

Delaware Review of Latin American Studies

Vol. 12 No. 1 June 30, 2011

Violencia y silencio: la negación de la palabra en "La otra historia" de Cristina Rascón Castro

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Centro de Estudios de Género
Universidad de Guadalajara
Jalisco, México
elizabeth_vivero@hotmail.com

Abstract

Symbolic violence, which requires the acceptance of a submissive position by the subject, is represented in literature in very different ways. In this work, the goal is to analyze how the female characters accept silence as a part of their gender and social condition.

Key words: symbolic violence, word, silence, gender, established order

Resumen

La violencia simbólica, la cual alude a la aceptación de la condición de subordinación por parte del sujeto dominado, se representa en literatura de diferentes formas. En este trabajo, el objetivo es analizar la manera en la que, en el texto seleccionado, se pone en marcha la aceptación del silencio por parte los personajes femeninos como parte de su condición social y de género.

Palabras clave: violencia simbólica, palabra, silencio, género, orden establecido.

La violencia, como fenómeno social, ha sido tema de estudio en diferentes disciplinas. En literatura, el interés se ha centrado en analizar la manera de representarla a través del lenguaje y su recreación de la realidad. Sin embargo, en el texto literario, en muchas ocasiones se deja de lado el aspecto de la violencia simbólica que en él se manifiesta.

Por tal motivo, el objetivo de este trabajo es analizar desde una perspectiva de género el rol de subordinación aceptado por parte de los personajes femeninos en el cuento "La otra historia", de la escritora mexicana Cristina Rascón Castro.

El mecanismo enunciación-silenciamiento, utilizado para el ejercicio de la violencia simbólica, se pone en marcha en diversos momentos de la historia, lo cual pone en evidencia en última instancia que se siguen reproduciendo los roles de género tradicionales que marcan para los varones el uso de la palabra y para las mujeres, el silencio.

Cuando el hielo hace callar al agua

Cristina Rascón Castro nació en Sonora, México, en 1976. Es Licenciada en Economía por el ITESM, campus Monterrey y Maestra en Política Pública comparada por la Universidad de Osaka, (Japón). Escritora y traductora, en narrativa ha obtenido el Premio Latinoamericano de Cuento "Benemérito de América", otorgado en Oaxaca, Oaxaca, en 2005 por su libro de cuentos *Hanami*. Asimismo, ha recibido el Premio Libro Sonorense en el género de cuento en 2005 por su libro *El agua está helada*. Ha sido Ganadora del II Concurso Radial de Cuentos Breves de la Librería Mediática (Caracas, Venezuela), igualmente en el mismo año. Tradujo al español el primer libro del poeta japonés Shuntaro Tanikawa, auspiciada por el Fonca en Traducción Literaria emisión 2004. Ha recibido, entre otros, el primer lugar en el Concurso Nacional de Cuento Udem 2002 por el cuento "Autotexgráfico" y el primer lugar en el Concurso de Cuento "Adolfo Bioy Casares" del ITESM 1998 con "Libitum". Ha publicado narrativa, poesía y traducción en diversos medios mexicanos e internacionales y colabora con el equipo del portal de lengua y literatura japonesa Nipoweb.

El libro de cuentos *El agua está helada* está conformado por ocho textos; de la colección destaca el primero con el que se abre el volumen, titulado "La otra historia" debido tanto a su extensión (en total treinta y tres cuartillas)

como por la construcción narrativa de la historia que se relata. Si bien en el resto de los cuentos se intenta recrear el Japón moderno, así como hacer alusión a las diferencias marcadas entre la sociedad nipona, caracterizada por el orden y la disciplina, y la mexicana, referida como caótica y falta de reglas, el relato de "La otra historia" muestra una construcción más sólida en cuanto al desarrollo de la narración al permitirse la inclusión de dos temporalidades distintas y paralelas que corren al unísono en dos espacios temporalidades distintas dentro del mismo Japón.

En "La otra historia", el narrador extradiegético, ubicado en los dos planos narrados temporales, da cuenta de los acontecimientos que se van suscitando y proyecta paulatinamente las acciones hacia el punto de cruce donde, finalmente, se le descubre al lector que la historia aparecida en segundo lugar depende y deriva de la primera. De ahí se desprende que la segunda historia es un correlato de la primera en tanto que se corresponde con ella. Así, la narración principal sirve de marco para plantear una serie de sucesos que tendrán su reciprocidad con la historia derivada, a saber: la fascinación por la escritura y la expresión artística perfecta, la falta de reconocimiento de la actividad poética de un par de mujeres por la sociedad donde se desenvuelven, la ausencia de correspondencia afectiva por parte de la pareja, la competencia surgida entre las poetisas y sus rivales a quienes las primeras consideran inferiores y la muerte como liberadora de ataduras que permiten el acceso al mundo místico del sonido.

Por medio de las dos narraciones, se pretende dar cuenta de que, pese al tiempo, en el fondo late un mismo espíritu de trascendencia en el ser humano. De ahí que el primer relato sea ubicado en el Japón moderno, posiblemente en la capital del país (no se señala en ningún momento el nombre de la ciudad), donde las luces de los automóviles y de los anuncios, así como el ruido ocasionado por el tráfico y el barullo propio de las grandes urbes, contrasta con el sonido profundo del gong, producido por un monje, y por el sentimiento melancólico que permea los actos de la protagonista. Eiko, nombre del personaje femenino principal, intenta escribir el mejor poemario en lengua japonesa en aras de alcanzar la perfección expresiva a través del lenguaje.

