

LA MODERNIZACIÓN SOCIOECONÓMICA EN MÉXICO Y JAPÓN A TRAVÉS DE LA LITERATURA

José Juan Tablada *en el Porfiriato*
y Natsume Sōseki *en la Renovación Meiji*



Silvia Novelo y Urdanivia



CUCEA

LA MODERNIZACIÓN SOCIOECONÓMICA EN MÉXICO Y JAPÓN A TRAVÉS DE LA LITERATURA

José Juan Tablada *en el Porfiriato*
y Natsume Sōseki *en la Renovación Meiji*

Silvia Novelo y Urdanivia



CUCEA

*A la querida memoria del
Dr. Yasushi Ishii, amigo absoluto.*

**LA MODERNIZACIÓN SOCIOECONÓMICA EN
MÉXICO Y JAPÓN A TRAVÉS DE LA LITERATURA**

José Juan Tablada en el Porfiriato y
Natsume Sōseki en la Renovación Meiji

Silvia G. Novelo y Urdanivia

Primera edición, noviembre 2021

D.R. Universidad de Guadalajara, 2021

Editado por la Universidad de Guadalajara

Av. Juárez No. 976, colonia Centro, C.P. 44100

www.udg.mx

e-ISBN: 978-607-571-310-6

Editado por:

Prometeo Editores S.A. de C.V.

C. Libertad 1457, Col. Americana

C.P. 44160, Guadalajara, Jalisco

Ilustración de portada:

Mariana Riemann

Diagramación:

Javier Salazar / Prometeo Editores

Todos los Derechos son reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su totalidad o parcialidad, en español o cualquier otro idioma, ni registrada en, transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, foto-químico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, inventado o por inventar, sin permiso expreso, previo y por escrito del autor. Editado y hecho en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
FONDO HISTORIOGRÁFICO	
México en el siglo XIX.	17
El contexto latinoamericano.	17
EL PORFIRIATO. La ideología del progreso y el desarrollo económico.	24
Japón a mediados del siglo XIX	36
El Shogunato Tokugawa y la desaparición del Bakufu	36
Primeros pasos a la apertura.	37
LA RENOVACIÓN MEIJI. En vías de la modernidad.	44
LA LITERATURA	
La literatura dentro del MOVIMIENTO MODERNISTA LATINOAMERICANO	51
Su definición y periodicidad.	51
Los precursores	58
Características de los precursores	58
En cuanto al metro	59
La LITERATURA EDO. Era Genroku. El nacimiento de la burguesía.	61
En busca de un estilo. La literatura dentro del movimiento modernizador	65
Antecedentes de la novela japonesa	71
La novela japonesa y la Modernización	76
LOS AUTORES	
JOSÉ JUAN TABLADA	
La prensa porfirista	79
Vida y obra	80
Obra poética	87
Temas y/o símbolos en la obra de Tablada	92
NATSUME SŌSEKI	
La modernización, un desarrollo más	94
Vida y obra. De Natsume Kinnosuke a Natsume Sōseki	95
Obra novelística.	102
Temas y/o símbolos en la obra Sōseki	112
CONCLUSIONES	122
NOTAS	128
ANEXOS	133
BIBLIOGRAFÍA	155

INTRODUCCIÓN

¿Modernización¹, modernismo² o modernidad?³ En el último cuarto del siglo XIX, la autonomización de determinadas formas de expresión humana, como el arte, las ciencias y la literatura, representó el surgimiento de un polo de producción orientado a la mercantilización de la cultura. Esta emancipación, manifiesta en el proceso de autonomía del ámbito artístico en particular, propicia la creación de valores nuevos y universales que rebasan las exigencias morales, económicas y políticas a las que hasta entonces había estado sujeta.

Modernismo es el nombre que podría corresponder a esta ideología occidental de la modernidad, cuya más vigorosa expresión afirmaba que la racionalización infligía el abandono de los vínculos sociales, de los sentimientos, de las costumbres y de las creencias llamadas tradicionales; es decir, había venido a suplantarse las ideas de sujeto y de Dios.

Pero, si con el modernismo tuvo lugar un reajuste de las condiciones sociales e ideológicas, ¿por qué en el caso de las nuevas repúblicas de la América latina los cambios estructurales a los que se encaminaba la literatura alcanzaron su madurez sólo extemporáneamente?

En Latinoamérica la subjetividad es recuperada por los poetas modernistas ya no como argumento histórico-filosófico, sino como el espacio de un sujeto que se crea en su modo de producción en contraste con el marco en el que se halla la palabra, subyugando un pasado que subsiste en ella y que se deriva de las formas de explotación económica; *esa palabra sujeta, no subjetivada, cuyo imperio el modernismo viene a quebrantar, frena el “deber ser” que desde una conciencia histórica puede ser previsto, alentado y esperado.*⁴

En estas páginas se busca reinterpretar, por un lado, los nexos entre modernismo y modernización a partir de investigaciones históricas, sociológicas y literarias, viejas y nuevas, sobre las culturas latinoamericanas, y a partir de los textos que hablan de la experiencia modernista en donde la palabra literaria viene a integrarse de manera absoluta con la estructura social. Los escritores latinoamericanos, principalmente los poetas, escriben *lo nuevo* como parte de la producción social y dan forma anticipada al sueño modernizador, adelantándose a algo que nunca llegaría a ser.

Por otra parte, en Japón, también a partir de pesquisas históricas, sociológicas y literarias, viejas y nuevas, sobre su cultura, se sabe que el paso a la modernidad fue particularmente difícil, ya que saltó de un feudalismo tardío directamente al capitalismo. Sin duda también por ello la literatura pudo recoger,

1 Proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad.

2 Proyecto cultural que renueva las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico.

3 Etapa histórica (1, 2 y 3 en Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, transl. Frederick Lawrence, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1987).

4 Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, El Colegio de México, 1978, p. 9.

en sus temas lo mismo que en sus personajes, la huella dejada por la tremenda confrontación cultural con Occidente.⁵ La obra de Natsume Sōseki refleja este contraste con aguda claridad.

Tras más de doscientos cincuenta años de control *Tokugawa*, la Renovación Meiji (1868) se inauguraba con la destitución del *shōgun* (generalísimo) -por no haber logrado expulsar a los bárbaros (extranjeros)- y la restitución del *Tennō*⁶ en su antigua posición de autoridad indiscutible, cuyos asesores se embarcaron entonces en una emocionante forma de modernización que muchos han dado en llamar *occidentalización*, y que no tuvo lugar más que en la superficie, ante la imposibilidad de absorber los elementos intelectuales de las ideas de Occidente.⁷

Primero habrá que dar respuesta a qué es en sí la modernidad.

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción -cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración-, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones ¿En qué se basa esta correspondencia de una cultura científica, de una sociedad ordenada y de individuos libres, si no es en el triunfo de *la razón*?

Que la autoridad racional legal esté vinculada a la economía del mercado en la construcción de la sociedad moderna no basta de ninguna manera para demostrar que el crecimiento y la democracia están ligados entre sí por la fuerza de la razón.

Otras críticas se levantan contra una concepción tan leve de la modernidad ¿No se pierde esta concepción en la insignificancia? ¿No asigna la mayor importancia a las demandas mercantiles más inmediatas y, por lo tanto, menos importantes? ¿No está ciega al reducir la sociedad a un mercado al no preocuparse por las desigualdades que ella acrecienta ni por la destrucción acelerada de su ambiente natural y social?

La modernidad significa la anti-tradición, la inversión de las convenciones, las costumbres y las creencias, la salida de los particularismos y la entrada en el universalismo, o también la salida del estado de naturaleza y la entrada en la edad de la razón.

Pero si el nacimiento de la sociedad industrial señala el triunfo de la sociedad civil separada del Estado, en el siglo XIX es el Estado el que se revela como adalid de la modernización nacional. Y precisamente es esta distancia

5 Silvia Novelo, "Prefacio a la Teoría de la literatura". Natsume Sōseki, *Luvina* 54, Universidad de Guadalajara, primavera de 2009, p. 45.

6 Tennō, y no emperador, porque el significado de los ideogramas chinos que forman la palabra es: "monarca divino" o "monarca celestial"; el *Tennō* muy poco tiempo y sólo en la antigüedad ha llegado a ser símbolo de poder político y, por último, un emperador gobierna más de un país, que aquí no es el caso.

7 Silvia Novelo, *op. cit.*, p. 45-46.

entre modernidad y modernización, entre capitalismo y nacionalismo, lo que acaba con la ilusión de una sociedad moderna, definida por el triunfo de la razón. Trátese del país de que se trate, sólo mediante la economía de mercado es posible desembarazarse de la economía administrada y de los privilegios de la *nomenklatura*. Pero el establecimiento del mercado, si bien lo permite todo, no arregla nada.

El concepto de modernidad es controvertido porque conforma un trastorno del futuro. Como ha dicho Henri Lefebvre, el alumbramiento de la modernidad no funciona sin un cierto utopismo. En este sentido la modernidad es inevitablemente un proyecto inacabado y no un proyecto aún inacabado, como quiere Habermas.⁸

Hobsbawm dice que el “drama del progreso” es una metáfora que, sin embargo, para dos tipos de gente fue una completa realidad. El primero representado por los millones de pobres transportados al Nuevo Mundo, frecuentemente a través de fronteras y océanos, para quienes significó un cambio de vida catastrófico. El otro grupo estuvo constituido por los pueblos del mundo ajenos al capitalismo, que ahora se veían asidos y sacudidos por éste, y para quienes simbolizó la elección entre una resistencia predestinada a la ruina -en términos de sus antiguas tradiciones y costumbres-, y un drámatico proceso para apoderarse de las armas de Occidente y enfilárselas contra los conquistadores: entender y utilizar el “progreso” por sí mismos. En síntesis, que el drama del tercer cuarto del siglo XIX fue uno de triunfadores y de víctimas.⁹

Con todo, el triunfo de la burguesía fue breve e inestable. Justo cuando parecía haberse completado, mostró no ser monolítico y estar lleno de fisuras. En los primeros años de 1870 la expansión económica y el liberalismo parecían irresistibles, pero al final de la década no lo fueron más.

Ahora bien, para entender las perspectivas de la sociedad japonesa en la Globalización, es preciso volver la vista atrás y repasar la transformación política y económica, pero sobre todo social, nacida de la confrontación de esta nación con Europa -y de manera general con Occidente-¹⁰ a finales del siglo XIX, época modernizante que se identifica con la Renovación Meiji (1868-1912).¹¹

La estrategia aislacionista de Japón, uno de los principios políticos del gobierno *Tokugawa*, había logrado el establecimiento de una ideología japonesa oficial que también significaba el monopolio de las relaciones con el exterior, entonces reducidas al mero intercambio comercial. Holandeses y chinos fueron

8 Maurizio Passerin y Seyla Benhabib, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity, Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 38.

9 E. J. Hobsbawm, *The Age of Capital, 1848-1875*, Introduction, Ed. Mentor, New York, 1979, pp. X-XXI.

10 Entendiendo aquí “Occidente” como el concepto que refiere a los países altamente desarrollados.

11 La Renovación *Meiji* fue una gran transformación, y, sin embargo, los elementos de continuidad eran más intrínsecos. A lo largo del siglo XVIII, un intento de reafirmación indigenista impulsó un proceso que trataba de mantener la forma japonesa de ver al mundo y que se pensaba era sensata, práctica y con aprecio por los valores estéticos; tema ampliamente documentado en Katō Shūichi, *A HISTORY OF JAPANESE LITERATURE. THE MODERN YEARS*, Vol. 3, Kodansha Internacional Ltd., Tokio, Japón, 1983.

los únicos con derecho a comerciar bajo la consigna de mantener informado al *bakufu*, shogunato o gobierno central, sobre los sucesos más recientes en Asia y Europa.

Tras su caída, el viejo sistema fue reemplazado por un Estado-nación burocrático que seguía el patrón de los países avanzados de Occidente, pero cuya autoridad principal era el *Tennō*.

Y en cuanto a sus relaciones con el exterior, la idea de que la política aislacionista resultaba inadecuada para las condiciones prevalecientes condujo a la apertura del país, acarreando consecuencias inevitables -tanto como desastrosas- en términos de cambios sociales.

En la periferia, y aun cuando la Modernización siempre estuvo definida también en términos económicos, la identidad del funcionamiento de la modernidad y de las fuerzas de modernización fue desempeñada por fuerzas como la independencia nacional, la defensa o la resurrección de la lengua nacional, es decir, por fuerzas no racionales, políticas y culturales; se trató, en fin, de una movilización nacional indispensable en todos aquellos lugares donde la modernización no pudo ser enteramente endógena.

En América Latina la invocación a la comunidad toma expresiones revolucionarias, apoyadas en los teólogos críticos de la liberación, tanto como la forma de un apoyo masivo a la iglesia católica (que asocia la defensa de la comunidad y la modernización controlada).

Lo cierto es que la historia de la modernidad es la historia de la doble afirmación de la razón y del sujeto, desde la oposición del Renacimiento y la Reforma que el propio Erasmo no logró superar. Los movimientos sociales, los de la burguesía revolucionaria, luego el movimiento obrero y por fin los nuevos movimientos sociales cuyos objetivos son más culturales que económicos, recurren cada vez más directamente a la combinación de la razón y el sujeto, y separan de manera creciente la razón y la sociedad; por un lado el sujeto y el individuo por el otro.¹²

La concepción clásica de la modernidad tiene como tema primordial la identificación del actor social con sus obras y su producción, trátase del triunfo de la razón científica y técnica o de las respuestas racionalmente aportadas por la sociedad a las necesidades y a los deseos de los individuos. Por ello, la ideología modernista afirma ante todo la muerte del sujeto, lo que la hace tremendamente revolucionaria.

¿Cómo entender, entonces, esta relación entre individuo, sujeto y actor? El individuo no es más que la unidad particular donde se mezclan la vida y el pensamiento, la experiencia y la conciencia. El sujeto significa el paso del ello al *yo*, significa el control ejercido sobre la vivencia para que haya un sentido personal, para que el individuo se transforme en actor que se inserta en relaciones

12 Hobsbawm, *op. cit.*, pp.364-366.

sociales a las que transforma, pero sin identificarse nunca completamente con algún grupo, con alguna colectividad.

Ya en el tercer cuarto del siglo XIX, América Latina, más que ninguna otra parte del mundo con excepción de Japón, había optado con gran entusiasmo, y ocasionalmente con gran rudeza, por el camino de la occidentalización en su forma burguesa-liberal, si bien el Modernismo como proyecto encerraba un elemento de utopía por el hecho de ser incongruente con la sociedad latinoamericana que aún buscaba sus caminos. Proyecto e identidad son ideas que se aproximan delineando un itinerario colectivo, una ilusión.

La noción de que existen importantes y paradójicas relaciones entre el industrialismo global, la cristiandad secularizada, la sociología cosmopolita y el socialismo se convirtió en una característica constante del legado de la sociología clásica. Sabido es que las ideas de Saint Simon acerca del positivismo y la sociología fueron retomadas por Augusto Comte, quien a su vez elaboró la noción del desarrollo de la sociología como pináculo de las ciencias positivas y una religión universal como fuerza cohesiva de las ciencias contemporáneas.

Pero si, como afirma Turner, la Modernización puede ser definida en términos de la emergencia de los conceptos de internacionalismo y cosmopolitismo en cuanto a que estos rompen con las limitaciones, las estrecheces y el provincialismo de la tradición, y viene a ser así el triunfo de la cultura global sobre la cultura local, ¿cómo explicarse entonces un fenómeno cultural como el Modernismo latinoamericano, surgido en medio de la no modernización de su contexto social?¹³

En el nuevo contexto la modernidad ya no estaba separada de la Modernización, como ocurría en el caso de la filosofía de la Ilustración, sino que adquirió una importancia mucho mayor en un siglo en el que el progreso ya no era únicamente el progreso de las ideas, sino que se había convertido en el progreso de las formas de producción y de trabajo, en las que la industrialización, la urbanización y la extensión de la administración pública afectan la vida de la mayoría.

El gran cambio que desde finales del siglo XIX y hasta principios del XX, en todos los aspectos de la vida nacional -y hasta individual- significó para México el Porfiriato y para Japón la Renovación Meiji, se identifica en ambos países como la era de la Modernización.

En el caso de México, al cabo de sesenta años de desorden social, y debido al estricto control político de Díaz, el Porfiriato vino a representar orden para el país. La secularización del Estado, las innumerables obras públicas en todo el territorio, el impulso a la educación (que no alcanzó más que a la clase media urbana), una relativa conciliación de diversos grupos políticos (incluyendo a conservadores y al alto clero), fueron todas medidas que provocaron que muchos

13 Bryan Turner, *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Ed. Routledge, 1994, p. 136.

de los mismos liberales acabaran admitiendo la dictadura de Díaz, durante la cual, no es posible negarlo, tuvo lugar un “progreso” sin paralelo -como parte de una ideología- en toda la historia de México.

En Japón, por su parte, tras la caída del Bakufu -shogunato Tokugawa- termina definitivamente la política aislacionista que había sido impuesta en el año 1639 por los gobernantes Tokugawa, y con el inicio de la Era Meiji (1868-1911) el régimen imperial fue restaurado y la antigua Edo convertida en Tokio. La Renovación Meiji fue, entre otras cosas, la reanudación de las relaciones de Japón con otros países del mundo, así como la penetración de la civilización occidental en todos y cada uno de los rincones de la sociedad.

Este texto acomete temas nunca antes tratados desde cualquier perspectiva, como son el estudio comparativo del fenómeno modernizante entre México y Japón y la utilización de material literario producido por dos figuras paradigmáticas de la respectiva Modernización, para explicar fenómenos socioeconómicos.

Así pues, con un enfoque que sustancialmente difiere del seguido hasta la fecha por estudiosos y críticos, mediante un análisis triangular Tablada-Sōseki-Modernización, en estas páginas se rastrea la respuesta al por qué dos países tradicionales -y tradicionalistas- que enfrentaron la fuerza modernizadora occidental en una misma época, han tenido como resultado una modernización propia que no puede confundirse con una mera occidentalización, pero que tampoco puede considerarse ni medianamente parecida entre sí.

A José Juan Tablada, nacido en la Ciudad de México en 1871, le toca vivir precisamente momentos en los que empieza a hendirse un mundo que, con sus éxitos y sus fracasos, estaba sólidamente establecido. Cronológicamente hablando, Tablada se sitúa dentro de la llamada generación modernista; en su primera etapa poética fue en México el más baudeleriano de los poetas, el más discordante y arrojado. El modernismo hispanoamericano fue un movimiento literario surgido hacia 1880, cuyo objetivo estético era la búsqueda de la belleza para escapar de la realidad cotidiana y exponer su inconformidad con el materialismo de la sociedad burguesa.

Por su parte, a Natsume Sōseki, nacido en Tokio en 1867, y aunque de diferente manera, le toca vivir y colaborar también con una época de transformación cultural ante la que -con perpetua desazón- insiste en que los japoneses no han tenido tiempo suficiente para reflexionar y decidir el cómo afrontar lo inevitable: la apertura a Occidente; tormento que se advierte en el naturalismo japonés, si bien la inclusión de Sōseki deba ser hecha tras haber separado los elementos naturalistas de su obra, con la que colaboró en el desarrollo de la novela japonesa, que detalla la transformación que experimentaba entonces la sociedad, poniendo énfasis en los cambios psicológicos de pensadores y científicos.

México y Japón han sido comparados sólo como parte de la región a la que cada uno pertenece y nunca a través de su literatura. Japón en particular, sin duda ha sido comparado con los países occidentales y orientales de diversas maneras, pero México no es Oriente ni tampoco Occidente.

Tras la emancipación política, la superación del sistema cuasi feudal, padecido por México a lo largo de los tres siglos de dominación española se mostraba como una tarea insuperable. La independencia -llevada a cabo por los criollos, únicos detentadores de la riqueza- significó un cambio exclusivo de gobernantes en la administración que finalmente destruyera el yugo extranjero, pero que no logró derribar el doméstico. El régimen económico y social continuó siendo el mismo que el de la Colonia.

En México, con la oposición entre lo urbano y lo rústico el conflicto había comenzado desde el Virreinato, pero con la independencia -trescientos años después- nacía al fin *lo mexicano*, y sólo hasta mediados del siglo XIX, junto con la europeización, un nuevo conflicto hacía su aparición. Desde los primeros días de la República los mexicanos vinieron buscando su identidad frente a España.

Durante la guerra de Independencia, que inicia la historia de México como nación en busca de su propia identidad, la compleja y contradictoria relación entre la política y el arte, particularmente entre la literatura y la política, estuvo presente caracterizando en buena medida a las letras mexicanas. Cuando la enajenación metropolitana se profundiza y el orden y el progreso resumen a la filosofía oficial, la intelectualidad estatal brilla como nunca antes y tiene lugar el afrancesamiento cultural figurado, que dista mucho de la cultura del pueblo.

Urbanización, lo mismo que urbanidad, podría ser el nombre de la nueva rama de la cultura que en el caso de México se secularizó. Por vez primera podía verse a una burguesía dedicada a la ostentación y a los placeres mundanos lo mismo que temerosa de la muerte. José Juan Tablada formó parte de esta nueva clase.

De su lado, la amenaza de una intervención por parte de las potencias occidentales en Japón a mediados del siglo XIX, y las intervenciones extranjeras en México durante los siglos XIX y XX, produjeron crisis que respectivamente afectaron la soberanía nacional en ambos países. Para Japón, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX representan uno de los más dramáticos periodos de su historia.

La distancia física y cultural de México con Europa era mucho menor que en el caso de Japón, cuya separación, tanto psicológica como cultural, siempre había sido vasta. Unos cuantos escritores e intelectuales japoneses tuvieron contacto directo con Occidente, y de entre ellos no fueron pocos los que consideraron al europeo un mundo muy superior al asiático. Por una parte hubo

idealización y por la otra una cierta distorsión. El naturalismo japonés, sumamente distinto del europeo, es un buen ejemplo de ello.

A pesar de que la Europa moderna estuvo representada en México por Francia y en Japón por Alemania, los problemas surgidos entre los intelectuales de ambos países a causa de la confrontación de ideas tradicionalistas y progresistas, filosóficas o religiosas, hizo nacer nuevas corrientes literarias, concretamente con *Ukigumo* (*Nubes errantes*), de Futabatei Shimei, en el caso de Japón, y, en el de México, con base en el movimiento modernista latinoamericano, a nivel continental, y con una nueva forma de poesía, parnasiana y simbolista en un principio, y en el proceso específico de México de profundas raíces nacionales en etapas posteriores.

A pesar también de que la situación literaria de México y Japón era muy distinta, en vista de que la influencia occidental del último provenía básicamente de Inglaterra y Rusia y la de México le venía de Francia, la lucha psicológica y espiritual de los escritores en ambos países, su *angustia* natural, que las muchas contradicciones del impacto cultural con las ideas europeizantes provocaban, era la misma, buscaban una forma de revaloración de su tradición, una manera de defenderla. Europa les hacía sentir el riesgo de la *desnacionalización* o el *desarraigo*.

FONDO HISTORIOGRÁFICO

México en el siglo XIX

El contexto latinoamericano

En el caso de México, y en opinión de Luis Villoro, la lucha de Independencia, consumada en 1821 fue sólo la independencia política del dominio de España, y los únicos beneficiados fueron los criollos, “a quienes el entusiasmo colectivo hizo olvidar los males pasados; pero una vez realizada la Independencia, las cosas no marcharon tan bien como preveían los buenos deseos”.¹⁴ Y aún en ciento cincuenta años de Independencia (menos de un siglo en el caso de Cuba), América Latina no ha podido borrar los tres siglos de colonización ibérica que se iniciaran con el trauma de la Conquista.

Las ideas de la Ilustración y el enciclopedismo, la revolución en las colonias estadounidenses y la situación interna de España, enfrentada por un lado a la parálisis económica y por el otro al expansionismo francés, vinieron a sumarse al descontento de los criollos y a su deseo de gobernarse empujando a la Independencia de México. Tres siglos después de la llegada de los españoles se produjo una nueva ruptura, pero de signo marcadamente inverso: “La conquista fue negación de la sociedad indígena; la Independencia, negación de esa primera negación”.¹⁵ La Independencia hizo necesario el rechazo a todo lo colonial y apareció, entre las clases populares, como reivindicación de una nación mexicana prehispánica, unida a la devoción guadalupana.

En el primer México independiente hubo un imperio, se dictaron cinco constituciones, se establecieron dos regímenes federales y dos centralistas, ocurrieron dos guerras con el extranjero -en la última de las cuales el país sufrió la mutilación de la mitad de su territorio- y en las postrimerías de ese periodo Santa Anna, con el apoyo de los conservadores, estableció la más oprobiosa dictadura.

Fue esta pausa liberal la que vino a consolidar la pobreza de los tiempos coloniales para una gran parte de la ciudadanía latinoamericana.

En este sentido, a lo largo de las trayectorias que las repúblicas hispanas han recorrido paralelamente, es posible encontrar periodos claramente definibles, y definidos, que comprueban una vez más que las oligarquías ilustradas pueden ser tanto más modernas en el plano de las ideas y los gustos, cuanto que están ligadas a una dominación social de tipo patrimonial. Los recursos de

¹⁴ Luis Villoro, *El Proceso Ideológico de la Revolución de Independencia*, 2. La gran decepción, del CAPÍTULO VIII LA REVOLUCIÓN DESDICHADA, UNAM, 1977, p. 220.

¹⁵ L. Villoro, *op. cit.*, p. 154. y p. 220,

la modernidad, así como los de la tradición, son igualmente utilizados para el mantenimiento del orden y los privilegios.

Una vez roto el vínculo de sujeción política que las ataba a las antiguas metrópolis, las colonias ibéricas mantuvieron el clima de exaltación que se había creado con respecto a la grandeza y fertilidad de la tierra americana; clima que, ya lo ha señalado Pedro Henríquez Ureña, se instaura desde el primer documento relativo al continente, la primera Carta de Cristóbal Colón y que, según Jorge Ruedas de la Serna, puede resumirse en los siguientes términos: “La naturaleza en esta parte del mundo ha sido pródiga y benigna con sus habitantes, éstos disponen de todo lo mínimamente necesario para lograr felicidad; pero por alguna causa fatídica, los naturales de América nunca han sabido aprovechar los bienes que les fueron otorgados providencialmente; luego el hombre americano es inferior o inepto; al principio, el defecto del indígena era atribuido a su idolatría, después, a su negligencia, a su pereza, a su carácter rebelde y antisocial. Al fin, a su falta de instrucción”¹⁶ (Ver ANEXO 1).

A pesar de que el drama racial y moral de la Conquista había sido el motivo que movió el ánimo de los escritores del siglo XIX, la evocación de las antiguas culturas indígenas como tema de delectación estética y erudita cambió el planteamiento original sobre la idea de civilización, y el problema de los altos estratos sociales fue entonces el rechazo al pasado, a lo primitivo. En cambio, a nivel popular, y en el caso particular de México, se ha visto que la Independencia representó la reivindicación de una nación mexicana prehispánica unida a la devoción guadalupana. Así, para las élites decimonónicas “civilización” llegó a significar no ser indígena, negro o español, porque ello representaba un obstáculo para el progreso; civilización significaba ser europeo, y de preferencia francés.

De acuerdo con las ideas de Domingo F. Sarmiento, la civilización americana yacía en las urbes que “como islas, eran rodeadas y estranguladas por la barbarie” “...La solución comenzaría por un gobierno ilustrado, capaz de llevar a cabo la urbanización del país y exterminar la barbarie. Sólo después sería posible la democracia». Sólo la historia de la conquista de los mahometanos sobre la Grecia presenta ejemplos de una “barbarización”, de una destrucción tan rápida ¡Y esto sucede en América en el siglo XIX!¹⁷

Todas estas ideas, expuestas extensamente en su “Civilización y barbarie”, subtítulo del *Facundo*, tuvieron amplia y reiterada expresión en el romanticismo mexicano en innumerables ejemplos que permiten reconstruir una larga tradición, cuyas raíces se pierden en la Colonia y que se fundamenta en la paradoja de “nuestra riqueza natural y nuestra miseria social”.¹⁸

16 Jorge A. Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, UNAM, México, 1987.

17 Domingo F. Sarmiento, *FACUNDO -civilización y barbarie- Vida de Juan Facundo Quiroga*, Editorial Porrúa, México 1980, p. 39.

18 Jorge A. Ruedas de la Serna, Prólogo, Obras II, *Sátira Política José Juan Tablada*, UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana; 79), 1981, p. 14.

El énfasis que el liberalismo criollo puso en la acción redentora de la civilización, principalmente a través de la instrucción y la aceleración de la urbanización, fue origen, como indica José Guilherme Merquior, de una nueva fuente de promoción social: la superioridad del saber. La cultura se convirtió en un estilo refinado de vida y, como tal, en una forma de adquirir estatus como vehículo para acceder a la modernidad; exactamente de la misma manera que la arquitectura y la jardinería aristocratizante, la literatura -en su mayoría- no fue más que el escenario en que tanto autor como lector desempeñaron un mismo papel de figurines. Por ello, la poesía se convirtió en un artículo de salón, y los lectores fueron más que nada actores y declamadores (Ver NOTA 1).

De acuerdo con el programa ideológico esbozado por los escritores románticos americanos, el fin de la literatura era eminentemente civilizador, capaz de infundir el sentimiento de nacionalidad, de exaltar las virtudes públicas y moralizar al ciudadano; le instruye sobre la historia y la geografía de su país y pone al descubierto los vicios que obstaculizan el progreso ¿En dónde radican principalmente esos vicios? José María Vigil, como Sarmiento, cree que la transformación alcanzada con la independencia política, que permitió la creación de instituciones propias, no fue suficiente para desterrar la herencia del sistema colonial, origen de todos los males del subcontinente americano (Ver NOTA 2).

Para combatir a la barbarie, la civilización debía partir de la ciudad, que es donde se genera la cultura, tornando en 'reivindicador' todo movimiento salido de ella. Y, por el contrario, la acción del campo sobre la ciudad no sería más que la expresión de lo bárbaro, la reacción del pasado; la irrupción de una fuerza fulminante que se materializaría en saqueos, atrocidades y desprecio por la cultura.

Los intelectuales se auto-consideraban ajenos al contexto de ignorancia y pobreza generalizado. Como clase de excepción en países atrasados, creían también que la ignorancia de las mayorías no podía afectarlos ni podía tampoco incidir en la calidad de sus obras.

La conciencia de superioridad intelectual hacía que el escritor latinoamericano se identificara con la cultura metropolitana y pensara que ahí radicaba su público ideal. La penuria circundante lo reducía a un círculo muy limitado de interlocutores. Esto es ciertamente un factor objetivo que influyó en la deformación de la óptica del escritor de los países subdesarrollados de finales del siglo XIX (Ver NOTA 3).

El escaso público, que no fue nunca más allá de las clases medias y de la pequeña burguesía, no logró representar un apoyo lo suficientemente amplio como para lograr ser contrapunto y estímulo del escritor con relación a las letras del romanticismo en la América Latina.

Françoise Perus, al abordar específicamente el problema literario, considera que el modernismo, entre los años de 1880 y 1910, corresponde a una

fase de la historia latinoamericana que se caracteriza, a nivel internacional, por la implantación del modo de producción capitalista, mientras que a escala continental, y a nivel interno, por la supervivencia de una estructura social predominantemente precapitalista, semifeudal y hasta esclavista. Y es que de hecho el subcontinente latinoamericano accedió al capitalismo sin convertirse propiamente en capitalista, el suyo fue desde su génesis un capitalismo dependiente (Ver NOTA 4).

En términos generales es posible decir que, tras el fin del poder político ibérico, la América española -en su totalidad- atraviesa por largos periodos de turbulencias anárquicas y, entre los años de 1850 y 1880, las ex-colonias entran finalmente en una era económica que los especialistas han dado en llamar “orden neocolonial”, que en breve significa que la oligarquía latinoamericana no reprodujo los modos de producción europeos en su totalidad sino sólo los de consumo, porque de otra manera hubiese tenido que modificar sus propios sistemas de producción.

Es sabido que los años que corren entre 1860 y 1930 son años más de crecimiento que de desarrollo, y durante ellos sólo una fracción de la población se integra al mercado mundial, basado en la producción y exportación de materias primas, productos mineros o agrícolas y en la importación de bienes manufacturados. Es entonces que tiene lugar el surgimiento de la clase media urbana.

Consecuentemente, el capitalismo en América Latina, lejos de representar el cambio social cualitativo anhelado por los pensadores liberales-burgueses, asimiló el sistema agrario tradicional y, en el caso de México, aumentó el latifundio como causa de la desamortización de los bienes de la iglesia y de la actividad de las compañías deslindadoras, implementando, inclusive, un sistema de contratación esclavista.

La incorporación de estos países a los mercados de las nuevas potencias industrializadas se basó, entonces, en una super-explotación de la fuerza de trabajo que semejaba seguir al pie de la letra la reflexión de Marx. Así, este nuevo orden económico, político y social, hizo converger las exigencias del mundo moderno con los vestigios del pasado (Ver NOTA 5).

El florecimiento de la actividad comercial, debido tanto a la importación como a la exportación, contribuyó a un clima de prosperidad en las urbes; sin embargo, por su propia índole de capitalista subordinado al capital extranjero, ni el productor agrícola ni el comerciante pudieron superar su condición de intermediarios, de administradores del imperialismo.

Incapaz de superar su condición de consignataria de grandes negocios internacionales, en los límites de la dependencia la oligarquía criolla se traduce en clase suntuaria financiadora de tierras, propiedades y de la urbanización en general. Palacetes, jardines públicos, recorridos, calles y avenidas, lo mismo que estatuas y obeliscos estilo europeo, son remedados en las capitales

latinoamericanas. Trae del Viejo Mundo desde primorosos artefactos y enseres de uso doméstico hasta estructuras completas, proyectadas y fabricadas allende los mares; bóvedas de hierro para embellecer teatros, edificios públicos, estaciones ferroviarias y hasta residencias particulares.¹⁹

El Teatro Nacional de la Ciudad de México, hoy Palacio de las Bellas Artes, es una réplica de la Ópera de París. El cementerio de la Recoleta, en el centro de Buenos Aires, a decir de Carlos Fuentes, es “...una ciudad Potemkin de la vida eterna, un Disneylandia de la muerte, donde los buenos oligarcas argentinos están enterrados y donde, al parecer, todos ellos pensaron que podían llevarse al otro mundo sus fortunas terrestres”.²⁰

El ambiente *art nouveau* logrado por vitrales y esculturas traídos de Europa, o forjados y esculpidos al estilo de ésta, hoy todavía evoca aquella época. El proyecto europeísta de urbanización, por un lado se corresponde con el afán cosmopolita que asedia a las oligarquías y, por el otro, con el impulso romántico que destaca a la civilización sobre la barbarie y a la ciudad sobre el campo (Ver NOTA 6).

Cuando a mediados del siglo XIX, los escritores románticos se planteaban en América la necesidad de establecer gobiernos fuertes para imponer el orden y la paz, fundamentales para una administración eficaz de las nuevas repúblicas, ‘reductos del pasado colonial’, no advirtieron que estaban intercediendo por su propia caída como clase directora.

Ni Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi en Argentina, ni Francisco Zarco y José María Vigil en México, pudieron advertir en ese momento que cuando estas condiciones fuesen dadas, el proyecto liberal-democrático que proclamaban y al cual se advendría el país, con el tiempo fracasaría, a pesar de que una parte considerable de su doctrina sirviera de justificación formal al estado oligárquico que habría de producirse.

El típico gobierno autoritario latinoamericano de las dos últimas décadas del siglo XIX fue el de Porfirio Díaz, inspirado en la famosa fórmula del economista mexicano Carlos Díaz Duffo, según la cual “somos naturalmente ricos, pero económicamente pobres”, y que veía la salvación a los males del país en la modernización del campo, a través de la introducción de técnicas e implementos modernos.²¹

La dictadura de Porfirio Díaz encontró que el lema conveniente de su administración no podía ser más afortunado que el de ‘orden y progreso’, puesto en boga por el pensamiento científico de la metrópoli y que venía a ser una adaptación de la filosofía positivista de Augusto Comte, directamente traída

19 Ruedas de la Serna, 1981, p. 22.

20 Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Editorial Alfaguara, México, 1993, p. 300.

21 Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 23.

a México por Gabino Barreda. Y es así como la fuerza modernizadora, por la mano de Díaz, incorpora al país las ideas de Occidente, asimilándolas desde la raíz y no sólo en la superficie, pero en un terreno todavía agreste.

En medio de esta élite administrativa el intelectual romántico ya no tenía cabida. El escritor, sólo por ser un poeta o un ensayista de prestigio, no sería llamado a ocupar los más altos cargos dentro de la administración, como parece ocurrir con la generación anterior en la que si llegaba a ocupar sitios de preeminencia en el gobierno, ello se debía no sólo a su profesión literaria, independientemente de que su mérito en este campo le diese prestigio, sino a otros factores, entre los que destacaba, amén de su vasta cultura, su insurgencia política.²²

Gracias a su profesionalización y a la introducción de modernas rotativas, la labor del literato se convirtió por primera vez en un medio de vida, condición impensable en la época anterior en la que la impresión de un periódico representaba una empresa heroica. Con la expansión de la urbanización y el crecimiento del universo administrativo, el patrocinio de los antiguos caballeros pasó a ser un mecenazgo del Estado que, con suma esplendidez, concede al escritor favores, rentas, honores y le asigna nombramientos a costa del erario público, conforme a su prestigio y a su lealtad política.

Merced también a la nueva situación, el escritor latinoamericano siguió conservando vastas áreas de influencia en la vida pública. En el caso de México en particular, el diseño de la política exterior, tanto durante el Porfiriato como durante mucho tiempo después, fue un campo de su casi total exclusividad. Acompañó siempre, y de modo muy cercano, al caudillo y al gobernante.²³

Su cultura le sirvió -como nunca antes- para ascender en la escala social y para ocupar diversos cargos públicos. Considerables medios estuvieron también a su alcance para publicar sus obras con magnificencia.

Escritor, periodista, maestro, diplomático, funcionario ministerial, y alguno más hasta poeta, como era el caso de los jóvenes fundadores de la *Revista Moderna*, entre los que como se verá más adelante se hallaba Tablada, quisieron proyectar la imagen de *enfants terribles*, entregándose al alcohol y a los paraísos artificiales, pero poseídos por el genio creador, en su necesidad de emular el estilo de los *poetes maudites* parisienses y no como muestra de rechazo a la sociedad mercantilista que los rodeaba.²⁴

Los escritores modernistas latinoamericanos se vieron forzados a inventar y a vivir una realidad cultural europea, en un mundo caracterizado por su insularidad, en las “pétreas penínsulas latinoamericanas” de que habla Turner (Ver NOTA 7).

22 *Ibidem*, p. 24.

23 *Ibidem*, p. 26.

24 *Passim*, pp.26-27.

Merquior, por su parte, resume la distancia que media entre la visión del escritor latinoamericano de la época y el escritor miembro de una sociedad industrializada, en donde la modernización hacía ya visibles “los temas específicos de la literatura moderna en el sentido de arte verbal auto-imbuido de la configuración simbólica de los problemas del hombre contemporáneo”. Cosa que aún no ocurría entre los latinoamericanos (Ver NOTA 8).

Diversos críticos han insistido en una virtual transformación de la poesía modernista frente al romanticismo de la fase previa, con respecto al abandono, por parte de aquella, del afán didáctico y de la tarea de ilustración, así como de la función cívica y religiosa, de adoctrinamiento en general, que caracterizaba a las letras latinoamericanas de mediados de siglo.

Si se echa una mirada a las revistas de la época, incluyendo la *Revista Moderna*, se advertirá que lejos de extinguirse el afán de instruir por medio de las letras, esta propensión se hace más clara y concreta, se robustece la idea de que el arte es civilizador.

A diferencia del *progresista*, el escritor post-romántico latinoamericano, el *modernizador*, cegado por el brillo que la cultura europea emana, es coherente con la visión del mundo que prevalece en su época y en su sociedad. Deslumbrado por el surgimiento de las nuevas potencias europeas, modelos de *civilización* que tratará de emular, y asido a una tradición que no cesa de ponderar la viabilidad, basada en la riqueza de la tierra, la instrucción y la técnica, el poeta, como el gobernante, el economista y el sociólogo, se sienten ya en el pórtico del progreso. La modernidad finalmente comienza a hacerse visible; el orden y la paz imperan, la administración se erige sobre la política, las capitales se embellecen y el gusto y las costumbres evolucionan, conforme a las exigencias del refinamiento urbano y al espíritu cosmopolita de la época (Ver NOTA 9).

Al principio los modernistas asumieron una posición acrática, sintiendo la necesidad de justificar su apego por lo extranjero; después se esforzaron por vivir con plenitud una edad inédita, el momento en que la cultura y la sensibilidad hispanoamericanas se sentían capaces de dialogar con el mundo moderno europeo. Para estar a la altura de su modelo y de su público, y para sentir como él, transfiguraron su realidad, anhelaron y cantaron el progreso, imaginaron máquinas y potentes locomotoras donde no había más que brazos humanos y desiertos. Así disfrutaron, más que sufrieron, el malestar de la civilización, el despecho y el tedio.²⁵

25 *Ibidem*, p. 29.

EL PORFIRIATO

La ideología del progreso y el desarrollo económico

El primero de diciembre de 1884 y en medio de un gran escepticismo entre los mexicanos, el tañido de las campanas en todos los templos del país anunciaba al pueblo que tenía un nuevo gobernante.

Las muchas violaciones a la Constitución, la burla a las libertades ciudadanas, la fuga de la ilusión del progreso, el uso de la fuerza de las armas, la superficialidad de los letrados, el desequilibrio de las rentas públicas, el destroncamiento de la cultura religiosa, los vaivenes en política exterior y la desorganización de la riqueza eran sólo parte del saldo dejado por el presidente saliente.

De esta suerte, el panorama nacional ofrecía al nuevo presidente condiciones extraordinarias para lograr su propósito, porque Porfirio Díaz era un individuo con más fe en sí mismo que en su propio país. Quería labrar su grandeza y también la de México.

Libre ya de la ambición territorial europea y en una situación de armisticio inestable con los Estados Unidos, México podía dejarse llevar también, sin mayores riesgos, por los vientos del progreso material que aquellos mismos países generaban.

A pesar de que el sueño de los liberales de la Reforma había sido la inmigración, el capital extranjero, la salud financiera, las comunicaciones, el comercio, la industria y el desarrollo agrícola, en sus diez años de gobierno no habían logrado mayores adelantos.

Para ellos parecería haber sido más importante el progreso político que el económico. Aunque en 1873 Manuel Lerdo de Tejada inaugura el Ferrocarril Mexicano, es él mismo quien se opone a la ampliación de su red.

En 1877, Porfirio Díaz llega a la presidencia en una situación financiera de completa bancarrota. No obstante, en vista de que el lema de Tuxtepec había sido la no-reelección, en 1880 entrega dócilmente el gobierno al general Manuel González, al fin que nada le impediría, supuso -y supuso bien-, reelegirse para el periodo 1884-1888. No fue sino veintiséis años más tarde que abandonaría la presidencia, a cuya renuncia fuera forzado por Francisco I. Madero. Desde su primera gestión presidencial, el principal cuidado de Porfirio Díaz fue consolidarse en el poder.

Veinte años de experiencias guerrilleras, y guerreras, aunadas a las enseñanzas recibidas de sus teocráticos antepasados, ayudarían a Porfirio Díaz en la elaboración de los lineamientos que, para lograr su propósito, seguiría su gobierno: Doce riendas para embridar a la Nación (Ver ANEXO 2).

En síntesis, los dogmas de la época eran: la paz ante todo, poca política y mucha administración -que estarían a cargo de las clases privilegiadas, “los científicos”-, y un exagerado mito sobre “lo extranjero”, basado en el concepto de Positivismo evolucionista, de moda en las escuelas públicas del momento.

Alfonso Reyes resume la *Pax Porfiriana* en los siguientes términos: “...Paz, estabilidad y bálsamo adormecedor para las heridas de la Patria. Gran respeto de las apariencias legales. Espíritu de conciliación para con los antiguos adversarios, conservadores y demás representantes de los llamados intereses. Concentración del poder en una sola voluntad superior, pero animada de intachable amor al país, y tan independiente y laica que no necesitaba descender a extremos groseros”.²⁶

En el año de 1893 un nuevo porfirismo tiene sus inicios. Ahogadas las libertades políticas, sólo se buscaba un orden administrativo para dar solidez al poder junto con un estímulo sistematizado para atraer al capitalismo extranjero, cuyo prestamista más pródigo era en ese momento Inglaterra.

Hasta el último tercio del siglo XIX, gracias al enorme consumo de sus tejidos de algodón, Inglaterra, como primer país industrial y principal productor de textiles, dominó el mercado mundial.

Fue a partir de 1870 que la industrialización se intensificó también en otros países europeos y en los Estados Unidos, proceso al que había contribuido la propia Inglaterra con la exportación de hierro, carbón y tecnología. Y fue así también que durante las últimas décadas de ese mismo siglo la estructura productiva de estos países comenzó a sufrir alteraciones sustanciales. La industria textil no fue ya la más innovadora pues su lugar había sido ocupado por las industrias del acero, la química y las de maquinaria y herramienta.

La electricidad se propagó y el motor de combustión interna se convirtió en la base de los medios de transporte. En una relación directamente proporcional al avance de la tecnología, la industria dependía cada vez en mayor grado de los minerales. Durante la primera mitad del siglo XIX la producción de hierro y carbón había crecido a un ritmo acelerado, pero fue a partir de 1850 que la producción de algunos otros metales, como cobre y zinc, comenzó a crecer en forma notable, y tanto el petróleo como el aluminio alcanzaron una importancia considerable ya para principios del siglo XX.

