a la crítica japonesa que, salvo excepciones, luego de la brillante apertura que significó Mori Oogai, se instaló en el conformismo y la rutina exaltando sólo las obras de aquellos autores que expresaran más cabalmente la “singularidad japonesa” —lo cual puede ser la perduración de valores feudales de raíz confuciana.

A estos planteamientos iniciales se debe también el surgimiento de una polémica que se prolongó por espacio de ochenta años y que todavía hoy persiste, aunque debilitada por los cambios radicales de los años sesenta: la confrontación entre “literatura pura” y “literatura popular” (o de masas). La primera como expresión exquisita del verdadero artista de la pluma, y la segunda, producto de un artesano hábil con el ojo puesto en el lector. En Japón, sin embargo, la posmodernidad, con su retorno a los géneros, con su indudable deuda a la gramática de los medios de comunicación electrónica, con su apasionada búsqueda de lo entretenido, está poniéndole fin a esa polémica. Si estamos asistiendo al final de la época moderna, por lo menos en el sentido que esa palabra tuvo para los hombres de Meidiy y en especial para sus literatos, entonces debemos admitir que la modernidad en Japón fue un aluvión y un meteoro: sólo duraría unos ochenta años.

Ya a mediados de los sesenta, los nuevos novelistas de entonces se autoproclamaban “entretenedores”, si se permite el neologismo; hoy tal vez se definan como “comunicadores”. Atrás quedó el orgullo de pertenecer a un “círculo”, a una hermandad literaria. ¿Qué es eso de “literatura pura” y “literatura popular”? ¿Por qué desdeñar el *best seller* y las cámaras de televisión? ¿Por qué escamotear el cuerpo a las actividades políticas? ¿Qué tiene de malo ser diputado, senador, ministro o banquero? Pero ahora, a diferencia de antes, escribir, más que hacer zapatos —sin ser tareas muy distintas—, puede conducir a la gloria, si se sabe jugar el juego. ¿Qué pensarían de esto los hombres de Meidiy?