Su marido, un hombre varios años mayor que ella, continuamente la desacredita al señalarle su falta de éxito y su mediocridad como poeta. Eiko, firme en su propósito de conseguir el poema auténtico, no desiste pese al nulo apoyo de su esposo quien prefiere asistir a la cena ofrecida a la poeta rival de su mujer, galardonada con un premio, que quedarse a acompañarla en sus horas de escritura. Más aún, Eiko descubre que el esposo sí lee a la poeta rival, mas menosprecia el trabajo de ella. Los celos y la desesperación, la absorben a tal grado que termina suicidándose, pues no es capaz de confrontar abiertamente a su marido.

Ahora bien, a la par que se desarrolla la historia de Eiko, se va insertando alternadamente la de la cortesana Sei Shonagon, en el año 204 del reinado Heian,¹ es decir, alrededor del año 998. La narración se desarrolla entonces en el palacio imperial, donde Sei Shonagon intenta volverse la favorita de la Emperatriz a través de la poesía. De su padre, un poeta reconocido en la corte y aplaudido por su alta calidad artística, Sei hereda la fascinación por la lengua y por la escritura, por lo que se esfuerza en alcanzar un puesto similar al de su progenitor. Sin embargo, ni la Emperatriz, ni el resto de las cortesanas, le otorgan ese lugar, por lo que la frustración de Sei aumenta cuando se da cuenta que su sirvienta personal también escribe poemas que, pese a no sujetarse a los estrictos cánones de la métrica, resultan mucho más expresivos y conmovedores que los suyos. El descubrimiento de esta actividad de su sirvienta, así como el hecho de que la Emperatriz misma mandara derretir un montículo de nieve (elemento que marcaría el tiempo concedido a Sei para elaborar el mejor poema de todas las épocas), frustran a la cortesana a tal grado que termina escribiendo sólo un diario personal, su única obra. Por su parte, la sirvienta, acusada por Sei de destruir sus ilusiones, al tomar conciencia de la incapacidad real de acceder al mundo de la poesía debido a su condición social, hiere a Sei durante la discusión y, mientras la cortesana se refugia en su habitación para reafirmarse en voz alta quién es ella, la sirvienta se suicida sobre la nieve.

El desarrollo de la historia de Sei corre así de manera paralela a la de Eiko, incluso, casi al final de las mismas, se descubre que la autora de la narración de la cortesana es Eiko, quien ha decidido ingresar a las filas de la prosa tras aceptar su incapacidad como poeta. Eiko, pues, se desdobra de manera doble en tanto que su muerte tiene parangón con el de la sirvienta, pero también con Sei Shonagon en tanto que ésta resulta ser su alter ego por cuanto lucha por consagrarse como la mejor poeta de todos los tiempos. ¿Por qué es tan importante la palabra en este contexto?, ¿en qué radica la búsqueda del sonido perfecto y de la creación artística sublime?

La escritura y la trascendencia

En torno a la escritura existen varias definiciones, algunas de ellas de corte más social, otras más filosófico y otras más estético. Así, para Roland Barthes, la escritura se define como:

la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la

Naturaleza de su lenguaje [...] es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. [...] Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. (1996: 23-25)

Por su parte, Paul Ricœur, menciona que:

la escritura parece introducir [...] la fijación, que pone el acontecimiento discursivo a cubierto de la destrucción [...], la escritura convierte al texto en algo autónomo con respecto a la intención del autor. Lo que el texto significa ya no coincide con lo que el autor quiso decir. Significado verbal, es decir, textual, y significado mental, es decir, psicológico, tienen desde ahora destinos diferentes. [...] La escritura encuentra aquí su mayor efecto: la liberación de la cosa escrita respecto de la condición dialogal del discurso; de allí resulta que la relación entre escribir y leer ya no es un caso particular de la relación entre hablar y escuchar. (2002: 104-105)

Michel Foucault, al hacer un recuento de la importancia de la escritura en Occidente, señala que la tradición judeocristiana ha visto a la palabra, despojada de sus poderes, como la parte femenina del lenguaje, mientras que la Escritura “es el intelecto activo, el “principio masculino” del lenguaje. Sólo ella detenta la verdad [...]. Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo.” (1998: 47, 49). Este aspecto señalado por Foucault, coincide en cierta medida con lo que Hans Saettele apunta, con respecto a la equivalencia entre la realización hablada y la realización escrita:

en tanto ambas deben ser consideradas “plenas” o “suficientes”, produce la definición lingüística de “escritura”, a saber: realización gráfica (versus fónica) del significante del nivel virtual mediante un sistema de signos. [...] Simultáneamente, la escritura es el medio por el cual el sujeto puede transgredir el sentido establecido normativamente en la medida en que hace del sentido algo tangible. “Escribir” es entonces atreverse a tocar el sentido en el punto donde se interrumpe el sentido del discurso común. Es decir en la medida en que en la escritura se rompe el noli me tangere que emana del sentido establecido, escribir es siempre romper un tabú. (2005: 92-93)

Finalmente, tanto Foucault como Ricœur señalan que existe una fuerte tradición hermenéutica que sostiene la preexistencia de la escritura sobre el habla. Así, el habla se relaciona con una escritura anterior a la que interpreta. De ahí que en la cadena habla-escritura-habla o bien escritura-habla-escritura, se infiere que el habla mediatiza dos escrituras o bien que la escritura mediatiza dos hablas: “Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla –salvo en raras excepciones- en las palabras mismas, sino más bien la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del cosmos” (Foucault, 1998: 45). En esta última línea, de que la escritura antecede al habla, es donde se escribe la propuesta del cuento “La otra historia”.