Entonces, para América Latina los años que van de 1880 a 1914 estuvieron caracterizados por una fuerte expansión económica, basada en el auge de las exportaciones y en la afluencia de capitales extranjeros, mismos que se invertían en los sectores más vinculados al mercado mundial.

Frente a la evolución del comercio mundial y al desarrollo capitalista de finales del siglo XIX y principios del XX, el comercio exterior de México también se hallaba centrado en la importación de textiles y en la exportación de metales, básicamente la plata.

26 Alfonso Reyes, *Universidad, política y pueblo, Lecturas Universitarias, Dirección General de Difusión Cultural. Universidad de Texas, 1967, p. 85.*

INVERSIÓN EXTRANJERA EN MÉXICO, 1911
(Porcentaje por categoría de inversión)

Categoría	EEUU	Inglaterra	Francia	Alemania	Holanda	Otros	Total
Deuda pública	11.8	16.6	65.8	-	5.2	-	100
Bancos	20.4	10.8	60.2	70.2	1.7	-	100
Carreteras	47.3	35.5	10.3	1.7	2.0	3.2	100
Servicios públicos	5.5	89.1	4.2	-	1.3	-	100
Minería y metalurgia	61.1	14.3	22.0	-	-	2.7	100
Bienes raíces	41.8	46.9	8.2	3.1	-	-	100
Industria	16.0	8.4	55.0	20.6	-	-	100
Comercio	7.4	-	65.6	-	-	27.0	100
Petróleo	38.5	54.8	6.7	-	-	-	100
Total del país como un % del Total de la inversión extranjera	38.0	29.1	26.7	1.9	1.6	2.7	100

Fuente: *Historia moderna de México, El Porfiriato –la vida económica*, Daniel Cosío Villegas, libro 2, tabla 65, p.1154

Y, hasta 1870, las relaciones comerciales con Europa, muy particularmente con Inglaterra, habían sido superiores a las de cualquier otra nación, con fuertes intereses en las minas y en el comercio; la producción de metales correspondía, en más de un 80 por ciento, a empresas británicas. No obstante, a partir de este mismo año los Estados Unidos y Alemania se convirtieron en serios competidores.

Los capitales alemanes en México se dedicaban al comercio y a la industria. El estadounidense, tan osado como ingenuo, se convertía en investigador lo mismo que en empresario, en imperialista sin dejar de ser demócrata. El insipiente capital español, por su parte, era el único que se entregaba a la producción agrícola, que nacía y crecía en México.

**INVERSIÓN EXTRANJERA EN MÉXICO, 1911
(Porcentaje por país)**

Categoría	EEUU	Inglaterra	Francia	Alemania
Deuda pública	4.7	8.3	36.1	3.0
Bancos	2.6	1.8	11.0	18.3
Carreteras	41.3	40.6	12.8	28.4
Servicios públicos	1.0	21.4	1.1	-
Minería y metalurgia	38.6	11.8	19.8	-
Bienes raíces	6.3	9.2	1.8	9.0
Industria	1.7	1.1	7.9	41.3
Comercio	0.7	-	8.8	-
Petróleo	3.1	5.8	0.7	-
Total	100	100	100	100

Fuente: *Historia moderna de México, El Porfiriato...*, ed. Cit., p. 1155

**EXPORTACIONES DESDE MEXICO, 1877-1911
(En porcentajes)**

Año	Total	Bienes de Consumo perecederos	Bienes de consumo durables	Bienes de producción perecederos	Bienes de producción durables	Metales preciosos
1877-78	100	6.3	0.1	14.6	0.3	79.0
1890-91	100	12.0	0.1	24.0	0.1	63.0
1900-01	100	10.5	0.1	31.0	0.4	58.0
1910-11	100	8.8	0.1	43.0	0.3	46.0

Fuente: *Estadísticas económicas del Porfiriato, Comercio exterior de México (1877-1911)* El Colegio de México, 1960.

Entre los años de 1877-78 y 1910-11, el comercio exterior mexicano adquirió un dinámico ritmo de crecimiento. Hacia finales del siglo XIX el desarrollo industrial se había limitado sólo al sector de bienes de consumo, pero a partir de 1889 abarcó también los bienes de producción, como la química, los explosivos, los artículos metálicos, los materiales de construcción (cemento), hierro y acero. Proceso que puede ayudar a entender la reducción en las importaciones de los bienes de consumo, así como el aumento de los bienes de producción, y que sin duda está en relación directa con los cambios sufridos por la producción manufacturera en los países avanzados.

Cuando un gran número de países adoptó el patrón oro -México en 1905- fueron lanzadas al mercado todas las reservas de plata, lo que trajo como consecuencia una baja en su precio.

IMPORTACIONES, MONTO Y PORCENTAJE DE LOS BIENES DE PRODUCCIÓN EN LOS AÑOS DE 1888 A 1911 (en pesos)

Años	Monto	% del Total
1888-1889	36,216,144	47.1
1889-1890	45,700,336	48.7
1892-1893	36,712,046	42.2
1893-1894	31,943,885	48.0
1894-1895	44,515,919	54.1
1895-1896	53,530,404	51.3
1896-1897	51,913,217	48.5
1897-1898	63,350,332	57.2
1898-1899	74,849,904	57.1
1899-1900	84,189,967	57.9
1900-1901	90,683,121	60.8
1901-1902	84,189,967	58.2
1902-1903	106,312,034	61.7
1903-1904	108,616,487	60.3

Años	Monto	% del Total
1904-1905	106, 946, 517	57.8
1905-1906	114, 412, 728	56.7
1906-1907	131, 027, 210	58.9
1907-1908	132, 144, 885	58.8
1909-1910	118, 674, 877	58.4
1910-1911	121, 585, 475	56.9

Fuente: *Estadísticas económicas del Porfiriato, Comercio Exterior de México, 1877-1914*, El Colegio de México, 1960, p. 55

En los años que corren de 1880 a 1910 el servicio de transporte marino se duplicó. Las marinas mercantes extranjeras mantuvieron el control del tráfico a causa del incipiente desarrollo de la marina mercante nacional. Durante el Porfiriato, la política de subvenciones a dichas líneas navieras -que habían sido iniciadas por los liberales- se conservó e incluso se amplió. La mayor parte de estas subvenciones favoreció a las compañías que, procedentes de puertos de la costa atlántica estadounidense, llegaron al Golfo de México y, en menor grado, a los puertos del Pacífico.

Entre estas líneas navieras se contaron: la Trasatlántica española, con la que se firmó un contrato en 1883 y 1886; la Compañía Mexicana de Navegación (1882); Nueva York, Cuba Mail S.S. Co. (1900); Escalante e hijos (1900); Mexicana Lloyd Trading and Transport Company (1901); Muzon Line New York (1901); Yucatán S.S. Company; New York (1902); Mala del Pacífico (1901), y algunas otras.²⁷

En 1910 y 1911 el 55.3 por ciento de las importaciones provenían de los Estados Unidos y el 42 por ciento de Europa. Los productos mexicanos se exportaban, en los mismos años, en un 77 por ciento a Estados Unidos y en un 21.5 por ciento a Europa. Así, México era para el país del norte una importante fuente de abastecimiento y no un real mercado para sus productos.

Durante el siglo XIX el comercio exterior mexicano sufrió importantes cambios tanto en la composición como en las relaciones internacionales, y que estaban vinculados a los cambios que iba planteando el mercado mundial.

Entonces, como obra principal del Porfiriato, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX marcan para México una época de importante expansión económica, basada justamente en el auge de las exportaciones y en la afluencia de capitales extranjeros en las ramas relacionadas con el mercado mundial.

²⁷ Ciro Cardoso *et al.*, *México en el siglo XIX*, México, Nueva Imagen, p. 445.

IMPORTACIONES, MONTO Y PORCENTAJE DE LOS BIENES DE CONSUMO (En pesos)		
Años	Monto	% del Total
1888-1889	40,654,626	52.9
1889-1890	48,205,179	51.2
1892-1893	50,325,479	57.8
1893-1894	34,552,744	52.0
1894-1895	37,829,500	45.9
1895-1896	50,797,809	48.7
1896-1897	55,184,122	51.5
1897-1898	47,391,150	42.8
1898-1899	56,333,353	42.9
1899-1900	61,253,923	42.1
1901-1902	60,494,929	41.8
1902-1903	66,100,588	38.3
1903-1904	71,609,447	39.7
1904-1905	78,210,861	42.2
1905-1906	87,457,961	43.3
1906-1907	97,275,629	41.1
1907-1908	93,306,629	41.4
1909-1910	84,665,223	41.6
1910-1911	91,930,420	43.1

Fuente: *Estadísticas económicas del Porfiriato...*, op. cit., p. 46

PORCENTAJE QUE LE CUPO AL ORO Y A LA PLATA EN LAS EXPORTACIONES TOTALES DE MÉXICO

Años	Oro	Plata
1877-1878	3.8	61.2
1882-1883	3.6	53.8
1887-1888	2.0	58.7
1892-1893	2.6	54.6
1897-1898	10.4	46.8
1902-1903	10.9	43.7
1907-1908	17.8	37.2
1910-1911	17.9	32.3

Fuente: *Comercio Exterior e Industria de Transformación en México, 1910-1920*, p. 29. Aída Lerman Alperstein, UAM Xochimilco y Plaza y Valdés Editores, México, 1989.

No obstante el descenso sufrido entre 1906 y 1907, resultado de ciertas limitaciones de orden interno, como son una muy ligera ampliación del mercado interno, la reforma monetaria (1905), etcétera, etcétera; y de orden externo: los efectos de la crisis internacional de 1907, el comercio exterior de México adquirió un activo ritmo de crecimiento.

Además, este descenso industrial no fue, por supuesto, homogéneo, fueron las industrias de bienes de consumo las que sintieron con mayor fuerza sus efectos porque dependían del poder adquisitivo de las mayorías y, dentro de ellas, las pequeñas empresas, porque las grandes pudieron sortear la crisis manteniendo en general el pago de los dividendos y cotizando sus acciones en la Bolsa de Valores a buenos precios, lo que significaba que sus ganancias no habían decaído.

En un principio, Díaz había cortejado a las clases medias de la sociedad mexicana, formadas durante el siglo XIX independiente y de donde habían surgido los “científicos”, que fueron quienes abrieron paso a la inversión, arrastrando consigo al propio general Díaz.

Nuevos grupos de hombres de negocios, administradores y “rancheros” aparecieron en escena a medida que Díaz alentaba la inversión extranjera en el petróleo, los ferrocarriles y la colonización de las tierras.

En 1897 México era el primer país latinoamericano en comunicaciones ferroviarias. Ante la mezquindad de los inversionistas mexicanos el presidente de México recurrió a los extranjeros, a quienes otorgó ventajosas concesiones para la construcción de las vías férreas, que durante su régimen aumentaron de 1,661 Km. en 1881, a 14,573 en el año de 1900.

La minería era la principal fuente de riqueza en México, fenómeno que se vio acelerado gracias a la energía eléctrica y a una mayor producción de cobre. Con el superávit económico de los años que van de 1895 a 1897, se emprendieron obras en toda la República, pero particularmente en la Ciudad de México, como son: el Gran Canal del Desagüe y el Hospital General, el Teatro Nacional, el Palacio de Correos y el Ministerio de Comunicaciones.

Cuando llegó a su fin la construcción de la presa de Necaxa, en el estado de Puebla, era la más grande del mundo; se estableció el servicio de tranvías eléctricos; el alumbrado público se renovó para utilizar la nueva energía. En fin, la Ciudad de México rivalizaba con las mejores de Europa.

Don Jesús Silva Herzog describe a la capital mexicana de la siguiente manera: “ (...) La gente rica se vestía a la moda de París. No pocos hablaban francés y tenían una buena cultura; la gente rica era tan dichosa como se puede ser sobre la tierra. En doloroso contraste la gran masa de la población vivía en la pobreza, o en la miseria; vivía en la mayor ignorancia, vivía de dos mitos: Don Porfirio y la Virgen de Guadalupe”.²⁸

Paralelamente, estas políticas también transformaron a miles de campesinos y artesanos tradicionales en obreros agrícolas e industriales, a la vez que el sistema de la hacienda, vigorizado por las Leyes de Reforma liberales, privaba a las comunidades campesinas tradicionales de los últimos vestigios de sus posesiones hereditarias, que hasta ese momento habían estado protegidas por leyes emanadas de la Corona española.

**SALARIO MÍNIMO DIARIO, 1877-1911
(en centavos, precios 1900)**

Año	Total	Agricultura	Manufactura	Minería
1877	32	32	32	32
1885	29	27	34	31
1892	28	26	26	30
1898	39	37	50	47
1902	33	32	36	43
1911	30	27	26	72

Fuente: “El Desarrollo económico...”, *op. cit.*, p. 447.

²⁸ En José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, Letras mexicanas, Fondo de cultura económica, 1958, p. 379.

Las tierras, las aguas y los bosques fueron absorbidos por la nueva y poderosa unidad territorial, “la hacienda”. A medida que más y más campesinos perdían sus tierras se iban convirtiendo en un tipo de esclavos de los latifundios. En los años del Porfiriato, las haciendas en México alcanzaron su máxima extensión en la historia del país; desarrollo estrechamente vinculado a la penetración del capital interno y externo en el campo mexicano. A lo largo del Porfiriato no se aprecia claramente una misma pauta en el impulso del peonaje por endeudamiento; causas similares originaban efectos disímiles en diferentes condiciones. La demanda progresiva de productos agrícolas, junto con la formidable inversión extranjera, ocasionó un aumento intensivo del peonaje por endeudamiento en el sureste de México, con particularidades ciertamente parecidas a la esclavitud. Mientras que las mismas causas provocaron consecuencias totalmente distintas en el norte, en donde disminuyó y en muchos casos desapareció por completo.

Entre las muchas y grandes transformaciones sufridas por el campo mexicano entre 1876 y 1910, destacan: la expropiación de las tierras comunales de las aldeas y la disminución del salario real de los trabajadores en las haciendas. Al finalizar el Porfiriato, más del 95 por ciento de las aldeas comunales habían perdido sus tierras.

Entonces, para poder entender la hacienda porfiriana habría que saber en qué medida se prolongaron en el Porfiriato los patrones de las haciendas mexicanas de finales de siglo XVIII y principios del XIX; desafortunadamente es muy escasa la literatura disponible sobre las condiciones de la tenencia de la tierra antes de la Revolución, y aún no ha sido publicada una descripción importante de las condiciones existentes en las haciendas porfirianas. En la estadística porfiriana se cuenta únicamente con cuatro grandes fuentes: 1. Los relatos de periodistas y reformadores sociales de la época; 2. Los debates en las cámaras durante el periodo de Díaz y, sobre todo, en el de Madero; 3. Algunas investigaciones históricas y antropológicas de carácter local, y, 4. Los informes de algunos funcionarios extranjeros.

Lo que sí es posible afirmar es que, entre 1876 y 1910, el despojo generalizado de las tierras comunales creó un proletariado desposeído que la todavía insipiente industria del centro de México no podía absorber. Durante el periodo de Díaz aumentó la oferta de mano de obra nacional y con ello cesó la importación de trabajadores extranjeros.

CRECIMIENTO DE LA POBLACIÓN Y FUERZA DE TRABAJO, 1895-1910

Sector	1895		1900		1910	
	Miles de personas	% de la fuerza de trabajo	Miles de personas	% de la fuerza de trabajo	Miles de personas	% de la fuerza de trabajo
Población total	12,632.4	-	13,607.3	-	15,160.4	-
Fuerza de trabajo	4,441.9	100.0	4,819.2	100.0	5,272.1	100.0
Sector agrícola	2,977.8	67.0	3,182.6	66.0	3,592.1	68.1
Sector industrial	691.1	15.6	798.5	16.6	795.4	15.1
-Extractiva	88.5	2.0	107.3	2.2	104.1	2.0
-Manufactura	553.0	12.4	619.3	12.9	606.0	11.5
-Construcción	49.6	1.2	63.0	1.3	74.7	1.4
-Otros	-	-	8.9	0.2	10.6	0.2
Sector de servicios						
-Comercio	773.0	17.4	838.1	17.4	884.6	16.8
-Transporte	249.6	5.6	261.5	5.4	293.8	5.6
-Profesionales	55.7	1.3	59.7	1.2	55.1	1.0
-Empleados	112.2	2.5	137.2	2.9	146.6	2.8
-privados	22.7	0.5	33.9	0.7	83.4	1.6
-públicos	26.3	0.6	25.2	0.5	27.7	0.5
-Fuerzas armadas	33.2	0.7	38.6	0.8	36.7	0.7
-Sirvientes	273.3	6.2	282.0	5.9	241.3	4.6

Fuente: "El Desarrollo económico de MÉXICO DE 1877 A 1911", por Fernando Rosenzweig, en *El Trimestre económico* 32 (julio-septiembre, 1965), p. 438.

POBLACIÓN, 1895-1910

División de la población	Miles de habitantes 1895 – 1910		% del Total 1895 – 1910		Tasas de crecimiento anual 1895 – 1910
Total de población	12,637	15,160	100.0	100.0	1.2
Rural					
Menos que 5,000	10,085	12,216	79.8	80.00	1.2
Urbana	2,552	3,034	20.2	20.0	1.2
5,000 – 20,000	1,392	1,366	11.0	9.0	-0.1
Más de 20,000	1,160	1,668	9.2	11.0	2.5

Fuente: "El Desarrollo económico...", *op. cit.*, p. 418

Por su parte, los grupos de la clase media, que originalmente se habían visto favorecidos por Díaz, a medida que sintieron que los beneficios mayores quedaban en manos de las empresas extranjeras, fueron alejándose del presidente.

Fue así que los líderes, tanto del movimiento agrario como de la clase media, sintieron que sus esperanzas habían sido postpuestas durante demasiado tiempo bajo el prolongado gobierno de Porfirio Díaz, quien, tras haber sido un valeroso guerrillero a las órdenes de Benito Juárez había llegado a la presidencia bajo los estandartes del liberalismo latinoamericano. Pero era evidente que el lema 'orden y progreso' no incluía, en la mente del dictador, ni la democracia ni la justicia social; significaba simplemente desarrollo económico acelerado, favoreciendo a las élites y sancionando métodos poco democráticos para alcanzar las metas económicas.

El caudillo, envejecido, había hecho su obra y no supo retirarse a tiempo. Expulsar al anciano presidente parecería haber sido 'el problema' de la Revolución, pero resultó ser lo más sencillo.

La brutal represión de dos huelgas industriales, la de la mina de cobre de Cananea, en el estado de Sonora, en 1906, y la de la fábrica textil de Río Blanco, en el estado de Veracruz, el mismo año seis meses después (la primera de propiedad estadounidense y la segunda perteneciente a una sociedad francesa), fueron el detonador que anunciaba el fin del régimen porfirista.

La represión, la falta de oportunidades, la susceptibilidad ante las crisis internacionales, las viejas exigencias con respecto a la tierra y las nuevas con respecto al poder, aunadas a los sentimientos nacionalistas, acabaron por aglutinar a campesinos, obreros, clases medias y élites provincianas en una marcha incontenible hacia la Revolución. El pueblo entero se preguntaba si la modernidad debería favorecer más el crecimiento económico, la libertad política o la continuidad cultural ¿Era posible alcanzar un equilibrio simultáneo entre prosperidad, democracia y cultura?

Japón a mediados del siglo XIX

El Shogunato Tokugawa y la desaparición del Bakufu

Grosso modo, el fin del sistema Tokugawa y la apertura de Japón al mundo fueron dos hechos determinados por la enorme presión de las potencias extranjeras ejercida sobre el país entre 1853 y 1871.

La incontenible amenaza extranjera atemorizó a los líderes de la Renovación Meiji, y el shogunato dio muestras de su incapacidad para afrontar los cambios inminentes en cuanto a la política y la defensa de la nación. De esta manera, la atención se centró de nuevo en la figura del Tennō como autoridad histórica trascendente.

No obstante, es verdad que por otro lado existieron también elementos internos, como la propia contradicción de la sociedad japonesa, que empujó desde dentro debido -por un lado- a la gran discrepancia entre el sistema político, de tipo feudal y basado en la producción de arroz, y la organización económica general del país.

Ya en el siglo XVIII los campesinos habían iniciado una agricultura comercial con nuevos cultivos como el algodón, el tabaco y el añil,²⁹ lo que ocasionó un descenso en la producción del arroz. Señores y guerreros de rango inferior sufrieron en demasía, a la vez que hicieron sufrir al campesinado.

La sociedad japonesa bajo el gobierno de los Tokugawa se desarrollaba ya en dirección del capitalismo, aunque bajo un estricto control feudal, lo que representaba una gran contradicción en medio de la que tenía lugar el surgimiento de los comerciantes y el hecho de que tanto guerreros como *daimyō*³⁰ empobrecidos explotasen cada vez más a los campesinos.

Teniendo como meta principal el establecimiento de un gobierno fuerte, el feudalismo japonés, el de los Tokugawa, fue un feudalismo sumamente *sui generis*, diferente del típico feudalismo francés del siglo XII, cuyo poder -como se sabe- era disperso, cada señor feudal gozaba de autonomía. En Japón, por el contrario, bajo un régimen centralizado, el feudalismo habría correspondido a la etapa final del feudalismo europeo, es decir, al absolutismo; el *shōgun* detenía el poder total. Pero este control sobre los señores no fue suficiente como para lograr resolver las contradicciones internas que se venían presentando.

Con la re-entronación del Tennō, el *shōgun* quedó convertido en simple figura de ornato, y sólo el Consejo de Ancianos, constituido por los *rōjū*, intentaba reanimar un cierto espíritu de consenso entre los Tokugawa. Tras la apertura comercial de mediados de siglo y la posterior caída del Bakufu (gobierno central), da comienzo la transformación social, política y cultural de Japón.

29 Planta de la que se obtiene el azul índigo.

30 Señores feudales.

La ‘occidentalización’ del país se dio, quizá, en más aspectos de los necesarios -aunque también es cierto que con poca profundidad-, en aras de posibilitar su alternancia con el resto del mundo; ello significa que buena parte de las muchas innovaciones llevadas a cabo, respondían a una simple, y en ocasiones grotesca, imitación de patrones y costumbres puramente occidentales.

Una gran serie de conceptos exóticos en torno a la propiedad individual -más que a la familiar- fueron adoptados, y una drástica reforma legislativa se presentaba esencial para que Japón fuese reconocido por Occidente. Japón *acepta* entonces, con actitud emblemática, las ideas de Occidente, aprobando sus condiciones y comprometiéndose a cumplirlas (Ver NOTA 10).

No obstante, la indiscriminada y no pocas veces ociosa imitación de Occidente, provocó, al fin, fuertes reacciones entre los japoneses más conservadores, así como entre los intelectuales -entre los que ocupa un sitio prominente Sōseki- para quienes una apertura de tal manera inconsciente resultaba hondamente dolorosa.

Finalmente, el 3 de enero de 1868 (noveno día del décimo primer mes, según el calendario lunar), el palacio de los Tokugawa fue tomado por tropas rebeldes de seis *han*³¹ y una nueva ‘renovación’ fue proclamada.

De esta manera quedó destruido el doble sistema de gobierno, que databa desde el shogunato de Kamakura, y una nueva unidad nacional se estableció en Japón, que ahora enfrentaba la tarea de fortalecerse para prevenir posibles ataques del exterior, *fukoku-kyōhei*, literalmente: *Hacer prosperar a la Nación al tiempo que fortalecemos nuestras fuerzas armadas*; forma ésta de contemplar la lealtad cada vez más manifiesta a partir del periodo Tokugawa, y ya completamente obvia en sus últimos años dada la amplia difusión entre el pueblo japonés, si bien no se trataba de una postura reciente. Ya en tiempos del *Manyōshū* (Colección que data del año 759) los poemas hablaban de la lealtad al monarca³² (Ver NOTA 11).

Primeros pasos hacia la apertura

La política aislacionista de Japón (*sakoku*), otro de los principios políticos del gobierno Tokugawa, logró el establecimiento de una ideología japonesa oficial, que significó también el monopolio -por su parte- de las relaciones con el exterior, que prácticamente se reducían al intercambio comercial. Holandeses y chinos fueron los únicos con derecho a comerciar dentro de límites claramente establecidos y bajo la consigna de mantener informado al Bakufu sobre los sucesos más recientes en Europa y Asia; es decir que, como parte de su política de centralización, los Tokugawa querían controlarlo todo con sus propias manos.

31 Clan, feudo.

32 Michio Morishima, *¿Por qué ha triunfado el Japón?*, CRÍTICA, Grupo Editorial Grijalbo, 1988, México, p. 20.

En el año de 1639, los gobernantes Tokugawa decidieron interrumpir las relaciones de Japón con los europeos, parcialmente porque estas ofrecían a los disidentes japoneses la posibilidad de aliarse con alguna fuerza militar ajena al Bakufu, parcialmente porque éstos habían abierto Japón a la corrupción a través de las ideas del cristianismo.

Visto en retrospectiva, se halla el hecho de que bajo el gobierno de los tres primeros *shōgun* Tokugawa (Ieyasu, Hidetaka, Iemitsu) habían sido establecidas las bases del nuevo régimen feudal centralizado que permanecería de 1603 a 1868.

De igual forma, 1608 fue el año en que Hayashi Razan recibió el nombramiento de asesor asistente del shogunato, y esta misma fecha puede ser considerada también el punto de partida hacia la reconstrucción de los escritos chinos en Japón: Kambungaku, que alcanzaron su mayor auge en el tercer periodo de la época de Edo (1598-1867). El profundo conocimiento que de la escuela neo-confuciana *zhu-xi* poseía Razan, ayudó esta vez, con la adopción de teorías políticas y sociales, a la remodelación de Japón en un estado neo-confuciano.

Gran parte de los trabajos de Razan fueron escritos en *kambun* y *kanshi*, que no son otra cosa que ensayos y poesía clásicos chinos, respectivamente; ambos géneros muy importantes de la literatura china tradicional.

No obstante, Ogyū Sorai (1666-1728), figura tardía de Edo y un importantísimo exponente de la filosofía *zhu-xi*, descontento con el hecho de que el shogunato hubiese adoptado el neo-confucianismo como doctrina oficial, inicia un nuevo movimiento conocido como Komonjigaku, que es el Estudio de los Escritos Antiguos; escuela cuyas composiciones, a pesar de su popularidad original, no lograron alcanzar -tanto en *kanshi* como en *kambun*- la calidad de las de Kambungaku; hecho que quizá significó la causa de su rápido descenso.

En ciertos aspectos, el desarrollo experimentado por la escuela Kambungaku en esta etapa representó un tipo de movimiento de liberación. El *kambun* y el *kanshi*, tanto en Japón como en China, habían sido largamente considerados vehículo moral y político de la “nación” en cada caso, pero, como observara jubiloso Nagai Kafū (1879-1959), uno de los principales escritores del Japón moderno y gran admirador de la tradición Kambungaku, ‘...desde finales del siglo XVIII la civilización Edo en general había alcanzado su madurez, y finalmente había llegado el momento en que tanto *kanshi* como *kambun* debían separarse de la ética confuciana para poder ser apreciados como arte puro’.

No obstante, una importante diferencia entre los intelectuales japoneses de finales de Edo, los *bunjin*, y los de China hasta las dinastías Ming y Ch’ing, los *wen-jen*, radicaba en el fuerte sentido de ‘inutilidad’ e ‘impotencia’. De tal suerte que, una vez asegurada la supremacía política y militar del *shōgun* sobre los demás señores, Ieyasu y sus sucesores trataron de afianzar aún más el régimen a través del control social, estableciendo un sistema de jerarquías, además del fortalecimiento de la base económica. Es decir que, frente a una sociedad

china abierta y competitiva, el Japón Tokugawa insistió, política y socialmente, en su estricto sistema de clases.

En tanto que también durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue que las relaciones internacionales con Asia empezaron a sufrir cambios significativos, y la expansión europea dentro de la región -en particular la rusa- alarmó a los japoneses.

En esa misma época habían surgido ya en Japón dos nuevas corrientes de conocimiento: los estudios holandeses (*Rangaku*), que fundamentalmente se habían desarrollado por un profundo interés hacia la ciencia occidental, y los estudios nacionales (*Kokugaku*), que proclamaban la supremacía de los estudios japoneses a pesar de que, como ha sido visto, contaba asimismo con estudiosos que defendían por igual el conocimiento japonés acerca de los clásicos chinos.

Los problemas sociales y económicos de las últimas décadas del shogunato Tokugawa se hacían cada vez más notables debido a las crecientes expectativas del pueblo, que por un lado se iba acostumbrando a una cierta mejoría en sus niveles de vida, al tiempo que una mayor tensión social se hacía sentir como consecuencia de las hambrunas y los levantamientos campesinos.

El hecho de que el *shōgun* fuese poseedor de la séptima parte de toda la tierra del país, explica, por un lado, el alcance de su autoridad -era el amo de todos los señores- y, por otro, el hecho de que los *yonaoshi-ikki* (levantamientos para corregir al mundo)³³ o las *yonarashi* (nivelación de bienes) hayan nacido entre el campesinado, junto con los movimientos religiosos populares, en la última etapa del shogunato Tokugawa.

Como se ha señalado, paralelamente a la situación interna, para comienzos del siglo XIX el imperialismo se había tornado sumamente activo en Asia Oriental. Buques extranjeros, lo mismo navales que mercantes, empezaron a aparecer en aguas japonesas. Amén de que los barcos rusos se habían hecho presentes desde 1792, volvieron a aparecer en 1804; los ingleses en 1818, 1822 y 1845, los holandeses y franceses en 1844, los estadounidenses en 1846 y 1853.

En un principio, los intereses de los Estados Unidos con respecto a Japón eran semejantes a los ingleses en cuanto a 'comerciales', y a los rusos en cuanto a 'estratégicos'. No obstante, el interés de Occidente con respecto al Pacífico se transformó notablemente tanto en velocidad como en intensidad, transformando asimismo la importancia de Japón como parte del comercio con Asia.

Tras la anexión de gran parte del territorio mexicano en 1848, los Estados Unidos iniciaron la colonización de California y con ella una mayor actividad en el Océano Pacífico. Así, en junio de 1853, el comodoro Matthew C. Perry llegó a las costas japonesas de Uraga, en la Bahía de Tokio, al mando de cuatro *negros* barcos de guerra, dos de vapor y dos de vela; *negros*, quizá, porque, amén de su color, la evidente fuerza de este escuadrón de guerra representaba un oscuro

33 *Yonaoshi-ikki*, movimientos campesinos que intentaban hacerse justicia en nombre de los dioses, en contraposición a las autoridades feudales y a las clases privilegiadas.

presagio para los japoneses. Sin embargo, ni el Tennō ni los señores feudales estaban aún preparados para afrontar una realidad crítica internacional.

Finalmente, en 1859 se inicia la actividad comercial con el exterior en los puertos de Nagasaki, Yokohama y Hakodate y, como consecuencia de ello, pronto se vio concretada la firma de convenciones que en poco tiempo se convertirían en los primeros tratados comerciales y de navegación entre Japón y algunos países extranjeros.

Tratados por cierto desiguales y que habían sido negociados sin la aprobación del Tennō, firmados sólo por el shōgun. Así tuvieron su inicio una serie de movimientos anti-shogunales que, aunque en pequeña escala, recrudecieron un cierto sentimiento etnocentrista de superioridad cultural hacia todos los otros pueblos del mundo: *los bárbaros*.

En tales circunstancias, el nuevo y último shōgun Tokugawa -Tokugawa Yoshinobu- (Keiki) intentó sin resultados una reconciliación con el Tennō y, a pesar de haber presentado su dimisión el mes de diciembre de 1867, el estallido de una guerra civil entre las fuerzas que apoyaban y las que se oponían al shōgun era ya inevitable. Los *yonaoshi-ikki* -movimientos para corregir al mundo- habían influido en forma importante entre los intelectuales del campo (monjes budistas, sacerdotes sintoístas, estudiosos de los clásicos chinos y japoneses, médicos y demás), quienes, reconociendo la urgente necesidad de un cambio social, participaron activamente en los movimientos anti-shogunales. La caída del shogunato fue recibida con enorme regocijo por el pueblo entero y los efectos de la abolición del feudalismo fueron experimentados principalmente por la clase campesina, que en 1871 constituía el 80 por ciento de la población.

A lo largo de más de dos siglos, el shogunato había mantenido la política de que el Tennō reinaba, pero el shōgun era quien gobernaba. Con la Renovación Meiji (1868) el régimen imperial fue restaurado y todos los elementos extraños al mismo fueron considerados *desechables* (Ver NOTA 12).

Para enfatizar la figura del Tennō como monarca divino y supremo de la nación renació un sintoísmo 'puro'. Hasta antes de Meiji los rituales sintoístas, especialmente aquellos ligados a las cosechas y al matrimonio, habían seguido siendo observados a nivel popular junto con los rituales budistas, en cada pueblo y en cada casa, formando parte de un eclecticismo que llegó a explicar a las deidades sintoístas como manifestaciones de Buda y levantó santuarios sintoístas en atrios de templos budistas.

Ahora la Constitución Meiji³⁴ señalaba que el Tennō reina sobre el imperio combinando en sí mismo los derechos de soberanía, los que pone en práctica de acuerdo a lo previsto en dicha constitución.

Las leyes japonesas, originalmente diseñadas con base en el modelo chino, tuvieron que adoptar principios de jurisprudencia aceptables para Europa y los

34 Promulgada el 11 de febrero de 1889.

Estados Unidos. Así, en 1889 fue introducido un sistema legal al estilo europeo, incluyendo la Constitución Imperial y la Ley de la Casa Imperial.

La lealtad jerarquizada que había sido creada por los Tokugawa, en la que los campesinos veneraban a su señor, el señor feudal al *shōgun* y el *shōgun* al Tennō, había dejado un vacío entre los individuos que se vio cubierto por la nueva figura sacralizada del monarca. La transición entre uno y otro sistema fue una tarea que no logró cumplirse, viniendo a representar así un serio conflicto. La Constitución había sido diseñada de manera tal que perpetuaba el absolutismo oligárquico que le había dado origen.³⁵

Entre las primeras reformas de la nueva era destaca la educativa, que fue tan importante como la política y la económica. Una vez establecido el Ministerio de Educación (1871), se legisló que: “todo individuo, de cualquier capa social o sexo, debía recibir educación para que no existiera en todo el imperio un sólo ser ignorante o analfabeta”, efecto que en parte ha mostrado ser perjudicial a la sociedad por haber venido a consolidar un sistema de educación opresivo, y por haber venido a representar, también, el fortalecimiento del sistema altamente burocratizado que hasta el día de hoy prevalece en Japón.

Durante la era Edo (1603-1868), el shogunato y los clanes feudales provinciales habían abierto escuelas para educar a los hijos de la clase guerrera; tales escuelas, conocidas como *hankō*,³⁶ sumaban doscientas setenta en todo el país ya antes de la Renovación Meiji.

La Ordenanza para el Sistema de Educación Escolar -promulgada en 1872- prescribía un nuevo marco de trabajo, además del establecimiento de una organización administrativa para llevarlo a cabo, y sobre la cual fue construido el moderno sistema educativo de Japón.

En 1890, en colaboración con el propio Tennō Meiji, fue redactado el Rescripto Imperial sobre la Educación, uno de los textos más importantes de la ideología oficial japonesa, en el que se glorifica al Tennō, se exaltan la moral y el patriotismo y se condena ‘la indiscriminada emulación de Occidente’.

El Rescripto Imperial sobre la Educación es un documento que tiende a reforzar la cohesión nacional imponiendo una ortodoxia política con todos los medios coercitivos del Estado Moderno. Los textos oficiales insistían en que las escuelas están hechas para el Estado y no para los alumnos. La enseñanza y el progreso en el conocimiento de las cosas deben tender al bien del Estado y no al del individuo.

El establecimiento de la institución universitaria desde arriba, aunque organizada de acuerdo con el modelo francés, venía acompañado, como se ha dicho, por un sistema escolar centralmente controlado que tuvo como resultado

35 Esa lealtad jerarquizada colocaba a los *samurai* en la cumbre (con alrededor del 5 por ciento de la población), seguidos por los campesinos (con aproximadamente 80 por ciento), luego los artesanos y, finalmente, los comerciantes.

36 Escuelas oficiales de los *han*.

una jerarquía de universidades (aspecto particularmente notable en los años previos a la Segunda Guerra Mundial). Lo más brillante de la nación asistió a las universidades imperiales -Universidad Imperial de Tokio (1886) y Universidad Imperial de Kioto (1897)- y dominó a partir de entonces los puestos claves en el gobierno y en los negocios.

La educación se limitó a buscar los propósitos específicos de la unificación nacional, la lealtad incuestionable, la adquisición de una moderna técnica científica y económica y el perfeccionamiento de la defensa nacional. Para los líderes de la Renovación Meiji se hacía indispensable que la educación funcionara como bastión en el tránsito del país hacia la formación de un Estado moderno y autocrático, así como para su defensa frente a las potencias extranjeras.

Los negocios empezaron a ser considerados una actividad respetable y usos y costumbres fueron modificándose paulatinamente, tanto en la vestimenta y los cortes de pelo al estilo occidental como en los hábitos alimenticios.

Por su parte, junto con la dramática transformación tanto material como técnica, todos los adelantos mecánicos del momento hicieron su aparición así en el comercio como en los negocios y los transportes.

Distribución de las importaciones y exportaciones, 1874-1896 (en %)

Periodo	Exportaciones materias primas	Exportaciones manufacturas	Importaciones materias primas	Importaciones manufacturas
1874-1883	42,5	57,5	8,8	91,2
1877-1886	39,5	60,5	10,3	89,7
1882-1891	33	67	18,7	81,3
1887-1896	26,3	73,7	28,2	71,8

Fuente: adaptado de J.L. McClain (2002). *Japan: A Modern History* (p. 220). Nueva York: Norton.

Varias ciudades, en particular las de Kōbe y Yokohama, además de Tokio, fueron objeto de importantes cambios tanto arquitectónicos como urbanísticos que hoy todavía hablan de la época Meiji. Se creó el sistema de correos y telégrafos y se inició la construcción de los ferrocarriles y de las primeras compañías navieras.

Construcción de la red de ferrocarriles, 1872-1904 (en millas de vía férrea)

Año	Ferrocarriles nacionales	Ferrocarriles privados	Total
1872	18	0	18
1880	98	0	98
1888	506	406	912
1896	632	1.875	2.507

Fuente: adaptado de J.L. McClain (2002). *Japan: A Modern History* (pág. 237). Nueva York: Norton.

En carta dirigida por Saigō Kichinosuke (Takamori) a Ōkubo Ichizō (Toshimichi) -ambos principales dirigentes del movimiento anti-shogunal- se pondera: "...La transformación política de Japón es una tarea que nos corresponde a nosotros, sería una vergüenza solicitar ayuda de los extranjeros".

Así, en lo político tuvo lugar la aparición de diversos partidos cuyas plataformas, aunque de inspiración francesa, británica o prusiana, no representaban en realidad principios políticos, sino la ideología personal de sus líderes (Ver NOTA 13).

Los dirigentes de la Renovación se resistieron a resolver el problema de la acumulación de riqueza a través de la contratación del capital extranjero; bien sabían cuál había sido la experiencia china en este sentido. En un país agrícola el dinero debía provenir de los impuestos sobre la tierra. El capitalismo japonés no se desarrolló como un capitalismo estatal ni tampoco como resultado de la empresa privada, sino como una combinación de ambos. Bajo una impresionante presión tanto individual como colectiva, ya para el año de 1895 la revolución industrial había hecho su plena aparición en Japón.

Sistema bancario japonés, 1875-1899

Año	Bancos nacionales		Bancos comerciales	
	Número	Capital*	Número	Capital*
1875	4	3.450	0	0
1885	139	44.456	218	18.750
1895	133	48.951	792	49.967
1899	0	0	1561	209.973

* En miles de yenes

Fuente: adaptado de J.L. McClain (2002). *Japan: A Modern History* (p. 226). Nueva York: Norton.

El alto grado de penetración del capitalismo en la vida rural, con el consiguiente desarrollo de la agricultura comercial y el posterior arraigo capitalista en la industria, fue el mecanismo que convirtió a Japón en un moderno estado industrial.

La transformación, que había venido desde arriba, como desde arriba había sido la destrucción del feudalismo Tokugawa, tuvo lugar en un plazo tan corto que no permitió la creación de instituciones liberales. Japón saltó de un feudalismo tardío directamente al capitalismo sin pasar por un período de liberalismo político, y sin duda esta misma precipitación fue la responsable de que los cambios fuesen llevados a cabo por un grupo de burócratas autocráticos y no por la sociedad en su conjunto. Entre los nuevos gobernantes no eran pocos los que en otro momento habían promovido el lema “...combatir a los bárbaros” y, sin embargo, debieron ser ellos mismos quienes descubrieron que la única política defensiva posible era la Modernización.

LA RENOVACIÓN MEIJI

En vías de la modernidad

Las tendencias económicas que desde finales del siglo XVIII ya se mostraban claramente, como eran la gradual creación de un mercado nacional, la comercialización de la agricultura y el desarrollo de una economía monetaria, permanecieron sin cambio en el siglo XIX. Su inevitable resultado fue una dramática polarización entre riqueza y pobreza.

Los comerciantes (*chōnin*) de las clases altas eran los ricos, aunque no pudiesen mostrar abiertamente su riqueza; los señores feudales (*daimyō*) continuaron viviendo con extravagancia -aunque en menor grado-, mientras que los ex-guerreros (*samurai*) de menor categoría, empobrecían cada vez más. Los comerciantes de las clases populares, por su parte, sobrevivían dentro de un bajo nivel de vida. En síntesis, que en las postrimerías del siglo XVIII prácticamente todos habían empobrecido.³⁷

37 A pesar de que con la Renovación *Meiji* teóricamente fueron eliminados los estratos sociales, los coreanos nacidos en Japón -la minoría más numerosa con cerca de medio millón de individuos-, hoy todavía siguen siendo tratados como extranjeros; y hasta hace apenas tres décadas circulaban listas asociadas a los *burakumin* y/o *eta*, minorías que en la época *Edo* (o *Tokugawa*) estuvieron dedicadas a trabajos sucios (como desollar animales o el de la talabartería), para prevenir a las empresas de contratarlos.

Producción agrícola, 1875 –1895
(En millones de yenes constantes a precios de 1934-1936)

Año	Valor total producción
1875	1,427
1880	1,564
1885	1,640
1890	1,874
1895	1,912

Fuente: adaptado de J.L. McClain (2002). *Japan: A Modern History* (pág. 224). Nueva York: Norton.

En pueblos y aldeas se ensanchó la brecha entre la clase terrateniente y los peones pobres. La pobreza entre el campesinado y entre sus hermanos de las urbes fue causa, como se ha visto, del surgimiento de brotes de insurrección, en un principio esporádicos pero que poco a poco se hicieron más frecuentes. Entonces, el Bakufu y las autoridades, y posteriormente el gobierno Meiji, enfrentaron esta situación en forma directa, al tiempo que continuaban con la sistemática importación de tecnología, cuya consecuencia fue la industrialización capitalista intensiva de finales del siglo XIX.

La revolución industrial tuvo lugar principalmente en las ciudades, con un efecto negativo e indirecto en las zonas rurales. Los patrones de consumo de la gente común no sufrieron grandes cambios, y la industria pesada y de exportación fueron alentadas hacia una virtual exclusión de las industrias de consumo.

Valor de la producción manufacturera 1874-1894 (Total y detalle de algunos subsectores. En millones de yenes constantes a precios de 1934-1936)

Año	Valor total	Producción de alimentos	Textil	Madera y derivados	Química
1874	685.772	422.891	59.991	44.243	72.492
1880	911.456	447.409	117.955	51.169	108.774
1884	977.760	557.490	120.964	50.816	100.145
1890	1.329.326	668.917	300.419	48.360	111.969
1894	1.734.633	810.746	468.878	59.610	154.611

Fuente: adaptado de J.L. McClain (2002). *Japan: A Modern History* (pág. 219). Nueva York: Norton

Entonces, políticamente el colapso del sistema Tokugawa (*Bakufu Hōkai*) estuvo precedido por una serie de fricciones a diferentes niveles, encabezadas por la división dentro de la clase samurai gobernante -samurai menores en contra de sus superiores-; el Bakufu en contra de los dominios rebeldes -debido a la oposición de intereses entre comerciantes urbanos y provinciales-, y un desprecio masivo por parte del campesinado (*nōmin*) hacia la nueva situación, manifiesto en motines y en el abandono de la tierra. Tras su caída, el viejo sistema fue reemplazado por una Nación-Estado burocrática, que seguía el patrón de los países avanzados de Occidente pero cuya autoridad principal era el Tennō.

En cuanto a las relaciones con el exterior, la idea de que la política aislacionista resultaba inadecuada para las condiciones que se vivían, condujo a la apertura del país (a finales de la segunda mitad del siglo), acarreando consecuencias inevitables en términos de cambios sociales.

Ya entre 1860 y 1863 se habían presentado actos terroristas en contra de algunos extranjeros residentes en Japón y contra las autoridades del Bakufu, pero en 1880, cuando la frenética occidentalización alcanzó la cúspide, el gobierno japonés hubo de adoptar una abierta política de tolerancia religiosa, que permitía la práctica del cristianismo junto con las del budismo y el sintoísmo.

Para el dominio de nuevas tecnologías fue contratado, asimismo, un gran número de expertos extranjeros, a pesar de que cubrir sus expensas resultaba altamente costoso para los niveles de vida de entonces. Lo que se iniciaba en Japón era una marcha forzada para eliminar la disparidad militar y científico-técnica que le separaba de Occidente.³⁸

³⁸ Michio Morishima, *op. cit.*, p.170.

Desde el punto de vista occidental, y como señala Marx en carta dirigida a Engels en 1858, Japón fue incorporado al mercado mundial del capitalismo del siglo XIX por el acuerdo comercial firmado con los Estados Unidos de la misma manera que China había sido incorporada, el mismo año, a través del Tratado de Tianjin con los Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Rusia.³⁹

La Renovación Meiji, como cambio en el sistema de gobierno, fue repentina, fundamental y de gran alcance; si bien en lo que se refiere a la cultura el cambio no fue tan abrupto, quizá porque algunas tendencias, previamente establecidas, presentaban ventajas en cuanto a tiempo e intensidad.

Fue, por supuesto, una gran transformación, pero, con todo, los elementos de continuidad eran más intrínsecos. La filosofía neo-confuciana suscrita por los samurai educados y los propios confucianistas, se había venido desintegrando paulatinamente a lo largo del siglo XVIII en un proceso impulsado por un intento de reafirmación indigenista; se trataba de mantener la forma japonesa de ver el mundo, que se pensaba era sensata, práctica y con aprecio por los valores estéticos.

Mientras tanto, como se ha visto páginas atrás, la tendencia de los poetas a escribir en estilo clásico chino para desprenderse a sí mismos del estilo de la filosofía confuciana había adquirido fuerza; ya para finales del siglo XVIII la metafísica inclusiva neo-confuciana (*zhu-xi gaku*) había sido desmembrada, casi en su totalidad, para dejar funcionar sus partes constitutivas de manera independiente: filosofía política, ética individual, medicina, literatura y demás. El papel jugado por el pensamiento y la tecnología de Occidente fue muy pequeño en este proceso de desintegración.

Los confucianistas del siglo XVIII sólo contaban con una comprensión parcial de Occidente que, además, estaba limitado a campos muy específicos del conocimiento y de aplicación inmediata, como eran la medicina, la astronomía y la navegación. Se ha señalado ya que, aparte de los holandeses de Nagasaki muy pocos o ningún otro extranjero se había aparecido en sus vidas.

Para Japón, junto con los buques extranjeros había aflorado también la inquietante noción de que los países occidentales poseían una fuerza militar poderosísima, hecho que indudablemente obligó a la perceptiva y pragmática intelectualidad japonesa a reexaminar su pensamiento tradicional, lo mismo que su tecnología.

Saber que los ingleses habían conquistado India, se habían embarcado con éxito en la intervención militar en China -derrotando a los chinos en la primera guerra del opio de 1839 a 1842 y que, junto con los franceses, habían

39 *EPISTOLARIO*, COLECCIÓN 70, Tercera serie, dirigida por Alberto Sánchez Mascuñán. Recopilación y selección de cartas tomadas de la versión española de las *Obras escogidas* de C. Marx y F. Engels, Moscú, 1969, y de la *Correspondencia*, editada por el Instituto Marx-Engels-Lenin de Leningrado, 1934. Editorial Grijalbo, México, 1971, p. 24.

ocupado Beijing en 1860, sin duda hizo que la creencia japonesa sobre la absoluta superioridad china estuviese a punto de venirse abajo.

Cuando el sistema basado en el pensamiento neo-confucianista (escuela ortodoxa del Bakufu) perdió peso, el problema era entonces llegar a conocer qué tan importantes y útiles eran sus partes constitutivas, cada una de las cuales fue reexaminada -de diferentes maneras y en forma separada- en un proceso que llevó a que la fragmentación continuara con lo que habían sido originalmente las partes del pensamiento *zhu-xi*, ahora desarrollado en diferentes direcciones.

Los confucianistas de la escuela de Mito (*Mito Gaku*), una de las ramas de la familia Tokugawa, había restaurado el confucianismo a una ideología puramente política, haciendo uso de conceptos tales como *meibun* (el cumplimiento del deber que a cada uno corresponde de acuerdo con su lugar en la sociedad) y *chūko* (fidelidad y piedad filial), en defensa de una actitud 'pro-Tennō' a la vez que xenófoba, que se resumía en el lema: *sonnōjōi* (¡Honrar al Tennō y combatir a los bárbaros!).⁴⁰

También en literatura, la separación entre el confucianismo y la composición de los poemas chinos se había venido ensanchando. Ichikawa Kansai (1749-1820) formó el grupo de poetas Koko Shisha en 1790, si bien no todos sus miembros eran confucianos; había médicos rurales, un carpintero, el hijo de un comerciante y otros más que no tenían conexión formal alguna con la filosofía confuciana. Sus poemas trataban más sobre los barrios de placer de Edo que sobre temas del Estado.

Se perfilaron entonces dos tipos de intelectuales, los que trataron de hacer uso de un trasfondo confuciano para la creación de nuevos sistemas que pudiesen ser aplicados en el Japón del siglo XIX. Uno de ellos propuso reformas a la política económica, en particular en lo relativo a los problemas del campo.

El otro grupo estaba constituido por intelectuales concentrados en la idea de la transición del confucianismo a la ciencia occidental. Paradigma nacido de la evidente necesidad de defender al país tanto militarmente como en otros aspectos. Su interés en la tecnología occidental se extendió hasta la política exterior, y abogaba por la apertura del país al comercio. Morishima asegura que, si se comparase al Japón Tokugawa con la China de la misma época, habría que concluir que esta última era un país confuciano y civil, mientras que Japón era confuciano y militar.⁴¹

Lo cierto es que es posible identificar dos generaciones de intelectuales durante la primera mitad del siglo XIX. Una cuyo pensamiento radicaba en la sensibilidad poética y el tradicional marco de trabajo intelectual, y se hallaba poco interesada en la amenaza extranjera, *hakka* (literalmente: el peligro blanco). La otra tenía una aguda apreciación sobre los peligros que Japón enfrentaba.

40 W. G. Beasley, *Historia contemporánea de Japón*, Alianza Ed., España, 1995, p. 43.

41 Michio Morishima, *op. cit.*, p. 29.

Desde el punto de vista de la literatura, en la sociedad de los *chōnin* de aquellos días no parecía existir mucha aprehensión en cuanto a las crecientes contradicciones de la sociedad japonesa o acerca de la amenaza que el imperialismo occidental representaba. La lengua hablada que se usaba en los *kana-zōshi*⁴² lo mismo que en los *ukiyo-zōshi*⁴³ reflejaba el lenguaje de Kamigata,⁴⁴ base de la lengua Kamigata de nuestros días. Sin embargo, durante el siglo XVIII Kamigata fue perdiendo gradualmente su dominio cultural sobre la ciudad de Edo, en donde diferentes tipos de literatura comenzaron a surgir.⁴⁵

Los prósperos y medianos *chōnin* de Edo vivían en un mundo aparentemente autónomo y autosuficiente, alejado de la clase samurai y de los empobrecidos campesinos. Sus ideas e intereses eran de tres tipos, heredados todos del siglo XVIII, a saber: *la cotidianidad de la vida* tanto en las diversiones como en el arte; *un hedonismo rampante*, que había encontrado expresión en los barrios de placer, como el famoso Yoshiwara y, por último, *los espectáculos vistosos*, como el teatro *kabuki*, que para finales del período Edo ya había establecido con firmeza tanto estilo como técnica.

Entonces, independientemente de los movimientos anti-shogunales, para caracterizar este fondo se juzga pertinente puntualizar cuál ha sido la crisis, o mejor, cuáles han sido las crisis del sistema y de la era Tokugawa, que vinieron a establecer las “contradicciones” que con posterioridad tanto perturbarían a escritores, críticos y estadistas, principalmente.

Como primer aspecto crítico, aparece la carencia de un carácter orgánico de pensamiento que pudiese actuar en favor de intereses más fragmentarios y menos metafísicos.

La crisis de una religiosidad tradicional y organizada “no-mundana”, representaría un segundo aspecto. Por un lado, el budismo, como un todo, había entrado en franca crisis, mientras que el confucianismo, por su parte, enfrentaba la suya propia; hay que recordar que entre sus más destacadas personalidades no se hallaban aquellas que pertenecían a la corriente *zhu-xi gaku*.

No obstante, la verdadera crisis, o la crisis de mayor peso, estribó en las condiciones burguesas de una parte importante del pensamiento Tokugawa. Los cambios sociales, no en lo que toca a la importancia adquirida por los *chōnin* en este periodo -el renacimiento de un nuevo tipo de *shingaku*-⁴⁶ ni a que muchos autores hubieran provenido de la clase burguesa, sino por la particular relación que durante este periodo tuvo lugar entre los intelectuales y la sociedad, por el hecho de que los primeros vivieron en una relación

42 Obras populares, escritas con el silabario fonético japonés *kana*.

43 Derivados de los *kana zōshi*, los libros del mundo flotante o *ukiyo zōshi* representan el primer gran género de acción de la literatura japonesa, escritos entre 1680 y la década de 1770 en Kioto y Osaka.

44 Región de Kioto y Ōsaka.

45 Silvia Novelo, “Popularización de la literatura japonesa. Planteamiento de una hipótesis”, Revista *Japónica*, p. 19, Primer semestre de 1990, México.

46 Teología.

de mercado con el resto de la segunda, que era una sociedad urbana si no es que burguesa.

Entonces, tras revisar los antecedentes históricos del Porfiriato frente a los de la Renovación Meiji, ha sido posible rescatar lo relativo al ‘cambio de era’ de ambas naciones como hecho trascendental, no en lo que se refiere a la situación universal de *fin de siglo*, sino en cuanto a la respectiva situación interna del México y el Japón de entonces -transformaciones políticas, económicas y sociales- provocada en ambos países por su nueva relación con el exterior, situación que, si bien hizo prosperar a las urbes, simultáneamente hundió al campo en la pobreza. La meta principal del Shogunato, como la del Porfiriato, había sido la creación de un gobierno fuerte.

Pese a ello, en cada caso las nuevas reformas crearon situaciones diferentes. Para lograr su cometido, la ideología del desarrollo y el progreso económico del Porfiriato tuvo que depender de la inversión extranjera, haciendo nacer en México, como lo hicieron en el resto de la América Latina otros gobiernos autocráticos, un capitalismo subordinado.

En el caso de Japón, y a pesar de que la polarización entre riqueza y pobreza fue un hecho originado también por el cambio, el país accedió al capitalismo por sus propios medios; el suyo fue un capitalismo mixto entre el Estado y las empresas privadas. La presión ejercida por las potencias extranjeras precipitó la restauración del régimen imperial, pero esta vez a la cabeza de una Nación-Estado burocrática.

A lo largo del siglo XVIII la filosofía neo-confuciana de los *samurai* educados había venido desintegrándose, dando paso a la reconstrucción de la *Kambungaku* como parte de una reafirmación indigenista; fue así como pudo renacer sin mayores dificultades un sintoísmo puro, que venía a contrarrestar la invasión de ideas europeizantes mediando en la definición de la postura del país frente a Occidente, al que Japón finalmente *acepta*, porque no tenía otra alternativa, pero sólo en la superficie.

En el caso de México, por su parte, la incorporación de las ideas de Occidente se hizo a fondo, quizá porque en el fondo haya existido siempre una cierta añoranza por su parcial origen europeo al que los pueblos mestizos -de manera inconsciente- se resistían a renunciar. La fórmula que México encontró para integrar o aunar a las propias las ideas de Viejo continente había sido el afrancesamiento oficial, hecho que aquí se interpreta como una indiscutible *asimilación*.

LA LITERATURA

La Literatura dentro del movimiento modernista latinoamericano

Su definición y periodicidad

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la literatura española no era más un modelo deseable para los modernistas, que deciden sustituirlo por el francés. A decir de Enrique Marini-Palmieri, "...El modernismo supo abrir la brecha hacia una libertad lingüística universal que permitió que el idioma español respirara el aire fresco que lo engrandecería".⁴⁷

En sus inicios, el movimiento literario modernista influyó en el resto del continente americano (del norte del ecuador hacia abajo), y en España, 1898 es centro del periodo modernista, que marca el fin del imperio colonial español en América y el comienzo de la expansión hacia el sur de parte de los Estados Unidos. Es sabido que en 1898 principia la unidad hispánica frente al panamericanismo; "...el modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica; el noventayochismo, una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre".⁴⁸

El modernismo fue la época literaria más fértil y venturosa de la América hispana, no sólo por su riqueza artística sino porque representó un movimiento de emancipación complementario al de independencia política, a la vez que de incorporación a las corrientes universales de la literatura.

Entre los años de 1880 y 1890 había surgido en Europa, como en América, un fuerte sentimiento de insatisfacción con el siglo XIX, sentimiento que para fines de siglo se expresaba ya en dos tendencias universales: individualismo y cosmopolitismo.

El modernismo americano recibió indistintamente el influjo de las escuelas post-románticas europeas, sin gradación cronológica ni disciplinas estéticas que lo vincularan a ninguna en particular. En cada país surgió no como un fenómeno de significado nacional, sino siempre en relación con manifestaciones de los otros pueblos hispánicos.

Para Federico de Onís: "...la primera fase de creación de la poesía modernista fue un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación, y se desarrolló coetáneamente con el simbolismo

47 Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos clásicos modernistas*, CLÁSICOS CASTALIA, Madrid, 1989, p. 28.

48 Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Ed. Gredos, Campo abierto VII, Madrid, 1963, p.20

francés y los demás movimientos independientes y semejantes que brotaron en diversos puntos del mundo y se fecundaron mutuamente”.⁴⁹

En América, los modernistas fueron visionarios rebeldes que miraban el pasado universal para mejor ver su futuro nacional ¿Qué tenían que ver los hispanoamericanos, se pregunta Enrique Marini-Palmieri, con Homero, Hesiodo, Sófocles, Pandora, Orfeo o Apolo?: *El “Coloquio de los centauros”, de Rubén Darío, es un poema en el que no se trata de influencias de Catulle Mendès, de Maurice de Guérin, de José María Heredia, sino de Hesiodo, de Ovidio y de Platón, directamente* (Ver ANEXO 3).

Descubrir que había mitos lejanos sirvió para que al volver los ojos a la realidad circundante, aquellos que formaban parte del movimiento reconocieran que en el continente americano se habían acuñado mitos como los antiguos.

El afrancesamiento fue, por su parte, una necesidad del espíritu además del mejor medio de información intelectual y artística. Los modernistas se dieron cuenta de que la cultura española (heredada y respetada, y hasta amada) había envejecido. Evidentemente, esta fusión cultural de los pueblos hispánicos fue sólo posible gracias a que se había acabado el poder político en América; “...hostilidad a lo contemporáneo, Negación de la asediante vulgaridad y negación de la historia”.⁵⁰

El cosmopolitismo era, tanto para España como para Latinoamérica, una necesidad vital; por ello, la renovada técnica de la poesía latinoamericana modernista concede a su obra una importancia formal y un refinamiento de matices que parecían impropios de las literaturas tropicales, que hasta entonces habían sido poco trabajadas tanto en el idioma como en el estilo. “Con el cosmopolitismo, Hispanoamérica de incorpora y España se reincorpora a la literatura europea y universal, alcanzando aquellos, al propio tiempo, la plena independencia literaria, y recobrando -así el pueblo hispanoamericano como el español- la confianza en su dignidad y el orgullo de su puesto en el mundo”.⁵¹

Con la combinación de acentos, el encabalgamiento del verso y otros usos del metro francés, se consiguió una musicalidad extraordinaria. El modernismo presenta las imágenes con más brillo, sin exageración romántica, y muchas veces teñidas de exotismo o engalanadas de potestad libresca; la metáfora, a medida que crece la influencia del simbolismo francés y se comprenden mejor las correspondencias baudelerianas, se vuelve más refinada y certera en el impacto de su virtud atómica, en particular en la segunda generación modernista.

En cuanto a su cronología, hay que señalar que el fin del modernismo tiene lugar en 1915 con la publicación del célebre soneto *Tuércete el cuello al cisne*, de

49 “Sobre el concepto de modernismo”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, p. 76, citado por César Rodríguez Chicharro, en *Estudios de Literatura Mexicana*, UNAM, 1983.

50 Ricardo Guillón, *op. cit.*, p. 29.

51 Federico de Onís, *Ibidem*.

Enrique González Martínez, miembro de la segunda etapa modernista que en sus *Senderos ocultos* reprocha el preciosismo modernista.⁵² No obstante, Givovate, junto con algunos otros, se opone fuertemente a esta idea y arguye que es claramente un poema modernista, pues revela la huella de Verlaine y está escrito en alejandrinos, metro que precisamente fue refrescado por los modernistas (Ver ANEXO 4).

Baldomero Sanín Cano, que identificaba al modernismo con el alejandrino, decía que éste era un fase de espíritu local, por su primera expresión, y universal por sus reiterados renacimientos, mientras que según Díaz Rodríguez "... es el resultado de una viva agitación, producida en espíritus selectos por el choque de varias civilizaciones".⁵³

Pedro González, a su vez, no indica una fecha límite para el modernismo y sólo pretendió probar que el modernismo se inicia en 1882 con ciertos textos de Martí, lo que significa que la revolución modernista se produce antes en la prosa que en el verso, y que el primer prosista modernista es Martí y no Darío.

Dos meses antes de que Darío comenzara a publicar su periódico *Azul* en Santiago de Chile (17 de octubre de 1886), Julián del Casal, en "Los siete castillos del Rey de Baviera",⁵⁴ hace aparecer al cisne. Y ya en 1882 Martí alude a la blanca ave de acuerdo con las características que le otorga la época:

*Allí donde los astros son robustos
pinos de luz, allí en fragantes lagos
de leche van cisnes azules*

Schulman apoya la hipótesis de Federico de Onís según la cual el modernismo abarca aproximadamente medio siglo, de 1882, en que se inicia la innovación de la prosa hispanoamericana -Martí, Gutiérrez Nájera- a 1932, fecha en que todos los poetas realizan su obra en relación con el arte modernista, es decir, su creación artística es una continuación, una reacción o una "última consecuencia" del modernismo; y agrega que probablemente el modernismo hispanoamericano alcanzó una extensión temporal mayor que el español.

Octavio Paz, por su parte, considera que si el fundamento y la meta principal del movimiento modernista era el movimiento mismo, esta tendencia epocal aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas con ese gran comienzo.

52 Enrique González Martínez, *Los senderos ocultos*, Editorial Porrúa, México, 1915.

53 Manuel Díaz Rodríguez, "Paréntesis modernista o ensayo sobre el modernismo", pp. 34-35, citado en: *En torno a la literatura mexicana*, de Francisco González Guerrero. SepSetentas 286, México, 1976.

54 Francisco Morán señala que *Los siete castillos del Rey de Bavaria*, de Julián de Casal, no ha podido ser localizado (*La Habana Elegante*), y que, a pesar de que en 1885 estaba interesado en Manuel Reina, en 1886 el poeta cubano escribía sobre "el rey de los cisnes", Luis II de Baviera, p. 290, Julián del Casal o Los pliegues del deseo, Ed. Verbum, España, 2008.

La crítica más autorizada se inclina a considerar que el modernismo abarca alrededor de medio siglo (1882-1923;1880-1940), si bien con las reservas señaladas por Paz y Gicovate.

De esta manera, dice Podestá, se acaba con cualquier molde generacional que se haya pretendido imponer al modernismo, y se le coloca en su verdadera perspectiva epocal. Afirmación que no necesariamente implica que haya habido al menos dos generaciones modernistas, si bien completamente diferentes.

A decir de Enrique Marini-Palmieri, el modernismo representó y representa en sí la inmortalidad de la suprarrealidad y fue, en su tiempo, positiva dinámica, utopía activa, reacción primitiva, además de sana y favorecedora de todo lo que seguirá en literatura, porque -dice- llega un momento en que símbolo y realidad se reúnen. Se trata del modernismo alegórico, remoto, redentor. Contradicción, cultura e historia resumen las diferentes etapas de la literatura hispanoamericana desde el encuentro de la civilización precolombina con la del europeo colonizador. Están por un lado la proximidad de tradiciones autóctonas con las extranjeras, la cesión ancestral de lo telúrico y la lejanía con los centros de cultura occidental creadores de movimientos literarios y artísticos. Por el otro están los deseos, custodiados por la incapacidad de remediar este contraste, al que alimentan natural y constantemente.⁵⁵

Para ilustrar esta afirmación, se citan las propias palabras de Juan Rulfo, que en disertación pública comienzan aludiendo a las primeras líneas de *Pedro Páramo*, su obra máxima:

*“Vine a Comala porque me dijeron que acá
vivía mi padre, un tal Pedro Páramo...”*

*Y yo fui para allá
y no encontré a nadie
y por eso estoy aquí
y desde entonces estoy buscando;
pero hoy estoy tranquilo
porque los encontré a ustedes
y por eso estoy aquí con ustedes
porque estoy con ustedes y los quiero;
y quiero que sepan
que los quiero bien.
Por eso estoy aquí”*

Juan Carlos Rulfo⁵⁶

55 Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Clásicos Castalia, Madrid, pp. 17-18..

56 Pedro Páramo es una novela que relata a un pueblo que está muerto, hasta el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio. Octavio Paz ha señalado que “Pedro Páramo es un mundo que también es otro mundo: un mundo de almas en pena. Hay ecos simbólicos, mágicos, religiosos, poéticos, que le dan un lugar único a la obra. ...”. “... Pedro,

En lo que al “cosmopolitismo” del modernismo se refiere, muchos son los críticos que se han ocupado del tema, aunque el único autor que le dedicara un texto completo haya sido Luis Monguió: *De la problemática del modernismo: la crítica y el ‘cosmopolitismo’*, ensayo en que resume una serie de opiniones críticas dejando para el final la propia (Ver ANEXO 5).

Por su parte, y en su afán por establecer diferencias entre modernismo y noventayochismo, Pedro Salinas dedica especial atención a la actitud cosmopolita -o universalista- de hispanoamericanos y españoles. Y señala que el cosmopolitismo hispanoamericano se manifiesta expansivamente, como superación de las fronteras nacionales americanas, e incluso de la misma frontera continental; al hallarse poseído por la ambición cosmopolita, el modernismo vaga por lugares remotos: París, Oriente.

Lo cierto es que haber hecho uso de concepciones artísticas anteriores, tomadas de donde fuese, fue otra constante del cosmopolitismo hispanoamericano. Como bien dice César Rodríguez Chicharro, el modernismo fue un arte sincrético porque en él caben todas las tendencias; en ello precisamente consiste su universalismo.

El movimiento modernista hace suya cualquier tradición. Su tendencia extranjerizante es, en realidad, la expresión de su cosmopolitismo, de su flexibilidad para absorber lo extraño sin dejar de ser él mismo.

Así, no es de sorprender que coexistan, incluso en la obra de un mismo autor, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incluso antagónicas. En la época modernista cabe una gran diversidad de escuelas: realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo.

Ricardo Gullón, citando el famoso *Nocturno* de José Asunción Silva, ha dicho: “...el romántico alienta en la entraña mientras la superficie se moderniza. ...Jamás en los modernistas la influencia parnasiana coartó el impulso pasional” (Ver ANEXO 6).

Y es que, aunque en todo artista del modernismo éste manifiesta la voluntad de estilo, su diversidad de formas métricas y técnicas -sus innovaciones- responden a un modo de sentir la vida, que no es otro que el que le es característico al romanticismo. Gullón y Podestá clasifican la influencia del romanticismo en el modernismo y destacan sus características básicas:

- Voluntad de idealismo. El idealismo es el eje de los modernistas; en Martí el idealismo se mezcla con el compromiso concreto del revolucionario.
- Rechazo y evasión del presente. Evasión que se presenta en dos vertientes principales: INDIGENISMO, evocación distanciadora en la lejanía cultural, y EXOTISMO, evocación distanciadora en la lejanía espacial.

el fundador, la piedra, el origen, el padre, el guardián y señor del Paraíso, ha muerto, Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Páramo de Pedro”. Octavio Paz, *Corriente alterna* (México, Siglo XXI Editores, 1982), pág. 18.

- El héroe modernista es el redentor a punto de ser corrompido por la sociedad y sus males, lo que ocurre también al héroe romántico.
- El héroe romántico es Don Juan, el modernista, el poeta reflejo de Dios, pues es capaz, como él, de crear, palabra que tiene para los modernistas una connotación sagrada.

En la mitología modernista los poetas son reflejo de Dios porque, como Él, pueden crear y sentirse prolongados en la obra de arte; pero, sobre todo, son héroes frente a la mediocridad burguesa que ni siquiera los combate, pues los ignora.⁵⁷ Lo cierto es que el liberalismo romántico fue una tradición que los modernistas continuaron ¿Qué implicaba el liberalismo?: tolerancia, respeto, convivencia.

Si el mal del siglo romántico es el tedio, el de la época modernista es la angustia. Románticos y modernistas son, además, subjetivistas e individualistas. Comparten también el odio a la mediocridad y a la chabacanería, la vulgaridad y la mezquindad, la hipocresía y la crueldad de la moral burguesa.

La imitación de modelos franceses, específicamente el parnasianismo y el simbolismo, puso al alcance de los modernistas procedimientos nuevos tales como un ritmo distinto en la poesía, e incluso su ritmo propio, su ritmo interior.

Pedro Salinas insiste en la idea de que modernismo es, ante todo, una transformación del lenguaje poético y una manera -nueva- de concebir la poesía, y que, en consecuencia, sus componentes son esteticistas. Y agrega que, por el contrario, los escritores del 98 buscan verdades -a diferencia de los modernistas que sólo buscan bellezas-, son intelectuales, más que juglares de vocablos. De esta manera Salinas niega que su movimiento es la postrera metamorfosis de lo elegíaco romántico y no lo específicamente modernista.

No acepta, al parecer, que el modernismo sea un arte epocal sincrético, y sostiene que la poesía modernista es más una poesía de cultura -aunque superficial- que de experiencia. De acuerdo con Ricardo Gullón, los modernistas fueron tildados de “decadentes”, por haber exigido buen gusto en donde reinaba la ausencia del verdadero arte; por ello, dice, no resulta extraño que jóvenes hispanoamericanos tanto como españoles, cada uno a su manera, se hayan dejado contagiar por las exigencias de Baudelaire y Verlaine. En México el modernismo rindió frutos como no se habían visto en los siglos que siguieron a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, y aún hoy, persisten algunas modalidades.

Rubén Darío creía en “el arte por el arte mismo”, pero creía también en una poesía que fuese clamor continental. Su arte, como el de muchos otros modernistas, fue siempre una armonía de caprichos.

Sobre la influencia francesa en la literatura modernista, Federico de Onís dice que el carácter más aparente de la época es el “afrancesamiento” que,

⁵⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 41.

paradójicamente, significó la liberación del mismo, por ser la Francia de entonces escuela o impulso de extranjerización.

Y Edmundo García Girón agrega que, gracias a los parnasianos, los modernistas incorporaron a su obra delicados matices que antes parecían no existir y, merced a los simbolistas, tienen la creación de todo un mundo de sinestesias: ven lo olfativo, escuchan lo visual, gustan de lo auditivo, “musicalidad en el verso”.

En lo que respecta a la llegada del simbolismo francés a Latinoamérica, Manuel Pedro González califica de inexacta la afirmación de Darío en el sentido de que fue él mismo quien lo trajo, pues sus primeros artículos acerca de esta escuela aparecieron en *La Nación* de Buenos Aires el año de 1893, mientras que Martí aplicaba la teoría y los procedimientos simbolistas en su obra ya desde 1875.

Para Ricardo Gullón, por su parte, el simbolismo no arribó a la poesía de la lengua española en la época modernista, sino que es una forma de expresión lírica que ha existido en todo tiempo.

Y agrega que, aunque los modernistas comparten con los parnasianos su voluntad de estilo (la objetividad a toda costa), el cuidado y la modernización de la forma no frenó, como ejemplifica de Silva con su *Nocturno*, su impulso pasional: “los modernistas vivieron en olor de melancolía”, es decir que, se mantuvieron siempre dentro del romanticismo. En este sentido, César Rodríguez Chicharro afirma que el modernismo es, entre otras muchas cosas, un “neorromanticismo”.

El amor a la perfección de los modernistas, su esteticismo, no los alejó de la vida. Octavio Paz apunta que en varios modernistas coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: Martí, Manuel González Prada, Leopoldo Lugones, etcétera.

No obstante, Luis Cernuda niega que el simbolismo pueda ser identificado con el modernismo, y sostiene que este último parte del romanticismo francés, pasa por el parnasianismo, pero se detiene precisamente donde empieza el simbolismo.

Afirmación que no se piensa atinada porque, coincidiendo con Octavio Paz: *la segunda generación modernista -Lugones, Herrera y Reissig, López Velarde-, agrega a las maneras parnasianas las simbolistas*, con lo cual la tesis del desconocimiento por parte de los modernistas de los mejores poetas franceses -Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud...-, sostenida por Cernuda, se viene abajo.

En este sentido, Bernardo Gicovate afirma que, aunque en José Asunción Silva y Rubén Darío haya actuado el programa sinestésico de Baudelaire y Verlaine, son las palabras sencillas de Gustavo Adolfo Bécquer las que han preparado el terreno y las que ofrecen el hilo conductor dentro de la tradición, a él deben, dice, el ideal romántico simbolista de transformar la música en palabras.

Si bien es cierto que de lo que renegaron tanto los modernistas como los noventayochistas, no fue de la tradición española, sino de la literatura que se escribía en España a fines del siglo pasado. Les resultaban abominables el verbalismo, los lugares comunes, el anquilosamiento. Pero hay que reconocer que los modernistas aprendieron a hacer uso de lo prosáico con propósito estético.

Los precursores

México, Cuba y Colombia fueron los países que vieron nacer a los pioneros del movimiento modernista latinoamericano, con: Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva.

Más tarde Rubén Darío recogió y transformó los atisbos de sus antecesores y los incorporó a sus propios hallazgos técnicos, que había logrado a través del estudio de los simbolistas franceses y de los primitivos poetas castellanos. La segunda fase del movimiento renovador tuvo por centro la ciudad de Buenos Aires, y su órgano de difusión fue *El Mercurio de América*, hasta la partida de Rubén Darío hacia Europa.

...al terminar el siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México, cuya ciudad capital se convirtió, entonces, en la capital del modernismo.⁵⁸

El vehículo de difusión en éste segundo y último período fue la *Revista Moderna de México*, que en poco tiempo se vio convertida en la publicación literaria de mayor prestigio en todo el continente.

Las fascinantes y obsecadas ilustraciones de Julio Ruelas, cuya originalidad era en muchas ocasiones mayor que los propios trabajos literarios, colaboraron a otorgarle una inconfundible personalidad.

Características de los precursores

En cuanto a las características de los precursores del modernismo latinoamericano hay que decir que es en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera donde mejor se advierte la rebeldía y contradicción hacia la tradición, la angustia natural del hombre sensible frente al gozo pagano de cada momento, del cristianismo contra el paganismo. De acuerdo con Francisco González Guerrero, recorrió “desde las suavidades de un romanticismo crepuscular hasta la pirueta banvillesca, y desde la morbidez parnasiana hasta las adivinaciones de un simbolismo todavía con carga de emotividad”.

José Martí, por su parte, nutrido de tradición castellana y prácticas sajonas, hace que las palabras se ajusten a sus propósitos de lucha, lo mismo que a sus sentimientos más delicados.

Julián del Casal busca para su poesía una forma sugestiva, a la vez parnasiana y decadente; y José Asunción Silva deja un modelo de versificación novedosamente elástico en su inolvidable *Nocturno*.

58 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Tierra Firme, Fondo de cultura económica, México, 1978. A decir de Max Henríquez Ureña, en México el modernismo rindió frutos como no se habían visto en los siglos que siguieron a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, y aún hoy persisten algunas modalidades.

Resulta difícil imaginar las posibilidades innovadoras de los precursores, que de no haber tenido tan corta vida acaso hubieran influido vigorosamente en la dirección del modernismo.

El genio de Rubén Darío, como ya se ha visto, fue el encargado de recoger y transformar lo vislumbrado por sus antecesores y de incorporarlo a sus propios hallazgos técnicos, adquiridos a través del estudio de los simbolistas franceses y de las viejas formas castellanas.

En cuanto al metro, el verso eneasílabo libre

El poeta Guillermo Valencia aseguraba: “*Ningún metro se presta como este eneasílabo a matizar la expresión, a variar súbitamente los efectos, a exprimir la ironía y el desaliento: como en el gato, son elegantes todas sus actitudes, y supera a las otras formas métricas en que ninguna comporta sin desdoro esa libertad en el ritmo*” (Ver Nota 13).

A continuación, un par de ejemplos de eneasílabos en que se combinan la tercera y quinta sílabas; primero con un caso de eneasílabo mixto de Alfonso Reyes:

Las hijas del rey de Amor

*En la más diminuta isla,
donde nadie la descubrió,
habitada por bellas formas
diminutas que nadie vio*

Y con un caso de eneasílabo polirrítmico -que es más semejante al francés que las variedades de ritmo uniforme- de Rubén Darío:

Canción de otoño en primavera

*¡Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver!
¡Cuando quiero llorar no lloro...
y a veces lloro sin querer!...*

Entonces, y a modo de recapitulación, valdría insistir en que la innovación modernista afectó en primer término al lenguaje, a la diversidad de formas métricas y a las técnicas; innovaciones todas que respondían a un cambio en el modo de sentir la vida por los artistas, cambio que volvía a acercarlos a un romanticismo eterno.

Y no solamente en la poesía, el mismo fenómeno sucede en la prosa. Parfraseando al propio Rubén Darío, tanto la prosa como el verso en lengua española se enriquecen, y el elemento más importante de la descripción pasa a ser

el estado de ánimo; sus reglas gramaticales sobre la posposición del adjetivo se invierten; “se persiguen efectos musicales en la palabra y los viejos ritmos estallan por todas partes, henchidos de savia fecunda y gracia floral”.

Los modernistas contribuyeron a la renovación de la prosa rompiendo los moldes tradicionales, la andadura precedente, e impusieron otro ritmo, otra adjetivación.

El poema modernista está impregnado de una veta de sensualidad que con frecuencia raya en el erotismo, como podremos ver más adelante, al analizar la obra de Tablada (Ver NOTA 14).

El *americanismo*, como ha dicho Gullón, es considerado una más de las características del modernismo; junto al cosmopolitismo, provincialismo, decadentismo, individualismo, parnasianismo, intimismo y simbolismo, debe aparecer también el misticismo: “De los modernistas, incluso los tardíos, puede decirse lo que Víctor Castre dijo de los surrealistas: entran en poesía como otros entran en religión”.

Para los oídos de muchos, el modernismo tiene un dejo a suave música de cisnes y libélulas, princesas y nenúfares; sin embargo, un estudio exhaustivo de la simbología modernista -dejando de lado el del cisne, que encarna “la belleza”- está todavía por cumplirse.

La rebeldía, fenómeno que como se ha dicho surgió como respuesta a una realidad mezquina, tuvo entre sus importantes consecuencias al indigenismo y al exotismo.

En el caso particular de José Juan Tablada, su lugar dentro del movimiento modernista -así como su muy variada poesía, temática y métrica- obligan a mencionarlo en forma propia y detallada, desarrollo a que está dedicada la primera parte del tercer apartado.

LITERATURA EDO

Era Genroku. El nacimiento de la burguesía

Se ha visto hasta aquí que, tras el establecimiento del shogunato (gobierno militar) por Tokugawa Ieyasu (Edo, 1603), la paz se mantuvo en Japón por más de doscientos cincuenta años, mismos que cubren el periodo de seclusión del país con el exterior, mientras que varios poderosos *daimyō* (señores feudales) retuvieron la autonomía en sus áreas locales bajo la guía del shogunato. El orden social se conservó mediante una jerarquía encabezada por la clase guerrera, seguida de las clases campesina, artesanal y mercantil. El confucianismo funcionó bajo el patrocinio del shogunato y fue utilizado para reforzar el escalafón social y el sistema familiar.⁵⁹

La nación entera fue organizada de tal manera que cada uno de los miembros de la sociedad contaba con un superior a quién obedecer. Los guerreros ya no debían combatir, pero en lugar de retornar al campo algunos se convirtieron en funcionarios del gobierno, mientras que los guerreros de la clase alta habían sido los únicos capacitados para leer y escribir durante los periodos Kamakura (1192-1333) y Muromachi y Azuchi-Momoyama (1392-1568). Se vio asimismo que a principios del periodo Edo, tanto el shogunato como el *daimyō* local habían establecido escuelas oficiales para enseñar el confucianismo a los hijos de los guerreros. Y en vista de que muchos de ellos mismos dispusieron de tiempo para estudiar, al tiempo que fueron alentados a hacerlo, una gran parte se alfabetizó durante este periodo. Si bien la clase más importante era la religiosa, los monjes fueron los intelectuales, los sabios de la época.

Por otro lado, para educar a los hijos de guerreros de bajo rango, artesanos y campesinos, fue establecido un gran número de escuelas conocidas como *tera-koya*, cuyo nombre fuera tomado de la antigua costumbre de enviar a los niños a los templos budistas (*tera*) para recibir educación.

Con la institución de un sistema de acuñamiento se generalizó el uso de la moneda, lo que permitió -como se ha visto- el surgimiento de una clase mercantil, la de los *chōnin*, algunos de los cuales lograron amasar grandes fortunas en el siglo XVII. Esta nueva clase adinerada participó en diversas actividades culturales, y hacia finales de siglo escritores y artistas habían emergido de entre sus integrantes.

Pero, ¿cuándo y por qué había sido introducida la moneda? El conflicto entre los señores feudales del siglo XVI, de donde habían surgido *Nobunaga*, *Hideyoshi* y *Ieyasu* -los tres grandes unificadores de Japón- representó una época económica de suma importancia. La gran demanda de armamento por parte de los guerreros hacía de la guerra una importante fuente para la economía.

59 Michio Morishima, *¿Por qué ha triunfado el Japón?*, CRÍTICA, Grupo Editorial Grijalbo, México 1988, p. 29.

Por otro lado estaban los grandes contactos comerciales con el exterior, específicamente con portugueses, holandeses y españoles; y Tokio, por su parte, dependía no de las zonas periféricas, sino de diversas regiones del país como en el caso del arroz, que provenía del norte, aunque la vía principal fuese la marítima; estaba prohibido el uso de la “rueda” por temor a las rebeliones. De esta suerte, desde 1603 tuvo lugar en Japón un gran desarrollo de la economía de mercado.

Las ciudades que florecieron más en esta época fueron Kioto, la antigua ciudad imperial, a partir del siglo XVI, y Ōsaka, desde mediados del siglo XVII. Y a pesar de que el centro político había sido trasladado a Edo -en donde el *shōgun* residía-, el centro cultural permaneció en *Kamigata* durante la primera mitad del periodo Edo.

Con la indulgencia del gobierno se establecieron barrios de licencia a los que la gente acudía en busca de placeres sensuales o como simple espectadora, hecho que podría juzgarse contradictorio dada la estricta moral de los Tokugawa, pero sin duda fue considerada menos peligrosa que las insurrecciones en contra de su propio sistema político.

Junto con los barrios de placer surgieron también los centros artísticos más importantes del país, sede de manifestaciones culturales distintas que venían a satisfacer las necesidades de una nueva sociedad: una cultura urbana de clase media con nuevos gustos: la burguesía.

Como una prolongación de las *otogi zōshi* (Libros de pantomima) del siglo XVI, tuvo lugar el desarrollo de las *kana zōshi* (publicaciones escritas en *kana*, la lectura japonesa para los ideogramas chinos), aunque entre ambas existía una simple pero significativa diferencia; las *kana zōshi* tenían un espíritu fuertemente llano hacia el pueblo, lo que se manifestaba tanto en el abundante uso de *kana* como de expresiones sencillas que facilitaban su lectura; pero, además, su publicación requería del apoyo de las masas.

No obstante que el contenido de las *kana zōshi* era muy variado, cada una se caracterizaba por ser una obra de literatura ‘práctica’. Si bien en este género de publicaciones existía un buen número de elementos literarios, predominaban tanto la “intención” como la “ilustración”, que aportaban conocimientos específicos. También, y como resultado lógico, la bizarra ideología nacida de la unión de tres distintos dogmas se reflejaba claramente en la literatura. Así se explica que los escritores de las *kana zōshi* no hayan sido hombres del pueblo; una cierta tendencia didáctica hacía sentir siempre un tipo de orientación de “los de arriba” hacia “los de abajo”. Todo hace suponer que la gran mayoría de los autores fueron de este clase; Karasuma Hiromitsu, “un noble”, o Suzuki Shōzan, un ex-*samurai*, son buenos ejemplos de ello. Por esta razón, es evidente que hubo una gran diferencia entre las *kana zōshi* y la “literatura de las masas”.

La penetración de las ilustraciones en una práctica específica se desarrolló hasta llegar a convertirlas en meras guías de excursión a sitios de esparcimiento,

Yūjo hyōbanki (Registro de popularidad de algunas prostitutas) *Yarō hyōbanki* (Registro de popularidad de algunos truanes), por ejemplo, son muestras que dan la impresión de estar demasiado cerca de la vida de los artesanos y los comerciantes y, sin embargo, los autores pertenecieron siempre a la clase dirigente, como puede ser percibido a través de la lectura de Kiyoshi con su *Yarō mushi* (Sabandijas).

A pesar de que las *kana zōshi*, al igual de las *hyōbanki*, llevaban también la intención de enseñar, contenían características de las bellas letras, por lo que no guardan muchos puntos en común con las *ukiyo zōshi*, que aparecieron con posterioridad y que poseían sus propias características. Ihara Saikaku, primer autor de las *ukiyo zōshi*, fue quien logró superar las diferencias existentes entre los dos tipos de género.

Esa diferencia fue el cómo escribir y no el qué escribir. Tanto técnica como circunstancias tienen en Saikaku su propio estilo, que no es posible encontrar en las *kana zōshi* ni en las *hyōbanki*. A este respecto, Konishi señala que “...podría afirmarse que la de Saikaku es la primera novela en Japón. Cuando se distingue historia de novela es posible decir que mientras que la primera describe la vida entera, la novela describe sólo una escena de la vida. En este sentido, lo que Saikaku escribió fue una novela”.⁶⁰

Para mejor entenderlo, puede compararse su primera obra, *Kōshoku ichidai otoko* (La vida de un hombre lujurioso) con la que fuera su modelo, *Genji monogatari* (Historia del Príncipe Genji), escrita a inicios del siglo XI.⁶¹

Casi no queda duda acerca de que una deriva de la otra, aunque la primera cuenta también con el conocimiento de los cantos del teatro *nō*. Y, con todo, entre ambas hay igualmente una gran diferencia. La descripción de Saikaku posee un “fondo” y, para aprovecharlo, son omitidas algunas descripciones innecesarias. No se trata de una omisión disparatada o accidental sino de una perfectamente ordenada. Con gran agudeza y claridad de propósito, Saikaku consigue establecer “la novela” en forma admirable.

Konishi afirma que este estilo de omisión en Saikaku no es igual a la composición de la novela de la época moderna, que hace un cálculo detallado del balance para desarrollar inevitablemente la historia. “Ciertamente ni *Kōshoku ichidai otoko* (La vida de un hombre lujurioso) ni *Kōshoku ichidai onna* (La vida de una mujer lujuriosa) son consideradas novelas largas. Y aunque cada capítulo fuese considerado una novela corta, su método no comprende la inevitabilidad del cálculo”.⁶²

60 Jin'ichi Konishi, *A History of Japanese Literature*, Volume 3: *The High Middle Ages*, Princeton University Press, 1986, pp. 142-3.

61 Entre sus traductores al japonés moderno, se ha venido discutiendo si Murasaki Shikibu escribió únicamente los primeros treinta y tres capítulos de su famosísima *Historia del Príncipe Genji*, y que el resto de ellos, hasta llegar al cincuenta y cuatro, fueron escritos por Daini no Sanmi, hija de esta famosa dama de la corte.

62 Konishi, *op. cit.*, pp. 141-143.

Como ejemplo queda el caso de algunos capítulos de *Nihon Eidaigura* (*El almacén de la eternidad de Japón*), en donde el prólogo es más largo que el texto mismo, lo que en teoría podría hacer perder la armonía de la obra. Pero el método de Saikaku enfoca más el mecanismo entre prólogo y texto, que además se presenta de repente y que sin duda debe haberse originado en el *haikai*.

No parecería ilógico pensar que Saikaku trajo esta característica a las *ukiyo zōshi* como una consecuencia del liderazgo que por largos años detentó como presidente de la escuela de *haikai* llamada Danrin. Podría decirse, incluso, que puntos específicos de sus obras muestran expresiones del *haikai*, aunque lo más importante sigue siendo la “omisión sin cálculo”.

Aparte de que este método de composición no es igual al de la novela moderna, otra importante diferencia surge también en la manera de ver la vida actual. Se dice que las *ukiyo zōshi* tienen como característica notable la “densidad” de lo actual. La palabra *ukiyo* significa “la vida actual”, “el mundo flotante”, y no hay duda de que *ukiyo* expresa espléndidamente diversos aspectos del mundo humano. No obstante, en las obras de Saikaku no existe ni psicoanálisis ni intento alguno de profundizar en la realidad, así que resulta imposible que contenga críticas acerca de la conciencia de la sociedad. Es decir, no tiene nada que ver con el realismo de la época moderna. Pero, ¿por qué entonces nos causa una impresión tan viva? Evidentemente, la respuesta a esta pregunta es que Saikaku describió algo que *se parece* a la realidad, en vez intentar capturar la realidad misma. Como ejemplo de ello están *las cifras* por él descritas, que de tan exactos muchas veces sorprenden.