En efecto, en el cuento que nos ocupa, la idea que se maneja en torno a la escritura es la de una que preexiste al habla en cuanto a que las poetas, en este caso, se encuentran en la búsqueda de llegar al ritmo perfecto y original. Su continuo afán por alcanzar la perfección por medio de la palabra se basa, no en una cuestión ontológica, sino más bien de trascendencia pues existe un aire de eternidad depositado en el signo mismo. Es decir, la escritura japonesa, sus trazos y líneas bien formados, ponen de manifiesto no sólo la representación de un sonido o de un concepto, sino de un significado profundo, que sobrepasa los límites del lenguaje comunicativo para llegar a la esencia de la palabra. El esfuerzo por llegar a esos límites, es agotador, pues ninguna de las poetas se siente totalmente satisfecha con su trabajo al percatarse que hay algo en sus poemas que no logra expresarse en su totalidad:

Los poemas gritan como pollitos hambrientos. El borrador debe estar listo para el viernes [...]. Pero Eiko no sabe qué hacer con el ruido que proviene de sus páginas [...]. Sus ojos se llenan de lágrimas, siente miedo. (Rascón Castro, 2006: 14)

Sei no atinaba a escoger qué hubiera hecho, qué pasión hubiera seguido, de no ser la métrica

el canal de su desfogue...Su libro de cabecera. Su libro era su voz, era Sei. Pero no era perfecta poesía, no podía mostrarlo. No quería que otros lo leyeran, nunca. (Rascón Castro, 2006: 21)

La incapacidad de Eiko y de Sei por lograr el ritmo, la métrica perfecta y la expresividad más sublime, se contraponen a la naturalidad y profundidad del sonido del gong, que en ambos relatos, sintetiza el momento místico no alcanzado por ellas. El gong, al ser tocado, produce una onda expansiva que simboliza el sonido de la Creatividad; asimismo, en cuanto a instrumento, simboliza el vehículo por medio del cual el ser humano que lo toca puede llegar a tocar el Universo.² El sonido del gong, y la energía que de él se desprende, alude entonces a la capacidad creativa del Universo que, en este caso en particular, tanto Eiko como Sei intentan imitar.

Es importante mencionar que la aparición del gong dentro de la historia se da en dos momentos cumbres de la misma: al inicio, cuando Eiko permanece extasiada ante el sonido del instrumento, tocado por un monje; y casi al final, cuando la sirvienta está a punto de morir sobre la nieve. Es decir, con estos momentos se liga la actividad poética con la trascendencia: el Universo que se abre y descubre un camino nuevo para el poeta; pero también el cierre del acceso místico al término de la vida. De ahí que se deduzca que el gong permite abrir un portal que conecta la vida terrena con la vida mística y sólo mientras dura el esfuerzo poético, dicho umbral permanece abierto. En el cuento se da entonces un proceso iniciático que exige una ascesis o esfuerzo continuo por parte de las poetisas; sin embargo, el trabajo arduo de ambas no es suficiente para alcanzar la trascendencia, por lo que los secretos de la poesía no les son revelados, clausurándose para ambas el portal místico: "La nieve, el silencio y todos sus poemas se estremecen al sonido del gong"; "En la nieve: muerte es mi esperanza. Los sutras callaron y el monje golpeó un óvalo de acero." (Rascón Castro, 2006: 5, 35)

Ahora bien, el suicidio de Eiko y de la sirvienta aluden a que sólo a través de la muerte física han podido acceder a ese mundo trascendente, ya que no fueron capaces de hacerlo por medio de la palabra poética. Sin embargo, la muerte de Eiko y Sei Shonagon inicia simbólicamente desde el momento en que ambas escriben prosa. Así, frente a la poesía, la prosa es considerada inferior y al momento en que ambas recurren a ella para expresarse, aceptan implícitamente su propia muerte. El suicidio artístico antecede de esta manera al suicidio físico, mas esta cancelación del ser obedece a una aceptación previa de su condición de sujeto pasivo. Es decir, tanto Eiko como Sei Shonagon y su sirvienta, asumen su rol de sujetos subalternos en tanto que aceptan la dominación de los otros.

En el primer caso, Eiko hace suyo el discurso del marido que continuamente cuestiona sus dotes poéticas e incluso llega a engañarla con su rival poética. El esposo, que minimiza los logros obtenidos por Eiko y le hace ver las fallas de sus poemas, funge como oponente en cuanto le impide a Eiko alcanzar su meta: ser la mejor poeta. Mientras que, en el segundo caso, el de Sei Shonagon y su sirvienta, a éstas se les oponen la Emperatriz y la condición social, respectivamente. La primera, símbolo del poder autoritario, ve en Sei Shonagon a una cortesana verdaderamente peligrosa en cuanto a que tiene el talento y la herencia artística necesarios para convertirse en una buena poeta de la Corte. Mientras que, en el caso de la sirvienta, la clase social a la que pertenece le impide acceder a un estatus más alto. Ambas, Sei Shonagon y su sirvienta, sufren la dominación del régimen social al que pertenecen pues ninguna tiene realmente la facultad de subvertir el orden impuesto por el régimen imperial.

Violencia simbólica y género

La violencia simbólica aparece en las dos historias en dos niveles: en la historia de Eiko, por la relación de género; y en la historia de Sei Shonagon y su sirvienta, por la organización social. En la primera, la violencia simbólica se produce en el momento mismo en el que Eiko acepta las continuas imputaciones del esposo a su trabajo y aun admite la infidelidad de él. Dicha situación produce en Eiko un sentimiento de abandono y de traición que no es capaz de afrontar abiertamente con su marido, por lo que el silencio se manifiesta como norma de conducta. De esta forma, Eiko asume la condición de subordinación y de silenciamiento que genéricamente le es atribuido en tanto mujer y mujer casada, pues debe aceptar las decisiones o actos del marido en aras de ajustarse a los parámetros establecidos como buena esposa.

La violencia simbólica que ejerce el esposo de Eiko sobre ella, se sitúa en este caso a un nivel discursivo en cuanto a que él continuamente hace uso de la palabra para desacreditarla. Más aún, a sabiendas de la importancia que Eiko siente hacia la palabra poética y de la necesidad de reconocimiento de ella hacia su trabajo creativo, el esposo decide no leer su trabajo, sino el de la poeta rival, llegando incluso a cenar y a dormir con aquella. El esposo, pues, hace uso de su condición de género privilegiada para herir a Eiko en su máxima aspiración. Sabedor del dolor que puede llegar a infringirle, el marido emplea la palabra como arma para sofocar las aspiraciones liberadoras de su mujer, orillándola a asumir su papel de sumisión silenciosa. El mecanismo que se pone en juego es el de pronunciación-silenciamiento, de donde se evidencia que cada vez que Eiko intenta

entrar en el mundo de la palabra para acceder a un nivel de trascendencia, su marido cancela sus aspiraciones minimizando el valor de su poesía, haciéndola dudar de sus capacidades artísticas:

[Eiko] entre poema y poema camina al espejo, retoca el rímel en cejas y pestañas, remide sus medidas y hace gestos de mujer triunfadora. El hombre bebe su whisky en las rocas y ríe sin disimulo.

-Erraste de profesión. Mejor te hubieras lanzado de cantante pop.

Tras la pantalla del ordenador la mujer dice en tono de nostalgia.

-¿Crees que no soy buena?

-No lo sé. No has escrito lo suficiente como para empezar tu carrera...O dejarla. (Rascón Castro, 2006: 10)

Si bien el marido pone en tela de duda las dotes poéticas de Eiko, también es verdad que ésta no sólo termina aceptando la imagen de poeta de segunda categoría que el marido continuamente le forma, sino que además da por sentado que gran parte de su falta de reconocimiento tiene que ver con la corrupción que se da la interior del mundo editorial debido a las relaciones públicas que se hagan. Eiko está convencida de que el círculo literario responde no únicamente a cuestiones de valor artístico, sino a situaciones externas ligadas a la sensualidad: una poeta bella, tendrá más posibilidades de ser publicada y reconocida que una no agraciada. Situada en el segundo grupo, de acuerdo con su perspectiva, Eiko da por sentado que la belleza corporal determina el éxito o el fracaso en el mundo poético.

De esta manera, Eiko lleva a cabo una doble aceptación de su condición de subordinación: por un lado, hace suyo el discurso del esposo al admitir que más que poeta, es narradora (condición, para ella, inferior); mientras que, por otro lado, asume la derrota de no ser reconocida debido a la falta de atributos físicos con los que sí cuenta su rival poético. Ciertamente existe una equivocación por parte de Eiko en cuanto a que atribuye casi por completo su éxito a aspectos de esta índole; sin embargo, esta forma de pensar obedece a que Eiko ha estado rodeada de un discurso en torno al deber-ser femenino que exige de las mujeres no sólo talento, sino también el ajustarse a los cánones de belleza que cada cultura establece para ellas. A este discurso de género se añade el interés del marido por impedir que Eiko se apropie de la palabra y, por ende, se transforme realmente en sujeto con capacidad de enunciar y construir el mundo; aspectos masculinos estos últimos en cuanto implican actividad a nivel simbólico y social. Eiko, pues, termina por ajustarse a los cánones de género en cuanto que termina admitiendo para sí que no podrá desarrollarse como poeta al carecer de las cualidades y habilidades necesarias para adentrarse en el universo místico de la palabra; y también al aceptar que su aspecto físico se sitúa en desventaja con respecto a las demás mujeres, en particular de su rival:

Eiko no ha preguntado el por qué de su regreso en la madrugada. Tampoco explicó el por qué de su inasistencia a la cena tan esperada. Él habla poco, sabe que huele a mujer, a poemas de otra. Eiko se levanta de la cama tan pronto él se recuesta. El sol duerme todavía y la joven enciende el computador. Desconecta todo aparato eléctrico en el baño y lo tira a la basura. Navaja, rastrillos, todo al cesto de madera. Cierra la puerta y se hunde en el *ofuro*. El agua está helada. ¿Cómo se puede escribir de la muerte si no se ha estado un poquito cerca? (Rascón Castro, 2006: 29)