Pero de lo que se trata es de una especie de “trampa” para hacer parecer los hechos y las cosas más reales, lo que no siempre representa la realidad. Ése es precisamente el método del *haikai*: “captar lo que aparenta ser real”. Es ya común entre los investigadores descubrir en la obra de Saikaku muchas escenas del estilo de las *ukiyo zōshi*; la vida real que aparece en ellas es sólo “algo que parece real”, que es lo más importante en el *haikai*, “... esto es lo que todavía sigue representando el espíritu de Saikaku, maestro del *haikai*”.⁶³

Tanto la literatura como el teatro de la región de *Kamigata* alcanzaron el pináculo en esta era con las *ukiyo zōshi* (novelas del mundo flotante, o mundo actual) de Saikaku, los *haikai* (poemas cortos de 14 ó 17 sílabas) de Bashō y el *ningyō jōruri* (teatro de muñecos) de Chikamatsu, florecimiento que coincide con el de las propias ciudades en las que este desarrollo cultural tuvo lugar.

El periodo que va de finales del siglo XVII hasta principios del XVIII, especialmente durante la época conocida como *Genroku* (1688-1703), es aquilatado por la riqueza de la floreciente cultura *Kamigata*.

63 Konishi, *op. cit.*, p. 145.

En busca de un estilo

La literatura dentro del movimiento modernizador

A principios del periodo Edo (época Tokugawa), la ciudad de Edo, menor en tamaño que Kioto y Ōsaka, se vio poblada de guerreros originalmente traídos por la familia Tokugawa desde “el país” de Mikawa, hoy región oriental de la provincia de Aichi, de donde ella misma era nativa, y posteriormente desde todos los rincones de Japón, para servir a sus respectivos señores feudales. Fue así como muchos dialectos distintos llegaron a Edo, causa principal de que la lengua hablada careciera de homogeneidad a principios del periodo, cuya primera mitad se vio fuertemente influenciada no sólo por el comercio y por la cultura sino también por la lengua *Kamigata*, considerada superior por ser la lengua de la cultura tradicional y descendiente directa de la lengua clásica.

Gracias a su naturaleza breve y coloquial, el *haikai* fue la primera forma literaria de *Kamigata* que se popularizó en Edo. La literatura en prosa fue el área más afectada por la lengua hablada y no fue sino hasta finales del siglo XVIII que Edo produjo obras o escritores de importancia. Con la muerte de las tres grandes figuras de la primera etapa de Edo: Saikaku, Bashō y Chikamatsu, termina la primera parte de producción literaria del periodo. Para la parte restante de Edo se ha considerado más conveniente tratar los diversos géneros por separado e ir señalando su interrelación en cada caso, porque aunque se produjo literatura de valor -en particular en poesía-, ésta no volvió a alcanzar el nivel de la era *Genroku*; el declive literario hacia finales de la época de Edo es indiscutible.

A diferencia de los aristócratas de los periodos de Nara (710-794) y Heian (794-1185) y de los sacerdotes *zen*⁶⁴ de la época medieval, quienes efectivamente contribuyeron al florecimiento de los estudios chinos en la época de Edo fueron los nuevos intelectuales, estudiosos de las escuelas neoconfucianas, que en su mayoría pertenecían a la clase guerrera, además de los sacerdotes, los comerciantes y las antiguas clases campesinas.

Con el surgimiento de escuelas privadas y la oportunidad de escuchar conferencias públicas en boca de destacados estudiosos, la gente común del pueblo tuvo oportunidad de estudiar los textos chinos.

Buena parte de los intelectuales confucianos escribían poemas en *kanshi*,⁶⁵ aunque durante la primera mitad del periodo su fama era mayor por sus escritos y teorías que por su poesía. No obstante, un importante género de la narrativa de Edo fue la ficción en prosa, y *Gesaku* fue el término genérico para toda la ficción “popular” escrita desde mediados del siglo XVIII hasta finales de Edo, así como para la literatura de la primera parte de Meiji que continuó su tradición.

64 Secta budista desarrollada en China que se originó en el siglo XII.

65 Poesía china o japonesa escrita en chino, el *kanshi* no fue una composición que se limitara al Japón medieval. Durante el periodo Edo y principios del Meiji, muchos *bunjin* estudiosos de la filosofía neoconfuciana compusieron *kanshi*

La característica principal de la *Gesaku* era el hecho de poseer un cierto estilo inimitable, en el que se combinaban fatuosidad en el tono y una estructura sofisticada. El surgimiento del espíritu *Gesaku* en literatura puede ser considerado como una reacción al “impasse” alcanzado por el feudalismo Tokugawa hacia finales de siglo, condiciones que los *bunjin* -hombres de letras- ejemplificaron al empezar a interesarse -sólo por diversión- en la llamada literatura “vulgar”, en particular en las obras de ficción, originalmente imitando el estilo coloquial chino: *hakuwa* -lenguaje coloquial de la China moderna- por influencia de Ogyū Sorai; aunque esta nueva literatura se mantuvo al margen de las historias de la primera mitad de Edo, que habían sido diseñadas para edificar y entretener al lector.

El fundador definitivo de esta tradición fue Hiraga Gennai, famoso por un sutil sentido del humor y su en ocasiones vehemente prosa satírica, que vino a marcar la época de oro de la primera *Gesaku* entre los años de 1770 y 1780.

Junto a los primeros grupos heterogéneos de libros que hoy se clasifican como *kokkeibon* (libros de sátira cómica) y los primeros *yomihon* (libros en que las ilustraciones se subordinaban al texto), los principales géneros de *Gesaku* de este periodo fueron *kibyōshi* (libros sobre la afección humana) y *sharebon* (libros sobre los barrios de placer); y sus autores más representativos, junto con Hiraga Gennai, fueron Ōta Nampo y Santō Kyōden.

La primera etapa de la *Gesaku* fue esencialmente la literatura de la “intelectualidad urbana” de origen samurai, aunque Santō Kyōden -en particular- haya pertenecido a la clase mercantil.

Algunas adaptaciones de historias chinas caracterizaron al género de los *yomihon*, literalmente “libros para leer”, cuyo nombre los contrastaba con aquellas publicaciones en las que las ilustraciones predominaban sobre el texto. Su inicio data de la segunda mitad del siglo XVIII con la *Ugetsu monogatari* (*Historia de la luna de junio*), de Ueda Akinari; obra clásica cuyo éxito radica, quizá, en que expresa un cierto espíritu de evasión. En todos y cada uno de sus capítulos es posible detectar la base literaria china, punto sobre el que Konishi Junichi señala que “*el arte de esconder ese ambiente exótico está lleno de horror y de poesía*”. Es, en todo caso, una de las obras más sobresalientes de la era de Edo (Edo).⁶⁶

A pesar de que Akinari fue hijo bastardo, su familia adoptiva, la familia Ueda, pertenecía a la clase noble y poseía una considerable fortuna, lo que permitió al joven dedicarse al estudio. Pero su oscuro nacimiento, aunado a los defectos en sus dedos de ambas manos, le llevaron a contrariar a la sociedad y a mostrar frente a su público una actitud cínica, y fue también lo que lo empujó al mundo del misterio y de “los fantasmas”. Así, *Ugetsu monogatari*, su obra maestra, puede ser interpretada como un intento de “fuga” a su propia desgracia.

⁶⁶ Konishi, *op. cit.*, p.171.

Otro de los más famosos escritores de *yomihon* -principalmente por su prolongada popularidad- fue Takizawa Bakin (1767-1848), y entre sus obras más representativas se cuentan *Chinsetsu Yumiharizuki* (*Una sorprendente historia sobre la luna arqueada*), escrita entre 1806 y 1810; historia en veintiocho volúmenes sobre el viaje de un famoso samurai, *Minamoto no Tametomo*, a las islas Ryūkyū (Okinawa), personaje convertido en leyenda gracias a su poderoso arco; y *Nansō Satomi Hakkenden* (*Biografía de los ocho perros de Satomi*), de 1814 a 1841, que ha sido considerada la obra principal de Bakin no sólo por su longitud, sino porque en ella el autor maneja de manera inteligible a más de cuatrocientos personajes. En ella destacan la elegancia de expresión lo mismo que la erudición.

Las largas obras de Bakin contienen *kango* (términos chinos) y *kanji* (ideogramas chinos) además de una buena dosis de vocabulario extraído también de la ficción china, y todos los *kanji* van acompañados de *furigana* (lectura japonesa escrita en *hiragana*),⁶⁷ hecho que en buena parte de este periodo vino a promover el uso del *ateji* (ideograma sustituto con el equivalente fonético).

El tema didáctico de la ficción de Bakin acerca de “el bien recompensado y el mal sancionado” combinaba con el concepto budista del *karma*, que venía muy bien a la política del gobierno, hecho que también contribuyó a la gran popularidad de que gozó el autor entre sus contemporáneos y a que su influencia en Edo alcanzara hasta 1886.

La popularidad de las obras de Bakin no fue de ninguna manera proporcional al tiraje de las mismas, pues su *Nansō Satomi Hakkenden*, obra representativa de los *yomihon*, tuvo un tiraje anual de quinientos ejemplares, frente a los entre cinco y siete mil de las *kusa zōshi* -publicaciones de carácter ciertamente vulgar-, y a cuya escritura Bakin se vio forzado por librerías y casas editoriales debido a que les producían mayores ganancias, y a pesar también de que para el autor los *yomihon* tenían un nivel artístico muy superior al de las *kusa zōshi*, cuya escritura, se ha dicho, ofrecía una ganancia cinco veces mayor con mucho menor esfuerzo.

No obstante que los críticos consideran hoy que los *yomihon* de Bakin no poseen gran valor artístico, y de que se trata de una literatura “escrita para escapar de la realidad” como ya se ha visto, hay que reconocer que Bakin fue un hombre con un gran sentido del gusto, amén de que debido a las circunstancias de la época en un cierto sentido se trataba de una “huída útil”.⁶⁸

Junto con el florecimiento de la ciudad de Edo, y al igual que ya antes había sucedido en la región de *Kamigata*, surgieron también los barrios de placer, y para deleite del público comenzó la publicación de un gran número

67 Uno de los dos silabarios del japonés (junto con el *katakana*), y que bien podría denominarse “cursivo”

68 Konishi, 1994, pp. 175-76

de *sharebon* (libros de los barrios de placer), cuyo estilo dialogado parece haberse visto influenciado por los guiones del teatro *kabuki*.

La importancia de los *sharebon*, contemporáneos de los *yomihon* y los *kibyōshi*, radica en que representaron la primera literatura escrita en prosa que empleara el lenguaje coloquial de Edo, en particular el lenguaje de las cortesanas y de sus clientes.

El escritor más exitoso de *sharebon* fue Santō Kyōden (1761-1816), y entre sus obras más conocidas destacan: *Tsūgen sōmagaki* (Estrellas del burdel), de 1787, y *Keiseikai shijūhatte* (Maneras típicas en el mundo de la prostitución), de 1790.

Y ya que la temática de los *sharebon* se limitaba a las actividades dentro de los barrios de placer, el lenguaje hablado que se usaba en ellos tenía un alcance limitado. No obstante, la vivacidad de sus diálogos ofrece un importante material para el estudio de la lengua de Edo, que ya había superado la carencia de uniformidad padecida en su primera etapa.

El desarrollo de los *sharebon*, junto con las *kibyōshi*, ambos géneros representativos del primer periodo de Edo, se sitúa a mediados del siglo XVIII, cuando la gente vivía ironizando y divirtiéndose, proceder que popularizó los *senryū* (poemas cómicos de diecisiete sílabas en tres líneas: cinco, siete, cinco; una modalidad del *haiku*), *kyōka* (poemas cómicos de treinta y una sílabas: *tanka*) y *kyōshi* (poemas humorísticos de Edo). Los conocedores se sentían orgullosos por las advertencias que hacían las *kibyōshi* y por los giros de mal gusto de los *sharebon*.

Finalmente, Matsudaira Sadanobu (1759-1829)⁶⁹ prohibió estrictamente esta ristra de prácticas, que atentaban contra el orden público, y exhortó al estudio de los clásicos chinos, mandato que creó una cierta tensión entre los hombres cultos, y que se vio reforzada con la llegada de Raksman, embajador ruso en Nemuro, quien traía consigo una relación de noticias del mundo, además del vaticinio sobre la transformación de la sociedad, que en adelante requeriría de los conocimientos de los hombres de cultura, que no podrían seguir entregándose a esta suerte de frivolidades.

Así, con la llegada del siglo XIX, los escritores no fueron más los hombres de letras sino gente de extracción popular, simples “advenedizos” gracias a los cuales la obra como tal no desapareció. Tratar de escribir textos similares a las de los grandes maestros significaba para ellos estar a la altura de los mejores. Jippensha Ikku y Shikitei Samba confesaban ser hombres “ignorantes”, aunque no lo decían refiriéndose al pueblo sino frente a los grandes maestros.

De esta manera, el confucianismo, base de la sociedad feudal, se extendió como recurso moralizante, lo que no fue más que el resultado natural del “amor propio” de los nuevos autores. La moralización no era otra cosa que un

⁶⁹ Conocido también como el *Daimyō Katagi*, fue famoso por las reformas financieras con las que rescató el dominio Shirakawa. Nombrado Jefe Consejero del Shogunato, en 1787, y regente del décimo primer shōgun, Tokugawa Ienari, al año siguiente fue también reconocido como escritor.

accesorio, y los lectores de estas obras nuevas no esperaban tampoco un confucianismo ceremonioso. Los escritores pertenecían a las masas, cuyo ideal distaba mucho del de los nobles; no gustaban de un sentido refinado ni de delicadas expresiones; escribían sólo novelas vulgares que fuesen de fácil lectura. Les importaba más un argumento en el que se desarrollara una larga serie de sucesos que la fineza en la descripción. De esta manera aumentó la tendencia a la novela larga, que tan bien había dominado Takizawa Bakin.

Lo cierto es que las Reformas *Kansei* (1786-1793), diseñadas para fortalecer la inestable estructura feudal, fueron decisivas en la historia de la *Gesaku*,⁷⁰ logrando silenciar a algunos escritores y amonestando a otros para que corrigieran su estilo.

A partir de 1800, *kokkeibon* y *ninjōbon* (ambos de significado opuesto y en cierto modo desarrollos del *sharebon*), el *gōkan* (que puede ser ubicado detrás del *kibyōshi*) y el *yomihon*, gradualmente cristalizaron como los principales géneros de la segunda época de la literatura *Gesaku*, representados por las obras de Jippensha Ikku, Shikitei Samba, Tamenaga Shunsui, Kyōtei Tanehiko, Takizawa Bakin y Santō Kyōden (este último único escritor de importancia activo en las dos etapas de la *Gesaku*).

La desaparición de su sofisticación intelectual del principio y una flagrante “moralización” -en obediencia a la ética confuciana original- fueron las dos características más importantes de la segunda etapa de la *Gesaku*, que, en simbiosis con las artes escénicas -*jōruri*, *kabuki*, *rakugo* y demás-, así como con los libros ilustrados, logró alcanzar una inmensa popularidad hasta los primeros años de Meiji, creando -por primera vez en Japón- un amplio público lector, en particular a través de las obras de Bakin y Tamenaga Shunsui, a más de algunos otros escritores exponentes de la escuela *Kenyūsha*.

Amén de que después de 1890 los jóvenes románticos lucharon infatigablemente para acabar hasta con el último rastro del espíritu *Gesaku*, en la estela dejada por las Reformas *Tempō* (1841-1843) -último y desesperado intento por rescatar al feudalismo- otra generación de escritores sucumbió al ser nuevamente reprimida; con ello los escritos de *Gesaku* perdieron completamente su vigor y su fuerza creativa.

Con todo, algunos de sus elementos, aunque gradualmente en retirada, pueden ser encontrados todavía en la obra de Tsubouchi Shōyo (1859-1935) y Futabatei Shimei (1864-1909), precursores de la novela japonesa, a pesar de que el primero se resistió a la moral confuciana de este tipo de ficción porque, argumentaba, no tenía nada de psicológico y carecía de un personaje central.

Posteriormente, y aunque excluida de la “literatura pura”, su tradición vivió en la literatura comercial y en el periodismo popular, además de algunas

⁷⁰ Estilo, género o escuela alternativa de la literatura japonesa de un grupo específico de escritores de finales del periodo Edo, cuyo trabajo reflejaba una forma vivaracha, de voz alegre y hasta cínica, así como su insatisfacción con las normas convencionales.

otras formas de la moderna cultura de masas. Inclusive en la propia “literatura pura” la *Gesaku* parece ser a veces irreprimible, como en el caso del fino estilo humorístico de las primeras obras de Natsume Sōseki (1867-1916) o la “sensorialidad” de Nagai Kafū (1879-1959), en donde todavía pueden ser percibidos sus inconfundibles ecos.

Por su parte, el *ningyō-jōruri* no prosperó en Edo, mientras que el *kabuki*, que en muchas ocasiones hacía uso de los escritos del *jōruri* -cuando no se contaba con alguien que escribiera obras nuevas-, resurgió hacia finales del siglo XVIII alcanzando el pináculo a principios del XIX.

El éxito del *kabuki* de Edo en este periodo se debe al famoso escritor Tsuruya Nanboku (1755-1829), y el crédito de sus obras proviene de que incluían los papeles de un fantasma y una mujer embrujada, y de que describían la vida y el lenguaje de la gente del más bajo estrato social y económico.

Sus obras más representativas, son: *Tokubei Ikkoku banashi (Historia de Tokubei sobre un país llamado India)*, de 1804, *Iroeiri Otogi zōshi (Novela de hadas con pinturas a color)*, de 1808, y *Tōkaidō Yotsuya Kaidan (Cuento de fantasmas en Yotsuya)*, de 1825.

Como era natural, los guiones para *kabuki* escritos en Edo estaban asentados en el lenguaje coloquial de Edo, con excepción de las partes de narrativa, que se cantaban con acompañamiento musical. Kawatake Mokuami (1816-1893) contribuyó en el último periodo de Edo al refinamiento de los diálogos en los guiones del *kabuki* con su detallada descripción de modos y costumbres, valiéndose con frecuencia del uso de monólogos de siete y cinco sílabas. Los personajes de las obras de Mokuami incluyen gente de los bajos fondos, en particular de ladrones.

Sin embargo, Mokuami fue capaz de describir el lado oscuro de la sociedad con gran elegancia poética; sus obras más famosas son: *Tsuta momiji Utsunoya tōge (Hiedra escaflata sobre el desfiladero de Utsunoya)*, representada por primera vez en 1856, y *Sannin Kichiza kuruwa no hatsugai (La primera visita de tres Kichiza a un prostíbulo)*, en 1860.

Para finales del periodo Edo, el estilo y las técnicas teatrales del *kabuki* habían sido establecidas con una firmeza tal que no tuvo ya la capacidad creativa que se requería para satisfacer las demandas de una nueva era. Desde entonces ha sobrevivido como un teatro clásico.

No obstante que la libertad para escribir se había visto coartada en muchas ocasiones por el shogunato, la segunda mitad del periodo Edo produjo una gran cantidad de publicaciones. No obstante tampoco que la población entera estaba organizada en clases jerárquicas, y que el lenguaje difería en función del nivel social y de la localidad de que se tratara, los escritores de esta época describieron un más amplio panorama de la sociedad, y gente de muchos rincones de ella estuvo en capacidad de leer y escribir en un grado mucho mayor del que lo había estado en épocas anteriores.

En 1868, con la Renovación Meiji, los intelectuales japoneses se dieron cuenta de la enorme diferencia que existía entre sus sistemas de lectura y escritura con respecto a los de otras culturas, y con el sistema de educación obligatoria establecido por el gobierno, sintieron también la apremiante necesidad de uniformar los estilos escritos. Fue así que las discusiones sobre la *Genbun-itchi* (Unificación entre las lenguas escrita y hablada) tuvieron su inicio.

Maejima Hisoka (1835-1919), uno de los grandes pensadores de la época, abogó por la abolición de los ideogramas chinos y por el establecimiento exclusivo de la escritura en *kana*. Nishi Amane, por su parte, propuso el uso del alfabeto latino para escribir el japonés. Ninguna de estas dos propuestas logró tener éxito.

El notable educador Fukuzawa Yukichi (1835-1901), autor de la famosa obra *Exhortación al estudio*, y quien escribiera: “...la ciencia occidental es demostrablemente superior y debe ser adoptada, pero la moral oriental permanece válida y debe ser preservada”, en su libro para niños *Enseñanza de la escritura* propuso limitar el número de ideogramas chinos a sólo dos o tres mil, e incluyó su selección de 938 ideogramas básicos.

A la sazón, fue gracias a los escritores e intelectuales de la era Meiji, que los japoneses pudieron poner fin a casi quinientos años de lucha por llegar a escribir en un lenguaje coloquial, y que el japonés escrito de hoy sea muy similar al hablado; aunque los toques finales del movimiento *Genbun itchi* no pudieron ser dados por el gobierno sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Antecedentes de la novela japonesa

Saber que en los idiomas occidentales la lengua escrita era comprensible para la mayoría de sus hablantes, aun cuando no contaran más que con la educación elemental, había sido causa de un fuerte impacto entre los intelectuales japoneses en general, pero vino a representar un reto más para los escritores en particular.

No obstante, la elección y el establecimiento de un estilo correcto de escritura no era una meta que pudiese ser alcanzada en corto tiempo. El siglo XIX llegó a su fin acompañado por las discusiones del movimiento *Genbun-itchi* entre intelectuales y novelistas, que finalmente se resolvieron en una propuesta de dos distintos estilos: el *futsū-bun* (estilo ordinario), que haría uso de una gramática clásica simple y de un vocabulario coloquial; y el *kōgo-bun* (estilo escrito para la lengua hablada). Periódicos, revistas y escritores se decidieron por el *futsū-bun*, y para 1880 ya habían comenzado a hacer uso de él. Tendencia seguida también en los libros de texto de educación primaria para la enseñanza de la lengua, *Shaseibun undō*.

Desafortunadamente, para los novelistas de Meiji la selección de un estilo de escritura no constituía un asunto tan simple. De hecho, ellos se hallaban en busca de un nuevo tipo de novela, escrita en un nuevo estilo.

Fue entonces cuando Futabatei Shimei (1864-1910), con su obra *Ukigumo* (*Nubes errantes*), de 1887-89, demostró la posibilidad de escribir en un lenguaje coloquial con elegancia poética, y logró convencer a un amplio círculo de escritores. Tras su aparición, muchos autores japoneses trataron de encontrar la manera de establecer un estilo en ese sentido.

Se sabe ya que Saikaku (1642-1693) había sido una especie de novelista de la burguesía, como en la Francia de los siglos XVII y XVIII lo fuera Antoine Furetière (1619-1688), autor *Le Roman Bourgeois*, de 1666, obra en la que trata con gran realismo los problemas del Palacio de Justicia y de la pequeña burguesía -dos mundos que él bien conocía-. En Saikaku había algo parecido a Furetière y por ello representaba un modelo para los escritores japoneses de la Modernización. Aunque, a diferencia de la burguesía europea, la clase comerciante de Japón desarrolló su poder económico de manera independiente, aceptando a la clase *samurai* como autoridad política.

A pesar de haber sido muy distinta a la novela de la época moderna, la *ukiyo zōshi* de Saikaku fue sin duda, y como se ha visto, “una novela” en toda la extensión de la palabra. Al respecto, Konishi afirma que nadie tiene el derecho de criticarla por no haber sido moderna en su método.

Las novelas de la época moderna, que compiten con las *ukiyo zōshi*, no son necesariamente brillantes o perfectas. Además, tienen una cierta tendencia a debilitarse por su modernidad y luego desaparecen para siempre.⁷¹

En las *ukiyo zōshi* los autores que sucedieron a Saikaku, fueron: Nishizawa Ippū,⁷² Miyakono Nishiki, Nishiki Bunryū,⁷³ Hokujō Dansui, Aoki Rosui y Ejima Kiseki;⁷⁴ si bien, a pesar de ser abundantes, sus obras estaban muy lejos de la realidad y fueron, además, creadas con una técnica insignificante, lo que marcó un retroceso en el espíritu artístico. Merece especial atención la frecuencia con que se repite “el método” de distribución de personajes estereotipados en las *ukiyo zōshi* de Kiseki Ejima, como *Seiken Musuko Katagi* (*Características de un joven de mundo*), *Seiken Musume Katagi* (*Características de una joven de mundo*), *Ukiyo Oyaji Katagi* (*Características de un padre actual*), obras las tres en que la palabra

71 Konishi, *op. cit.*, p. 145.

72 El escritor más cercano a Saikaku, y escribió *Shinshiki Gokansho* (*Nuevas historias de amor en cinco partes*), claramente inspirada en *Kōshoku gonin onna* (*Cinco mujeres lujuriosas*), aunque sin el vigor y estilo de su modelo.

73 Autor del cuento *Karanashi daimon yashiki* (*La mansión del gran portón con el membrillo*), epitome de las extravagancias del hombre del pueblo que describe la rivalidad entre dos riquísimos comerciantes de Ōsaka por el amor de un actor de *kabuki*.

74 Siguió la misma línea de Saikaku, tomando prestadas algunas frases de éste; fue tremendamente popular debido a su extraordinario realismo y a una profundidad crítica rayana en el sarcasmo.

katagi: “carácter”, “caracterología” o “peculiaridad”, ha sido escrita utilizando diferentes combinaciones de ideogramas chinos, tendencia a un estereotipo que fue el origen del movimiento del siglo XVIII.

Junto a las *ukiyo zōshi*, pertenecen también al grupo de lecturas de la primera época las *Hanabusa zōshi* (*Relatos de Hanabusa*) y *Shigeshige yobanashi* (*Frecuentes historias nocturnas*), de Tsuga Teishō, además de *Nishiyama Monogatari* (*Cuentos de Nishiyama*) y *Honchō Suiko Den* (*Suiko Den de Japón*), de Takebe Ayatari. Lecturas todas que no solamente contenían textos sino también abundantes dibujos: *kusa zōshi*, amén de una buena dosis de ramplonería. Dependiendo del color de sus pastas estas lecturas fueron denominadas *akahon* (libros rojos), *kurohon* (libros negros), *aohon* (libros azules), etcétera, de los que la mayoría iban dirigidos a los niños, y sólo fue a partir de 1775 que comenzó la publicación de los *kibyōshi*, lecturas para adultos. Desde 1807 y hasta entrada la era Meiji fueron publicados los *Gōkan*, que eran una compilación en varios tomos de *kibyōshi*, y cuya extensión era mucho mayor. También en la era Hōreki (1751-1764) aparecieron los *sharebon*, ya antes mencionados, que representaban un cierto tipo de “aventuras” que tenían como ejemplo las novelas de amor chinas, y cuyo estilo era realista y dialogado.

En la segunda mitad del siglo XVII alcanzaron gran éxito las lecturas del primer periodo, como *kibyōshi* y *sharebon*, si bien los autores de aquella época debieron poseer un conocimiento muy elevado de la literatura clásica, de otra manera no les habría sido posible componerlas ni apreciarlas. A pesar de su apariencia vulgar y demasiado familiar, estas obras contenían un sentido muy fino, por lo que sus autores debían ser hombres cultos.

Ante la imposibilidad de expresar su propia opinión sobre las cosas nuevas, los escritores buscaban una salida a su ego y a su mucho talento y, al mismo tiempo, aquellos capaces de gozar con estas obras debieron también ser interlocutores cultos. Es decir, sólo entre ellos disfrutaban el mundo del *susabi* (lo poco refinado, la crudeza), juzgado “lo prosaico”, y en el que actuaban respectivamente como espectador y actor dentro de lo que podría ser denominado un “teatro literario”. Por esta razón, entre ellos existía una base común de conocimientos, además de que solían tener ciertas reglas. Al igual que el *senryū* (haiku cómico), *kibyōshi* y *sharebon*, ésta era estimada una literatura de promesa, característica que no implica otra cosa que un sentido de “elegancia”.

En este punto, y siguiendo a Konishi Jinichi, “...la influencia más grande de Occidente en la literatura japonesa fue el concepto mismo de “literatura”. Durante la Edad Media, en la literatura auténtica -la principal-, tenían que unirse autor y lector. Si no lo lograban se convertía en una literatura secundaria. Por ello, los poemas *waka* (de treinta y una sílabas) fueron considerados literatura “principal”, y los cuentos una literatura “secundaria” o “inferior”.

Pero en Occidente, por el contrario, la literatura “principal” bajo el concepto de *literature* separaba a escritores de lectores, y si se unían era considerada una literatura “secundaria”. Como consecuencia de ello “el cuento” dominó en literatura, y los *waka* y *haiku* cambiaron de posición. Si tratásemos de colocar *waka* y *haiku* en primer lugar, tendríamos que acabar con la manera de pensar seguida hasta ahora y sostener la idea de la “expresión” paralela a la de “novela”. Y entonces podríamos decir que se trata exactamente de una “revolución copérmica”.⁷⁵

Se trataba, en fin, de un movimiento que refería un nuevo género literario apoyado en esbozos o argumentos bosquejados más bien superficiales, lo que desde otro punto de vista estaría significando el derrumbe del mundo de “la elegancia”, del mundo en el que conviven autor y lector. En la conciencia de expresión de la Edad Media japonesa la belleza estaba vinculada a “la eternidad”, y no importaban escritor o lector; si no se tenía conocimiento de “lo perfecto” se estaba definitivamente fuera del mundo de la expresión, que era un mundo completamente cerrado.

Pero esta conciencia de expresión recibió un fuerte golpe de Occidente. El espíritu occidental abrió la mente de los japoneses a una conciencia sin límites que antes no había existido. Incluso las maneras de ser que se consideraban negativas acabaron por ser buscadas como algo que poseía un cierto valor. Esa “familiaridad” fue lo contrario a “la elegancia” de que se ha hablado antes; además de que era distinta de la familiaridad puramente japonesa de la antigüedad.

El espíritu de expresión de Occidente enfoca la perfección, es decir, la corriente clásica, que para los japoneses de entonces sin duda habría resultado de difícil asimilación. Fue así que tanto la corriente misma -como todo lo que a ella pertenece- fue adoptado durante la época Meiji junto con una serie de deformaciones, entre las que lo frívolo fue reformado como otro tipo de elegancia.

El teórico de la literatura Tsubouchi Shōyō, primer poeta moderno japonés con originalidad, que desempeñara un importante papel en el movimiento *Genbun itchi*, sostenía que la novela debía expresar abiertamente los sentimientos humanos. *Shosetsu shinzui (La esencia de la novela)*, 1885-1886, de Tsubouchi Shōyō, fue la primera obra de importancia en la creación de una nueva literatura japonesa en que las lecciones de Occidente fueran incorporadas:⁷⁶ “Ya los hombres cultos de la antigüedad sabían que la meta primordial de la literatura debe ser el criticismo de la vida... Nada hay más interesante entre los placeres de la vida que ahondar en los secretos de la naturaleza humana y ser capaz de entender la razón de las causas y los efectos”.

Líneas que resumen asimismo la idea de Shimazaki Tōson sobre el “redescubrimiento” de la naturaleza de Japón a través de nuevos ojos, “más científicos”, en lugar de la importación de actitudes emotivas occidentalizadas hacia

75 Konishi, *op. cit.*, pp. 191-192.

76 Donald Keene, *JAPANESE LITERATURE*, Charles E. Tuttle Company, Japan, 1981, p. 92.

la naturaleza. A través de su imaginación, Tōson logró combinar Occidente con la tradición japonesa.

Tōson fue el poeta pre-eminentemente del grupo *Bungakkai*, cuyo teórico fuera Kitamura Tōkoku (1868-1894), quien declaró que la “vida interior” (*naibu no seimei*) y la “libertad espiritual” (*seishin no jiyū*), derivadas de Carlyle, Emerson y los románticos europeos como Byron, Wordsworth y Goethe, marcaron el punto de partida de la literatura moderna japonesa y jugaron un papel importante en la erosión del feudalismo.

La gran similitud de la poesía de Tōson con la de los románticos ingleses radica principalmente en su desarrollo estructural, es decir, la descripción de un fenómeno natural a partir de un punto seleccionado hacia otro distinto.

Por su parte, Futabatei Shimei, discípulo de Shōyō, se mantenía firme en la discusión como un escritor de estilo puramente coloquial. El estilo de Futabatei Shimei era parcialmente “realista”, pues incluía también ciertos elementos de cuentos tradicionales del periodo Edo. El naturalismo japonés apareció después de Futabatei Shimei; adaptación del naturalismo francés, que fue de hecho un realismo, aunque inspirado en la vida popular, la vida de la gente pobre.

El naturalismo japonés, *shizenshugi*, no es una traducción del *naturalisme* francés que, como se sabe, se refiere a la naturaleza vista por las ciencias naturales. Los japoneses opusieron lo natural a lo artificial, el suyo era un universo contemplado panteísticamente y diferente a lo urbano, lo civilizado: las cosas tal y como son; la espontaneidad es sin duda su característica más sobresaliente. “Lo verdadero” parecería haber sido fundamental en la creación artística de este momento, en que se condenaba la literatura precedente, que había puesto demasiada atención a los problemas estilísticos.

Entonces, los primeros pasos hacia una forma novelística nueva en Japón fueron dados por Futabatei Shimei, con su *Ukigumo* y, posteriormente, por Shimazaki Tōson, con su *Hakai* (*El mandato roto*), de 1906.

A pesar de ser la única novela que aborda problemas sociales, *Hakai* ha sido vista como el principio del naturalismo japonés. Sin embargo, la obra que en definitiva vino a determinar la dirección de esta corriente literaria fue *Futon* (*El lecho*), 1907, de Tayama Katai (1871-1930); primera “novela del yo” (*shi-shōsetsu*), en la que un hombre frustrado de edad media describe su vida cotidiana siempre en primera persona. “(...) Yo también quise seguir un camino difícil; luchando contra la sociedad luchaba contra mí mismo. Quería abrirme y revelar todo lo que estaba latente en mí mismo, pero que tenía oculto...”.

Artistas e intelectuales se hallaban en la etapa de “auto-descubrimiento” y ajuste de sí mismos con los nuevos fenómenos sociales, lo que no les permitía volver la mirada a los problemas de los demás, hecho que muy probablemente contribuyó a la subjetividad del naturalismo japonés.

Es importante tener presente también que, tanto Katai como Tōson, fueron cristianos en algún momento, y que una manifestación concreta de “introversión”, o “interiorización”, era la práctica misma del cristianismo. En Europa, ni el arte en general, ni la literatura en particular, pudieron ser entendidos alejados del cristianismo.

A este respecto, el propio Katai dijo: “...En mi opinión, el fenómeno psicológico de la duda y el remordimiento no podría aflorar en aquellos seres que han sido liberados de la religión”.

El naturalismo japonés alcanzó un auge extraordinario con las obras de Natsume Sōseki (1867-1916), Mori Ōgai (1862-1922) y Shimazaki Tōson (1872-1943). En el caso de Sōseki y Ōgai, su inclusión en esta corriente debe ser hecha con ciertas reservas debido a que, para poder seleccionar los elementos “naturalistas” que hay en su obra se requeriría de un estudio detallado de la misma.

Es posible afirmar, sin embargo, que en el naturalismo japonés la trama se presenta usualmente desde el punto de vista de una persona, que frecuentemente es el propio autor, un intelectual de clase media cuyo oficio generalmente es el de periodista, escritor o profesor.

Los naturalistas japoneses presionaron al uso de un lenguaje coloquial, *Rokotsunaru byōsha* (una descripción franca), en oposición al literario, que como se ha visto era diferente de la lengua hablada tanto en vocabulario como en gramática.

De esta manera, y a pesar de que en 1911 fue calificado de “inmoral” por el Comité para la Ciencia y la Literatura, el naturalismo contribuyó en buena medida a que, hacia finales de la era Meiji, el movimiento *Genbun itchi* hubiese logrado su cometido: establecer unidad entre las lenguas escrita y hablada en el campo de la literatura.

Con el desarrollo industrial de la Renovación Meiji la clase burguesa había hecho su aparición, y fue entonces también cuando la novela se convirtió en la forma literaria para la burguesía bajo la influencia definitiva de la literatura occidental.

La novela japonesa y la Modernización

Tras revisar los antecedentes de la novela japonesa, podría concluirse que los escritores de la Renovación Meiji estuvieron divididos en dos grupos: primero, aquellos que procedían de la clase *samurai* o los *chōnin* de principios de la época Tokugawa y, segundo, los que habían llegado desde diversas regiones del país. Nagai Kafū y Mori Ōgai pertenecen al primer grupo; ambos son dos claros ejemplos de escritores de literatura urbana. Shimazaki Tōson, por el contrario, pertenece al segundo grupo; está entre aquellos que escribieron sobre asuntos alejados de los refinamientos de la vida de la ciudad, hecho que viene a explicar mejor los orígenes del naturalismo japonés.

Una creciente familiarización con la literatura occidental, a través del gran número de traducciones que se hacían en esta época, había inspirado la creación de una serie de novelas políticas que, aunque de poco valor literario, contribuyeron en buena medida a dar forma al concepto y a la práctica de obras de ficción y a su aceptación entre aquellos que contaban con una cierta educación.

Como ha sido visto, los primeros intentos serios fueron llevados a cabo por Futabatei Shimei y Mori Ōgai, pero hubieron de pasar todavía varios lustros para que el público estuviera en capacidad de reconocerlos como literatura.

Esta etapa del proceso de desarrollo de la novela fue alcanzada justamente a la vuelta del siglo, con las obras realistas de Shimazaki Tōson y los escritos de Natsume Sōseki y algunos otros de sus contemporáneos. A pesar de las fuertes diferencias entre estos dos autores, en ambos se puede sentir una profunda observación y una somera descripción de los cambios por los que atravesaba la sociedad de su tiempo. En particular en lo que se refiere a los cambios psicológicos de los intelectuales y de los propios escritores.

Nagai Kafū y Mori Ōgai, al igual que Sōseki, padecieron el conflicto surgido entre los valores culturales de Japón y los del avanzado Occidente; trataban de encontrar una manera adecuada para enfrentar la cultura extranjera y aprender de ella y, al mismo tiempo, poder defender y preservar los valores japoneses que llevaban en su interior.

Si bien es cierto que la *Ilustración del Japón moderno* y *Mi individualismo* son dos ensayos en los que Sōseki delata los problemas de la Modernización, fueron sus novelas las que vinieron a representar un producto revelador dentro de la literatura japonesa moderna más que una mera etapa de su desarrollo, porque, como se verá más adelante, amén de poner de manifiesto el dominio de la novela psicológica que el autor poseía, reflejan la compleja experiencia de un hombre que es al mismo tiempo idiosincrático y profundamente sensible a las presiones de su tiempo.

En parte, como resultado de la búsqueda de un “yo” y de las frustraciones causadas por el lento desarrollo del individualismo, surge entre los novelistas un cierto grado de enajenación y aislamiento, y es así que un individualismo inquietante y auto-crítico se convierte tanto en tema crucial de la novela psicológica moderna como en fundamento de su propia innovación técnica.

El paso a la modernidad, que en su momento inevitablemente ha creado en todos los rincones del mundo una gran serie de problemas de dislocación, confusión, resentimiento, y demás, ha sido particularmente difícil en el caso de Japón, que, como se ha mencionado en repetidas ocasiones, saltó de un feudalismo tardío directamente al capitalismo. Sin duda por ello el número de víctimas sociales fue mayor, y por ello también la literatura pudo recoger en sus temas y en sus personajes la huella dejada por la confrontación cultural.

Resumiendo, se ha visto hasta aquí que, dentro de esta gran época de transformación cultural traída por la Modernización, la literatura tuvo una importancia primordial tanto en México como en Japón, no sólo por el hecho de estar reflejando el momento mismo, sino, y muy principalmente, porque evidenciaba las muchas “contradicciones” que ese momento hacía nacer en ambas sociedades.

En el caso latinoamericano, cuando la literatura española no fue más un modelo deseable para los escritores, éstos -absorbiendo el influjo de las escuelas posrománticas europeas-, decidieron sustituirla por la francesa. El movimiento modernista fue, en principio, parte de la tendencia extranjerizante que a nivel continental se vivía y fue, asimismo, el vehículo por medio del cual los intelectuales manifestaron su propia insatisfacción, su necesidad de renovación. Ha sido visto también que en la América Latina el propósito de la literatura era principalmente civilizador, particularmente en el caso de México, en donde el afrancesamiento de la época partía de la propia persona del presidente de la República.

Progreso y esplendor material fueron los valores en que creyeron artistas e intelectuales, si bien, tras haber hecho suyas todas las tradiciones, el movimiento modernista irónicamente tiene como última consecuencia -y después del americanismo- al propio indigenismo.

En Japón, por su lado, cuando los cambios políticos, económicos y sociales de la primera época Meiji habían dejado a los escritores de la literatura *Gesaku* en un estado de total desorientación, el naturalismo, que como se ha dicho difería grandemente del europeo, resultaba ser más bien producto del impacto provocado por tales cambios y reflejaba, de manera muy personal, el pesimismo que las contradicciones de la nueva era producían. Los autores describieron entonces su propia experiencia, construyendo al “héroe” a su imagen y semejanza aunque tratándolo sin mayor piedad.

Con la Renovación Meiji, cuando los intelectuales japoneses se dieron cuenta de la gran diferencia que existía entre sus sistemas de lectura y escritura con respecto a los de otras culturas, había dado comienzo también el movimiento *Genbun itchi*, que intentaba unificar las lenguas hablada y escrita. Así, el naturalismo, al presionar con el uso de un lenguaje coloquial, vino a contribuir de manera decisiva en esta unificación. *Ukigumo*, de Futabatei Shimei, fue el punto de partida de un nuevo estilo, producto tanto de las reformas en el lenguaje, una nueva lengua nacional, como de un nuevo estilo para escribir, empujando con ello al nacimiento de la novela japonesa.

El hecho de que artistas e intelectuales se hallasen en una etapa de autodescubrimiento y ajuste de sí mismos con los nuevos fenómenos sociales, es decir, la confrontación de ideas que la historia intelectual de ambos países describe, representa un paralelismo más en el análisis de la Modernización de México y Japón, en donde respectivamente nacen nuevas formas literarias para sus también nuevas burguesías.

LOS AUTORES

Jose Juan Tablada

La prensa porfirista

Justamente en los momentos en los que el régimen de Díaz acaba de definir una clara política de prensa, tendiente a favorecer el periodismo oficioso mediante subvenciones y apoyo tanto político como judicial, José Juan Tablada inicia su carrera literaria en *El Universal*, fundado en julio de 1888 por Rafael Reyes Spíndola.⁷⁷ *Rostros y máscaras* fue el título de la sección dedicada a sus crónicas dominicales publicadas por el diario, además de los primeros poemas y algunas de sus traducciones.

Diecinueve años después, *El Imparcial*, el órgano oficialista más connotado del régimen, y propiedad también de Reyes Spíndola, publicó los que habrían de convertirse en los *Tiros al blanco* de Tablada; serie de artículos de carácter político, cuya notoria finalidad era desacreditar la campaña política de Bernardo Reyes a la Vicepresidencia de la República a la vez que apoyar la del candidato oficial, Ramón Corral, en la última reelección del Presidente Porfirio Díaz. No fue sino hasta que se publicaran como libro, en 1909, que estas “actualidades políticas” adquirieron el nombre de *Tiros al blanco*. La institucionalización de la prensa leal al gobierno durante el Porfiriato, se desarrolló paralelamente a la burocratización de los grupos intelectuales, proceso iniciado ya a raíz del triunfo de la Reforma.⁷⁸

El favoritismo del Estado para comprar la buena disposición de los intelectuales y de la prensa fue uno de los medios más cultivados por la dictadura porfirista para contrarrestar la crítica de oposición; pero no fue invención suya; tras el triunfo de la República, los periodistas habían empezado a gozar de un amparo legal que los protegía de cualquier acción directa que el gobierno pudiese intentar en su contra. La Ley Orgánica de Prensa, que establecía juzgados especiales para clarificar los delitos de imprenta, otorgaba, junto con la relativa autonomía del poder judicial, una amplia seguridad al periodista.

Si bien Juárez lo mismo que Lerdo de Tejada habían comenzado a promover el apoyo a los intelectuales y diarios simpatizantes, fue Díaz quien condujo esta técnica a la excelencia. Su modelo de “progreso” no era compatible con la libertad de prensa. Además de transmitir la doctrina oficial, la

⁷⁷ En 1891 Tablada se comprometió con tres columnas periodísticas a la vez en *El Universal*: *Entrevistas falsas*, *Croquis violentos* y *Rostros y máscaras*. *Fisonomías*, esta última publicada entre el 14 de junio y el 25 de octubre.

⁷⁸ *Tiros al blanco. Actualidades políticas*, México, Imprenta Manuel León Sánchez, 1909.

función primordial de la prensa era instruir a la población, de acuerdo con los cánones de la “civilización moderna”.

La leyenda del héroe mestizo, fundador del México moderno, que había sacado al país de la corrupción administrativa, el caos y el bandolerismo tan ampliamente promovida, en particular en las semblanzas y biografías publicadas en revistas extranjeras, empezaba a diluirse ante testimonios que delataban la esclavitud o la miseria en importantes sectores de la población.

Fortalecer la imagen del Presidente Díaz como el “héroe de las Américas” era una tarea urgente, y no tan difícil, si se considera que los intelectuales de la clase media, entre los que se contaba José Juan Tablada, sostenían -como apotegma- que gracias a la administración de Díaz México había advenido a una época de progreso y esplendor material, conjurando para siempre los peligros del militarismo y la anarquía; los valores en que creyeron los intelectuales del Porfiriato no podían desmoronarse con los presagios del conflicto armado que parecía avecinarse.

En todo caso, la visión política de Tablada, como la de muchos otros escritores que se mantuvieron fieles no sólo a la doctrina de la dictadura sino también a la propia figura de dictador, debe ser juzgada en función de la ideología imperante y no a través del cambio de perspectiva que comenzó a oponerse con la Revolución Mexicana.⁷⁹

Antes de la última reelección del dictador, como se ha visto, Tablada encabeza una campaña de desprestigio -por parte de la prensa oficiosa- contra el Partido Anti-reeleccionista y de Madero; y muchos de los aspectos que ironiza sobre la personalidad de éste, ciertos o calumniosos, desde lo bajo de su estatura o la debilidad de su carácter, hasta el infundio de que padecía una enfermedad venérea, acabaron por convertirse en tópicos que la insidia opositorista no dejó de aprovechar.

Vida y obra

“...Porque la obra de José Juan Tablada es una pequeña caja de sorpresas, de la que surgen en aparente desorden de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un grabado de “la moda 1900”, el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo que declara cómo se hace la conserva de tejocotes, el Arco de Arjuna...fragmentos de ciudades, de paisajes, de cielos, de mares, de épocas. Cada poema encierra muchas riquezas, muchas alegrías si el lector sabe mover el resorte oculto. Y nunca se sabe cuál será la sorpresa que

⁷⁹ Silvia Novelo y Urdanivia, *UNIVERSALISMO vs. NACIONALISMO EN LA DIALÉCTICA CULTURAL MEXICANA. José Juan Tablada, un ciudadano del mundo*, Universidad de Guadalajara, 2010, p. 12.

*nos aguarda: si el diablo que nos guiña el ojo, o el payaso que nos saca la lengua o una rosa que es una bailarina...”*⁸⁰

A pesar de que la actividad literaria de Tablada incluye más de cincuenta años, sólo quince libros y cuatro folletos llegaron a ver la luz, debido principalmente a que el autor no recolectó sino una mínima parte de sus innumerables artículos: las crónicas sobre Japón, cerca de veinte años después de su viaje; las crónicas del París, a los seis años de su aparición en una revista; algunas otras de tono jocoso, escritas en Nueva York durante la segunda década del siglo antepasado, se conservan en su último libro, *Del humorismo a la carcajada*, publicado en 1944; en definitiva, la primera mitad de sus *Memorias*, editada en 1937 y cuyos capítulos fueron publicados años antes. La mayor parte de su fecunda producción periodística se encuentra sepultada en las colecciones de diarios y revistas.⁸¹

Tablada cultivó prácticamente todos los géneros literarios: la novela, el ensayo, la crítica de arte, el poema en prosa, la poesía, el cuento, y dedicó una gran parte de su vida al periodismo, en el que destacó primordialmente con la crónica y los artículos periodísticos. Fue un hombre de vasta cultura, que desde los veinte años empezó a incursionar en el periodismo. No obstante, él mismo se consideraba básicamente un poeta:

*“...el periodismo me procura el sustento y en él amaso mi prosa, como un pan, pero mis versos son el vino que con los pámpanos del huerto interior, destilados en alambiques de arte, servidos en copas que la fantasía exorna, produzco para mi regalo y, con la intención por lo menos, de regalar a los buenos catadores”*⁸²

No obstante, y en vista del tema que aquí ocupa, se revela oportuno citar un interesante artículo-ensayo de Tablada, *Epidemia Baudeleriana* porque, aunque breve, es eso, un ensayo, forma literaria que mejor aborda la transformación cultural de México y, en segundo lugar, porque en él censura el “europeísmo”, que, en gran medida a través de las ideas y la obra de Baudelaire, en las mocedades del autor había invadido a la literatura latinoamericana, que por supuesto incluía la propia y la de todos los miembros de su generación (Ver ANEXO 7).

Ya el irónico título de este escrito previene del desencanto que Baudelaire finalmente produjo en Juan José Tablada en su época de madurez profesional. No se trata de un simple lamento personal, sino de un “lamento generacional”, como mexicano y como latinoamericano.

80 Octavio Paz, “Estela de José Juan Tablada” en *Las peras del olmo*, UNAM, México, 1965, pp. 80-89.

81 Algunas de estas crónicas, sin embargo, forman parte de la primera mitad de sus memorias, *La feria de la vida*.

82 Adriana Sandoval, *José Juan Tablada, Obras completas V*, Crítica literaria, UNAM, 1995, p. 16.

El hechizo que había operado en ellos la literatura europea, y en particular la francesa, los afectó a un grado tal que olvidaron, o no reconocieron, su propia tierra, su historia, su identidad.

*Concedimos al ejercicio literario excesiva importancia, que está muy lejos de tener en las sociedades en formación como la nuestra.*⁸³

Al hablar de la obra poética del autor y de su franca “vuelta a las raíces”, siguiente división de este mismo apartado, se tocará con mayor precisión la crítica que Tablada hace sobre la perniciosa influencia europea en las letras mexicanas.

Lo que animó la búsqueda de nuevas hazañas literarias en José Juan Tablada, siempre con espíritu temerario, fue su continuo afán de renovación. Sus viajes a Japón (en 1900), a París (de 1911 a 1912), a Colombia (en 1918) y a Venezuela (en 1919), además de su larga permanencia en Nueva York (1918-1919, con interrupciones por estadías en Washington, La Habana, Barranquilla, etcétera, y luego hasta 1930), fueron experiencias intensamente enriquecedoras.

Aunque algunas de sus colaboraciones se publicaron sin su firma, al inicio de su carrera periodística -que como se ha visto tuvo lugar en *El Universal*-, hizo uso del seudónimo “Revelator”, pero su inconfundible estilo ha permitido a una de sus principales biógrafas, Esperanza Lara Velázquez, identificar muchos otros seudónimos usados por Tablada a lo largo de su actividad periodística: para la columna “Tiros al blanco”, de *El Imparcial*: “Ambrioso” (El de la carabina), “Balistarius”, “Bange”, “Brin-de-ble”, “Cacheta” “Can-tú”, “Cerbatana”, “Don M.M.A.”, “Flecha”, “Guillermo Tell...ez”, “Ilhuicamina”, “Krupp”, “Marino”, “Máuser”, “Maxim”, “Mercurio”, “Monsieur”, “Benoit”, “Munición”, “Parabellum”, “P.P.T.”, “Plutón”, “Remington”, “Sagitario”, “Salvador Rueda”, “T”, “Tabarni”, “Trabuco”, “Un chico del Rosales”, “Un exalegre”, “Wright”. En otras, simplemente aparecen sus iniciales “J.J.T.”.

Entre las muchas obras traducidas por Tablada se cuentan las de Alphonse Daudet, Richepin, los hermanos Goncourt y Guy de Maupassant. Y como apasionado que era de Baudelaire, de Huysmans, del mismo Richepin, fue el escritor más admirado entre los propios modernistas, porque dentro del modernismo mexicano fue el más aventurado de los poetas, a través del uso de imágenes novedosas, de exotismo, diabolismo, erotismo y de un sinnúmero de recursos idiomáticos.

El primero de julio de 1898 vio la luz el primer número de la *Revista Moderna*, hija de la antigua idea de José Juan Tablada propuesta a raíz de su renuncia a la redacción de *El País*, en 1893, provocada por el escándalo que originara la publicación de su poema erótico “Misa negra”, mismo del que el propio Tablada dijera:

83 J. J. Tablada, en *La Voz de México*, 3 de enero de 1888.

Misa Negra resultó ser a la postre simbólico, pues así como “Misa” produjo la comunión de un grupo de fervientes espíritus en aquel templo de arte que se llamó “Revista Moderna” ...como “Negra” suspendió sobre mi juventud la sombra de una voluntad adversa (Ver ANEXO 8).

La *Revista Moderna* fue una publicación que recogió lo más selecto del modernismo y en ella colaboraron los poetas mexicanos más connotados del momento, como fueron: Amado Nervo -con quien Tablada compartió uno de los primeros lugares en la poesía-, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo, José María Othón; y también lo más importante de este movimiento en el Continente Americano: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, Guillermo Valencia y Ricardo Jaimes Freyre, entre otros.⁸⁴

Alfonso Reyes afirma que los poetas de la *Revista Moderna* tuvieron como cualidades comunes cierto sentimiento agudo de la técnica -una técnica valiente, innovadora que- salvo contadas excepciones, guarda un cierto aire familiar de “diabolismo poético” que acusa una reciprocidad de influencias entre ellos y su dibujante, el extraordinario Julio Ruelas.

Ángeles Mendieta Alatorre, en su breve pero rica obra *Tablada y la Gran Época de la Transformación Cultural*, señala que la *Revista Moderna* perduró no sólo por la supuesta cohesión satánica de sus miembros, sino por sus cualidades, y que prueba de ello es el nacimiento de *Savia Moderna*, publicación que le sucediera en el año de 1906.⁸⁵

La *Revista Moderna* fue la culminación de los más caros anhelos de Tablada, y con ella pudo realizar la ilusión de ver una publicación exclusivamente literaria y artística que poseía, además, un gran espíritu innovador, que ofrece a sus lectores el ambiente cultural de la época (Ver NOTA 20).

La etapa de la *Revista Moderna* señala en Tablada el principio de su época de oro y la definitiva creación de una personalidad tan original, tan singular, que un caso como el suyo parece no tener parangón en el continente.

En 1899 aparece su primer libro de poemas *El florilegio*, que para Luis G. Urbina mereció la siguiente glosa:

*La poesía de Tablada, llena de primores, de finuras, de filigranas, obra de un aurifabrista delicioso, es un modelo de belleza. Y no sólo por su dicción pura y clara y por sus felices combinaciones rítmicas, seduce esta poesía nueva, sino porque a la vez tiene un eco lejano, pero constante, de gritos dolorosos... El florilegio es un libro encantador como obra de arte; señala un rumbo; fija una época; marca una evolución. Después de Rubén Darío y de Manuel Gutiérrez Nájera, ha sido José Juan Tablada el propagandista más avanzado de la actual estética francesa.*⁸⁶

84 *Revista Moderna, Arte y ciencia I y II*, Director Jesús E. Valenzuela, Administración Calle del Coliseo Nuevo Núm. 408, México 1898 –1899.

85 Ángeles Mendieta de la torre, *Tablada y la Gran Época de la Transformación cultural*, Cuadernos de lectura popular, 1966, p. 47.

86 Luis G. Urbina, “Florilegio de José Juan Tablada”, *Revista Moderna*, vol. 2 (1899), núm. 10, pp. 305-306.

Se ha dicho ya que el primer artículo de Tablada del que se tiene noticia fue publicado en *El Universal* el 29 de marzo de 1891, y el sexto, en estricto orden cronológico, y también de *El Universal*, el 5 de julio del mismo año, y trata de una traducción del artículo de los Goncourt titulado “El arte japonés”.

Oriente, como tema al menos, había sido un requisito indispensable de los intelectuales europeos, y de esa misma manera fue transmitido a los modernistas latinoamericanos. José Juan Tablada viaja a Japón en 1900 para así ver cristalizado un sueño largamente acariciado: encontrarse con el país que desde sus mocedades tanto le había cautivado. Al igual que los otros escritores modernistas había caído bajo la seducción de todo lo oriental, a cuya influencia habían colaborado las obras de los franceses Thèophile Gautier y, sobre todo, los hermanos Jules y Edmond de Goncourt.

Sobre este viaje, Octavio Paz dice: “...*Tablada experimenta la fascinación del viaje, de la fuga: fuga de sí mismo y fuga de México. ... (viaje) dadaísta y picassiano, donde Bashō dialoga con el árbol y consigo mismo...*”.

La influencia de Oriente, a través de Japón, fue definitiva en la obra de Tablada; tanto la poesía como la pintura japonesa dejaron honda huella que en adelante se reflejará en sus escritos de uno u otro modo.

Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna es el título de la obra que dedica a su admirado Edmond de Goncourt: *Hace mucho tiempo, al acabar de leer el libro Outamaro de Edmond de Goncourt, me hice el propósito de escribir, para cuando mis estudios artísticos me lo permitiesen, un libro semejante... Pasó el tiempo, fui al Japón, leí, estudié, coleccioné los millares de estampas que integran hoy mi colección cromoxilográfica; admiré entre toda la cohorte de pintores nipones, a los que más amé, quizá porque mejor sentí... pero sobre todos a Hiroshigué... Edmond de Goncourt, después de Outamaro, sólo alcanzó a escribir Hokusai; pero Hiroshigué estaba en la lista de los cinco pintores... Ahora yo, en este remoto rincón del planeta que tal vez no sospechó el maestro dilecto, recojo su designio trunco y trato de realizarlo en parte, como un hijo amatísimo cumpliría la póstuma voluntad de su padre venerado.*⁸⁷

Entre los años de 1900 y 1901, se dieron a conocer en la *Revista Moderna*, en forma seriada, las crónicas que en su publicación definitiva de 1919 se titularían “En el país del sol”. Y con el año de 1904 queda cerrado un importante ciclo en la vida artística de Tablada, tras la cual mucho tiempo habría de transcurrir hasta que pudiera volver a colocarse en un sitio importante entre los principales poetas mexicanos. Pero, como ha dicho Alfonso Reyes, los silencios temporales de Tablada no significaban que sus dotes literarias estuviesen agotadas: “Después de un largo silencio, había de resurgir remozado, puesto al compás de la última poesía sintética y del epigrama japonés...”.

87 Hiroshigué (El pintor de la Nieve y de la Lluvia, de la Noche y de la Luna), detallada en prosa en su monografía, ilustrada con grabados del maestro, México, 1914.

Y, tras la corta vida de la Revista Moderna, 1898 a 1903, nace *Savia Moderna*, que, a decir de Francisco Monterde, “...fue el vástago directo de la *Revista Moderna*. Consecuencia inmediata de la inquietud de un grupo de jóvenes que, aún ligado con la minoría de autores en aquella, querrá tener feudo propio, para afirmar sus convicciones.”

Cuando en 1910 tiene sus inicios la Revolución Mexicana, Tablada decide viajar a París porque, además de que el primer paso a la universalidad era la “veneración a los poetas franceses”, el escritor no simpatizó nunca con el movimiento revolucionario mexicano, que siempre se presentó ante sus ojos como un espectáculo caótico, sin orden ni concierto.

No obstante, y a pesar del enorme entusiasmo que lo llevó hasta la *Ciudad Luz*, hubo de comprobar que la realidad no casaba con sus sueños. En la sección *Bailes Exóticos* de las crónicas tituladas “Los días y las noches de París”, puede leerse, en el último párrafo de “Tedio Parisiense”:

*“No, no valía la pena atravesar el Atlántico y de haber estado a punto de naufragar en el mar Cantábrico para oír estas conversaciones estereotipadas, para encontrar por sarcasmo copias parisienses de rostros aztecas y para saturarme en este aburrimiento gris como el cielo invernal, obstinado como la terca llovizna y espeso y pegajoso como el lodo de estos bulevares”.*⁸⁸

Cierto es lo que dijera José de Jesús Núñez: “...Era José Juan Tablada un parisiense que no había estado en París, pero que se sabía hasta el último de sus rincones”. Pero también es cierto que Tablada tuvo que respirar el aire parisino para llegar a saber que: “*París tiene zonas y tiene momentos de una vulgaridad y de una monotonía espantosos*”.⁸⁹

Sin duda alguna esta visión negativa de París, haciendo de lado lo que de cierto pueda haber en ella, se debe en buena medida a lo que comenta Héctor Valdés.

*París no se movía al antojo de quien así lo deseaba, y los escritores franceses no eran amigos de quienes tanto lo emulaban. Los latinoamericanos formaron un mundo aparte, latinoamericano desde luego, en un terreno que no era el suyo;...*⁹⁰

En “Los días y las noches de París” (1911-1912), Tablada ejemplifica varios casos de artistas mexicanos que viajaron hasta aquella ciudad con ambiciones de triunfo y fracasaron en aras de una bohemia mal entendida, tanto por falta de recursos como de salud física.

88 p. 220, *op.cit.*

89 p. 219, *op.cit.*

90 Héctor Valdés y Julio Torri, en *Breve historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

En el caso personal de Tablada, no hay duda de que fue el deseo vehemente de apreciar el arte y la cultura en general; aproximarse a aquellos escritores franceses a quienes mucho admiraba; adentrarse, en fin, en el corazón de París. Deseoso, quizá, de participar también de ciertas “emociones fuertes” y probablemente hasta “mefíticas”, presencié el Gran Guignol, espectáculo para adultos compuesto de pequeñas piezas teatrales, en uno o dos actos; escritas y representadas para un público que, bajo el efecto de las drogas, acudía asiduamente para recrearse con ellas, acompañando las pasiones de los actores.

Movido por el impulso de conocer seres que habitaban un mundo distante al suyo, “...de una vida inferior, casi animal...”, como él mismo la describe, se acercó a los “apaches”.

*“Ver a los apaches es, para todo el que llega a París, una curiosidad tan malsana como vehemente. Contra la delicadeza y el refinamiento de un espíritu civilizado, se busca de cerca o de lejos el soez espectáculo de aquellos rufianes y mujerzuelas que viven en el emporio de la cultura, en el riñón de la Ciudad Luz, como los ancestros de las primeras edades vivían en sus cavernas con idénticas almas movidas por vehementes apetitos, con iguales impulsos nunca refrenados de codicia, de combate y de amor”*⁹¹

Desde París, Tablada profesaba una sincera admiración a los artistas mexicanos que exhibían en el Salón de Otoño, si bien por otra parte censuraba duramente la guerra fratricida que amenazaba con destruir al país (Ver NOTA 21).

El título de una de las pinturas que más impresionó a Tablada, al punto de merecerle un texto completo, fue “El embarque a Citerea” (Ver ANEXO 9).

*Todo llega tarde en la vida... ¿Por qué no vi este cuadro antes, en otros días lejanos, cuando la invitación al viaje pudo resonar en el alma armoniosa con ímpetus de aventura?*⁹²

Por su parte, la fama que según Tablada debía tener el arte oriental en París, no era tal; “salvo un corto número de especialistas” (*op. cit.*, p. 126). Como parte de su desencanto de París y como crítica a un cierto esnobismo europeo, señalaba acremente que: París había sintetizado todo el arte pictórico en sólo dos nombres: Utamaro y Hokusai (Ver NOTA 22).

Para el caprichoso París, todo el arte pictórico del Japón se reduce a dos nombres: Hokusai y Utamaro. Hablad a cualquier parisiense del arte nipón y os contestará invariablemente: ¡Ah oui, Hokusai; quelle merveille!; o bien: ¡Utamaro, que poete de la femme! ¡Y nada más! Desde Kose no Kanaoka, el primitivo, hasta Ogata Gueko el modernísimo,

91 José Juan Tablada, *op. cit.*, *Fantasmas de Apaches*, Sección Varios, pp. 161-2.

92 p. 124, *op. cit.*, Sección De Arte.

*París ha abolido todas las genealogías y estirpes de los pintores del archipiélago oriental para no conservar más que esos dos nombres: Hokusai y Utamaro.*⁹³

Si bien es cierto que Utamaro ocupó siempre un lugar especial entre sus artistas japoneses más admirados, en su artículo “El monstruo (Fantasías estéticas)”, escribió:

“Después de las imaginaciones obscenas y terroríficas de Utamaro y las larvas y espectros de Okusai...Y las monstruosas imaginaciones eróticas de Utamaro? Sería escabroso describirlas aquí. Huysmans las califica de “espantosas y admirables”. Edmundo de Gancourt las tiene por maravillosas. Roger Marx emplea seis páginas en la descripción de una plancha...”.

Obra poética

La inclinación de Tablada hacia los animales muchas veces se asocia a las metamorfosis que estos presentan en las consejas populares de México; son los espíritus que pueblan el campo mexicano.

Personajes que, a decir de Luis Cardoza y Aragón: “...*forman un mundo invisible, presente, que da satisfacción al tacto, al diente y a la uña*”.

Son los espíritus de los muertos que vienen a tomar las ofrendas, a delatar riquezas o exigir desagravios; que merodean, como espantos familiares, los corrales y los bosques. Tablada habla de todos ellos; aquí algunos de sus versos:

De **Yecán...Yecán:** (Nueva York, octubre de 1922)

*Coyotes de largos ladridos
y ojos por el hambre encendidos*

De **La Parábola del sapo:** (1922)

*Sólo el murciélago de trapo
Es más lóbrego que el sapo;*

De **La Paloma Cuerva:** (Nueva York, 1923)

*¿Mas dónde vive la paloma cuerva?
Más allá de la traza y las calles del agua
Seguí una vez prendado el vuelo de su enagua.*

¿Qué implica, en realidad, este recordar el campo mexicano, con sus espíritus y sus animales? Ya desde la llamada “época media” (1901– 1918), pero principalmente, junto con los *haikai* de su “época moderna”, en un

⁹³ op. cit., *Utamaro, el Watteau amarillo*, Sección De Arte, pp. 127-128

gran número de poemas largos Tablada hace patente la intensa búsqueda de sus propias raíces. A través de sonidos, sombras y luces, espíritus, rituales y creencias, el autor describe México, desde la antigüedad hasta su propia época, y habla de su historia, de sus dioses, de su arte, de su ambiente; sus paisajes y aromas son temas que se repiten en esta parte de su obra poética para musitar lo mexicano, a veces reflejando una cierta tristeza, como en *Los pijijes*, y otras alegría, como en *Tianguis*.

Muchos, de sus personajes son oriundos de México, como el “guajolote” (del náhuatl: *washolotl*), el “zopilote” (*tzopilotl*), el “jaguar”, el “quetzal” (*quetzalli*), el “coyote” (*coyotl*), que a través de su figura, su canto, su trino o aullido, según sea el caso, narran escenas de ese añorando y ahora más que nunca respetando México de Tablada:

LOS PIJIJES

*Visten hábitos carmelitas
los ánades veracruzanos;
y como dos frailes hermanos,
en actitudes estilitas,
sueñan lagunas y pantanos*

*Así parados en un pie,
con el rojo pico escondido
bajo el ala negra y café
y con el cuello retorcido
como el tubo de un narguilé,*

*dejan pasar las noches tétricas
y los días primaverales,
en ensimismamientos iguales,
en sendas posturas simétricas,
inmóviles y ornamentales...*

*En la noche su instinto vela;
y a un ruido insólito en el folio,
el ánade grita y revela
ser tan eficaz centinela
como un ganso de Capitolio.*

*Mas desdeñando esa tarea
doméstica de janitor,
nada a los ánades recrea
aunque su ojo que parpadea
distinga todo en derredor...:*

*glauca sombra de la tortuga
entre dos aguas, o en el lago;
de los saúces temblor vago;
leve retracción de la oruga
en la hoja del jaramago...*

*Eléctrica luz que en la bruna
sombra, difunde en el vergel
romancesco claro de luna,
y a cuyo ampo no hay flor alguna
que no parezca de papel...*

*Pobres ánades vigilantes
que contemplan y sienten todo...
fulgor de estrellas rutilantes,
roncar de sapos en el lodo,
o vuelo de aves emigrantes.*

*¡Sólo entonces, si el firmamento
crepuscular se torna gris
y el cielo cruza un bando lento,
el ánade con ojo atento
sigue el vuelo libre y feliz!*

*Los dos ánaes en un mismo
murmullo tenue y doloroso,
desde su forzado reposo*

*dicen nostálgico atavismo
del hondo cielo luminoso...*

*Y -símbolo de estéril vida,
de inútil ilusión fallida-
mueven en vano el ala trunca,
¡el ala inválida y herida
que ya no habrá de volar nunca!*

TIANGUIS

*Día de Plaza, día
de trabajo, pero de alegría...
Desde ayer, de la azul serranía
descendieron los indios marchantes
hasta los hondos valles...*

*Pobláronse las calles
de tropeles itinerantes...
Quedaron los polvos caminos
como los viejos códices,
estampados con pies de peregrinos...*

*El Tianguis... ¡Del convento arcáico
al Corral del Consejo
es, al solar reflejo,
palpitante mosaico!...*

*De los indios contentos
en los rostros de terracota
a plácida sonrisa brota
de la Diosa de los Mantenimientos.
Cromática alegría de la plaza,
verde jaspe de los chilacayotes;
cinabrio de la flor de calabaza
y alabastro de los chinchayotes...
¡Toda la gama! Para hacer feliz
al ojo del pintor... ¡Desde la negra noche
hasta el día! ... ¡Betún de huitlacoche
y oro del pródigo maíz!...*

*Los áureos chiquihuites
están llenos de chalchihuites.*

*Y aquella polifonía...
Del sinsonte de clara melodía;
horzar del cerdo; piafar del caballo,
con el tema del canto del gallo
¡de puerta en puerta, hasta la pulquería!*

*Casa de adobes,
del barro del ceramista,
de la loza de Guadalajara,
del nido de la golondrina.*

*¡Guajolote, cólera absurda,
carcajada inoportuna,
montón de plumas!*

*Un olor de copal que arrastra el viento
perdura como hálito fatal...
Es el vaho de ayer, es el aliento
Del icono ortodoxo y el ídolo ancestral.*

*Y a su soplo en los rostros ambiguos
de los indígenas estoicos
lucen los antifaces pavorosos o heroicos
de los dioses antiguos...*

*Y bajo de la lumbre meridiana,
entre tanta esmeralda y tanta grana
va el ánimo perdida,*

*hormiga que halla la salida
dentro de una batea michoacana.*

Los contemporáneos de Tablada, no obstante, han considerado que “Onix” es el poema más representativo de aquella época. El “Onix”, uno de sus Poemas de Juventud (1892-1900), reflejaba ya la inquietud de la época; es, como afirma Urbina, “una admirable página moderna, un profundo sollozo de tristeza humana, un suspiro de dolor eterno, un grito de la infinita angustia de vivir”.

ONIX

*Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranadas de tus culpas el rosario...
-¡Yo quisiera llorar como tú lloras!*

*¡Oh guerrero de lírica memoria
que al asir el laurel de la victoria
caíste herido con el pecho abierto...
para vivir la vida de la gloria!
-¡Yo quisiera morir como tú has muerto!*

*Porque la fe en mi pecho solitario
se extinguió como el turbio lampadario
entre la roja luz de las auroras
y mi vida es un fúnebre rosario
más triste que las lágrimas que lloras*

*Porque al templo
sin luz de mi memoria,
sus escudos triunfales la victoria
no ha llegado a colgar; porque no ha abierto
el relámpago de oro de la gloria
mi corazón obscurecido y muerto.*

*Casto amador de pálida hermosura
o enamorado de sensual impura
que vas –novio feliz o amante ciego-
llena el alma de amor o de amargura...
-¡Yo quisiera abrasarme con tu fuego!*

*¡Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
Saber qué obscuro advenimiento espera
El anhelo infinito de mi alma,
Si de mi vida en la tediosa calma
¡No hay un Dios, ni un amor,
ni una bandera!*

*Porque no me seduce la hermosura
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego.*

“Onix” es, en efecto, el poema más distintivo de una época que, dolorosa, drástica e inevitablemente, se transforma para alcanzar a la modernidad, que no por tentadora deja de parecer de muchas maneras ajena a los intelectuales del subcontinente latinoamericano.

Por otra parte, la influencia de Oriente, perdurable siempre, fue, se ha dicho, definitiva en la obra de Tablada a través de la sutil visión de Japón, como puede verse en los siguientes poemas de la época moderna del autor (1919-30).

De haikais de *Un día*:

El saúz

*Tierno saúz,
casi oro, casi ámbar,
casi luz...*

Un mono

*El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!*

Peces voladores

*Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar*

De Jaikais de *El jarro de flores*:

Identidad

*Lágrimas que vertía
La prostituta negra
¡Blancas, como las mías!*

Para mejor comprender su obra, es menester leer las palabras que el propio Tablada ha legado: “*Todo depende, dice, del concepto que se tenga de arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento*”.⁹⁴

Un año después de que entra en vigor la Constitución de 1917, que precisa y puntualiza el cambio social del país, Tablada se dedica a propagar la cultura mexicana con gran empeño: la pintura (muralista), la cerámica, la danza, las culturas antiguas, y así participa en la transformación espiritual del pueblo.

De acuerdo con José Luis Martínez: “Al poeta José Juan Tablada, iniciado poéticamente con el modernismo, de cuya tendencia realizó algunas de sus más recordadas composiciones, le distinguió una singular capacidad para irse transformando con las nuevas maneras poéticas, rejuveneciéndose en cada una de ellas y contribuyendo al rejuvenecimiento de la poesía mexicana, que

⁹⁴ En carta publicada por la revista Álbum Salón en 1919.

acataba con entusiasmo sus seductoras invitaciones hacia las inquietudes líricas de su tiempo...”.

En todo caso, José Juan Tablada, como ha afirmado Ángeles Mendieta, tras recorrer penosamente los últimos peldaños del romanticismo, la liberalidad del pensamiento francés y el exotismo oriental, entró de lleno a las esencias nacionales; descubrió su patria transformada y bella, y se agrupó definitivamente en sus vertientes, “menos brillantes, pero más puras que todas las aguas lustrales que había probado”.⁹⁵

Es posible afirmar, entonces, que no es por casualidad que Tablada se vuelca definitiva y ansiosamente en “lo mexicano”, sobre todo a través de su poesía. No es por casualidad, tampoco, que lo haya hecho abierta y definitivamente tras la promulgación de la Constitución del 17. Años habían transcurrido desde que comenzara la búsqueda de identidad de los mexicanos, éste es el verdadero sentido de las palabras de su biógrafa, Angeles Mendieta, y es también el verdadero sentido de su vuelta a las raíces. Además del hastío que la ciudad de París había producido en el autor desde apenas iniciada su estadía, el ensayo *Epidemia Baudeleriana* es un claro ejemplo del “arrepentimiento”, tanto de Tablada como de sus contemporáneos, por haberse entregado de manera tan inconsciente a una vida bohemia, que además no les correspondía. El penúltimo párrafo de esta obra sintetiza ese sentimiento:

“...aquellos Paraísos Artificiales cuyo aciago tremedal vio nuestra confiada juventud cubierto de flores y tan plácido y seguro como un parque versallesco...Los árboles habían resultado fatales manzanilleros, las rosas de pastorela venenosas orquídeas, el agua de las fuentes destruía la voluntad y ahogaba la memoria...”.

Temas y/o símbolos en la obra de Tablada

La temática de los artículos de Tablada -a través de los que expresaba sus ideas en periódicos y revistas literarias- es ilimitada en general, no tiene tópicos constantes, aunque sí ideas que vuelven una y otra vez. Entre estas ideas está, como entre muchos otros escritores de su época, la de la “agonía” que la vertiginosa transformación cultural le causaba.

En repetidas ocasiones se ha dicho que José Juan Tablada fue el más baudeleriano de los poetas de su generación y su obra la más representativa del modernismo mexicano. Es cierto, porque, sin duda alguna, a ello colaboró su conocimiento perfecto del francés, que lo llevó a traducir, como se ha visto, a Baudelaire, Rollinat, Richepin, Pierre Louÿs y Herédia, entre otros.

⁹⁵ Ángeles Mendieta, *op.cit.*, sección: *Anticipación: Los Testimonios*, pp. 9 y 13.

Se dice asimismo que tradujo del japonés una pequeña obra de teatro de autor anónimo (*Nō-kyōgen*: entremés del teatro *Nō*): “*Zazen*” (Abstracción), y del portugués Eugênio de Castro, el poema dramático: “*El Rey Galaor*”.

Se ha visto igualmente que en su primera etapa Tablada no escapó, no se sabe si no quiso o no supo cómo hacerlo, a la influencia baudeleriana ni a los “paraísos artificiales”. Él mismo fue víctima de ellos, y sus “silencios” -a los que se refiere Alfonso Reyes- fueron causados por estos paraísos. Es en esta etapa que repite, como tantos otros, temas “universales”. Su vasta cultura le permite, tanto en su prosa como en su poesía, hacer alegorías sobre nombres y temas históricos.

Por otra parte, y como también ya ha sido visto, la influencia de Oriente a través de Japón fue definitiva en su obra. La poesía y la pintura japonesas dejaron una honda huella en Tablada que, como se ha visto, en adelante habría de reflejarse en sus escritos de muy diversas maneras: imágenes, símbolos, paisajes; si bien el autor no traspone el umbral “exotista” que había caracterizado a los europeos y a los demás modernistas latinoamericanos en su acercamiento a Oriente; parecería haber estado consciente de que las solas expresiones “chinerías” o “japonerías” conllevan un dejo poco afectivo, y no reflejan más que la moda que se vivía entre los intelectuales europeos, y que -como tal- había sido importada por los latinoamericanos.

El recorrido por temas y símbolos ajenos fue un paso obligado para que Tablada pudiera llegar a “saberse americano”, para estar en posibilidad de encontrarse con México. La decepción producida en Tablada, primero por la propia tierra europea y posteriormente por la influencia que tan ávida e inconscientemente habían recibido los latinoamericanos de los europeos -y en especial de los franceses-, en su obra y hasta en su estilo de vida, lo reintegró a su propio mundo, lo hizo reconocer temas y símbolos propios; su dolorosa búsqueda de identidad parecía hallar al fin un remanso en el campo mexicano.

La rebeldía modernista que el poema *Onix* refleja, no es otra cosa que la compleja reacción a la industrialización y al positivismo filosófico, que, junto con todas sus lacras -militarismo, lucha de clases, auge del capitalismo y de la burguesía, etcétera-, provocan en los pueblos y muy particularmente en los artistas, a quienes hace sentir la *angustia* de no tener en qué creer: “un Dios”, a quién asirse: “un amor”, ni por qué luchar: “una bandera”. La búsqueda es, en síntesis, la de su propia identidad.

La modernización, un desarrollo más

Para precisar la posición de Natsume Sōseki frente a la -como se ha visto- “irreflexiva” occidentalización del Japón de aquellos días, es significativo ver cómo, en su conferencia titulada: “La ilustración del Japón moderno” (Gendai Nihon no kaika), el autor comienza mencionando la dificultad que para el hombre representa “definir” algo.

En su introducción, Sōseki quería esclarecer el significado que la palabra “ilustración” (*kaika*) tenía en general, y la que para los japoneses revelaba en particular. En sus orígenes, el problema del hombre era vivir para vivir, vivir para no morir, “sobrevivir” era su desarrollo. Hoy, el problema es vivir o vivir, el “cómo” hacerlo es el problema en que el individuo concentra toda su atención. De lo que fácilmente se desprende que, para Natsume Sōseki, la modernización representó un desarrollo más.

En Occidente, el desarrollo se produjo “desde dentro” (*nai-hatsu teki*), pero en Japón tuvo lugar “desde el exterior” (*gai-hatsu teki*), muy superficialmente y sin mayor ponderación, dejando muchas lagunas por llenar. Sōseki insistía en que la aceptación de la Modernización, como apertura a Occidente, debía ser progresiva, y cada paso hacia ella objeto de reflexión. Advertía que los japoneses no habían tenido tiempo de evaluar el cambio.

La vida de Sōseki coincidió con uno de los más dramáticos periodos de la historia de Japón. Los Tokugawa, se ha visto, habían controlado la vida de los japoneses durante casi tres siglos; en un principio a través de la imposición de una rígida jerarquía oficial apoyada en los dos grandes pilares del neo-confucianismo: la lealtad a la sociedad y a la nación y la piedad filial.

Para mediados del siglo XIX, la imagen de la armonía estática que caracterizara al régimen Tokugawa no correspondía ya con la realidad. La estabilidad y prosperidad alcanzadas por el régimen contenían la semilla de su propia destrucción: los mercaderes, que por decreto se habían hallado en lo más bajo del escalafón social, comenzaron a adquirir poder.⁹⁶

Con la destitución del *shōgun* por no haber conseguido expulsar a los bárbaros, y la restitución del Tennō en su antigua posición de autoridad indiscutible, sus asesores se embarcaron en una emocionante forma de modernización, que desde entonces muchos han dado en calificar de “occidentalización”.

La lucha de Sōseki por hallar sentido a su vida hizo aflorar en él un punto de vista micro-cósmico hacia los conflictivos aires de la historia del Japón de aquellos días.

⁹⁶ Hasta entonces, la jerarquía u ordenación social había sido *Shi-nō-kō-shō*: guerrero (*samurai*), campesino, artesano y comerciante,

Natsume Sōseki viajó a Londres en 1900 y en aquella urbe se autoimpuso el deber profesional de aumentar sus conocimientos sobre la literatura inglesa; esfuerzos que le hicieron darse cuenta, cada vez más, del grado de dificultad que tal intento implicaba y del escepticismo de su propia identidad cultural. Cuando más joven había estudiado los textos clásicos chinos, que no le ofrecieron mayores dificultades -ni siquiera los había considerado ajenos-, y tenía, si no la certeza, la esperanza al menos de que algo semejante sucedería con los ingleses. Pero no fue así; la literatura inglesa le produjo una suerte de decepción -incomprensible y de alguna manera misteriosa- que representó uno de los mayores impulsos de su conflicto con la cultura occidental.

Poco después de su llegada a Inglaterra Sōseki inició varios cursos en la Universidad de Londres, pero pronto los abandonó para tomar clases privadas con W. J. Craig, editor de la *Arden Shakespeare*, lecciones que tampoco lograron satisfacerle y que al poco tiempo suspendería. Entonces la vida de Sōseki fue más solitaria que nunca.

Su permanencia en Londres le creó un prolongado trauma que anidó en su mente por años. Londres fue una prisión mental de la que nunca pudo escapar por completo. Su neurosis, que rayaba en la esquizofrenia, fue el precio que Sōseki tuvo que pagar para poder convertirse en un hombre moderno.

En su “Prefacio a la Teoría de la literatura”, Sōseki describe no solamente la capital inglesa y su flagrante industrialización, sino que, con un sentimiento de profunda desesperanza y pesimismo, describe también la propia conciencia de ser japonés “el privilegio y el derecho de ser japonés”; fatalidad a la que la agonía de la modernidad lo había enfrentado en Europa.⁹⁷

Vida y obra. De Natsume Kinnosuke a Natsume Sōseki

En 1880, cuando Natsume Sōseki ingresó en la escuela secundaria (*Ni-sho-Gakusha*) a los catorce años de edad, la enseñanza de la literatura china formaba parte de la formación básica que todo adolescente japonés recibía, por lo que no se le consideraba una literatura “extranjera”.

Para Sōseki era un aprendizaje a tal grado placentero que imaginó que toda literatura debía ser como la china. Y, por otra parte, a despecho de no sentirse atraído en absoluto por el inglés, tuvo que tomar cursos de esta lengua para poder ingresar en el bachillerato.

Sentía un gran afecto por la Literatura china, pero era inútil a esas alturas hacerse especialista en ella. Pensé ingresar en la universidad para especializarme en algo.⁹⁸

97 Silvia Novelo, “Prefacio a la Teoría de la literatura”, *Luvina*, Revista literaria de la Universidad de Guadalajara, pp. 45-54, primavera del 2009.

98 Masahito Ara, *Sōseki Nyūmon (Introducción a Sōseki)*, Kodansha, Tokio, 1967, p. 34.

Titubeó entre la Medicina y la Arquitectura, pero finalmente se decidió por la Literatura inglesa,⁹⁹ porque, además, como gustaba tanto de la literatura en general, confiaba en que la inglesa no sería muy diferente de la china. A la postre declararía que no le gustaba la literatura suave y sin ritmo, como eran las obras japonesas de Bakin, Monzaemon o los *Ugetsu monogatari*;¹⁰⁰ reveló que se sentía fuertemente atraído por una literatura fuerte y masculina, como era la china. Rechazaba, en fin, las obras maestras de la antigua literatura japonesa.

Alrededor de 1888, cuando finalmente inició el estudio de la Literatura inglesa, Japón vivía la plena “occidentalización” y era común la publicación de traducciones de Scott o Shakespeare, por lo que no es difícil entender que en medio de un ambiente tal Sōseki haya elegido, aunque no con demasiado entusiasmo, a la Literatura inglesa.

De acuerdo con diversos investigadores, 1889 fue el año en que por primera vez Natsume Kinnosuke firma un trabajo literario como Natsume Sōseki. Se trataba de una antología privada, *Nanakusa Shū* (*Compendio de las siete yerbas*), compilada por Masaoka Shiki, en la que Sōseki escribió una crítica sobre los *nanagon-zekku*, un formato de poesía china.

Dos años antes, en el mes de marzo y cuando Sōseki contaba con veinte años de edad, el mayor de sus hermanos había muerto víctima de la tuberculosis, enfermedad ante la que tres meses más tarde sucumbiría también su segundo hermano.

Entonces, fue en septiembre de ese mismo año que el tercer hermano de Kinnosuke heredaría los bienes de su padre, que muy probablemente temía perder a su penúltimo hijo a causa del contagioso padecimiento. Kinnosuke no vivía con ellos y su vida no peligraba. Le interesaba el estudio más que al único hermano que le quedaba y tenía pensado ingresar en la universidad; quizá por esta razón el padre confiaba en que podría arreglárselas solo.

Había sucedido que, en 1888, año en el que Kinnosuke habría de retornar a la casa paterna desde la de sus padres adoptivos -los Shiobara- el padre biológico pagó doscientos cuarenta yenes por la vuelta del hijo pródigo; dinero que estaba dentro de la misma envoltura que la carta que Kinnosuke debía firmar para regresar al lado de su propia familia. Cuestión acerca de la que Komori Yōichi especula, diciendo que Kinnosuke había firmado un documento que lo convertía en mera mercancía, en objeto de compra-venta entre las familias Shiobara y Natsume. Así que, su nombre personal, “Kinnosuke”, se convierte para él en símbolo de transacción comercial, amén de que su padre lo quería de vuelta no por apego sino para reemplazar al tercer hijo cuando

⁹⁹ Ara, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁰ *Historia de la luna de junio*, colección de cuentos escritos por Ueda Akinari en 1768, cuyo tema eran fantasmas y espíritus.

éste hubiese muerto; evento que equivalía a “pisotear” la individualidad de Kinnosuke. Pero, ¿de dónde había procedido el nombre de *Sōseki*?¹⁰¹

Son-so, el protagonista de uno de los cuentos chinos que forman parte de *Shinsho (Libros de la Dinastía Shin, 265-420 D.C.)*, de la gran Colección *Mōgyū* -que cubre cuentos de varias dinastías-, al hablar con uno de sus amigos sobre su deseo de abandonar el trabajo, intenta hacer una alegoría acerca del tema, declamando un poema chino que habla acerca de la vida del ermitaño, que no tiene que trabajar como todo empleado público: *Ishi-ni makura-shi, nagare-ni kuchi-susugu* (una piedra por almohada y agua corriente para enjuagar la boca), pero se equivoca y dice: *Ishi-ni kuchi-susugi, nagare-ni makurasu* (enjuagar la boca con piedras y usar el agua como almohada).

Cuando el amigo le hubo aclarado su descuido, *Son-so* respondió que no se trataba de un error, porque al enjuagarse la boca con piedras puliría sus dientes y al usar el agua como almohada se lavarían las orejas. Fue así que, cuando Kinnosuke leyó los cuentos de *Mōgyū* decidió tomar de allí su nombre de escritor, aunque con el tiempo reconocería que había actuado precipitadamente y que “Gárgaras con piedras” no le parecía un seudónimo precisamente interesante. Pese a ello, el propio Masaoka Shiki (1867-1902) había usado alguna vez el nombre *Sōseki* como pseudónimo.¹⁰²

Lo que realmente pretendía *Sōseki* era llegar a sorprender a los europeos escribiendo obras literarias en su propio idioma; misión en la que lamentablemente no tuvo éxito, y que el autor describe de la siguiente manera:

*Cuando me gradué abrigaba el temor de que la Literatura inglesa me hubiera defraudado de alguna manera. Con esta inquietud partí al oeste, a Matsuyama, y un año después más al oeste, a Kumamoto. A pesar de haber vivido varios años en Kumamoto no dejé de sentir aquella inquietud.*¹⁰³

Cuando en 1990 el Ministerio de Educación Nacional le ordenó viajar a Inglaterra para estudiar inglés, *Sōseki* era profesor del Bachillerato No. 5 y, según él mismo expresa, no había concebido la idea de viajar al extranjero; pensaba además que habría otra persona más adecuada para aprovechar esa oportunidad. Así lo hizo saber a las autoridades de su escuela, pero finalmente éstas lo convencieron para que aceptara la propuesta.¹⁰⁴

El tema que se me encomendó investigar no era la Literatura inglesa sino el idioma inglés, respecto al cual juzgué necesario conocer tanto su alcance como los detalles, de manera que consulté al jefe del departamento de especialistas del Ministerio de Educación,

101 Yōichi Komori, *Natsume Sōseki o yomu*, “Kinnosuke to Sōseki”, *Honmyō to gō*, p. 13. Booklet, Ed. Iwanami, 1993, Tokio.

102 Komori, *op. cit.*, pp. 11-13.

103 Silvia Novelo, *op. cit.*, p. 50.

104 *Ibidem*, p. 46.

*Sr. Kazutoshi (Bannen) Ueda, quien me respondió que no había restricciones especiales, aunque me pidió que tomase las asignaturas que enseñaría en un bachillerato o universidad al volver a Japón. Comprendí que quedaba poco espacio para cambiar el tema del idioma inglés de acuerdo con mi propia opinión.*¹⁰⁵

Respecto a lo que Karatani Kōjin señala en su *Estudio sobre Sōseki lo siguiente*:

Quando estudiamos idiomas extranjeros no distinguimos “lengua” de “literatura”, a pesar de que el inglés y la literatura inglesa sean dos cosas distintas. En su *Crítica de la razón pura*, Kant dice que se puede hacer un juicio estético cuando el interés -o provecho- no se tiene en cuenta.¹⁰⁶

Sōseki no sólo hace la pregunta de “si debe estudiar el inglés o la literatura” con cierta ironía, sino que reconoce que se trata de un serio problema. El estudio de la nación era el idioma alemán; el inglés no es un idioma *poético* sino *personal*, y el francés es un idioma *poético*, en oposición a lo nacional.¹⁰⁷

En la Inglaterra de entonces las literaturas del pasado habían sido reconstituidas a las maneras francesa y alemana. Sōseki tenía gran interés en las novelas del siglo XVIII, de las que ya nadie se ocupaba. Pertenecían a aquella literatura que se había desarrollado sin llegar a definir si existía en función de algún interés (o provecho), o por sí misma. La posición de aquellas literaturas no era algo tan axiomático como la pregunta de si “se debe estudiar el inglés o la literatura”.¹⁰⁸

En opinión del profesor Hirakawa Sukehirō, Sōseki debe haber sentido en Inglaterra el peso de la sociedad cristiana europea, y a causa de ese sentimiento opresivo fue que se dedicó intensamente al estudio.¹⁰⁹

Es natural que los europeos se burlen de nosotros porque somos chatos, tontos, misteriosos, bajos de estatura y tenemos el rostro pálido. Pero ellos no saben nada de Japón ni tienen ningún interés. Aunque cubriésemos los requisitos necesarios para poder ser conocidos y apreciados por ellos, sentimientos tales como respeto o amor no existirán entre ellos y nosotros a menos que se tomaran el tiempo necesario y tuviesen buen ojo para reconocer tales detalles.¹¹⁰

105 Íbidem, p. 5.