Ahora bien, el silencio que se autoimpone Eiko, como respuesta al discurso que la rodea, no es del todo pasivo, en tanto que le sirve a Eiko de mecanismo de resistencia. Frente a la posibilidad de confrontar la situación de infidelidad, y ante el hecho evidente de que, según ella, su rival ha conquistado el mundo literario gracias a la seducción, Eiko decide callar mas no permanecer inmóvil, por lo que encuentra en el silencio el único mecanismo viable para oponerse a la violencia del discurso y también para liberarse de las ataduras de las normas sociales que le dictan asumir su rol de esposa abnegada. Eiko, por lo tanto, toma la decisión de suicidarse, de entrar de lleno al silencio absoluto de la muerte, como acto de oposición a las estructuras sociales que no puede modificar. Su frustración, en cuanto esposa y artista, no tiene alguna otra forma de escape en tanto que se le ha negado el acceder plenamente a la poesía. Por tal motivo, el suicidio simboliza un acto de liberación y de transición: de la palabra negada, Eiko transita a la ausencia total de la palabra. Podríamos decir que al impedirle posicionarse en el orden simbólico (masculino por excelencia), Eiko intenta regresar, con su muerte, al universo femenino en cuanto estaría volviendo al territorio oscuro, caótico y silencioso, donde, de acuerdo con Hélène Cixous, se ha colocado a las mujeres durante siglos: "Ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte" (1995: 21). Eiko, pues, retorna a la feminidad primigenia donde la palabra no existe:

Eiko tecta y la toalla que le cubre cae al piso. Obedece al rito de sus manos y lee que con la espada corteja su cuello. La voz del monje detiene el Amida Amida por un instante. Cae el cuerpo, el rojo derrite la blancura. La nieve, el silencio y todos sus poemas se estremecen al sonido del gong. (Rascón Castro, 2006: 36)

Violencia simbólica y organización social

Por otra parte, en la historia de Sei Shonagon y su sirvienta, paralela y escrita por Eiko (de lo que nos damos cuenta casi al finalizar la narración), la violencia simbólica aparece a nivel de la organización social. En efecto, durante el período Heian en Japón, el poder era ejercido por la nobleza, aunque la soberanía yacía en el Emperador. Durante este período, además del florecimiento de las artes, cobró auge la clase de los samuráis, así como el aparato de vigilancia conformado por guardias, policías y soldados. En la historia de Sei Shonagon, se representa este ambiente cortesano, rodeado de sirvientes en medio de un ambiente de continuas manifestaciones artísticas, particularmente la poesía. En este contexto, Sei Shonagon desea fervientemente alcanzar la perfección poética y se esmera constantemente por ser obtenida el reconocimiento de la Emperatriz al escribir haikus sobre la naturaleza, las estaciones y el paisaje. La rival de Sei, otra cortesana que escribe historias de amores y familias, como ella lo nombra, no es otra sino Murasaki Shikibu, autora de *La novela de Genji*, o *La historia de Genji*, considerada la primera novela psicológica y una de las obras literarias más importantes de la literatura japonesa. Frente a la popularidad de la que goza Murasaki, de la que no sabemos su nombre salvo de que está en proceso de escribir sus historias, Sei siente desprecio y, por supuesto, celos, por lo que toma la firme decisión de crear el poema perfecto para opacarla:

Eran las historias de Genji. Pero su ama jamás mencionaba el nombre de esa novela, ni el de su autora. En una hoja suelta Sei aseguraba que todos hablarían de ella y no de su rival, una vez que leyera su poema de nieve ante la emperatriz. Era poesía más allá de la palabra, era poesía desde y con la naturaleza, algo nunca hecho por artistas de la corte, exponía. (Rascón Castro, 2006: 16)

Como se puede observar, para Sei, al igual que para Eiko, la prosa es un medio inferior de expresión artística, por lo que la consideran no propio de espíritus sublimes, como los suyos. De ahí que Sei, menospreciando a su rival, sólo la trae a colocación una vez más, cuando la sirvienta se atreve a comentar algún capítulo escuchado sobre la novela de Murasaki. El enojo de Sei, provocado por la insolencia de la sirvienta al hablar bien de la obra de su rival, descubren que, efectivamente, Sei ha decidido competir abiertamente con Murasaki, reforzándose así la función de Murasaki en la historia al fungir como detonante principal del esfuerzo poético de Sei. Sin la competencia de Murasaki, Sei no se habría empeñado en alcanzar las más altas cumbres de la poesía en aras de convertirse en la favorita de la Emperatriz. No obstante la importancia que tiene este personaje en la determinación de Sei, Murasaki desaparece casi por completo de la escena para dar paso entonces a otra rivalidad: la de Sei con su sirvienta.