106 Kōjin Karatani, *Sōseki no kenkyū (Estudio sobre Sōseki)*, Iwanami Shoten, 1994, Tokio, p. 5. ...

107 Karatani, *op. cit.*, pp. 6-7.

108 Karatani, *op. cit.*, p. 8.

109 Hirakawa Sukehiro, *Natsume Sōseki: hi-seiyō no kutō (Natsume Sōseki: la desesperada lucha anti-Occidente)*, Shinchōsha, Tokio, 1975, p. 25.

110 Hirakawa, *op. cit.*, p. 3.

Diversos autores subrayan el fuerte complejo de inferioridad que Sōseki tuvo siempre por su rostro y que se agudizó en Londres; perturbación que se ve claramente reflejada en su obra *London Shōsoku* (*Noticias de Londres*), en la que describe conscientemente los síntomas de la neurosis, que se le había presentado ya a los seis meses de su llegada a la capital inglesa.

A bordo del autobús que tomó de vuelta del circo, donde había visto leones, tigres y osos blancos, observaba a tres pasajeros cuyo rostro estaba picado de viruelas. Sōseki escribió especialmente esto porque le pareció extraño encontrarse con europeos cuyo rostro mostrara las huellas de la viruela, como el suyo propio.¹¹¹

Comentarios que parecen confirmar que el verdadero obstáculo al que Natsume Sōseki se enfrentó fue la “extranjería” de la literatura inglesa; a través de la literatura inglesa supo que la cultura a la que ésta incumbía era totalmente diferente a la japonesa o a la china y, por tanto, llegar a comprenderla no era un asunto sencillo. Posteriormente criticaría de manera contundente la emulación de Occidente por los japoneses, a pesar de que ya desde sus días de universidad había empezado a advertir la dificultad de la confrontación de índole espiritual con Europa. Lo cierto es que los dos años que Sōseki pasó en Inglaterra no fueron años felices.

*Viví en Londres dos años, de los que lo más desagradable fue el plazo mismo. Entre los caballeros ingleses mi vida era tan miserable como la de un perro entre los lobos. Se dice que su población era de cinco millones de habitantes, y puedo asegurar sin reservas que, convertido en una gota de agua en medio de un mar de aceite (cinco millones de gotas de aceite), mi situación en aquellos días era una cadena de dolorosas vivencias. Al igual que cuando ha caído una gota de tinta sobre una camisa blanca recién lavada; es seguro que el dueño se sentirá infeliz. Me comparo con la tinta porque yo era en realidad como un mendigo vagando por Westminster, respirando durante dos años el aire que como volutas de hollín artificialmente despiden las miles de chimeneas de los alrededores. En verdad que pasé apuros allí. ...*¹¹²

El descubrimiento de las ciudades europeas fue abrumador para Sōseki, a la vez que una gran revelación. Constantemente sintió sobre sí la presión de aquella “cultura diferente”. La angustia diaria a la que su vida en Londres lo tuvo sometido fue origen de una profunda depresión nerviosa que pronto lo haría caer en una franca neurosis.

A pesar de que Sōseki consideraba su nivel de conocimiento de la literatura china correspondiente con el de la inglesa, dedujo que ambas eran de índole desigual, y que no podían quedar comprendidas dentro de una misma

111 Hirakawa, *op. cit.*, p. 195.

112 Silvia Novelo, *op. cit.*, p. 53.

definición; de manera que decidió tratar de entender a la segunda dentro de su contexto social y cultural.

*Me encerré en mi pensión. Guardé todos los libros de literatura en la cómoda, porque pensé que llegar a comprender lo que es la literatura leyendo libros literarios era algo semejante a reñir entre consanguíneos. Juré que investigaría la necesidad psicológica que había tenido la literatura para nacer en este mundo, desarrollarse y corromperse. Juré que penetraría en la necesidad social que había tenido para existir, popularizarse y caer en decadencia.*¹¹³

Ya de vuelta en Japón, sus deberes académicos como profesor del Bachillerato No. 1 y como catedrático de la Universidad Imperial, resultarían para Sōseki tremendamente angustiantes, en buena parte porque estaba sustituyendo al famoso profesor Lafcadio Hearn (*Koizumi Yakumo*) y, para colmo, siempre andaba corto tanto de tiempo como de dinero.

Fue durante este difícil periodo que comenzó a escribir *Yo soy todo un gato* (*Wagahai wa neko de aru*), su primera novela, publicada junto con algunas otras obras menores en las que describía sus experiencias londinenses.

Yo soy todo un gato es una crítica tanto de los individuos como de la sociedad, cuyo único objetivo es el beneficio propio. El protagonista, un gato, narra los sucesos en la vida de su amo, de la familia y de sus conocidos.

Etō Jun, sin embargo, considera que esta obra es una “anti-novela” por carecer de intriga y arreglo teórico, aunque reconoce que representa un cierto “sentido de libertad”. Se arguye que el Sōseki de ese momento no tenía habilidad para elaborar el plan de una novela pero, afirma Etō, no es que no la tuviese, sino que tenía miedo de tenerla. No haber tenido un plan fue lo más importante, porque así pudo sentirse completamente libre, como en verdad lo estaba, para escribir cualquier cosa.

Sōseki sentía un cierto rechazo hacia las novelas que se desarrollaban de acuerdo a un plan, *su* plan. Su lema era “la vida no marcha como lo hemos planeado”. En sus novelas existe un mundo que no tiene denominación, *...es el silencio de Sōseki; el autor está en un mundo en el que no existe un plan; para él el silencio mismo representa la esencia humana.*

Sōseki trató de construir un mundo que podría equivaler a su silencio, no solamente por la vía de la novela sino a través de todas sus actividades, como la pintura, la caligrafía y la poesía china.¹¹⁴

La popularidad que con *Yo soy todo un gato* logró alcanzar Sōseki, en poco tiempo lo llevó a abandonar la universidad para dedicarse por completo a la

¹¹³ Íbidem, p. 51.

¹¹⁴ Jun Etō, *Kotoba to chinmoku (Las palabras y el silencio), Sōseki to Kotoba, Sōseki to Chinmoku*, Bungei Shunjū, Tokio, 1965, p. 144.

vida “periodística”, y nada menos que en el *Asahi Shimbun*,¹¹⁵ lo que en aquel momento representaba un avance inmenso. Si bien hay que señalar aquí que este paso no fue un intento para convertirse en periodista, Natsume Sōseki entró en el *Asahi* con el claro y definido propósito de escribir novelas y ensayos.

En los nueve años restantes completó ocho novelas, y se hallaba a la mitad de la novena cuando la muerte lo sorprendió. Escribió también un buen número de ensayos, que contienen algo de la más hermosa prosa en literatura japonesa. Dictó asimismo un sinnúmero de conferencias, en las que siempre destacó su enérgica censura hacia la civilización japonesa y su entrada en el siglo XX.

En su intento por alcanzar el individualismo, a través de la literatura Sōseki trataba de expresar los problemas de la sociedad entera y de los hombres.¹¹⁶

Gran crítico de la occidentalización, pero consciente de su inminencia, Natsume Sōseki entendió al “individualismo” de una manera muy peculiar. Para él, individualismo se refería al “individuo autónomo”, pero no bajo la idea occidental, sino como unidad estructural de una sociedad civil; el individuo como base última de los valores; una realización del propósito del *yo* teniendo en consideración los valores tradicionales japoneses. Su viaje a Londres fue definitivo en este sentido, y una preocupación constante que se manifiesta en una especie de escepticismo, como se verá al hablar de las características de algunas de sus obras.

En la época Meiji, con la construcción de un Estado nuevo, el común de la gente debía pensar en el futuro de Japón, y con mayor razón Sōseki, que había estudiado en el extranjero por órdenes del gobierno para “desarrollar la cultura japonesa” y que, posteriormente, como profesor de una escuela pública, debía fungir como guía de los jóvenes de su país.

Sōseki fue un intelectual Meiji por excelencia, y sus tormentos personales llegaron a convertirse en símbolos de toda una época; así se explica que las discusiones sobre su obra con frecuencia se hayan visto reducidas a meros sucesos de su vida privada. Sin embargo, y a pesar de que es innegable el hecho de que algunos de los temas más importantes de su producción literaria provienen de su experiencia personal, en las novelas de Sōseki hay muy poco de autobiográfico, característica que lo distingue de sus contemporáneos tanto como de sus sucesores.

Sōseki no fue ni un ‘jingo’ ni un ciego seguidor de la cultura occidental; fue, en los términos más simples posibles, un escritor muy serio para quien la confrontación personal y cultural con Occidente significó un asunto de vida y muerte. Abandonó su carrera académica, como ya se vio, para convertirse en un novelista profesional. Decisión que si bien significó una pérdida para los estudios ingleses en Japón, fue también una ganancia para la literatura japonesa.

115 Periódico *Asahi*.

116 Keisuke Nishimoto, *Gendai Nihon Bungaku no akebono (El despuntar de la Literatura Japonesa Contemporánea)*, Shinchōsha, Tokio, 1992, p. 195.

Obra novelística

Sus novelas, que empiezan siendo humorísticas, como en el caso de *Yo soy todo un gato* y *El señorito (Botchan)*, de 1906), reflejan -todas- el modo de pensar y vivir de los japoneses de la época Meiji, además de la desesperada búsqueda del autor sobre el significado de lo humano o sobre el móvil del egoísmo. Sus obras son una interrogante sobre la vida, la manera de ser de la sociedad y el significado de vivir.

Wagahai wa neko de aru, *Yo soy todo un gato*, es una obra que puede ser interpretada como una explosión de rabia y una crítica abierta hacia la realidad del Japón que Sōseki encontró a su vuelta de Occidente, momento en que psíquicamente se hallaba afectado de gravedad; toda la obra está salpicada de burlas en torno a la *Bunmeikaika (Ilustración y civilización)*.

Wagahai wa neko de aru es, de alguna manera, un homenaje -a la vez que un lamento- a la amistad que le había unido a Masaoka Shiki, escritor fallecido durante la ausencia de Sōseki.

La relación entre ambos autores puede ser encontrada en las obras que Sōseki escribió mientras estaba en Londres, *London Shōsoku (Noticias de Londres)*,¹¹⁷ que comenzaron siendo “epístolas” dirigidas al amigo enfermo con la intención de levantarle el ánimo. El efecto alentador fue tal, que éste, agradecido, rogó a Sōseki le escribiera una carta más antes de que la muerte lo sorprendiera. Desafortunadamente, las muchas ocupaciones, y preocupaciones, que Sōseki tenía entonces, no le permitieron satisfacer el ruego de Shiki, quien falleció al poco tiempo.

Cuando Natsume Sōseki se enteró de la muerte de Masaoka Shiki sintió remordimiento por no haber atendido oportunamente la súplica de su amigo; en consecuencia, al escribir *Wagahai wa neko de aru*, personifica en dos gatos -el narrador y su amiga-, a sí mismos. *Mikeko* es una gata amiga suya que vive en la casa de una maestra de *koto*,¹¹⁸ pero en esa casa vive también una criada de la que no gusta *Yo (wagahai)* porque lo llama *nora* (gato callejero); por esta misma razón, cuando *Mikeko* cae enferma a causa de un resfriado *Yo* se resiste a visitarla, y así no puede ver a su amiga cuando ésta muere.

Mikeko había sido la única en llamarle *sensei* (maestro), es decir, la única que lo respetaba. A la muerte de *Mikeko*, la criada dijo que *Yo* había sido el culpable de su muerte, porque no era otra cosa que un gato roñoso que la había contagiado.

En el prólogo a la segunda sección de *Wagahai wa neko de aru*, Sōseki habla de las cartas que había enviado a Matsuoka Shiki en 1901 y de su sentimiento de culpa por la muerte de su amigo.

117 Cartas publicadas por Masaoka Shiki en la revista *Hototogisu*, de la que fuera fundador.

118 El *koto*, instrumento musical de origen chino, es una suerte de salterio.

El profesor Komori Yōichi justifica a Sōseki al considerar que el autor, dentro del marco de la ética general, no debió haberse sentido culpable porque realmente no había podido escribir a su amigo, y agrega que *London-tō* (La torre de Londres) y *Carlyle Hakubutsukan* (El museo de Carlyle), escritas tras la muerte de Shiki, podrían ser consideradas, respectivamente, las segunda y tercera “Noticias de Londres”. Empero, en lo personal, Kinnosuke se sintió responsable porque no haber escrito a su amigo fue para él lo mismo que haberle dado muerte.

Se ha dicho ya que, durante los últimos diez años de su vida, desde cerca de los cuarenta, Sōseki produjo casi nueve novelas largas y algunas obras cortas de diversa forma y contenido, pero, quizá por haber sido escritas secuencialmente, tres de las novelas han sido consideradas por la crítica como la “Trilogía de Sōseki”: *Sanshirō* (nombre propio masculino), de 1908; *Sorekara* (*Y entonces*), de 1909, y *Mon* (*El umbral*), de 1910.

No obstante, para los fines a que hace lugar este trabajo, y a pesar de que en *Sanshirō* surge también el tema de la vulnerabilidad del hombre en las relaciones humanas -en particular las amorosas-, sería propicio pensar en una “nueva trilogía”, constituida con: *Y entonces*, *El umbral* y *El corazón* (*Kokoro*); esta última escrita en 1914 y que bien podría traducirse como: “alma”, “mente” o “espíritu”, dado el contenido de la novela. Estas tres obras siguen una misma línea, teniendo como tema central la falta de comunicación entre los individuos y abordando problemas psicológicos, sociales y culturales.

Dos son los motivos que inducen a esta alteración. El primero, la edad de los protagonistas, y consecuentemente el lapso de “su” vida que la obra en cuestión permite conocer.

Cuando comienza la novela, *Sanshirō* cuenta con veintitrés años de edad y “con-vivimos” con él nada más que cinco meses; el protagonista no tiene tiempo de madurar. En cambio, *El corazón* (*Kokoro*) cubre un mucho más largo periodo en la vida del *Watakushi* (*Yo*).

En segundo lugar, *Sanshirō* no es una obra de introversión, o de carácter psicológico, es una novela panorámica que muestra a un joven con sentido del humor y sus dolorosos encuentros con el mundo cuando decide dejar atrás su tranquila vida en el campo para enfrentarse con el “mundo universitario” y el “mundo real”, que tampoco son, por cierto, nada glamoroso, simplemente son “la otra gente”; ese mundo con el que todos los personajes de Sōseki tienen que tratar, desde el profesor *Kushami* de “El gato” -como cariñosamente solía llamar el autor a *Wagahai wa neko de aru-*, hasta el artista de *Almohada de yerbas* (*Kusamakura*), el introvertido *sensei* de *El corazón*, o el no-amado *Tsuda*, de *Luz y sombra* (*Meian*).

En un esfuerzo por equilibrar el viejo mundo “centrado en los otros” con el nuevo mundo “auto-centrado”, *Sanshirō* trata de hallar una combinación de los tres mundos a través del desarrollo de una “moralidad personal”, que para

Sōseki es superior a la de cualquier otra “entidad externa” o a la que encuentra su nivel en la nación misma.

El “peligro” de que advierte la obra en la persona del joven hombre de letras, es el de tener que rendirse frente a la literatura occidental, que en ese momento enfrentaba Japón y que posteriormente, en su *Watakushi no kojīn shugi* (*Mi individualismo*), de 1915, según Nishimoto, Sōseki definiría claramente.

Hasta antes de Sanshirō, Sōseki no había revelado abiertamente en sus novelas su profunda preocupación, y sólo ponía énfasis en la ironía o el humor en contra de la sociedad y de los individuos. A partir de Sanshirō, el autor empieza a tratar seriamente los problemas de la vida a través de sus protagonistas.¹¹⁹

Desde *Nowaki* (*Vientos otoñales*), de 1907, hasta *Sorekara* (*Y entonces*), Sōseki había venido expresando su punto de vista sobre la “cultura Meiji”, pero su profundo pesimismo le hizo perder interés y prácticamente dejó de decirlo en la forma alarmante en que lo había venido haciendo.

A continuación, y abordando las obras de la “nueva trilogía”, se dará comienzo con el análisis de *Sorekara*, obra que, de acuerdo con Yamoto Teikan, expresa en forma equilibrada una abierta crítica a la *Bummeikaika* (*Ilustración y civilización*). El autor combina hábilmente el tema amoroso con el de la ilustración de Japón.¹²⁰

Ciertamente *Sorekara* plantea con gran agudeza las contradicciones de la *Bummeikaika*, y quizá por lo mismo ésta es la última obra en la que Sōseki expresa su crítica hacia la “decepcionante” ilustración.

Dos años más tarde, en su *Historia de Japón por el profesor Murdoch* (*Murdoch sensei no Nihon Rekishi*), escrita en 1911, Sōseki dice con gran pesimismo:

Nuestros ojos, esperando el futuro, se impacientan desalentados. La neurosis de la sociedad es más grave que la peste... .. Hacemos lo mejor para destruir nuestro pasado y avanzar hacia la muerte. Pero abrigamos la duda de si, cuando al fin hayamos muerto, nuestra cultura llegará o no a ser respetada por la cultura occidental.

Las obras posteriores a *Sorekara*, como *Kokoro* (*El corazón*), *Mon* (*El umbral*) y *Meian* (*Luz y sombra*, de 1916), enfocan predominantemente la lógica individual y la psicología humana.

A este respecto, Katō Shūichi opina que con *Sorekara* da comienzo la época de reflexión y angustia “sobre sí mismo” de Natsume Sōseki. Además de ser moralista era socialmente un caballero; estaba imposibilitado para enfrentar

119 Keisuke Nishimoto, *op. cit.*, pp.183-84.

120 Teikan Yamoto, *Natsume Sōseki no Igrisu Bungaku* (*Natsume Sōseki – Aspectos laterales de la Literatura inglesa*), Shinchōsha, 1968, pp. 126-127

las características de su época debido a su esencia sensible a la justicia feudal, o conservadora; así que venía a ser un anti-burgués de características nacionalistas. Fue su propia base social “sensible a la justicia conservadora” lo que lo derrotó. Como moralista Sōseki tenía dos enemigos: el Naturalismo, a manera de iconoclasta, y “una sociedad de lucro y falsedad” ¿De qué se valió Sōseki en su lucha contra ellos?

Katō afirma que su arma hasta llegar a *Gubijinsō (Amapolas)*, de 1908, fue su carácter firme, su espíritu inquebrantable.

A Sōseki el enemigo le venía de fuera, lo constituían lo natural y lo social, por lo tanto no podía estar en contra de un enemigo que era la definitiva fuerza histórica; atacándolo se dañaba a sí mismo.¹²¹

Ahora bien, irrumpiendo específicamente en la estructura y la lógica de *Sorekara*, primera novela psicológica de Sōseki, resulta interesante conocer lo que Musha no Kōji, escritor también y crítico literario, ha apuntado sobre ella:

Sōseki no es un autor que escriba dejándose llevar por golpes de genialidad, a la manera de Izumi Kyōka. Él es, por un lado, un académico, un crítico, poseedor de una mente lúcida. Es, además, un hombre nervioso. Es de aquellos escritores que reflexionan detenidamente cada situación y cada palabra antes de tomar el pincel.¹²²

Al escribir *Y entonces* hace uso de una fórmula en la que, a medida que avanza la trama, cobra velocidad, como si se tratara de un río a contracorriente. Al principio, estilo y sucesos transcurren con tranquilidad. Todo acontece con lentitud. Pero cuando el corazón de *Daisuke* -personaje central masculino- pierde la calma, la corriente del río se acelera cada vez más, su cauce se estrecha y, simultáneamente, la profundidad aumenta.

Cuando declara su amor a *Michiyo* tiene lugar el final de una etapa; al rechazar un arreglo matrimonial termina otra; una más cuando *Hiraoka*, su amigo, rompe relaciones con él; otro final cuando su padre lo deshereda; después se desaviene con el hermano; el no saber si *Michiyo* está viva o muerta; la pérdida de la fuente de ingresos, son, todos, hechos que se suceden como en cascada para venir a terminar, en algún momento de su caída, en un lugar sin fondo.

El malicioso escritor no muestra a los lectores “el fondo de la cascada”. Sabiendo que de escribir un poco más los acontecimientos recobrarían la calma, detiene el pincel antes de que ello suceda. Así, deja algo inconcluso en la mente

121 Shūichi Katō, *Nihon Bungaku-shi Josetsu-ge, “Shiki to Sōseki” (A History of Japanese Literature -The Modern Years- Preface, “Shiki and Sōseki”)*, Kodansha International LTD., Tokio, 1983, pp. 378-389.

122 Musha no Kōji, ‘Sorekara ni tsuite’, en *Sorekara*, Kadokawa Bunkō, Tokio, Shōwa 60 Nen (1985), pp.319 -334.

del lector, que si ingenuamente preguntase: ¿qué ocurre después?, sin duda el autor le respondería fríamente: “no lo sé”.

Daisuke representa el presentimiento de Sōseki acerca de la trágica situación de fines del Japón Meiji, en el que el abismo entre la visión moral de los intelectuales frívolos y la repentinamente “modernizada” sociedad se ensancha cada vez más. La personalidad del padre de *Daisuke* refleja los ideales neo-confucianistas que se mencionan ya en la sección anterior de este texto.

En lo que a la técnica utilizada por Sōseki en *Sorekara* se refiere, es obligado señalar que la primera impresión que produce en el lector es la abundancia de ideas, a lo que hay que agregar un sinnúmero de hermosas palabras, adjetivos originales y expresiones geniales lo mismo que hábiles metáforas; es, en fin, una obra de gran destreza. Con su lectura, Sōseki hace sentir que el japonés es una lengua muy completa en la que pueden ser dichas muchas cosas. Características, todas, que aparecen ya en *Gubijinsō* -hoy *Hinageshi* (*Amapolas*) - pero es sólo hasta que escribe *Sorekara* (*Y entonces*) que Sōseki logra desarrollarlas en toda su amplitud.

Sobre el desenlace de la obra, es menester decir que el final es comparable al de *Vientos otoñales* (*Nowaki*), cuyo epílogo parece haber sido forzado en aras de brindar al lector una cierta tranquilidad. Aparentemente, el autor, teniendo en mente aquel final, escribió con gran cuidado el inquietante final de *Sorekara*, excesivo para Musha no Kōji, quien lo reprueba porque considera que si *Y entonces* logra convencer a los lectores de que *Daisuke* lo sacrifica todo por *Michiyo*, el autor habrá conseguido llegar al punto que se proponía; lo que escribiese en adelante sería inútil y hasta podría hacer peligrar el resultado final de la novela. No obstante, el hecho de haber abandonado la escritura antes de que los lectores puedan llegar a conocer el fruto de *Y entonces* ha sido lo más adecuado, quizá demasiado oportuno para poner el punto final a una obra de esta índole.

En lo concerniente al desarrollo de los eventos, es significativo destacar algunos ejemplos tomados de entre aquellos párrafos escritos con mayor vivacidad, como el que aparece al final del primer capítulo, cuando *Daisuke* mira la fotografía de una mujer:

Tomando de encima del mueble el pesado álbum de fotografías, soltó el broche de plata y empezó a hojearlo de pie. Al llegar cerca de la mitad se detuvo. Ahí estaba la fotografía de medio cuerpo de una mujer de unos veinte años. *Daisuke* bajó los ojos y miró fijamente el rostro de la mujer.

(p. 16)

Hasta aquí se desconoce quién es esa mujer, pero tampoco es dable ignorar que en ella hay “algo”, que ha llamado la atención de *Daisuke* al punto de detenerse a observarla con atención.

Otro buen ejemplo se halla en el segundo capítulo, en la escena en la que *Hiraoka* y *Daisuke*, mientras esperan la llegada del tren, sostienen la siguiente conversación:

D: ¿Cómo está Michiyo? Preguntó.

H: Como siempre, gracias.

(cuatro líneas adelante)

D: ¿Qué ha pasado desde entonces?

¿No van a tener otro?

H: ¡Mmm!, no ha habido nada todavía.

Quizá ya no lo habrá. No está bien de salud.

D: Trabajando así quizá lo mejor sea que no tengan hijos.

H: Tienes razón. Sería mejor estar soltero como tú estarías libre de preocupaciones.

D: Y seguiré soltero.

H: Déjate de bromas. Y te diré que a mi mujer le preocupa si ya has encontrado esposa o todavía no. En ese momento llegó el tren.

(pp. 28-29)

En esta conversación “sin importancia”, que los dos amigos sostienen mientras esperan en el andén, sorprende la tan bien lograda insinuación de lo que está por venir, y que interrumpe la llegada del tren.

Cuando el padre de *Daisuke* trata de casarlo con la hija de una familia con la que está muy agradecido, *Daisuke* piensa que es él mismo quien debe decidir con quién casarse. Al final del tercer capítulo *Daisuke* y su cuñada hablan de la siguiente manera:

- Más que aceptar las relaciones que nos han creado, deberíamos crear nuestros propios vínculos.

- ¡Caramba! ¿Es posible tal cosa?

(p. 47)

En estas cuantas líneas, Sōseki presenta el “enfrentamiento” entre el pensamiento feudal y el pensamiento liberal de Japón, la vieja cultura y la “nueva cultura Meiji”: aunque *Daisuke* ama a *Michiyo* -la mujer de *Hiraoka*- le será prácticamente imposible ver realizado su amor.

Finalmente, después de mucho reflexionar, decide casarse con *Michiyo*, o que le produce una cierta sensación de liberación. No obstante, cuando su padre y hermano lo abandonan está a punto de enloquecer. Sus actos independientes no logran tener éxito. Además, parecería también que el autor ha castigado a *Daisuke* por su comportamiento.¹²³

123 Taikan Yamoto, *op. cit.*, p. 230.

Otro ejemplo notable se encuentra en el último párrafo del desenlace de la obra, cuando el autor hace recordar -a través del color rojo- “la pista” que ya había dado en la página sesenta al hablar sobre la “sala de Dannunzio” (*Sorekara*, p. 291).

En cuanto a la manera en la que Sōseki introduce la “subjetividad” del protagonista, basta con observar unas cuantas situaciones a través de los ojos del propio *Daisuke* ¿Es quizá que el autor tiene la presunción de que su subjetividad es superior a la que los lectores perciben?, o es tal vez que ésta lleva la convicción de no ser otra cosa que una muy singular forma de escribir.

Sōseki se permite hacer nacer la subjetividad de *Daisuke* en la mente de los lectores, que han comenzado a leer sin percibir nada en particular. Al presentar el carácter del protagonista, a la vez que describe su subjetividad, el autor en ningún momento se olvida de brindar una buena y equilibrada dosis de interés. A veces cuidando de no ser subjetivo y otras dejando entrever el siguiente acontecimiento; asimismo, con una técnica admirable, introduce vocablos geniales y hábiles alegorías.

Pero, ¿qué habrá pasado después con *Daisuke* y *Michiyo*? Esta pregunta tiene relación con la segunda parte de nuestra trilogía: *El umbral*, novela en la que reaparece la preocupación de Sōseki sobre la dificultad que para los individuos representa la comunicación, como puede sentirse en la respuesta que el bonzo da a *Sōsuke* en el templo:

Al fin en estos días he empezado a sentirme mejor, aunque todavía queda mucho por delante. En realidad, las prácticas son algo muy duro. Si fueran cosa simple, no somos tan tontos como para continuar sufriendolas diez o veinte años. Dijo con amargura, casi con veneno.

(Cap. XX, p. 202)

Además, a lo largo de toda la obra surge, una y otra vez, la repetición de eventos tanto humanos como naturales: dormir y despertar, anochecer y amanecer, etcétera, etcétera, lo que logra transmitir la conciencia de Sōseki acerca de la “continuidad en el tiempo”, que hasta el final, precisamente en la última “conversación” sostenida entre *Sōsuke* y *Oyōne* (la pareja que protagoniza la obra), vuelve a presentarse envuelta en la apática respuesta del marido:

¡Ay, pero qué suerte! Al fin ha llegado la primavera.

Dijo Oyone con alegría, contemplando el hermoso paisaje a través de la puerta de vidrio del *shoji*.¹²⁴ Y Sōsuke, que había salido a la veranda y se cortaba las largas uñas...

Ajá, y así no tardará en venir de nuevo el invierno.

Respondió moviendo las tijeras sin levantar la cabeza.

¹²⁴ Puerta hecha con tiras de madera, generalmente empapelada.

En *El corazón*, por su parte, una de las mejores obras de Sōseki, que sobresale por su excelencia en el estilo antiguo, el autor abandona su postura omnisciente y narra las dos primeras partes en primera persona. La tercera parte consiste en la nota suicida del *sensei* (maestro), mentor del narrador *yo* para las dos primeras partes, y en cuya personalidad Sōseki ha creado a uno más de los intelectuales poderosos, pero socialmente inútiles.

En el primer capítulo aparecen unas palabras alusivas del *sensei* que *me* dice: *El amor es un crimen y es sagrado. Es terrible que generalmente todo el mundo sea bueno pero que repentinamente se vuelva malo. El dinero convierte en malo a todo sabio.*

A partir del tercer y último capítulo quien habla es el *sensei*, a través del testamento dejado a *mí*, y en el que *me* dice que, alrededor del año 30 de Meiji (1897), compartía la vida estudiantil con un amigo suyo, *K*, que al poco tiempo se suicidó. Unos quince años después el *sensei* también lo hizo; decisión acerca de la que Chūhei Shimizu hace el siguiente comentario:

Esto es distinto a la conciencia sobre el pecado original en la religión cristiana. Aunque el *sensei* trató de vivir pensando que ya no tenía nada que perder, se dio cuenta de que no le quedaba más remedio que suicidarse.¹²⁵

Tanto *K* como el *sensei* mismo son otro Sōseki, y *yo* lo es también, pero este último es un Sōseki más nuevo.¹²⁶

Yo nunca me suicidaré, y viviré abandonando las ideas que tenían *K* y el *sensei* es una aseveración que, en opinión de Shimizu Chūhei, significa que "...Sōseki sobrevivió o llegó más allá de sus 'dos' superiores. Gracias a la afirmación del 'yo', que había obtenido en Londres y a los tiempos modernos como ideal, pudo vivir la época Meiji"¹²⁷.

Al comparar su propio suicidio con el del general Nogi el *sensei* dice que se mata por el espíritu Meiji ¿Qué implica esta aseveración? El reclamo de un tipo de "ego" fue una de las mayores preocupaciones de la Modernización de Japón. La carencia de un egoísmo personal en su propio caso, hace que el *sensei* vuelva la mirada hacia atrás con sentimientos confusos acerca de los ideales de principios de Meiji, en donde la inminente Modernización y los valores morales "rectos" parecen inseparables, más aún, idénticos:

-... Al escuchar la broma de mi mujer fue la primeravez que recordé aquello. Mirándole, le contesté: "Si yo muriese como mártir, sería por el espíritu de Meiji"
(Cap. 56, p. 266)

125 Chūhei Shimizu, *Sōseki ni miru ai no yukue (El paradero del amor en Sōseki)*, Iwanami Shoten, Tokio, 1973, p. 139.

126 Shimizu, *op. cit.*, p. 144.

127 *Ibidem.*, p. 145.

La muerte del general Nogi era, en la mente del *sensei*, el fin definitivo de la era Meiji. Nogi, dice, había vivido muerto durante treinta y cinco años, pensando siempre en el suicidio ¿Qué habrá sido más doloroso, esos treinta y cinco años o el suicidio mismo; el momento en que el general había cortado su vientre?

El general Nogi, héroe de la victoria japonesa frente al ejército ruso en Puerto Arturo, y recio defensor de la moral samurai (Bushidō) cometió *seppuku* junto con su esposa la víspera de los funerales del Tennō Meiji, hecho sensacional que, a decir de Morishima Michio, “en parte representó una forma de expiación por haber perdido el estandarte imperial en la batalla, casi cuarenta años antes y, en parte, una afirmación de los valores tradicionales frente a las fuerzas de la Modernización y de la Occidentalización”.¹²⁸

Para finales de Meiji, esa coherencia entre la Modernización y los valores morales había desaparecido con un creciente empobrecimiento de los valores espirituales, atomizados por el progreso material de una industrialización impersonal.

-... Falleció el Tennō Meiji. Entonces yo sentí que el espíritu de Meiji había empezado y terminado con él.

(Cap. 55, p. 265)

¿Cómo veía Sōseki al *Tennō* Meiji o al régimen imperial? es una pregunta que plantea Shimizu Chūhei y que él mismo responde:

Hay fotografías que muestran que Sōseki llevó una banda negra en el brazo durante largo tiempo como muestra de consternación por el fallecimiento del *Tennō*. Quizá, con amor y respeto, se haya referido al *Tennō* como *Tenshi* -aquel que domina al pueblo en lugar del cielo-, como lo hacía el pueblo en aquel entonces.¹²⁹

El corazón rechaza el lado parchado de la “autoconfianza”, que Sōseki discute en la *Ilustración del Japón moderno (Gendai Nihon no kaika)* y en *Mi individualismo (Watakushi no kojīn shugi)*; y que muestra cuán difícil resulta alcanzar tal independencia en Japón y cómo ésta podría vincular una moral maligna. *El corazón* es la obra de Sōseki que, sin duda alguna, mejor refleja los sentimientos del autor como un hombre de Meiji. Sōseki se rebelaba al hecho de que, bajo la aplastante influencia occidental, la cultura japonesa estuviese inevitablemente destinada a ser derivativa o parasitaria. Así, en sus propias palabras, declaró:

Las corrientes que controlan la ilustración de Japón son las occidentales, y en vista de que todos aquellos que cruzamos dichas corrientes no lo somos,

128 Morishima, *op. cit.*, p 35.

129 Shimizu, *op. cit.*, p. 141.

tendemos a sentirnos apocados, como si fuésemos percheros siempre que una nueva corriente surge.

El intento de Sōseki de basar su crítica literaria en su muy personal gusto, fue una declaración de independencia hacia su estudio sobre la literatura inglesa, y con ello, irónicamente fue la japonización de una actitud típicamente inglesa. En esta instancia, así como en su defensa del individualismo, mostró que la cultura japonesa debe ser una síntesis “desde dentro” (*nai-hatsu teki*), y no un patriotismo ni una imitación superficial de Occidente.

Desde dentro es una definición a la que llega discutiendo el contexto social, es decir, el potencial individual en la sociedad; ése es su individualismo, que debe ser distinguido de un puro egoísmo (o egocentrismo). En otras palabras, el de Sōseki es, como se ha visto, un “individualismo moral”, algo parecido a la autonomía kantiana y, además, se mantiene al margen y en contra de faccionalismos o comportamientos gregarios.

La palabra individualismo, dice Sōseki, es tomada con frecuencia como la antítesis de y hostil a nacionalismo. No se trata de algo tan racional y absurdo... Algunas personas están completamente convencidas de que Japón no podrá sobrevivir sin recurrir al nacionalismo. Pero, de hecho, somos nacionalistas, internacionalistas e individualistas, todo al mismo tiempo.¹³⁰

En la misma época en la que escribió *Michikusa (La yerba del camino)*,¹³¹ única novela calificada de “autobiográfica”, Sōseki creó la expresión *Sokutenkyoshi*, que implica “abandonarse a la voluntad divina”, porque en esta obra narra su infancia, su juventud y su modo de pensar, con el fin -quizá-, como afirma Nishimoto Keisuke, de *auto-afirmarse, analizarse a sí mismo y volver a estudiar su personalidad; aunque hasta entonces se había mantenido en firme rebeldía hacia las novelas naturalistas*.¹³²

Para Hirakawa Sukehiro, sin embargo, *Michikusa es una novela sombría*.¹³³ En todo caso, la singular personalidad de Natsume Sōseki dentro de la novelística moderna de Japón, se debe, además de su notable inteligencia y sensibilidad, a que fue un hombre que padeció simultáneamente problemas nacionales, familiares e individuales.

En la obra de Sōseki es difícil juzgar qué ha sido más grave, si el fin de siglo o el fin de era. El protagonista de *Sorekara, Daisuke*, parece ser un hombre de fin de siglo, aunque el *sensei* de *Kokoro* es, evidentemente, un hombre de fin de

130 Shūichi Katō, *op. cit.*, p. 141.

131 La “yerba del camino”, lo mismo en la época de Sōseki que en la actualidad, ha significado entre los japoneses una distracción en el camino, un paréntesis o interrupción en la vida, que fue lo que sin duda constituyó para Natsume Sōseki su estadía en Londres.

132 Keisuke Nishimoto, *op. cit.*, p. 186.

133 Sukehiro Hirakawa, *op. cit.*, p. 29

era que se inmola por el espíritu de la época Meiji. Es posible afirmar que con *Kokoro Sōseki* se despidió de la época Meiji, pero lo que no se sabe es si en esta obra juzgaba al *yo* que recibe el testamento como un hombre del siglo XX, o a uno de la era Taishō.¹³⁴

Temas y/o símbolos en la obra de Sōseki

Esta sección inicia con la tercera obra de Sōseki, *Kusamakura* (*Almohada de yerbas*), de 1906 - mismo año en que había escrito *Botchan* (*El señorito*).

Kusamakura trata concretamente del contraste entre el “viejo Japón” y el “nuevo Japón”, cuyo cambio, producido por “el progreso”, enajena a los individuos. Los últimos párrafos de la obra resumen esta idea cuando el narrador habla de aquella ocasión en la que él y sus amigos fueron a despedir a un conocido suyo que partía a la guerra ruso-japonesa en Manchuria (*Nichi-Ro Seneki*), 1904 - 1905.

El grupo de amigos, a bordo de un pequeño barco de río que los conduce hasta la estación, contempla un hermoso paisaje que se asemeja al Japón antiguo. Desde la embarcación pueden verse sauces llorones, melocotoneros en flor, viejas cortinillas de sogá y, súbitamente, la estación aparece frente a sus ojos, trayéndolos de golpe a la realidad; el tren representa la realidad, al avisarlo todo cambia.

Nada es tan representativo del siglo XX como el tren, que agolpa en un mismo carro a cientos de individuos y corre a una misma velocidad en dirección a una misma estación.La gente dice que toma el tren. Yo digo que somos abarrotados dentro del tren. ...La gente dice que toma el tren. Yo digo que somos tomados por el tren... ..La civilización desarrolla la individualidad de todas las maneras posibles, y después trata a toda costa de pisotearla.¹³⁵

Concerniente a estas líneas, Yōichi Komori considera un gran acierto la intuición del narrador -el personaje principal- al discurrir que el tren de vapor representa a la civilización del siglo XX porque, dice, *las máquinas de vapor, inventadas en Inglaterra a finales del siglo XVIII, perfeccionaron la revolución industrial del país antes de comienzos del XIX; y la vía férrea cimentada entre Manchester (ciudad industrial) y Liverpool (ciudad puerto), formó un mercado mundial al enlazarse con líneas de navegación.*¹³⁶

Komori subraya que el siglo XX ha sido una época en la que la Modernización, compuesta por la revolución industrial y el mercado mundial, ha alcanzado todos los rincones del mundo. Japón también se actualizó con lemas tales

¹³⁴ La era del *Tennō* que reinó de 1912 a 1926.

¹³⁵ *Michikusa* (*La yerba del camino*), Ver Natsume, Sōseki, 1985, *Michikusa*, Iwanami Shoten, p. 166.

¹³⁶ Yōichi Komori, *Natsume Sōseki o yomu* (*Leyendo a Natsume Sōseki*), Tōkyō Daikaku Shuppankai, 1995, p. 7.

como *Bummeikaika* (Civilización e Ilustración) y *Datsu-anyūō* (salir de Asia y entrar en Europa).

La revolución industrial y el mercado mundial acabaron con la diferencia entre la ciudad y el campo y entre la capital y la provincia, tanto en el aspecto material como en el de la informática. La civilización lo uniforma todo, abarrotando una misma caja con individuos y trayéndolos a una misma estación a una misma velocidad. Por homogeneización y asimilación, dice Komori, el tren representa la civilización, la moderna civilización, que se apodera de todas las diferencias y las oculta.¹³⁷

El siglo XX fue también la época en la que la Revolución Francesa, con lemas como libertad, igualdad y amistad, trajo las ideas de individuo, individualidad y libertad al mundo occidental. Pese a que bajo el sistema capitalista industrial, la libertad individual y de la personalidad, o los mismos derechos humanos dentro de un Estado, se establecen sacrificando y/o excluyendo a los extranjeros.¹³⁸

Cuando los países se desarrollan bajo un mismo sistema, el conflicto de intereses entre ellos se manifiesta en forma de guerras imperialistas. En este momento, los individuos que han pactado con el Estado por su propia voluntad tienen que enajenar la iniciativa sobre su personal vida y muerte.

Todos los Estados modernos con un Ejército nacional son, por lo mismo, una paradoja de la civilización, tratando de pisotear la individualidad que ella misma ha desarrollado. El tren ostenta esta realidad. En *Kusamakura* aparece un hombre que toma el tren para después transbordar a un barco que lo llevará hasta Manchuria, porque ha quebrado el banco en el que trabajaba. Aunque este hombre cree viajar en el tren por su propia voluntad, la verdad es que sólo es amontonado y transportado. Esta paradoja de lo activo y lo pasivo es también una realidad de los Estados y la iniciativa de los individuos.¹³⁹

Como el propio narrador comenta, los hombres de la civilización del siglo XX están rugiendo y mordisqueando los barrotes de hierro, como si fueran tigres dentro de una jaula llamada tren. Ellos tienen conciencia de que su individualidad está siendo pisoteada. El narrador declara que si se arrancase uno sólo de los barrotes estallarían la segunda Revolución Francesa.

La revolución de los individuos del siglo XX no es la repetición de la Revolución Francesa. Como el relator dice al mencionar a Ibsen, la revolución de los individuos está en marcha aun en las zonas marginadas de los países europeos. Muy probablemente haciendo referencia a *Casa de muñecas*, de Henry Ibsen.

La gente que vive las circunstancias del siglo XX nunca podrá trascenderlas. En el individualismo y el romanticismo del siglo XIX fue posible creer que los individuos podían trascender sus circunstancias; los individuos de

137 *Ibidem*.

138 *Ibidem*, pp. 8-9.

139 *Ibidem*, p. 9.

Sōseki, en cambio, prefieren seguir criticando las circunstancias desde el mismo centro de ellas.

El conocimiento del narrador, que tiene conciencia del estado de crisis provocado por la discordia entre los individuos encerrados en el tren y de que el tren no presta ninguna atención a los individuos, es un aviso previo de la postura de Sōseki frente al mundo y a la realidad.¹⁴⁰

Y en cuanto a la parte del “tigre”, el narrador apunta que el gobierno *nos* otorga un pedazo de tierra diciéndonos que podemos hacer libre uso de él, pero al mismo tiempo la rodea con barrotes diciéndonos que no podemos salir de esa tierra; de esta manera el gobierno mantiene la paz, pero esa no es la verdadera paz, en esa paz *somos* como los enfurecidos tigres “enjaulados” del zoológico; si un sólo barrote es arrancado sobrevendrá la segunda Revolución Francesa, porque dentro de ese pequeño pedazo de tierra *podemos* ser “demasiado libres”.¹⁴¹

En lo que hace a la mención de Ibsen, el narrador dice que este autor nos ofreció una descripción sobre la situación al hablarnos de una completa libertad dentro de un espacio limitado, por ello es que puede sobrevenir la explosión o la liberación, con el deseo de los individuos de gozar de esa libertad aun fuera de esa tierra limitada.¹⁴²

Ha sido señalado que una de las características que más distinguen a Natsume Sōseki de otros autores japoneses de su época, es que, aunque sus experiencias personales ofrecen parte de la temática de su obra, no es posible afirmar que sus novelas fueron autobiográficas. De entre estas experiencias personales, como triste resabio de una infancia sin amor, destaca quizá el más obvio de sus temas: el abandono. Otro más, y de suma importancia en el análisis de su obra es la ambivalencia, si no el escepticismo, hacia la modernidad misma y por la vía de la occidentalización. Sōseki padeció en carne propia el efecto melancólico de las rupturas que la Renovación¹⁴³ había provocado dentro de su propia familia.

Por último, y de mayor importancia aún, está el hecho de que todo lo anterior forma parte del tema de la enajenación, porque, si existe una característica que todos los héroes de Sōseki comparten es el sentimiento de malestar en este mundo, todos ellos son seres extraños y ansiosos.

El inicio de *Y entonces*, con la caída al suelo de una flor de camelia -de las de pétalos dobles-, es una escena que trae a la mente de los *samurai* la caída de las cabezas de los prisioneros de guerra al ser decapitados.

Para Etō Jun, la flor de la camelia, que ruidosamente cae por la noche, semeja una gran gota de sangre derramada sobre el tatami.¹⁴⁴ Etō señala que

140 *op. cit.*, p. 10.

141 *Kusamakura (Almohada de yerbas)*, Ver Natsume, Sōseki, 1985, *Kusamakura*, Iwanami Shoten, pp. 166-67.

142 *op. cit.*, p. 167.

143 La Renovación Meiji, muchas veces traducida y/o erróneamente citada como “Restauración” Meiji.

144 Estera de paja de arroz revestida con tejido de juncos. El tatami conforma el piso -y el módulo- de la casa

Sorekara tiene una estructura tal que parecería que esa sangre penetrara en el tatami traspasándolo hasta llegar al fondo de la tierra, se transformara en las aguas subterráneas del mundo novelístico, apareciera gradualmente y, finalmente, tiñera todo el mundo completamente de rojo. Este rojo es el color de la sangre, del tiempo, de la vida y de la naturaleza.

El protagonista de esta novela, *Daisuke*, es dueño de una sensibilidad tal que los latidos de su corazón muestran anomalías con sólo escuchar la caída de la camelia mientras duerme; alarga la mano para recoger la flor, la huele, la coloca sobre la sábana blanca y se levanta para lavarse la cara.¹⁴⁵

Por su parte, Yamoto Teikan dice que *Daisuke* es un intelectual Meiji por excelencia que *no se preocupa por ganarse la vida, vive sin trabajar y se siente superior a los demás por su afición al arte y por su elevada educación; siente desprecio por la gente ordinaria, pero carece de practicidad y es a la vez despreciado tanto por empresarios como por políticos.*¹⁴⁶ Su carácter es el mismo que el de los ricos indolentes que se reúnen en la casa del *sensei* en *Wagahai wa neko de aru* (*Yo soy todo un gato*).

Daisuke justifica su apática actitud culpando a la deficiente “cultura Meiji”, en la que tanto insiste Sōseki. El protagonista de *Sorekara* considera que no vale la pena hacer nada en una sociedad que, como la japonesa, todavía no sabe qué hacer con la cultura occidental que le ha caído tan de repente.

El hermano de *Daisuke* está entre *Daisuke* y su padre. Él no defiende la historia del pasado como su padre ni los refinamientos del buen gusto sin trabajar, como lo hace *Daisuke*. Se encuentra siempre ocupado en sus negocios y no se entera de las contradicciones en que piensa *Daisuke*, y en cambio aprovecha la situación reinante.

Hiraoka, el amigo de *Daisuke*, padece sacrificándose frente a las contradicciones culturales. Cambia muy frecuentemente de trabajo y lleva una vida intranquila. Para Sōseki este fenómeno social representaba las deficiencias de la *Bummeikaika*, incluyendo a la política y al comercio.

Y, sin embargo, en esta sarcástica descripción de los aspectos culturales a través de los ojos del autor, sobresalen, por un lado, la imitación de Occidente y, por el otro, las conversaciones en inglés.

Sōseki no propone que no se imite, sino que los hombres no deben perderse a sí mismos imitando diversas cosas con tanta facilidad. Para él, la decadencia moral producida por la opresión de Occidente representa una derrota espiritual.

japonesa tradicional.

145 Jun Etō, *Sōseki to sono jidai*, Shinchō Sensho, Tokio, 1970 y 1993, p. 15.

146 Taikan Yamoto, *op. cit.*, p. 227.

Si bien Sōseki creía que un gran número de japoneses de la época Meiji estaban convencidos de que, al haberla imitado, la cultura japonesa había alcanzado el mismo nivel que la occidental, sobre todo la inglesa, él *intentaba romper la ilusión* de un logro parecido.¹⁴⁷

A través de las relaciones de *Daisuke*, tanto con su padre como con *Hiraoka* y *Michiyo*, puede percibirse la severa crítica de Sōseki hacia la sociedad japonesa de entonces, en la que permean una serie de conflictos “propios” de la edad adulta. Para *Daisuke*, su padre representa a la sociedad entera. Además de la diferencia de edades está la diferencia de ídoles. El padre de *Daisuke* “...es un anciano que, después de haber ido a la guerra, durante la Renovación Meiji amasó una gran fortuna que le permite, por lo demás, tener una amante. Constantemente dice a *Daisuke* que es necesario hacer algo para la nación y la sociedad y, sin poder salir del pasado, permanece de pie en medio de la *Bummeikaika*.”¹⁴⁸

Poseedor de una delicada sensibilidad y un gusto refinado, *Daisuke* siente cierta lasitud o inquietud hacia la sociedad, y sabe que tales sentimientos provienen bien de la opresión ejercida por la cultura europea, bien de las “contradicciones” de la cultura japonesa, y piensa que debe hacer algo con estas contradicciones. Este sentimiento es semejante a la angustia de *Sanshirō*, personaje principal de la obra del mismo nombre que aprendía con el profesor *Hirota*, a quien Sōseki nos presenta como el *Sanshirō* del futuro. Pero como no hay nada que *Daisuke* pueda hacer, nada hace.

El umbral, por su parte, es la quieta historia de un matrimonio de edad media, *Sōsuke* y *Oyōne*, que vive al pie de un peñasco, sin sueños sobre el futuro y casi sin contacto con el mundo exterior. A lo largo de toda la novela tienen lugar dos crisis, sólo dos, pero muy importantes: la enfermedad de *Oyōne* y la supuesta visita del amigo traicionado por *Sōsuke* -*Yasui*- a la casa del dueño. Cada uno de los miembros de la pareja busca ayuda frente a su crisis, pero no la encuentra. Ambos quieren escapar de su pasado y de sí mismos; en un cierto sentido los dos están muertos para la sociedad.

A diferencia de los escritores naturalistas, que escribían revelándose a sí mismos, Sōseki transmite sus puntos de vista a través de los personajes que ha creado especialmente para plantear los problemas de la vida. Por lo tanto, los lectores pueden tomarlos como problemas propios.¹⁴⁹

En las novelas de Sōseki es posible encontrar a aquellos intelectuales que han vivido llenos de remordimientos, pensando tanto en los problemas del Estado y los domésticos, como en los dos mundos que representan Europa y Japón.

147 Taikan Yamoto, *op. cit.*, pp. 228-30.

148 *op. cit.*, p. 228.

149 Keisuke Nishimoto, *op. cit.*, p. 185.

Ya casi al final, cuando *Sōsuke* se prepara a abandonar el templo al que ha ido de retiro, es descrito por *Sōseki* como un hombre sentenciado a detenerse frente a un umbral, llamar y no obtener respuesta.

En cuanto a *Kokoro* (*El corazón*), valdría la pena empezar recordando un hecho que *Etō Jun* hace notar, y que es que en esta obra *Sōseki* escribe en ocasiones *shin* -es decir, el ideograma chino que significa “corazón”- y en ocasiones *kokoro* -lectura japonesa para ese mismo ideograma y que se escribe con tres caracteres silábicos del hiragana: *ko-ko-ro*. *Etō* dice que *Sōseki* tiene una norma para así hacerlo; establece que *shin* guarda una estrecha relación con *junshi*, en la que se encierra la idea de *kaiheihen* y que tuvo una gran influencia en el idealismo de *Sōseki* cuando escribió esta obra.¹⁵⁰

El significado que *kaiheihen* tiene es el de “quitar” todo lo que cubre el corazón para encontrar la verdadera imagen de lo humano. Para *Sōseki*, el corazón es el príncipe del cuerpo y el sujeto del espíritu; a lo que *Etō* añade que si se lee *Kokoro* teniendo en cuenta la idea de *junshi* (que equivaldría al pensamiento aristotélico chino), se estaría en capacidad de entender que *Sōseki* ha tratado de demostrar, con un método muy estricto, la exactitud del Teorema de *Junshi* a través de la escritura de una novela.¹⁵¹

En cuanto al contraste entre la luz y la sombra, *Etō* señala que el *sensei* es un personaje creado claramente para representar la idea de *junshi*; la novela se asemeja mucho al teatro clásico francés (en cuanto a sus tres reglas de concordancia: tiempo, lugar y argumento). En *Kokoro* las estaciones equivalen al paso de un día para *Racine*, las estaciones representan el ciclo del destino. Por ello, el contraste entre la luz y la sombra de la novela, la inevitabilidad del destino, está profundamente mezclada, a la vez que contrastada, con la idea de *junshi*.¹⁵²

En las dos primeras partes de la novela, en que quien narra es el ‘*Watakushi*’ -yo mismo-, la luz y la sombra sólo tienen relación con la descripción de las escenas, pero, en contraste con ellas, la tercera parte, en la que la narración pasa a manos del *sensei*, estas mismas luz y sombra adquieren un sentido moral.¹⁵³

En el capítulo cincuenta y cinco, con el suicidio de *K*, la luz y la sombra confluyen de pronto para convertirse en una luz negra, que esclarece toda la vida del *sensei*. El *sensei* no es otra cosa que una sombra negra iluminada por una luz negra. Ahora, la horrible sombra chisporrotea desde dentro y desde fuera. Es en este momento que se esclarece la esencia humana, cuando todo lo falso que la cubría desaparece. *Sōseki* desarrolla su idea de “humanidad” aplicando la idea de *junshi* a la estructura de la novela.¹⁵⁴

150 *Sōseki to Chūgoku shisō* (*Sōseki y el pensamiento chino*), *Kokoro, Michikusa to “Junshi”, “Rōshi”*, en *Natsume Sōseki shōsetsu zenshū, Shun’yōdō Shoten, 1953.*, p. 126.

151 *op. cit.*, La idea de *junshi*, p. 133.

152 *op. cit.*, “El motivo de la luz y la sombra”, pp. 137-41.

153 *op. cit.*, p. 146.

154 *op. cit.*, p. 151.

Shimizu Chūhei, severo crítico de Sōseki, señala que el autor, con motivo de la publicación de *Kokoro* (*El corazón*), anunció la novela afanosamente diciendo que la recomendaba a aquellos que quisieran ganar su propio corazón, porque era capaz de atraer el corazón de los hombres, aunque hacerlo no era una empresa sencilla.

La grandeza de Sōseki radica en el hecho de que llegó a ocupar el primer puesto en la literatura Taishō (1912-1926), gozando de larga popularidad, aunque acorraló a dos personas hasta que no les quedó más salida que el suicidio. Sōseki trata sobre “religión” en *El umbral* (*Mon*), sobre “locura” en *El transéunte* (*Kōjin*, de 1912-13) y sobre “muerte” con los suicidios de *El corazón* (*Kokoro*).¹⁵⁵

En la “trilogía original”, temas como el amor, la muerte, el auto-conocimiento y la sociedad, están ligados en una serie de complejas relaciones, planteadas en cada novela desde un ángulo diferente.

Los personajes de Sōseki -espectadores-héroes y críticos- se tornan cada vez más amargados, y su obsesión ante la imposibilidad de la existencia es cada vez mayor, hasta que finalmente el *sensei*, protagonista de *El corazón*, no tiene más remedio que suicidarse. En el capítulo cincuenta y cinco, el *sensei* reconoce que el único camino que le queda es la muerte, al declarar que una extraña y terrible fuerza que viene de quién sabe dónde le dice que no tiene autoridad para hacer nada; cuando él pregunta a esa fuerza por qué lo persigue, ésta le responde que él bien conoce el motivo.

De esta manera, cuando el autor deja morir a su héroe, *El corazón*, obra llena de mensajes éticos, marca un *impasse* técnico; tal parecería que las novelas de “esta nueva trilogía” fuesen estructuralmente flojas, que el marco de trabajo no fuera ya capaz de resistir el peso de su contenido.

Fue entonces cuando Sōseki escribió *La yerba del camino* (*Michikusa*), de 1915, obra en que sólo hace retornar el tema de la continuidad en el tiempo, tan notable en *El umbral*, pero no así el de las relaciones humanas; es más “naturalista”, en el sentido japonés del término.

Etō Jun se da cuenta de que, en el capítulo ochenta de *Michikusa* tiene lugar un súbito cambio en la postura de Sōseki. Tanto para Sōseki como para la idea de *junshi*, el bebé de *Osumi* representa a la maldad misma. Conforme crezca el bebé se vestirá con falsedad, con artificialidad. Pero es también en *Michikusa* que Sōseki trata de reconocer positivamente la nueva vida de ese bebé. Ahora, por primera vez, Sōseki siente, no sin dificultad, que la cadena de la vida es ilimitada.¹⁵⁶

155 Shimizu, *op. cit.*, p. 132.

156 Shimizu, *op. cit.*, Entre *Kokoro* y *Michikusa*, p. 152.

Sōseki piensa siempre sobre sí mismo con base en la siguiente ecuación:

VIDA=CONCIENCIA

EGO (*JIBUN*) =CONCIENCIA + (ALPHA)

Y así, a través de estas dos fórmulas, se puede llegar a:

(ALPHA) = EGO PROPIO=INCONCIENCIA=MUERTE

Es decir, que los seres humanos pueden volver a sí mismos sólo después de la muerte. Entonces, el capítulo ochenta de *Michikusa* trata del reconocimiento del propio “ego”, que sigue existiendo aún después de haber desaparecido la conciencia.¹⁵⁷

En esta obra se puede sentir una gran influencia de *Rōshi*, filosofía china cuyo centro es el *Tao* (camino). *Rōshi* propone a su vez la idea de *Kikon*, la cual implica que todo lo que nace vuelve a su raíz. Entonces, en *Rōshi TEN* (el cielo) es una forma de *michi* (*Tao*), y el camino representa a *CHI* (la tierra): *TEN* y *CHI* nacen de un *Tao*; todo lo que existe nace del cielo y de la tierra.¹⁵⁸ Bajo todos estos misteriosos procesos subyace lo que se conoce como *gen* (lo oculto, lo misterioso, la negrura).

Kenzō, el protagonista de *Michikusa*, es un hombre que ha vuelto de algún lugar lejano, por lo que es posible decir que se trata de la novela de un personaje que “vuelve”. Y si se piensa que este hombre trata de volver (*kae*) al “lugar más profundo, entonces será posible sentir y apreciar mucho más intensamente la “tónica” principal del mundo del *Rōshi*’ que aparece como fundamento desde el principio de la primera parte de *Kokoro*, que es una novela al estilo de *Junshi*.¹⁵⁹

En síntesis, lo que Etō Jun supone es que el propio Sōseki, que vivió mucho tiempo bajo la severa idea de *Junshi*, al final de su vida trataba de volver a *Rōshi*, dando un primer paso con *Michikusa*.

Sōseki, un año antes de su muerte, quiso creer en la continuación del mundo que está más allá de la conciencia, y por ello intentó volver al mundo de *genpin*, que desde su juventud lo había cautivado; deseo que Etō ha interpretado de la siguiente manera: volver (*kae*= *Rōshi*) a *genpin*, o al lugar más profundo del camino (*Tao* = *Michi*).¹⁶⁰

Este principio de *Michikusa*, que habla de un hombre que “vuelve”, es considerado por Shimizu Chūhei una forma retórica, y no simbólica, de hablar de sí mismo; Sōseki no dice que este hombre vuelve “desde Londres” sino “desde lejos”.

157 *Ibidem*, p. 159.

158 Banbutsu -o Bammotsu-: todas las cosas, toda la creación, el universo. Desde “cielo-tierra” nace todo.

159 Shimizu, *op. cit.*, p. 160.

160 *Ibidem*.

¿Cuántos años habían transcurrido desde que *Kenzō* saliera de Tokio hasta que volvió “desde lejos” para formar un hogar en los límites de Komagome?¹⁶¹

Aunque no han sido pocos los críticos que sostienen que *Michikusa* es una novela autobiográfica representativa, y *Kenzō* aparezca como una figura “más próxima” a Sōseki de lo que lo parecen *Daisuke* en *Sorekara* o *Ichirō* en *Kōjin* (*El transéunte*), esta veracidad puede ser interpretada como una expresión del autor en su necesidad de “auto-protegerse”.

En *Michikusa*, Sōseki quiere mostrar una parte de su ser, sólo una parte pero absolutamente verídica, el resto, que es la mayoría, contiene muchos elementos que corresponderían a otro tipo de novela y no a la autobiográfica.

Otra característica que comparten todos los “críticos” (*hihyōka*) en la novelística de Sōseki -incluyendo a *Hirota* en *Sanshirō*, *Matsumoto* en *Higan sugi made* (*Hasta que termine el equinoccio*)¹⁶², *Ichirō* en *Kōjin*, el *sensei* en *Kokoro*, *Kenzō* en *Michikusa* y *Fujii* en *Meian*- es la de ser de algún modo “ridículos” o “culpables”; “cobardes” pero tremendamente “honestos” consigo mismos.

La aparición de una nueva imagen, la de *Kobayashi*, en *Meian* (*Luz y sombra*), de 1916, significa que la literatura de Sōseki claramente se encaminaba en una nueva dirección, que lamentablemente hoy todos desconocemos.

Había adoptado una postura de carácter social que lo llevaba en busca de la “posibilidad del amor”, tanto entre hombre y mujer como entre los individuos. Sōseki decide hacer frente al difícil problema de cómo recobrar la integridad entre sí mismo y *yo*, porque tenía conciencia del estado de crisis que le producía el aislamiento de *yo* y del enfrentamiento entre *yo* y los tiempos modernos. Respecto a lo que Shimizu Chūhei señala acerca de “si la muerte no hubiese sorprendido a Sōseki en medio de este proceso, justo cuando se hallaba a la mitad de *Luz y sombra* y hubiese continuado escribiendo novelas, sin duda habría creado un personaje que se transformaría en alguna variedad de *Kobayashi* y que contaría con un “elemento” justiciero, como en el caso de *Kei* o *Michiya Shirai*.

No obstante, resolver un problema semejante no era para Sōseki una tarea simple; padecer un sentimiento como el de *sokutenkyosh'* -ya antes citado: “abandonarse a la voluntad divina”- era un recurso desesperado, a la vez que inevitable.

Existía la posibilidad de que dejara de escribir y se recluyera en el mundo de la poesía y la pintura chinas. Respecto a lo que Shimizu sostiene lo siguiente.

Sōseki era un escritor capaz de vencer cualquier dificultad, y que *sokutenkyoshi* no había sido otra cosa que un suspiro momentáneo.¹⁶³

161 Uno de los veintitrés “barrios especiales” del Distrito de Toshima, en la ciudad de Tokio.

162 *Higan* es el nombre de la semana del equinoccio, de primavera y otoño, en que se celebran una serie de ceremonias budistas, y de cuyo cuarto día la gente aprovecha para visitar el cementerio donde yacen sus difuntos.

163 Shimizu, *op. cit.*, p. 206.

Resumiendo, en esta tercera y última parte del texto, a través de la vida y obra de José Juan Tablada y Natsume Sōseki, ha sido posible ver las “contradicciones” que la modernización trajo a México lo mismo que a Japón, es decir, la actitud de los intelectuales frente al cambio.

La parte de la obra de Tablada aquí tocada refleja la inquietud de la época. José Juan Tablada, contagiado por la “epidemia baudeleriana”, inicia su carrera como un convencido del “progreso” y el esplendor material. El enardecimiento que su activa participación en la prensa porfirista le causaba, no le permitía ver, como a casi ningún otro artista e intelectual latinoamericano, la realidad nacional. Hubo de pasar mucho tiempo antes de que el autor mexicano descubriese las “lacras” dejadas por Baudelaire en la persona, que no en la obra, de los modernistas mexicanos y latinoamericanos en general.

Al final, sin embargo, y muy probablemente influenciado por su contacto con la métrica y síntesis de imágenes de la poesía japonesa a través del *haiku*, al que también podría sumarse la sensación de tedio que el viaje a París le había dejado, Tablada, arrastrado por una especie de fascinación que el campo mexicano y la tradición de su país le producen, inicia el camino de vuelta a sus raíces.

Natsume Sōseki, por su parte, figura paradigmática de la modernización de Japón, que aquí ha debido ser reducida sólo al aspecto “moderno”, enfrenta esta época de gran transformación acompañado siempre por el sentimiento de “frustración” que su experiencia en Londres le había producido.

Su obra novelística es, de principio a fin, reflejo de la angustia que el paso implacable y acelerado de la Modernización le ocasionaba. Los muchos sinsabores que desde la infancia hasta la adolescencia engendraron en él las irregularidades familiares, por un lado, y el encuentro con la Literatura inglesa y su difícil asimilación frente a la china, por el otro, fueron dos ingredientes que se sumaron a esta angustia. Ello explica que la idea de Sōseki sobre que en el mundo no existía gente buena, y quizá particularmente no existían mujeres buenas -como muestra la temática de la mayoría de sus novelas así como la ausencia de personajes principales femeninos-, se vea reflejada en sus primeras obras.

CONCLUSIONES

La lectura de dos significativos escritores de la Modernización de México y Japón ha permitido revelar los alcances del cambio social y cultural que la influencia extranjera determinó -si bien de manera diferente- en la política, la economía, la urbanización, la literatura, las artes, las ciencias y las costumbres de cada una de estas dos naciones.

La amenaza de una intervención por parte de las potencias occidentales en Japón a mediados del siglo XIX, y las intervenciones extranjeras en México durante los siglos XIX y XX, produjeron crisis que respectivamente afectaron la soberanía nacional en ambos países.

La historia de México y Japón, desde mediados del siglo XIX y hasta los primeros lustros del XX, muestra que los profundos cambios políticos y económicos, pero sobre todo los sociales, nacidos de la confrontación cultural con Europa, fueron padecidos y expresados principalmente por los intelectuales, en particular por los escritores. El *individualismo*, concepto nuevo en la historia intelectual de Japón, fue uno de ellos. En el Shogunato premoderno no existía la idea de individuo, todos los hombres *eran* -en términos de esencia-, en cuanto *estaban*, -en términos de existencia-, formando parte de algún grupo, bien se tratara de la familia, la aldea, o alguna otra entidad.

La poesía modernista en la América Latina, por su lado, que había comenzado bajo la fuerte influencia francesa, logró finalmente ser, entre muchas otras cosas, profundamente americanista y, en el caso de México en particular, en su última etapa adquirió significado nacional.

Tanto en Japón como en México las urbes fueron centro de la moderna transformación cultural, y los conceptos de *civilización e ilustración* (*Bummeikaika*) del primero, tuvieron su equivalencia en *civilización y progreso* del segundo, aunque fueron expresiones usadas con sentidos diferentes. En el primer país, civilización llevaba la connotación de occidentalización o, mejor dicho, de la aceptación de Occidente; en México, civilización significaba, como en el resto de la América Latina, urbanización y modernismo, así, hasta la literatura era *civilizadora*.

En Japón, los líderes políticos de la Renovación *Meiji*, tras lograr familiarizarse con el tipo de organización política, económica y social de Occidente, y olvidando los propósitos originales de la estrategia nacional -que habían sido ciertamente democráticos-, optaron por una estrategia autocrática que implicaba la conversión del país en una potencia imperialista.

Profundizando en el contexto sociocultural de un intelectual mexicano y un intelectual japonés, así como en la obra de ambos, ha sido posible conocer la manera en que los conceptos e ideas del mundo occidental fueron incorporados en cada uno de estos dos países; *asimilación*, en el caso de México, *aceptación*,

en el de Japón, en donde un tipo de aprobación tácita le permitiría resistir mejor todo lo europeo y poder continuar siendo básicamente japonés.

Las figuras de Tablada y Sōseki simbolizan a dos artistas de la pluma que percibieron la Modernización desde un punto de vista muy semejante; la afrontaron y combatieron teniendo a la literatura como arma. Ambos se habían creado expectativas sobre el extranjero que sus respectivas vivencias no lograron satisfacer y que, sin embargo, en cada caso significaron una reveladora experiencia que, una vez asimilada, capacitó a ambos artistas para escribir de manera más fructífera, si bien no como críticos literarios sino como críticos sociales.

Tras experimentar la *fuga*, de su país y de sí mismos, y sin duda por haberla experimentado, ambos autores compartieron una especie de anti-modernismo, al que su experiencia personal con otras culturas los había llevado, y que expresan, Tablada a través de su universalismo y Sōseki a través de su individualismo. Su contemporaneidad y coincidente presencia en el proceso de modernización, así como la aportación que como *modernizadores* hicieron a su respectivo país los convierte en *figuras clave* en el análisis del fenómeno de Modernización en sí, y del pensamiento que en torno a él se generó durante el Porfiriato en México y la Renovación Meiji en Japón. Al final de su camino -mucho más corto en el caso de Sōseki-, sacudidos por la avalancha de la Modernización, ambos autores emprendieron con decisión la vuelta a sus raíces.

Para José Juan Tablada, la experiencia con el extranjero -del que aún antes de viajar lo que mejor conocía era París-, representó un potente acicate para su vuelco a la tradición. Fue en el extranjero donde mejor sintió el arte y la cultura de México, añoró la tradición y reconoció y revaloró sus cualidades.

En cuanto a Sōseki, ha existido siempre una tendencia a enfatizar sus padecimientos como un mero resultado de su sufrida y desagradable estadía en Inglaterra. Si bien es cierto que lo esencial del sufrimiento que lo arremetió en aquel país fue su *natural* fracaso, al reconocer la imposibilidad de convertirse en el mejor especialista en literatura inglesa, el verdadero enemigo contra el cual luchaba Sōseki en su cuarto de pensión de Londres era la modernidad. La manera en que la sociedad japonesa debía enfrentar lo irrefrenable era su mayor angustia y el tema central de su discurso. Por ello, el Sōseki *moderno* no pudo nunca desprenderse de un profundo sentimiento desesperanza y pesimismo.

Al reencontrarse con Japón, Sōseki, al igual que algunos otros famosos escritores de la época, se consagra a la novela, en la que, a través de las relaciones humanas, deja correr su postura de cara a los conflictivos tiempos que vive su país, ése era su anti-modernismo.

A Tablada, lo mismo que a Sōseki, la vida en Europa lo reintegró de manera definitiva a su mundo propio. Un cierto tipo de rechazo sentido en Europa, el

no ser nadie en tierras ajenas, fue la propuesta que el Viejo Continente mostró a los dos escritores y así los precipitó a la búsqueda de sus propias raíces.

En el doloroso tránsito a la modernidad, que junto con sus países tocó recorrer a ambos autores, Tablada redescubre México, vuelve a él y le dedica su obra. Sōseki, por su parte, quien antes de viajar a Inglaterra no tenía una clara conciencia de lo que este país simbolizaba, siempre se supo japonés. Su obra y su persona siguen despertando -hoy todavía- la simpatía de su pueblo, quizá porque el problema entre dos distintos conceptos de valores todavía se vive.

En retrospectiva histórica ha sido visto que en México, con la oposición entre lo urbano y lo rústico, el conflicto había comenzado desde el Virreinato, pero con la independencia -trescientos años después- nacía al fin *lo mexicano*, y sólo hasta mediados del siglo XIX, junto con la europeización, un nuevo conflicto habría de aparecer. Desde los primeros días de la República los mexicanos vinieron buscando su identidad frente a España.

Como se sabe, la transición del feudalismo al capitalismo es un producto de la evolución feudal. Comienza en las ciudades dado que la separación entre campo y ciudad es el elemento fundamental y, desde el nacimiento de la civilización hasta el siglo XIX, una constante de la división social del trabajo y su expresión.

La burguesía misma comienza a desarrollarse poco a poco con sus condiciones; luego se escinde, bajo la acción de la división del trabajo, en diferentes fracciones y, por último, absorbe a todas las clases poseedoras con que se había encontrado desde su nacimiento. Absorbe primeramente las sumas de trabajo, directamente pertenecientes al Estado, y luego todos los estamentos más o menos ideológicos.¹⁶⁴

La modernidad surgió como una cultura mundial en la que las sociedades periféricas participaron de manera asimétrica. Y dentro de la moderna transformación cultural latinoamericana, el caso de la literatura fue ejemplar porque, desde el siglo XIX, encerró dentro de sí otros dos discursos: el político y el del estudio de la sociedad; con el Modernismo tuvo lugar una modificación de las condiciones sociales e ideológicas previas a él. La obra de José Juan Tablada ilustra cabalmente este contexto.

Entonces, para examinar la relación entre cultura, modernismo y modernización en las sociedades latinoamericanas, se ha tomado como modelo la idea de *modernismo como proyecto*. En América Latina, los críticos de la modernidad fueron siempre los intelectuales tradicionales, en cuya obra no es difícil encontrar la polaridad entre lo tradicional y lo moderno, interpretada en tanto valoración de orden oligárquico.¹⁶⁵

El escritor pos-romántico latinoamericano, cegado a su realidad por el brillo de la cultura europea, era coherente con la visión del mundo que prevalecía

164 Karl Marx-Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 29.

165 Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1999, p. 36.

en su época y su sociedad. Ni poetas ni escritores estaban conscientes de los defectos de la sociedad mercantilista que los rodeaba. Para estar a la altura de su modelo y de su público, en las primeras etapas modernistas inventaron y vivieron una realidad cultural europea. Entre los latinoamericanos la modernización no había hecho visibles los temas específicos de la literatura moderna. La diferencia entre el *progresista* y el *modernizador* era principalmente que este último no advirtió que suponer que la *moderna* Ciudad de México contendía con las mejores de Europa era una falacia, o realidad sólo para unos cuantos; la verdadera situación era que la transformación que el campo mexicano sufría en el Porfiriato simultáneamente hacía nacer un proletariado desposeído.

En Japón, cuando los intelectuales se dieron cuenta de la gran diferencia que existía entre sus sistemas de lectura y escritura con respecto a los de otras culturas, había iniciado también el movimiento *Genbun itchi*, que intentaba unificar las lenguas hablada y escrita. Así, el naturalismo, al presionar con el uso de un lenguaje coloquial, contribuyó de manera decisiva a esta unificación.

Japón había aceptado la influencia material tanto de España como de Portugal durante casi un siglo, en buena medida a través de las ideas del cristianismo que, en un cierto sentido, ofrecía a los japoneses la única imagen que del mundo tenían; pero posteriormente, con la expulsión de los extranjeros y el cierre del país al exterior, todos aquellos valores exóticos fueron rechazados y el pueblo volvió a una tradición puramente japonesa. Y no fue sino hasta mediados del siglo XIX que nuevamente volvió a sentirse, y con mucha mayor fuerza, la influencia occidental. En 1870 Occidente significaba para Japón: progreso, cristianismo y ciencia.

En el Japón premoderno, el régimen centralizado feudal había desarrollado un marco de trabajo institucional e ideológico para incorporar a los campesinos, pero la separación física de los otros grupos sociales, así como la ausencia de guerras durante más de dos siglos y medio, favoreció una relativa autonomía del mundo rural.

Posteriormente, la Renovación Meiji, movimiento clave en el proceso de modernización de Japón, significó entre otras cosas la rápida creación de un estado moderno, centralizado y absoluto (que venía a sustituir al feudalismo centralizado de los *Tokugawa*), además de la adopción de una economía moderna, capitalista-industrial, bajo el patrocinio y control de un Estado investido con la figura del *Tennō*. Los campesinos, que habían contribuido a la industrialización y a la formación del ejército, no pudieron participar en política y sus líderes tradicionales desaparecieron del escenario. Los cabecillas locales que habían logrado retener una cierta influencia no pertenecían más al mundo del campo.

El impacto militar de mediados del siglo XIX había sido de tal magnitud, que resolvió a los líderes de la Renovación en cuanto a la irrevocable necesidad de aceptar o absorber la civilización occidental. Propósito para el que se

implementó la educación elemental obligatoria y fue establecido un sistema de educación superior para una minoría selecta que se dedicara al aprendizaje de la ciencia, la tecnología y el conocimiento general de Occidente. Natsume Sōseki fue parte de esa minoría.

En México, a finales del siglo XIX las desigualdades regionales que habían sido heredadas se agudizaron con la instauración del capitalismo. Si bien se logró la articulación de un mercado nacional con la construcción de las vías férreas, el Porfiriato polarizó en forma dramática a las clases sociales al no lograr articular dentro de este mercado amplias zonas del país, dando pie a la falsa disyuntiva del intelectual subdesarrollado entre lo nacional y lo universal, entre el Occidente y lo indígena, entre lo europeo y lo americano, entre *la civilización y la barbarie*.

A lo largo del presente texto, cuyo hilo conductor ha sido la Modernización, han surgido puntos de sumo interés que deben quedar abiertos a estudios futuros más específicos. Uno de esos puntos sería, sin duda, Natsume Sōseki y su fascinante y difícil manera de escribir, porque más que creativo fue un autor artístico, y muy principalmente filosófico.

Otro importante tema sería el problema histórico, acerca de *dónde* o *cómo* situar el caso de Japón en su tránsito a la modernidad. *Mundo moderno y modernidad* son términos que difieren de significado al ser interpretados de acuerdo con los distintos patrones de la división histórica. En el patrón tradicional la historia se divide en prehistoria, edad antigua, edad media y edad moderna; mientras que en la nueva perspectiva teórica, la división es: prehistoria, sociedades agrícolas (revolución agrícola) y edad moderna (revolución industrial).

Se presenta entonces el problema concreto de si la edad moderna comenzó en Japón con la época *Tokugawa* o con la Renovación *Meiji*; porque de acuerdo con el segundo patrón, la era moderna en Japón habría comenzado la segunda mitad del siglo XIX con la Renovación *Meiji*, pero si fue así, debería concluirse que la era industrial no existió en este país porque el mundo industrial le fue *insertado* por la presión occidental.

Y si se aceptara la idea de que Japón entró en la moderna era industrial durante la segunda mitad del siglo XIX, es decir, cien años más tarde de lo que lo hicieron los países más avanzados de Europa, habría que reconocer el frecuente error -que reconociéndolo no se intenta modificar aquí- acerca de que la Renovación *Meiji* surgió de una nación sustancialmente medieval (de un feudalismo moroso). En vista de que ni el patrón tradicional ni el contemporáneo responden a la particular división de Japón, se ha considerado más acertado el término *Kinsei* para hacer referencia a la época *Tokugawa* (*Tokugawa Jidai*), aunque hay historiadores que, en vista de que *Kindai* -como *Kinsei*- significa también *moderno*, proponen una revisión a la división histórica europea.

Si bien han surgido diversos puntos de divergencia, y algunos de coincidencia, entre los procesos de modernización seguidos en el México y el Japón

de finales del siglo XIX y hasta los primeros del XX, aquí sólo ha sido posible confirmar la validez de una comparación, a distintos niveles, sobre la resistencia ofrecida hacia la Modernización por dos países que, si bien en medio de circunstancias diferentes, presentaron situaciones parecidas en cuanto a actitud y temporalidad que han dado como resultado un presente totalmente disímulo, que en ninguno de los dos casos llegó a ser una occidentalización y que se expresa, en México, con una estratificación socio-económica -definida desde la Colonia- basada en el origen étnico de sus individuos, y, en Japón, con una permanencia de principios y costumbres basados en la tradición, ante la imposibilidad de absorber los elementos intelectuales de las ideas de Occidente.

En estas páginas sólo ha sido posible confirmar la validez de una comparación, a distintos niveles, sobre la resistencia ofrecida hacia la Modernización por dos países que, si bien en medio de circunstancias diferentes, presentaron situaciones parecidas en cuanto a actitud y temporalidad. *Aceptación*, en el caso de México, *asimilación*, en el de Japón.

NOTAS

- (1) Roger Bastide ha subrayado de manera penetrante el carácter socialmente “clasificador” de las políticas aristocráticas del posromanticismo. El Parnaso y el Simbolismo fueron, hasta cierto punto, rutas de acceso al status social para un gran número de escritores pequeño-burgueses. El respeto a los cánones del arte difícil -el ascetismo del esteticismo- actuó como instrumento de selección social, pero de una selección (como en esos concursos públicos que el crecimiento del aparato burocrático no tardará en generalizar) abierta a las clases media, que la expansión del universo urbano hace más y más conscientes de sus propias aspiraciones. La dignificación de la actividad literaria, transparente en el apogeo de las academias, emana de ese contexto sociológico. Hacia fines del siglo, la sociedad latinoamericana se distingue por una curiosa asimetría entre el subdesarrollo económico y el refinamiento intelectual, o mejor, de los intelectuales.

José Guilherme Merquior. “Situación del escritor”, en *América Latina en su Literatura*, op. cit., p.378.

- (2) Esta prodigiosa transformación no ha sido, sin embargo, suficiente para destruir por completo los vestigios de un pasado que se ha ido a refugiar especialmente en las poblaciones del campo. De aquí procede la coexistencia de tendencias contradictorias que periódicamente se traducen en violentas sacudidas.

José María Vigil, “Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana”, en *El Federalista* (21, 23 y 28 de septiembre y 5, 7, 12, 14 y 24 de octubre de 1876). Reproducido en *Letras Patrias*, Revista del INBA, 1975, Núm., 5, pp. 17 – 51

- (3) La literatura se hizo lenguaje de celebración y ternura, favorecida por el romanticismo, con el apoyo en la hipérbole y en la transformación del exotismo en estado de alma. Nuestro cielo era más azul, nuestras flores más lozanas, nuestro paisaje más inspirador que el de otros sitios –como se lee en un poema paradigma escrito, en los años de 1840, por un brasileño, Gonçalves Dias, que podría, sin embargo, haber sido firmado por cualquiera de sus contemporáneos de México a la Tierra del Fuego.

Antonio Cándido, “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI Editores, 1074, p. 336.

- (4) Françoise Perus, en su *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, señala que “...se trata de un desarrollo tardío del capitalismo, que se implanta en América Latina en el preciso momento en que dicho modo de producción está entrando, a nivel mundial, en su “fase superior” y última, es decir, en la fase imperialista; hecho que no solamente es signo de un desfaseamiento y por tanto de un retraso, sino, sobre todo, el origen de una situación de subordinación que convertirá a las formaciones sociales latinoamericanas en sociedades neocoloniales, semicoloniales o dependientes, según el caso”. (p.45)
- (5) Tan pronto como los pueblos cuyo régimen de producción se venía desarrollando en las formas primitivas de la esclavitud, prestaciones de vasallaje, etcétera, se ven atraídos hacia el mercado mundial, en el que impera el régimen capitalista de producción y donde se impone a todo el interés de dar salida a los productos para el extranjero, los tormentos bárbaros de la esclavitud, de la servidumbre de la gleba, etcétera, se ven acrecentados por los tormentos civilizados del trabajo excedente.

Karl Marx, *El capital*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 181.

- (6) Ligada estrechamente al “exterior”, de cuyo mercado e inversiones depende sin lugar a dudas, la oligarquía nativa adopta, por lo demás, una posición marcadamente “cosmopolita”, que refleja en el plano ideológico la cancelación de todo proyecto de desarrollo específicamente nacional. Lo que no quiere decir que su relación con el capital extranjero se lleve a cabo sin contradicciones, ni que en ciertos niveles el nacionalismo no sea esgrimido como bandera.

Françoise Perus, *op. cit.*, p. 57.

- (7) John Kenneth Turner, en su ensayo sociopolítico *México bárbaro*, habla de su último día en la ciudad de Mérida de la siguiente manera: “Mérida es probablemente la ciudad más limpia y más bella de todo México. Podría resistir la comparación de su blanca hermosura con cualquier otra del mundo. El municipio ha gastado grandes sumas en pavimentos, en parques y en edificios públicos, y por encima de todo eso, no hace mucho tiempo, los reyes del henequén juntaron fuerte cantidad para mejoras extraordinarias. Mi última tarde en Yucatán la pasé recorriendo a pie o en coche el opulento barrio residencial de Mérida. Los norteamericanos podrán creer que no existe nada de arquitectura en esta pétrea península centroamericana; pero Mérida tiene sus palacios de un millón de dólares, como en Nueva York, y posee miles de ellos entre magníficos jardines ¡Maravillosos

palacios mexicanos! ¡Maravillosos jardines mexicanos! Un maravilloso parque de hadas nacido al conjuro de la esclavitud de mayas y yaquis.” (p.28)

- (8) A partir de Baudelaire o Wagner, el genuino esteticismo europeo se alejó de la mitología humanístico-progresista. En su papel de frente estético *Kulturkritik*, las vanguardias poéticas aprendieron a cuestionar el prometeísmo ingenuo de las apologías de la ciencia, de la técnica y de las masas. Pero el humanitarismo de Darío, el emersonianismo de Rodó o el liberalismo de Rui Barbosa están llenos de premisas antropólotras humanístico-progresistas; ello revela que el esteticismo posromántico preservó el carácter hipocrítico de la literatura anterior, su miopía ante el “malestar de la civilización”, en la fase misma en que su base sociológica, y especialmente la gran ciudad, ya ganaba realidad al sur del río Bravo. En los Estados Unidos, al contrario, la ruptura de las ilusiones progresistas y prometeicas tuvo lugar ya durante el romanticismo. La obra de Poe, Hawthorne o Melville se opuso al optimismo acrítico de la escuela de Concord. Verdad es que el norte atlántico conocía hacía mucho una cultura urbano-industrial basada en el *ethos* burgués, *quod erat demonstrandum...*

José Guilherme Merquior, *op. cit.*, p. 379.

- (9) En su libro *La invención de América*, Edmundo O’Gorman cita el siguiente párrafo de *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust: “... Los hechos no penetran en el mundo donde viven nuestras creencias, y como no les dieron vida no las pueden matar; pueden estar desmintiéndolas constantemente sin debilitarlas, y un alud de desgracias o enfermedades que una tras otra padece una familia, no le hace dudar de la bondad de su dios, ni de la pericia de su médico”. (p. 33)
- (10) “...así como los burócratas chinos presentaron una cerril oposición a las ciencias occidentales, en cambio los gobiernos japoneses, desde el bakufu Tokugawa hasta el régimen imperial que siguió a la revolución Meiji, no pedían otra cosa sino poder adquirir esas mismas ciencias.”

Morishima, Michio, *Por qué ha triunfado el Japón*, CRÍTICA, Grupo editorial Grijalbo, México, 1988, p. 30.

- (11) Fórmula que tuvo su base en los edictos imperiales sobre la Defensa y la Educación.
- (12) Postura que claramente se expresa en la “Crítica a la doctrina cristiana”, de Inoue, Tetsujirō.

(13) El verso eneasílabo:

*Humo y nada el soplo del ser
mueren hombres, pájaro y flor
corre a mar de olvido el amor
huye a breve tumba el placer*

Manuel González Prada

- (14) “El modernismo es sensual, erótico, tanto como espiritado y espiritual, y muerte, presente desde muy pronto en la vida de estos inquietos, estos torturados.”

Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 25

- (15) “La lengua hablada que se usaba en los *kana-zōshi* y en los *ukiyo-zōshi*, reflejaba el lenguaje de Kamigata, base de la lengua Kamigata de nuestros días. Sin embargo, durante el siglo XVIII la región de Kamigata fue perdiendo gradualmente su dominio cultural sobre la ciudad de Edo, en donde diferentes tipos de literatura comenzaron a surgir.

Silvia Novelo, “popularización de la literatura japonesa. Planteamiento de una hipótesis,” *Revista Japónica*, primer semestre de 1990, México, p. 19

- (16) A pesar de que se reprimió a la prensa de oposición por medio de acciones penales, persecuciones, confiscación y campañas de desmoralización por parte de los órganos del gobierno, es necesario tener en consideración la observación de Stanley Ross acerca de que “...durante los largos años del régimen de Díaz, ...el ataque contra el periodismo de oposición fue espasmódico, coincidiendo más o menos con los periodos de las sucesivas reelecciones. Como consecuencia, a pesar de que el régimen de Díaz es considerado como una tiranía, durante la época de su mandato existió una sorprendente cantidad y calidad del periodismo de oposición.”

- (17) Al restaurarse la república, sólo el 12 por ciento de los intelectuales dependía del gobierno; diez años después, habían aumentado a 16 por ciento. Antes de la caída de Díaz un setenta por ciento vivía del presupuesto.

- (18) De acuerdo con Jorge Ruedas de la Serna, es necesario matizar ‘el reaccionarismo’ de Tablada. Tablada es anticlerical, ensalza la figura de Juárez, se pronuncia demócrata convencido, y sin embargo conspira contra Madero: “La realidad es que

en la prosa política de Tablada sólo encontramos ingredientes aislados que nos pudieran permitir reconstruir su pensamiento político. Se trata de textos que no intentaban más que minar la oposición a Porfirio Díaz o adular a Huerta.”

- (19) Vid. José María González de Mendoza, “La obra inédita de José Juan Tablada”, en *Ensayos Selectos de México*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 1970, p. 136.
- (20) En la carátula de la *Revista Moderna* 1911, aparece un paisaje de Brujas, de Diego Rivera; dentro, unas ánforas de Francisco Goitia y un discurso de Menéndez Pelayo. Los jóvenes artistas hispanoamericanos, física o espiritualmente, aún se hallaban en Europa.
- (21) “Yo no sé si los buenos ciudadanos de México sean en estos momentos sensibles a otra cosa a que no sean las hazañas de Zapata o a los vivos u muertas de nuestra triste política... . Sólo sé que para mí ha significado algo muy grato, muy reconfortante, el presenciar el triunfo, en medio de la urbe de los triunfadores, de este artista que es nuestro, que es mexicano; pero que será más mexicano y más nuestro el día que México se preocupe por reivindicar para su gloria, la gloria única y verdadera de sus artistas y de sus sabios”.

José Juan Tablada ante las obras que los artistas mexicanos exponían en el Salón de Otoño, en París, en particular las de Ángel Zárraga.

- (22) “Mi desengaño fue absoluto. Salvo un corto número de especialistas, M. Guimet, G. Migeon, otros diez quizá, sólo hay en París mercaderes y coleccionadores; aquellos mañosos como agentes bursátiles, pero crasamente ignorantes; éstos atesorando con cierta simpatía, pero en el fondo más bien poseídos de snobismo y vanagloria. El costurero Doucet y tal o cual épicier opulento y retirado poseen lacas de Kōmi y porcelanas de Bizen, porque siendo más raras que los diamantes y las perlas, sus precios excesivos pregonan la opulencia del propietario. Pero en el fondo, estos exquisitos talismanes que generan emoción y poesía como el radio, luz, son ¡ay! Contemplados por sus bizcos poseedores con un “ojo de vidrio”, como diría ese admirable sintetizador con alma de japonés: Jules Renard.”