El conflicto original, entre las dos cortesanas, se desplaza a uno de mayor fuerza dramática en cuanto a que el enfrentamiento entre iguales (en este caso entre Sei y Murasaki) no proporciona la tensión entre clases sociales que sí origina la competencia entre ama y sirvienta. La insistencia en mostrar esta oposición y hacer patente la discriminación sufrida a partir de la posición social, es evidente no sólo por este desplazamiento, sino por las continuas alusiones a las diferencias de clases que refiere la instancia narrativa cuando explica los pensamientos o intenciones de Sei. Las desigualdades de género y de clase sostenidas por el régimen imperial, atraviesan todas y cada una de las actividades de los personajes, incluyendo la escritura misma. Se menciona en la historia que las mujeres tenían prohibido utilizar el chino para expresarse, pues sólo los hombres tenían acceso a él. Igualmente, se reservaban determinadas telas y colores a la vestimenta de las cortesanas, pues los sirvientes debían vestir de acuerdo con su clase y con la posición que guardaban respecto a las labores a las que estaban destinados dentro del servicio de la Corte:

La joven reconoció el idioma: chino, el lenguaje en que los hombres hablaban de guerras y de tratos de dinero. Las mujeres sólo usaban el chino para citar poesía antigua, pero ella de esa lengua no sabía nada... (Rascón Castro, 2006: 8)

Shonagon seleccionaba sus sirvientes en dos tipos: los de afuera y los de adentro. Los primeros de buen ver, los segundos no importaban. Los primeros con ropa fina, los segundos no importaban. Los de afuera eran choferes y mensajeros. Los de adentro eran cocineras y limpiadoras. Su sirvienta personal era algo en el medio. (Rascón Castro, 2006: 11)

Las diferencias de género, aludidas en las restricciones del uso del chino y de la oposición afuera/adentro que refiere a la dicotomía público/privado, y por ende a lo masculino/femenino, refuerzan el carácter de una organización social rígida, tendiente a fomentar la desigualdad entre hombres y mujeres, además de la separación de clases. Sin embargo, en la historia de Sei Shonagon el mayor peso de la violencia simbólica no recae en la división de género, sino en lo social; pues, aun cuando las mujeres, como grupo, comparten las desigualdades, entre ellas mismas, y debido a su estatus, se ejerce dicha violencia. En primer término, se presenta la relación Emperatriz-cortesana que, como se mencionó anteriormente, tiene como principal detonante de la acción la rivalidad poética entre dos cortesanas, Sei y Murasaki. Ávida por granjearse el favor de la Emperatriz, por todo lo que ello implica al poder colocarse por encima de las demás damas al ser la consentida, Sei tiene su principal motivación fuera del ámbito poético mismo; es decir, el motivo que la lleva a crear el poema perfecto, tiene más relación con el poder que implícitamente adquirirá en la Corte, que en la búsqueda sincera de la expresividad más alta, la de su espíritu:

Quando la emperatriz celebraba sus poemas, las damas-en-espera murmuraban: “Cómo va a escribir bien, si es la hija de Motosuke”. Cuántas veces Shonagon se había negado a escribir poemas que tocaban a su espíritu, poemas que fallecían sin salir de su boca, como los niños que mueren en el vientre de la madre. (Rascón Castro, 2006: 21)

Este hecho es la que la orienta al esfuerzo y, quizá por lo mismo, el que le impide acceder al universo místico. En todo caso, Sei desea fervientemente ser reconocida en la Corte, situación que sólo logrará cuando la Emperatriz avale la perfección de su poesía. Por ello, Sei se debate entre la métrica, el ritmo y el sonido más adecuados, más originales que capturen la esencia de un montículo de nieve cuyo deshielo marcará el cumplimiento del plazo temporal que la Emperatriz le ha concedido para elaborar el poema más excelso. Sei, preocupada porque el tiempo no se le agote, constantemente observa el montículo y le pide a su sirvienta que lo vigile día y noche. Segura de poder conseguir la excelencia, Sei escribe y escribe varios poemas que no muestra, aunque todos en la Corte saben que no descansa en su trabajo. La Emperatriz, aparentemente complacida por el esfuerzo de Sei, la deja hacer. Sin embargo, una mañana, la sirvienta regresa sin nieve a la habitación de Sei para informarle que el montículo ha desaparecido.

Completamente ofuscada ante la revelación inesperada, Sei destruye en el fuego su poema y corre a los aposentos de la Emperatriz para denunciar a su sirvienta por traición (Sei considera que aquella fue la responsable de derretir la nieve durante la noche). La Emperatriz, divertida por la actitud de Sei, le pide que recite el poema, mas ésta no puede contener las lágrimas y es incapaz de hacerlo. Decidida a descubrir la causa, Sei se retira de la presencia de la Emperatriz y sigue a su sirvienta hasta el montículo de nieve que no está derretido, sino aplastado. Habiendo tomado un cuchillo a la salida, Sei intenta herir a la sirvienta mas ésta, totalmente segura de sí, le revela que todos en el palacio, incluyendo la servidumbre, sabían que la orden de aplastar la nieve había sido dada por la Emperatriz misma. Confundida, Sei ordena a su sirvienta volver al palacio, mas en un arrebato inexplicable, la sirvienta toma el cuchillo y la hiere en un brazo. Sei sale huyendo rumbo a su habitación donde, tras desvestirse llena de temor ante lo sucedido, se autoafirma diciendo en voz alta: “Yo soy Sei Shonagon” (Rascón Castro, 2006: 35)

Por lo que se lee en la historia, la Emperatriz había maquinado con antelación la destrucción del montículo para impedir que Sei consiguiera su objetivo, ya que Murasaki seguía siendo la favorita de la Emperatriz. Asimismo, con la desaparición de la nieve, que por además serviría de marco ideal para recitar el poema, la Emperatriz, al ejercitar esta acción, propicia que para Sei termine su proyecto de vida, por lo que la condena al silencio en tanto que, a partir de ese momento, Sei Shonagon deja de escribir poesía y se limita a seguir su diario personal, única obra que finalmente se conocerá de ella:

Sei tomó el poema y lo arrojó al fuego en su habitación. Era inútil. Todo su trabajo en ese poema, y todo lo que planeó acerca de su verso, de cómo lo leería a la emperatriz, de los comentarios que despertaría entre las otras cortesanas. No había forma de mostrar ahora su talento. Su proyecto se derritió como la nevisca. (Rascón Castro, 2006: 31)

En su única obra y diario personal, “Makura no s shi”, Sei Shonagon menciona breve y esporádicamente a su sirvienta personal, de quien jamás menciona el nombre. (Rascón Castro, 2006: 36)

¿Qué es lo que lleva a la Emperatriz a tomar una decisión de este tipo?, ¿por qué motivo desea frustrar el proyecto poético de Sei y en consecuencia su vida misma? La explicación podría inferirse de la relación de poder

que, precisamente, Sei deseaba establecer. Es decir, la Emperatriz, segura de que Sei conseguiría su objetivo debido a su tenacidad, pudo haber visto amenazada su autoridad en tanto que al reconocer la labor de Sei, implícitamente haría que ésta alcanzara una posición superior. Asimismo, en tanto que ya cuenta con una favorita, Murasaki, no tiene empacho en cancelar las aspiraciones de Sei para garantizar el puesto de la primera en la Corte. El orden establecido, no tanto por jerarquía social sino por manejo de poder, se vería entonces trastocado, teniendo que conceder cierto privilegios a Sei que, sin duda, desplazarían a Murasaki a un segundo plano, situación que la Emperatriz no desea.

La rivalidad de clases, o en este caso de reconocimiento, es lo que se encuentra en el fondo de esta relación Emperatriz-cortesana. Por tal motivo, haciendo uso de su poder absoluto, la primera decide silenciar a la segunda, pues en cierta forma la enmudece al propiciar que Sei deje de escribir poesía. El silencio, impuesto por una orden, es aceptado por Sei quien no tiene más remedio que seguir viviendo en la Corte, como una cortesana más sin aspiraciones. La Emperatriz, con esta acción, garantiza el lugar de Murasaki y preserva que el orden no se trastoque al impedir que Sei haga uso de la palabra para posicionarse como sujeto activo. Una vez más, la violencia simbólica se pone de manifiesto y se perpetúa en cuanto a que, dentro de la organización social del régimen imperial, se deben obedecer las órdenes dadas por la jerarquía más alta, en este caso la Emperatriz. En este contexto de subordinación social, Sei no puede sino resignarse a vivir una vida carente, vacía de palabra poética, y aceptar que no podrá nunca acceder al Universo abierto por el gong:

[Sei] llena de terror se fue corriendo por el sendero que le fuera indicado. No frenó sino hasta llegar a su futón y quitarse toda la ropa llena de olor a tierra y sangre; los tabi, su cabello, todo estaba impregnado de un olor a muerte que no era suya. Lavó la herida y la ocultó bajo la seda. Se sentó frente al papel arroz y escribió la fecha en su libro de la almohada: día catorceavo de mes doce del año 204 del reinado Heian. Yo soy Sei Shonagon, dijo en voz alta. (Rascón Castro, 2006: 35)

Por su parte, la relación que existe entre Sei Shonagon y su sirvienta también pone de manifiesto la violencia simbólica a través de la negación al uso de la palabra. En contraste con la relación Emperatriz-Sei Shonagon, la desigualdad de clases sociales se pone de manifiesto desde la primera vez que aparece en escena la sirvienta. Asimismo, se ubica desde el inicio el conflicto principal entre la sirvienta y Sei: la imposibilidad de acceder a la poesía debido a la condición social. Así se lee: "Nunca había escrito nada y sus poemas los cincelaba en su memoria una y otra vez, sin recitárselos a nadie. ¿Para qué? Se reírían de ella...Un sirviente componiendo poesía, imposible" (Rascón Castro, 2006: 7). La última frase de esta cita será el principio de toda una serie de marcas textuales tendientes a reforzar la gran separación entre élite cortesana y la servidumbre que no sólo se limitan a una diferencia económica, sino sobre todo y básicamente cultural. Es decir, a lo largo de la narración se recurre con frecuencia a mencionar que sólo los nobles tienen acceso al capital cultural ya que se considera que las clases sociales inferiores no tienen la capacidad de apreciar el Arte debido a su naturaleza pedestre. Aún más, la belleza y la sensibilidad hacia ella están íntimamente relacionadas con el poder económico, pues sólo quienes tienen los medios necesarios para rodearse de elegancia, marcada por las exquisiteces de la vida cotidiana como con el uso de finas vajillas o la posibilidad de vestir ropajes suntuosos, pueden poseer tanto la belleza exterior como la interior. La dicotomía afuera/adentro, en este caso, no marca una diferencia de género, sino más bien indica una correlación indivisible entre la posesión de los bienes materiales y la riqueza interior. Se puede decir entonces que la suntuosidad proyectada en el exterior, es un reflejo tácito de la exuberancia de la sensibilidad espiritual, reservada a unos pocos:

Ni siquiera puede entenderlo, pensó indiferente la aristócrata. La dama extendió un kimono frente a ella. Extendió también dos batas de sedas y una chaqueta china roja que contrastaba con el violeta claro del kimono.