José Juan Tablada, en *UTAMARO*, subtítulo de *EL WATTEAU AMARILLO*.

ANEXO 1

CARTA DEL ALMIRANTE D. CRISTÓBAL COLÓN

^

D. LUIS DE SANTANGEL (I)

escribano de Ración de los señores Reyes Católicos

REFIRIÉNDOLE SU PRIMER VIAJE Y LAS ISLAS QUE HABÍA DESCUBIERTO (2)

15 de Febrero de 1493¹⁶⁶

...

Yo entendía harto de otros indios, que ya tenía tomados, como continuamente esta tierra era isla, é así seguí la costa della al Oriente ciento y siete leguas, fasta donde facia fin; del cual cabo había otra isla al Oriente, distante desta diez é ocho leguas, á la cual puse luego nombre la *Española*: y fui allí, y seguí la parte del setentrión asi como de la Juana al Oriente ciento é setenta y ocho grandes leguas por vía reta del Oriente así como de la *Juana*, la cual y todas las otras son fortísimas¹⁶⁷ en demasiado grado, y ésta en extremo; en ella hay muchos puertos en la costa de la mar sin comparación de otros que yo sepa en cristianos, y fartos ríos y buenos y grandes ques maravilla: las tierras dellas son altas y en ellas muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Cetreprev,¹⁶⁸ todas fermosísimas, de mil fechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parescen que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la foja según lo que puedo comprender, que los vi tan verdes y tan feruiosos como son por Mayo en España. Dellos están floridos, dellos con fruto, y dellos en otro término según es su calidad; y cantaba el rui señor y otros pájaros de mil maneras en el mes de Noviembre por allí donde yo andaba. Hay palmas de seis o de ocho maneras, ques admiración verlas por la diformidad fermosa dellas, mas así como los otros árboles é frutos é yerbas: en ella hay pinares á maravilla, é hay campiñas grandísimas, é hay miel, é de muchas maneras de aves y frutas muy diversas. En las tierras hay muchas minas de metales é hay gente inestimabile número.

La *Española* es maravilla: las sierras y las montañas y las vegas y las campiñas y las tierras tan fermosas y gruesas para plantar y sembrar, para criar ganado de todas suertes, para edificios de villas y lugares. Los puertos de la mar, aquí non habría creencia sin vista, y de los ríos muchos y grandes y buenas aguas: los más de los cuales traen oro. En los árboles y frutos y yerbas hay grandes diferencias de aquellas de la *Juana*. en esta hay muchas especies, y grandes minas de oro v de otros metales. La gente desta isla y de todas las otras que he fallado y he habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren, aunque algunas mujeres se cobijan un solo lugar con una foja de yerba ó una cosa de algodón que para ello hacen ellos.

166 RELACIÓN del primer viaje de D. CRISTÓBAL PARA EL DESCUBRIMIENTO DE LAS INDIAS, por FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, en *RELACIONES Y CARTAS DE CRISTÓBAL COLÓN*, LIBRERÍA DE LA VIUDA DE HERNANDO Y C., Madrid, 1892, p. 186.

167 En el texto de Volafan: fertilísimas.

168 *Idem, idem.*, Tenerife.

ANEXO 2

A decir de Enrique Krauze, “...Para que el país enfilara hacia el progreso material no había otro camino -según Díaz- que atender ‘las muelles, no las leyes’”. La instauración del orden y la paz se alcanzaría sólo embridando a la nación y fortaleciendo su poder personal; proceso que duró doce años, de 1876 a 1888, y requirió del dominio simultáneo de doce riendas, a saber:

- Represión o pacificación
- Divide y vencerás con los amigos -Control y flexibilidad con los gabinetes y los gobernadores-
- Sufragio inefectivo, sí reelección
- Domesticación del Poder Legislativo
- Domesticación del Poder Judicial
- “Pan y palo” con el ejército
- Política de conciliación con la Iglesia
- Gallardía en la política exterior
- Acoso a la prensa
- Doma de intelectuales
- Culto a la personalidad

ANEXO 3

Coloquio de los centauros

En la isla en que detiene su esquife el argonauta
 del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
 de las eternas liras se escucha -isla de oro
 en que el tritón elige su caracol sonoro
 y la sirena blanca va a ver el sol- un día
 se oye el tropel vibrante de fuerza y de armonía.

Son los Centauros. Cubren la llanura. Les siente
 la montaña. De lejos, forman són de torrente
 que cae; su galope al aire que reposa
 despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa.

Son los Centauros. Unos enormes, rudos; otros
 alegres y saltantes como jóvenes potros;
 unos con largas barbas como los padres-ríos;
 otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos,
 y robustos músculos, brazos y lomos aptos
 para portar las ninfas rosadas en los raptos.

Van en galope rítmico, Junto a un fresco bosque,
 frente al gran Océano, se paran. El paisaje
 recibe de la urna matinal luz sagrada
 que el vasto azul suaviza con límpida mirada.
 Y oyen seres terrestres y habitantes marinos
 la voz de los crinados cuadrúpedos divinos.

QUIRÓN

Calladas las bocinas a los tritones gratas,
 calladas las sirenas de labios escarlatas,
 los carrillos de Eolo desinflados, digamos
 junto al laurel ilustre de florecidos ramos
 la gloria inmarcesible de las Musas hermosas
 y el triunfo del terrible misterio de las cosas.
 He aquí que renacen los lauros milenarios;
 vuelven a dar su lumbre los viejos lampadarios;
 y anímase en mi cuerpo de Centauro inmortal
 la sangre del celeste caballo paternal.

RETO

Arquero luminoso, desde el Zodíaco llegas;
aun presas en las crines tienes abejas griegas;
aun del dardo herakleo muestras la roja herida
por do salir no pudo la esencia de tu vida.
¡Padre y Maestro excelso! Eres la fuente sana
de la verdad que busca la triste raza humana:
aun Esculapio sigue la vena de tu ciencia;
siempre el veloz Aquiles sustenta su existencia
con el manjar salvaje que le ofreciste un día,
y Herakles, descuidando su maza, en la armonía
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...

QUIRÓN

La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno.

ABANTES

Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre
de la tierra y al germen que entre las rocas y entre
las carnes de los árboles, y dentro humana forma,
es un mismo secreto y es una misma norma,
potente y sutilísimo, universal resumen
de la suprema fuerza, de la virtud del Numen.

QUIRÓN

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio; y revela una inicial la espuma
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
y el hombre favorito del Numen, en la linfa
o la ráfaga encuentra mentor ?demonio o ninfa.

FOLO

El biforme ixionida comprende de la altura,
por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
la nube que se anima de luz y que decora

el pavimento en donde rige su carro Aurora,
y la banda de Iris que tiene siete rayos
cual la lira en sus brazos siete cuerdas, los mayos
en la fragante tierra llenos de ramos bellos,
y el Polo coronado de cándidos cabellos.

El ixionida pasa veloz por la montaña
rompiendo con el pecho de la maleza huraña
los erizados brazos, las cárceles hostiles;
escuchan sus orejas los ecos más sutiles:
sus ojos atraviesan las intrincadas hojas
mientras sus manos toman para sus bocas rojas
las frescas bayas altas que el sátiro codicia;
junto a la oculta fuente su mirada acaricia
las curvas de las ninfas del séquito de Diana;
pues en su cuerpo corre también la esencia humana
unida a la corriente de la savia divina
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.
Tal el hijo robusto de Ixión y de la Nube.

QUIRÓN

Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube.

ORNEO

Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos
seres hay y benignos. Entre ellos se hacen signos
de bien y mal, de odio o de amor, o de pena
o gozo: el cuervo es malo y la torcaz es buena.

QUIRÓN

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
son formas del Enigma la paloma y el cuervo.

ASTILO

El Enigma es el soplo que hace cantar la lira.

NESO

¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira!
Mi espalda aun guarda el dulce perfume de la bella;
aun mis pupilas llaman su claridad de estrella.
¡Oh aroma de su sexo! ¡O rosas y alabastros!
¡Oh envidia de las flores y celos de los astros!

QUIRÓN

Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa
con la marina espuma formara nieve y rosa,
hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena.

Al cielo alzó los brazos la lírica sirena,
los curvos hipocampos sobre las verdes ondas
levaron los hocicos; y caderas redondas,
tritónicas melenas y dorsos de delfines
junto a la Reina nueva se vieron. Los confines
del mar llenó el grandioso clamor; el universo
sintió que un nombre harmónico sonoro como un verso
llenaba el hondo hueco de la altura; ese nombre
hizo gemir la tierra de amor: fue para el hombre
más alto que el de Jove; y los númenes mismos
lo oyeron asombrados; los lóbregos abismos
tuvieron una gracia de luz. ¡VENUS impera!
Ella es entre las reinas celestes la primera,
pues es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura.
¡Vaso de miel y mirra brotó de la amargura!
Ella es la más gallarda de las emperatrices;
princesa de los gérmenes, reina de las matrices,
señora de las savias y de las atracciones,
señora de los besos y de los corazones.

EURITO

¡No olvidaré los ojos radiantes de Hipodamia!

HIPEA

Yo sé de la hembra humana la original infamia.
Venus anima artera sus máquinas fatales;
tras sus radiantes ojos ríen traidores males;
de su floral perfume se exhala sutil daño;
su cráneo obscuro alberga bestialidad y engaño.
Tiene las formas puras del ánfora, y la risa
del agua que la brisa riza y el sol irisa;
mas la ponzoña ingénita su máscara pregona:
mejores son el águila, la yegua y la leona.
De su húmeda impureza brota el calor que enerva
los mismos sacros dones de la imperial Minerva;
y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte,
hay un olor que llena la barca de Caronte.

ODITES

Como una miel celeste hay en su lengua fina;
su piel de flor aun húmeda está de agua marina.
Yo he visto de Hipodamia la faz encantadora,
la cabellera espesa, la pierna vencedora;
ella de la hembra humana fuera ejemplar agosto;
ante su rostro olímpico no habría rostro adusto;
las Gracias junto a ella quedarían confusas,
y las ligeras Horas y las sublimes Musas
por ella detuvieran sus giros y su canto.

HIPEA

Ella la causa fuera de inenarrable espanto:
por ella el ixionida dobló su cuello fuerte.
La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte.

QUIRÓN

Por suma ley un día llegará el himeneo
que el soñador aguarda: Cenís será Ceneo;
claro será el origen del femenino arcano:
la Esfinge tal secreto dirá a su soberano.

CLITO

Naturaleza tiende sus brazos y sus pechos
a los humanos seres; la clave de los hechos
conócela el vidente; Homero con su báculo,
en su gruta Deifobe, la lengua del Oráculo.

CAUMANTES

El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe,
en el Centauro el bruto la vida humana absorbe,
el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,
une sexuales ímpetus a la armoniosa furia.
Pan junta la soberbia de la montaña agreste
al ritmo de la inmensa mecánica celeste;
la boca melodiosa que atrae en Sirenusa
es de la fiera alada y es de la suave musa;
con la bicorne bestia Pasifae se ayunta,
Naturaleza sabia formas diversas junta,
y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza.

GRINEO

Yo amo lo inanimado que amó el divino Hesiodo.

QUIRÓN

Grineo, sobre el mundo tiene un ánima todo.

GRINEO

He visto, entonces, raros ojos fijos en mí:
los vivos ojos rojos del alma del rubí;
los ojos luminosos del alma del topacio
y los de la esmeralda que del azul espacio
la maravilla imitan; los ojos de las gemas
de brillos peregrinos y mágicos emblemas.
Amo el granito duro que el arquitecto labra
y el mármol en que duermen la línea y la palabra...

QUIRÓN

A Deucalión y a Pirra, varones y mujeres
las piedras aun intactas dijeron: “¿Qué nos quieres?”

LÍCIDAS

Yo he visto los lemures florar, en los nocturnos
instantes, cuando escuchan los bosques taciturnos
el loco grito de Atis que su dolor revela
o la maravillosa canción de Filomela.
El galope apresuro, si en el bosque miro
manes que pasan, y oigo su fúnebre suspiro.
Pues de la Muerte el hondo, desconocido Imperio,
guarda el pavor sagrado de su fatal misterio.

ARNEO

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

QUIRÓN

La Muerte es la victoria de la progenie humana.

MEDÓN

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.

AMICO

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

QUIRÓN

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

EURITO

Si el hombre ?Prometeo? pudo robar la vida,
la clave de la muerte serále concedida.

QUIRÓN

La virgen de las vírgenes es inviolable y pura.
Nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba obscura,
ni beberá en sus labios el grito de la victoria,
ni arrancará a su frente las rosas de su gloria...

* * *

Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano.
Sus truenos prolongados repite el Oceano.
Bajo el dorado carro del reluciente Apolo
vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.
A lo lejos, un templo de mármol se divisa
entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.
Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarran
la veste transparente la helénica cigarra,
y por el llano extenso van en tropel sonoro
los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro.

Rubén Darío, 1896.

ANEXO 4

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz
del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

Enrique González Martínez

ANEXO 5

Por los años de 1870 y 1880 Hispanoamérica iba enlazándose más y más con la vida de los grandes países industrializados que extraían y compraban sus materias primas y que, a su vez, la proveían de productos manufacturados: la inmigración europea es este continente adquiriría grandes proporciones; los miembros de las clases dirigentes hispanoamericanas se sentían cada vez más hombres de negocios y sus puntos de vista tendían a ser los mismos que los de los financieros extranjeros con quienes trataban; hasta los clásicos caudillos acabaron por interesarse más en aprovechar su gobierno para apilar capitales que para recoger laureles o gozar del poder mismo. Es decir, Hispanoamérica pasaba de la era del nacionalismo romántico, conservador o liberal que fuera, a la del positivismo materialista. Porfirio Díaz y sus científicos, la oligarquía de hacendados argentinos o los salitreros chilenos pueden ejemplificar esta era. Muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sentían simpatía por el materialismo prevalente en su tierra, de la misma manera y por las mismas razones que escritores europeos, de Baudelaire a Mallarmé, de Eugenio de Castro a Gabrielle D'Anunzio, a Oscar Wilde, no habían simpatizado o no simpatizaban con el que consideraban craso mundo de negocios europeo. En América, como en Europa, tales escritores sintieron la necesidad de preservar la belleza y el idealismo frente a la fealdad de la vida diaria y el materialismo ambiente. Como para ellos la belleza es algo inmanente, sin necesaria relación con un país o un tiempo específicos, era de prever que abandonarían, como lo hicieron, el nacionalismo literario de sus inmediatos predecesores en la literatura. En otras palabras, puesto que no les gustaba el mundo real en torno fueron tan cosmopolitas en su mundo ideal como sus compatriotas materialistas lo eran en el del dinero. En Hispanoamérica esa situación duró desde los años de 1880 hasta los primeros días del siglo XX porque entonces, bajo el impacto de la guerra hispano-americana de 1898 y sus consecuencias territoriales y luego bajo el impacto del asunto de Panamá en 1903, hasta estos escritores poco nacionalistas, tan cosmopolitas, redescubrieron un especial sentimiento de hermandad hispánica y de solidaridad. Se sintieron temerosos del poder y del expansionismo de los Estados Unidos nórdicos, protestantes, angloparlantes, y del peligro que constituían para la identidad de la Hispanoamérica indo-latina (sic) católica, hispanohablante. Y sintieron entonces la obligación de reafirmar los valores espirituales, constituidos por su lengua, su nacionalidad, su religión, su tradición. Para ellos estos valores daban a Hispanoamérica su significado, ciertamente un significado más alto a sus ojos que los valores materiales de sus propios compatriotas que miraban a lo positivo y que, por ello, frente al superior poder de los Estados Unidos, cuyo utilitarismo compartían, no podían construir un baluarte de hispanoamericanismo. Rodó con su *Ariel* (1900), Darío con sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), Lugones con sus *Odas seculares* (1910), por ejemplo, trataron de alzarlo. Estos modernistas, tan cosmopolitas por amor al ideal, supieron volver los ojos a su América, por razón del

mismo amor, para exaltar los bellos valores que creían esenciales a la integridad de su tradición y de su tierra. En lenguas múltiples, aprendidas en su mundo cultural cosmopolita, por su raza habló su espíritu.

Luis Monguió, "De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXVIII, Núm 53, *University Library System*, enero-junio 1962, pp, 265-266.

ANEXO 6

NOCTURNO (Inédita, para la lectura)

NOCTURNO III

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de ñas,
Una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
muda y pálida
como si un presentimiento de amarguras infinitas,
hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!

Esta noche
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
por el infinito negro,
donde nuestra voz no alcanza,
mudo y solo
por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida,

y el chillido
de las ranas...
Sentí frío; era el frío que tenían en tu alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
¡Entre las blancuras níveas
de las mortuorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...

Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas
¡Oh las sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas!...

José Asunción Silva. OBRA COMPLETA. Coordinador Héctor H. Orjuela (pp.34 y 35) Edición crítica, Colección Archivos, 7. Madrid, 1990.

ANEXO 7

La Epidemia Baudeleriana

La influencia de lo que el poeta Baudelaire hay de morboso, fué para la juventud de mi generación el verdadero “Mal de las Gálías” ...

Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos.

Las influencias de Byron y de Alfredo de Musset, añadidas quizás a las de Espronceda, habían descarriado un tanto a la generación anterior a la nuestra, pero habían sido leves y veniales junto a las que nosotros sufrimos.

El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes: “Los Paraísos Artificiales” iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferiana y las transformó, a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística.

Nada tiene de extraño que eso haya sucedido en México cuando aconteció en la misma Europa mejor preparada para contener las influencias literarias dentro de sus límites naturales, y donde, sin embargo, en la vida íntima de todos los poetas más o menos baudelerianos. Tristan Corbié, Mauricio Rollinat, Rimabud, Verlaine, Laforgue, Samain y aun Rosseti, Wilde y Verhaerem en el Continente, el mismo siniestro influjo pueda ser trazado...

Sufriendo nosotros el extravío de creer en el “Arte por el Arte”, todos los medios parecían buenos para conseguir el fin estético y la indispensable “torre de marfil” se convirtió en caja de sutiles reactivos químicos y en gabinete de magia negra.

El radicalismo de la religión del Arte exigía el sincero desprecio hacia el burgués y burgués era todo el que no pensaba como nosotros en asuntos estéticos, pues los sociales y económicos nos parecían muy secundarios. Era toda una dislocación de categorías que llegaba en su grotesca ingenuidad, hasta a hacernos creer que la sociedad ideal sería una integrada y regida por poetas más o menos baudelerianos, o en salmuera de ajenjo como Verlaine o doctorados en el claroscuro satánico del aguaforista Rops o escenógrafos de Misa Negras como Huysmans.

Concedimos al ejercicio literario excesiva importancia que está muy lejos de tener en las sociedades en formación como la nuestra y nos exasperaba la simple enunciación de aquella verdad spenceriana que establecía las inviolables jerarquías: “el arte es la flor de las sociedades”.

Es cierto que si entonces hubiéramos conocido el portentoso Arte Africano, con una de sus prodigiosas máscaras hubiéramos hecho un gesto de desprecio y de burla al apotegma pretencioso...!

Del Árbol Genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgard Poe, canonizado por Baudelaire y conformado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra “le vol moir du blaspheme” en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes que se pusieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil.

Porque a pesar de sus defectos, todos explicables y disculpables por un exceso de cualidades positivas; un formidable ímpetu vital y un amor frenético por el Arte, aquella juventud era sabia, entusiasta y cultísima.

Pasmaba a Bernardo Couto, a los 18 años, hablar de arte y de literatura con rara solidez de criterio, de los museos que habían visitado y de los libros que habían leído, abundando en puntos de vista lúcidos y originales, en comentarios inéditos, en ideas derivadas, con una memoria que le permitía enumerar una por una, todas las pinturas que encerraba el “Salón Cuadrado” del Louvre.

Oír a Alberto Leduc y a Paco Olaguibel discutiendo en francés y recitando poemas originales de Rollinat o Richepin era cosa edificante, tanto como oír a Balbino Dávalos leer sus impecables traducciones, obras maestras algunas, como aquella insuperable de la “Sinfonía en Blanco Mayor”.

Y aquella misteriosa y romántica figura de Antenor Lezcano que a grandes intervalos aparecía en nuestra tertulia, charlaba reposadamente abordando los temas más diversos y asombrándose por el conocimiento que en todos demostraba. Alguna vez ante su erudición pasmosa, llegué a creer que preparaba temas de antemano o que citaba al azar confiado en que nadie se tomaría el trabajo de rectificar.

¡Y yo me lo tomé! Se hablaba de alquimia y como alguien con el criterio positivista dominante y en nombre de la moderna química, hablara despectivamente de la Alquimia medioeval, Antenor Lezcano tomó su defensa y expresó el concepto, que entonces me desconcertó, aunque hoy me sea familiar, y evidente, de que “nuestra química y nuestra astronomía eran cuerpos sin alma”, atentas sólo al fenómeno y no a su causa, al alma de esas ciencias que poseían la Alquimia y la Astrología, ciencias completas.

Citó extraños nombres que yo apunté a hurtadillas para comprobarlos luego; Julius Firmicus Maternus; Zózimo el Panopolita; Guber el Arabe, etc., etc., todos los cuales resultaros ciertos y citados a propósito.

En otra ocasión, cuando llegó a México el número de la revista argentina que publicó por primera vez la serie de sonetos de Lugones dedicada a quien esto escribe, Lezcano analizó admirablemente el procedimiento que él llamaba “de adjetivación indirecta”, característico del gran argentino y por medio del cual las cualidades atribuidas a los accesorios de la oración se re proyectan sobre el sujeto principal...

Antenor Lezcano escribió poco, lo hacía al margen de sus libros de medicina que estudiaba en vísperas del examen profesional, pero cuando escribió revelaba gran distinción espiritual y un profundo conocimiento de las normas estéticas que a la sazón prevalecían.

Antenor era un “dandy”, tenía una bella cabeza de fino perfil aristocrático, vaga mirada de miope, elegancia en los modales y en vestir se asemejaba un tanto a mi querido amigo Artemio del Valle Arizpe.

Cuando sus visitas a nuestras reuniones se hicieron más y más raras, todos lo echábamos de menos pues sus cualidades y suaves maneras le habían ganado el afecto de todos.

Mucho tiempo después, ya ejerciendo la medicina, creí distinguirlo en un consultorio médico de la Calle de Bucareli. Me habló con el cariño de siempre, pero como si entre su vida presente y la pasada se hubiera interpuesto un denso olvido...

Era ya peregrino extraviado en los laberintos de aquellos Paraísos Artificiales cuyo aciago tremedal vio nuestra confiada juventud cubierto de flores y tan plácido y seguro como un parque versallesco... Los árboles habían resultado fatales manzanilleros, las rosas de pastorela venenosas orquídeas, el agua de las fuentes destruía la voluntad y ahogaba la memoria...

De Antenor Lezcano quedan sólo algunos poemas diseminados en las páginas de la "Revista Moderna" y un amable recuerdo en la memoria de quienes fuimos sus compañeros.¹⁶⁹

169 José Juan Tablada, *La Feria de la Vida* (Memorias), pp. 243-247, Ediciones Botas, México, 1937.

ANEXO 8

MISA NEGRA

José Juan Tablada

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo;
late en mi pecho una balada
de doloroso ritornelo

El corazón desangra herido
bajo el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas.

¡Amada, ven!... ¡Dale a mi frente
el edredón de tu regazo
y a mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo!

¡Noche de sábado! En tu alcoba
hay un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de sagrario.

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa
tu desatada cabellera.

Toma el aspecto triste y frío
de la enlutada religiosa
y con el traje más sombrío
viste tu carne voluptuosa.

Con el murmullo de los rezos
quiero la voz de tu ternura,
y con el óleo de mis besos
ungir de diosa tu hermosura

quiero cambiar el grito ardiente
de mis estrofas de otros días,
por la salmodia reverente
de las unciosas letanías;

quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla...

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
¡la Misa Negra de mi amor!

Dentro del marco del poemario “Hostias negras”, de *El florilegio*. Imprenta de Ignacio Escalante, en 1899; segunda edición publicada en París por la viuda de Charles Bouret, en 1904.

ANEXO 9

EL EMBARQUE A CITEREA*

L'embarquement pour Cythère, de JEAN Antoine Watteau

Como hay hombres representativos, Emerson los señaló, puede pretenderse que existen obras de arte representativas que, al igual de los hombres, compendian y sintetizan las tendencias y los caracteres de toda una época. Pueden aventurarse los ejemplos. En la tiarada cabeza del faraón Harmhabi o en la diademada de la dulce reina Taia, todo el Egipto parece asomar, del seno de las necrópolis y a flor de los sarcófagos, su místico espíritu alterado de inmortalidad. El querub asirio de cuerpo musculoso y bestial, de rostro humano encuadrado en la barba tubular, es el país cruel, guerrero y cinegeta que, como el monstruoso querub, tiene dos alas: el ensueño sideral y misterioso de sus magos astrónomos. La maravillosa serenidad griega irradia toda en el mármol dorado de la Venus de Milo. Toda la India teogónica y alucinada perdurará mientras subsista la pagoda de Tangore, esculpida y tallada hasta el vértigo con rebaños de elefantes y multitudes de avatares búdicos, y así en tal obra de Yosai, de Rembrandt, del Veronés, de Velázquez, se encontraría aceptada y perdurable el alma del Japón esotérico y batallador, de Holanda plástica y burguesa, de Venecia voluptuosa y espléndida, de España torva y sensual, fanática y caballerescas. Y así en un solo cuadro, en *El Embarque a Citea* de Watteau, surge ante mi vista toda Francia, ya que Francia, a los ojos del artista, resplandeció en la suprema apoteosis del siglo decimoctavo.

El alma de Francia sublimada en el siglo XVIII y el alma del siglo XVIII condensada en el cuadro de Watteau, fueron mucho tiempo el foco fascinador de mi deseo, y cuando obstáculos materiales frustraban mi anhelada peregrinación al viejo mundo, era la playa de sombrías frondas verdes y de arenas doradas, era el mar misterioso y el hondo cielo del cuadro de Watteau lo que se desvanecía ante mi frustrado deseo. No ir a Europa era mi tristeza; pero en el fondo de esa amarga y forzosa abdicación, no ver *El Embarque a Citea* era el más inconsolable de los duelos, el más doloroso renunciamiento, la más implacable nostalgia.

Y tan cabal sortilegio la prestigiosa obra de arte lo había operado en mi espíritu a través de las tierras y de los mares, no por sí misma, sino por sus imágenes, reproducida en fotografías falseadas sin duda, en grabados quizá frustráneos. Tal vez algo de su alma fascinadora me llegó con más fragancia en la plástica y completa descripción de Gautier, en el himno vibrante y colorido de los Goncourt, en los análisis sutiles de Gustavo Geffroy y de Camilo Mauclair y en esa pasmosa transposición literaria del alma, de toda el alma esencial que de Watteau hizo, en sus *Fiestas Galantes*, el divino Paul Verlaine.

Mi emoción, pues, al encaminarme esta mañana brumosa al Museo del Louvre, es profunda y me parece que el taxi que me conduce tarda más que de ordinario. Desearía que alguien me condujera vendado hasta el pie del cuadro, quisiera olvidar momentáneamente todo lo que de pinturas he visto, rehacerme una virginidad de la

visión y perderme así con el pasmo de la repentina iniciación en el abismo de poesía que va a abrirse ante mis ojos.

Me sobrecoge la aprensión de encontrarme con algún conocido erudito y teorizante que vaya a turbar la santidad de mi emoción con sus manejos de cornac. Siento asimismo el miedo de una desilusión, el recelo de la pesadumbre que sigue a todo deseo realizado. Como tantas veces, ¿no sería mi sueño más hermoso que la realidad?

Por fin he llegado. La obra maestra del encantador está ante mis ojos...de pronto nada veo más que una atmósfera de oro y un hondo fluido azul... atmósfera que vibra y arde, fluido que se transparenta y que se ahonda. Luego distingo un trozo de tierra cálida, a lo largo de ella una guirnalda de personajes, rojo, negro, rosa, gris, y sombreándola un árbol nemoroso que encumbra grandeza y filtra misterio. Pero el agua, el mar milagroso, se va, se dilata, se pierde en el luminoso infinito del cielo, que a su vez se desvanece en un más allá extraterrestre adonde el alma se siente atrída, disuelta, absorbida como por una voráGINE irresistible de éter y de luz! Poco a poco se va distinguiendo que en el cielo, hecho de topacios y turquesas pulverizadas, fundidas en irización de ópalo, hay luminosa vibración de átomos, que en el mar tiemblan cabrilleos y fosforescencias, que el árbol exhala humedad selvática y penumbra misteriosa, que la aparatosa comparsa, Arcadia sentimental, Decamerón galante, se mueve con gestos nerviosos, elegantes, ímpetus eróticos en los hombres, voluptuosos abandonos en las mujeres. Ellos sobre el cortesano atavío de las principescas pastorelas, lucen la negra muceta y el calabazo y el cayado de los peregrinos con aparatosas actitudes de minué, y ellas, todas abandono y ensueño, todas gracia y voluptuosidad, los holgados ropones, a los que la Pompadour daría su nombre, las arqueadas mulillas,

Les hauts talons luttaient avec les longues jupes....

Destacando su blancura dorada sobre el requemado rojo del bosque, mírase surgir un busto de Pomona sobre un fuste de Hermes y en el extremo opuesto la empavesada nave rocó, la galera milagrosa de ensueños y de deseo que entre músicas y flores conducirá a los peregrinos a la ínsula divina del amor sin desengaños, de la pasión sin pésames, de la voluptuosidad sin hastíos.

Y con la suntuosidad pictórica de Rubens y del Varonés, con la opulencia flamenca y la magnífica veneciana, con el sentimiento paisajista de Ruysdael y Van Ostade, flota en aquella maravilla algo que sólo es de Watteau, la gracia única, el turbador misterio, el profundo encanto, el ensueño excepcional.

Mirad aquí mismo, en los salones vecinos, a los demás pintores del siglo XVIII, a Boucher y Fragonard, a Lancret y Pater. Todo lo de Watteau lo tienen ellos: la decoración, el guardarropa, la paleta, la luz, hasta los tacones rojos de las mulillas y los lunares postizos de los rostros...Todo menos el alma. Y tan es así, que lo que en la creación de Watteau es éxtasis y gracia y aristocracia, se convierte en el mundo inferior de sus rivales en espasmo sensual, en provocación insolente, en afectación teatral. Todos fueron pintores y sólo Watteau fue poeta...Todos pintaron al siglo XVIII como era...sólo

Watteau lo pintó como debía haber sido. ¿No véis que sus personajes con menos fe que su creador mismo, parecen dudar de su propia ventura? No sentís que como lo dijo Verlaine:

“Is n’ont pas l’air de croire a leur bonheur?”

Sí, en verdad que en este azul hay más profundidad sideral que en el misterioso azul del Beato Angélico, verdad que como notó Mauclair, confina con los “sabios abismos deslumbrados” de la Herodías de Mallarmé, verdad que es más turbador que los azules ventisqueros de Vinci, verdad, maestro Gautier, que este colorido “tierno, ideal y vaporoso fue justamente elegido para un sueño de juventud y felicidad”, y que como los de Goncourt lo escucharon en este Olimpo de ópera, en este paraíso citéreo, “una tristeza habla en voz baja...”

Y verdad muy verdad lo que observó Ángel Estrada, que este cuadro de Watteau debe admirarse en plena juventud!...

Porque de esta apoteosis del amor, de este festival de la juventud, de la gracia y del deseo, de este mar elástico que mece la galera dorada, de ese cielo cuyo azul, como el cielo real y el amor humano sólo es azul visto a distancia, se desprende una amarga e indecible melancolía...

La hermosura de este espléndido sueño pictórico sólo sirve, en suma, para hacer más acerba la triste realidad.

Todo llega tarde en la vida... ¿Por qué no vi este cuadro antes, en otros días lejanos, cuando la “invitación al viaje” pudo resonar en el alma armoniosa con ímpetus de aventura?

Todo llega tarde en la vida...

Largue, pues, la empavesada galera sus amarras para otros tripulantes que no hayan aún arribado al mar muerto del desencanto, que no hayan divisado en la geografía sentimental la isla fatídica de Bócklin, que no adivinen que en la empavesada galera habrán de remar como galeotes, que no sepan que el mar de Citerea refleja tan exactamente al cielo que cuando piensen haberse incorporado al azul luminoso, se habrán hundido pesadamente en el salobre mar.

Intitulado “Crónicas parisienses. ‘El embarque a Citerea’”, en *Revista de Revistas*, publicación semanal dirigida por Luis Manuel Rojas, año II, núm. 121 (México, 26 de mayo, 1912), pp. 1, 19, 23.

BIBLIOGRAFÍA

- Ara, Masahito (1967), *Sōseki Nyūmon (Introducción a Sōseki)*, Kodansha, Tokio.
- Beasley, W. G. (1985), *Historia Contemporánea de Japón*, Alianza Ed., España.
- Cándido, Antonio (1974), “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI Editores, México.
- Cardoso, Ciro et al. (1992), *México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social*, Nueva Imagen, México.
- Darío, Rubén (1975), *Páginas escogidas*. Edición Ricardo Gullón, CÁTEDRA, Letras Hispánicas.
- Díaz Rodríguez, Manuel, “Paréntesis modernista o ensayo sobre el modernismo”, pp. 34-35, citado en: *En torno a la literatura mexicana*, de Francisco González Guerrero. SepSetentas 286, México, 1976.
- Etō, Jun, (1970 y 1993), *Sōseki to sono jidai (Souseki y su época)*, Shinchō Sensho, Tokio.
- Etō Jun (1965), *Kotoba to Chinmoku (Las palabras y el silencio)*, Bungei Shunjū, Tokio.
- Fuentes, Carlos (1993), *El espejo enterrado*, Alfaguara, México.
- Futabatei, Shimei (1951), *Ukigumo (Nubes errantes)*, Shinchō Bunko, Tokio.
- González de Mendoza, José María, “La obra inédita de José Juan Tablada”, en *Ensayos Selectos de México*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 1970.
- González Guerrero, Francisco (1976), *En torno a la literatura mexicana. Recensiones y ensayos*, SepsSetentas, México.
- González Martínez, Enrique (1915), *Los senderos ocultos*, Editorial Porrúa, México.
- Gullón, Ricardo (1963), *Direcciones del modernismo*, Ed. Gredos, Campo abierto VII, Madrid.
- Habermas, Jürgen (1996), *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, Polity Press, Cambridge.
- Habermas, Jürgen (1987), *The Philosophical Discourse of Modernity*, transl. By Frederick Lawrence, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Henríquez Ureña, Max (1978), *Breve historia del modernismo*, Tierra Firme, Fondo de cultura económica, México.
- Hirakawa, Sukehiro (1975), *Natsume Sōseki: hi-seiyō no kutō (Natsume Sōseki: la desesperada lucha anti-Occidente)*, Shinchōsha, Tokio.
- Hobsbawm, E. J. (1979), *The Age of Capital, 1848-1875*, Introduction, Ed. Mentor, New York.
- Jitrik, Noé (1978), *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. El Colegio de México. México.

- Karatani Kōjin (1994), *Sōseki no kenkyū (Estudio sobre Sōseki)*, Iwanami Shoten, Tokio.
- Katō, Shūichi (1983), *A History of Japanese Literature -The Modern Years-*, Kodansha International LTD.
- Keene, Donald (1981), *Japanese Literature. An introduction for Western Readers*, Charles E. Tuttle Co., Tōkyō.
- Komori, Yōichi (1994), “Sōseki texto no tayōna dokkai kanōsei (Algunas posibilidades para leer y explicar un texto de Sōseki)”, en *Chi no gihō (Técnicas del conocimiento)*. Tōkyō Daigaku Shuppankai.
- Komori, Yōichi (1995), *Natsume Sōseki o yomu (Leyendo a Natsume Sōseki)*, Tōkyō Daigaku Shuppankai.
- Konishi, Jin’ichi (1986), *A History of Japanese Literature, Volume 3: The High Middle Ages*, Princeton University Press.
- Krauze, Enrique (1987), *Místico de la autoridad: Porfirio Díaz. Biografía del poder*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Lerman Alperstein, Aída (1989), *Comercio Exterior e Industria de Transformación en México 1910-1920*, Coedición: UAM Xochimilco y Plaza y Valdés Editores, México.
- Marini-Palmieri, Enrique (1989), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Clásicos Castalia, Madrid.
- Martínez, José Luis (1958), *El ensayo mexicano moderno*, Letras mexicanas, Fondo de cultura económica.
- Marx, Karl (1972), *El capital*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Marx, Karl y Federico Engels, *Epistolario 1843-1895* (1978), Carta del 2 de abril de 1858, escrita en Londres.
- Mendieta de la Torre, Ángeles (1966), *Tablada y la gran época de la transformación cultural*, Cuadernos de lectura popular, México.
- Merquior, José Guilherme (1972), “Situación del escritor”, en *América Latina en su literatura*, Ed. Siglo XXI, México.
- Miyoshi, Yukio (1992), *Sōseki Bummei Ronshū*, Iwanami Bunko, Tokio, Japón.
- Monguió, Luis (1968), “Sobre la caracterización del modernismo”, en *Estudios críticos sobre el modernismo...*, ed, cit.
- Monguió, Luis, “De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXVIII, Núm 53, *University Library System*, enero-junio 1962.
- Morán, Francisco (2008), *Julián del Casal o Los pliegues del deseo*, Ed. Verbum, España.
- Morishima, Michio (1988), *Por qué ha triunfado el Japón*, CRÍTICA, Grupo Editorial Grijalbo, México.
- Musha no Kōji (1985), ‘Sorekara ni tsuite’, en *Sorekara*, Kadokawa Bunkō, Tokio, Shōwa 60 Nen.

- Natsume, Sōseki, (1984), *Michikusa (La yerba del camino)*, Iwanami Shoten, Sōseki Shōsetsu Bungaku Kan, Tokio,
- Natsume, Sōseki, (1993), *Kusamakura (Almohada de yerbas)*, Shinchō Bunko, Tokio.
- Natsume, Sōseki, (1978), *Gendai Nihon no Kaika y Watakushi no Kojinshugi*, en *Watakushi no Kojinshugi*, Kodansha Gakujutsu Bunko, Tokio.
- Natsume Sōseki, *Kokoro* (1994), Shinchō Bunkō (No. 315), Tokio, Heisei 5 Nen.
- Natsume, Sōseki, *Mon* (1994), Shinchō Bunkō (No. 45), Tokio, Heisei 5 Nen.
- Natsume, Sōseki, *Sanshirō* (1993), Shinchō, Bunkō, Tokio, Heisei 4 Nen.
- Natsume, Sōseki (1986), *Sorekara*, Kadokawa Bunko, Tokio, Shōwa 60 Nen.
- Natsume Sōseki (1953), *Shōsetsu Zenshū*, Shun'yōdō Shoten, Tokio.
- Natsume, Sōseki, *Bungaku-ron (Teoría de la Literatura)* 1937), en *Sōseki Zenshū (Obras Completas de Sōseki)*, Dai Jūikkan, Iwanami Shōten, Shōwa 11 Nen, Tokio.
- Nishimoto, Keisuke (1992), *Gendai Nihon Bungaku no Akebono (El despuntar de la Literatura Japonesa Contemporánea)*, Shinchōsha, Tokio.
- Novelo, Silvia, “Popularización de la literatura japonesa -Planteamiento de una hipótesis”, en Revista *Japónica*, Primer semestre de 1990, México.
- Novelo, Silvia. “Prefacio a la Teoría de la Literatura”, Natsume Sōseki, *Luvina 54*, Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara, primavera de 2009.
- Novelo, Silvia ((2010), *UNIVERSALISMO vs. NACIONALISMO EN LA DIALÉCTICA CULTURAL MEXICANA. José Juan Tablada, un ciudadano del mundo*, Universidad de Guadalajara.
- O’Gorman, Edmundo G. (1976), *La invención de América*, Lecturas mexicanas.
- Onís, Federico de (1968), “Sobre el concepto de modernismo”, en *Estudios críticos sobre el modernismo...*, ed. cit.
- Ortíz, Renato (1999), *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, Brasil.
- Passerin, Maurizio d’Entreves and Seyla Benhabib (1996), *Habermas and the unfinished project of modernity: critical essays on The philosophical discourse of modernity*, Polity Press, Cambridge.
- Paz, Octavio (1965), *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México.
- Paz, Octavio (1965), *Las peras del olmo*, UNAM, México.
- Paz, Octavio (1982), *Corriente alterna*, Siglo XXI Editores, México.
- Perus, Françoise (1976), *LITERATURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA: el modernismo*, Siglo XXI, México.
- Reyes, Alfonso (1967), *Universidad, política y pueblo*, Lecturas Universitarias, Dirección General de Difusión Cultural. Universidad de Texas.
- Ross, Stanley Robert, “El Historiador y el periodismo mexicano”, en *EL PERIODISMO MEXICANO*, Universidad del Estado de Nueva York, 1965.
- Ruedas de la Serna, Jorge Antonio (1981), Prólogo, Obras II, *Sátira política José Juan Tablada*, UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana; 79).

- Ruedas de la Serna, Jorge Antonio (1987), *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, UNAM, México.
- Sandoval, Adriana (1995), José Juan Tablada, Obras Completas V, Crítica Literaria, UNAM, México.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1874), *Facundo. Civilización o barbarie en las pampas argentinas*, *Facundo*. Reproducción de la cuarta edición en castellano, Librería Hachette y Cía., París.
- Shimizu Chūhei (1973), *Sōseki ni miru ai no yukue (El paradero del amor en Sōseki)*, Iwanami Shoten, Tokio.
- Silva, José Asunción (1997), *OBRA COMPLETA*. Héctor H. Orjuela Coordinador, Colección Archivos 7, Edición Crítica, Madrid.
- Tablada, José Juan (1904), *El florilegio*, Viuda de Charles Bouret, París.
- Tablada, José Juan, “El embarque a Citerea”, en *Revista de Revistas*, año II, Núm. 121 (México, 26 de mayo de 1912).
- Tablada, José Juan (1937), *La feria de la vida (Memorias)*, Ediciones Botas, México.
- Tablada, José Juan (1971), *Los mejores poemas*, Prólogo, de José María González de Mendoza. Presentación, edición y notas de Héctor Valdés, UNAM, Biblioteca del estudiante universitario, México.
- Tablada, José Juan (1981), *Obras, Il Sátira política*, Prólogo de Jorge Ruedas de la Serna, Recopilación, edición y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez, UNAM., Nueva Biblioteca Mexicana 79, México.
- Tablada, José Juan (1988), *Obras, III Los días y las noches de París*, Prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velázquez, UNAM., Nueva Biblioteca Mexicana 99, México.
- Tablada, José Juan (1888), *La Voz de México*.
- Turner, Bryan (1994), *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Ed. Routledge.
- Turner, John Kenneth (1909), “México bárbaro”, Capítulo I: Los esclavos de Yucatán, en *The American Magazine*.
- Ueda, Akinari (1768), *Cuentos de luz de luna y lluvia*, Tokio.
- Urbina, Luis G., “Florilegio de José Juan Tablada”, *Revista Moderna*. Vol. 2, Núm. 10, 1899.
- Vigil, José María (1975), “Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana”, en *El Federalista* (21, 23 y 28 de septiembre, y 5, 7, 12, 14 y 24 de Reproducido por Letras Patrias, Revista del INBA, Núm. 5, México.
- Villoro, Luis (1967), *El Proceso Ideológico de la Revolución de Independencia*. UNAM, México.
- Yamoto, Taikan (1968), *Natsume Sōseki no Igrisu bungaku (Natsume Souseki-. Aspectos laterales de la Literatura inglesa)*, Shinchōsha, Tokio.

Se terminó de editar en noviembre de 2021
en los Talleres Gráficos de
Prometeo Editores, S.A de. C.V.
Libertad 1457, Col. Americana,
C.P. 44160, Guadalajara, Jalisco
La edición consta de un ejemplar
Hecho en México / Made in Mexico

LA MODERNIZACIÓN SOCIOECONÓMICA EN MÉXICO Y JAPÓN A TRAVÉS DE LA LITERATURA

José Juan Tablada *en el Porfiriato* y
Natsume Sōseki *en la Renovación Meiji*

Cuando la modernidad surgió como una cultura mundial en la que las sociedades periféricas participaron de manera asimétrica dentro de la moderna transformación cultural latinoamericana, el caso de la literatura fue ejemplar porque encerró dentro de sí a otros dos discursos: el político y el del estudio de la sociedad. La obra de José Juan Tablada ilustra cabalmente este contexto.

En el caso de Japón, el impacto militar de mediados del siglo XIX había sido tal, que resolvió a los líderes de la Renovación Meiji sobre la fatalidad de adoptar la civilización occidental, y fue entonces cuando la literatura pudo recoger la huella dejada por la confrontación cultural con Occidente. La obra de Natsume Sōseki refleja este contraste con aguda claridad.

Tablada y Sōseki percibieron la Modernización desde una perspectiva similar; la afrontaron y combatieron con la literatura como arma. Ambos se habían creado expectativas sobre el extranjero que sus vivencias no lograron satisfacer, si bien les significaron un revelador aprendizaje que les permitió escribir de manera más fructífera, aunque como críticos sociales y no literarios; compartieron una especie de anti-modernismo al que su experiencia personal con otras culturas los había empujado y que expresan, Tablada a través de su universalismo y Sōseki a través de su individualismo.

Su contemporaneidad en el proceso de modernización, así como la aportación que como modernizadores hicieron a su respectivo país, los convierte en figuras clave en el análisis del fenómeno de Modernización y del pensamiento que en torno a él se generó durante el Porfiriato en México y la Renovación Meiji en Japón.