-Esto –dijo Sei señalando los ropajes- es más que un adorno, es la esencia de quien lo viste. Quien no tiene belleza exterior tampoco tiene belleza interior.

La joven no pudo ver bien la tan hermosa combinación porque los ojos se le llenaron de lágrimas. Sus ropas, de un solo color, le decían que su voz debía ser de un solo tono, sus pasiones discretas y de tela magra, sus olores neutros, sus pensamientos llanos. Ayudó a su ama a vestirse y le acompañó hasta el carruaje que le esperaba. (Rascón Castro, 2006: 16)

La marcada división social se extiende al anonimato impuesto por Sei a la sirvienta al no nombrarla. Esta negación de Sei a personalizar a su sirvienta, evidencia una vez más el afán de ésta por disminuir la importancia de la sirvienta al deshumanizarla. Esta ausencia de personalidad, se refuerza con el señalamiento de la instancia narrativa que nos hace saber lo siguiente: "Nunca quiso llamarla por su nombre. No sabía por qué exactamente.

Esa mujer aún no tiene nombre, asegura la célebre dama-en-espera” (Rascón Castro, 2006: 12). El nombre, en cuanto representa la existencia social de la persona al proporcionarle un lugar determinado en el mundo, le permite al sujeto afirmar su identidad tanto a nivel personal como colectivo. Carecer de nombre, o en este caso negarle el nombre a alguien, significa desaparecerlo de la esfera pública, negarle el reconocimiento como sujeto-en-el-mundo y, por ende, cancelarle toda posibilidad de identidad como de trascendencia. Sei Shonagon ejerce así la violencia simbólica en cuanto a que impide a su sirvienta poseer un rostro real, relegándola al anonimato de las masas donde los sujetos se cosifican y son, por lo tanto, intercambiables cual objetos o mercancías de cambio.

Aunado a esto, se presenta las continuas alusiones de Sei hacia los esfuerzos de su sirvienta por escribir poesía. El menosprecio y la burla ante la evidente falta de métrica y de seguimiento de las reglas poéticas, le permiten a Sei violentar a la sirvienta al referirle lo burdo de sus trazos y lo poca modulación del sonido en sus poemas. De esta manera, Sei es atravesada por la envidia al percatarse de que, pese a esas fallas métricas, los poemas de la sirvienta resultan mucho más expresivos y, en consecuencia, proyectan una mayor carga emotiva que los suyos. Por tal motivo, Sei, tal como la Emperatriz ejerciera sobre ella, presiona a la sirvienta para que deje de escribir, orillándola a admitir que no podrá nunca equiparse siquiera con ella tanto por su status como por la superioridad de su poesía. Ante el hecho irrefutable, la sirvienta termina aceptando y reconociendo que su condición no le permitirá nunca subsanar las carencias culturales que la hagan competir con su ama o con cualquier otro poeta (mujer u hombre) de la Corte. En este contexto de desventaja se agrega la asimetría de una caligrafía bien cuidada, bien trazada. Es decir, la sirvienta no sólo carece del capital cultural necesario para aspirar a escribir poesía digna, sino que además, como producto de su falta de educación, su caligrafía es deficiente, quedando asentado con ello que, en definitiva, su escritura no está a la altura de la poesía sublime. El trazo burdo y tembloroso redobla el carácter de inferioridad social que condenan a la sirvienta a continuar su vida en medio del anonimato absoluto y alejada de cualquier esperanza de lograr convertirse en poeta:

Se atrevió a rayar uno, dos, tres *kanjis*. Los dejó así, con su letra asimétrica aún fresca, como si la caligrafía temblorosa fuera su firma. Se retiró cuidando de no cruzarse con uno de los amantes de Sei, quien se dirigía a la pieza de la cortesana [...]

Al amanecer, Shonagon sama se indignó ante el desplazo de horrenda asimetría. Alguien de obvia ignorancia se había atrevido a tomar su pincel, su barra de *sumi*, su papel tan preciado. Ignorancia y altivez, qué asco. Arrugó el poema y lo arrojó al fuego. Tres signos que tan sólo nombraban los elementos de la estación: fuego, calor, ceniza... (Rascón Castro, 2006: 19)

La aceptación de la subordinación, frente a la nula posibilidad de subvertir el orden social impuesto, provoca que la sirvienta reconozca que su único camino viable, lo mismo que su ama, es guardar silencio. Sabedora de ese futuro callado que le espera, la sirvienta comienza una franca y abierta oposición que la confronta con Sei en varios momentos señalados por algunos diálogos. Asimismo, además de la enfrentamiento directo, la sirvienta lucha con Sei en el terreno poético al recitarle de viva voz algunos de sus propios poemas; situación que desconcierta a Sei. Y es que no sólo la cortesana se siente agredida y violentada por la actitud altanera que manifiesta su sirvienta, sino que incluso entra en conflicto consigo misma al sentirse cuestionada por la satisfacción que la sirvienta expresa a pesar de su condición inferior. Sei, de esta forma, infringe una violencia al discurso de la sirvienta, a nivel del habla (de lo que la sirvienta expresa oralmente), como de la escritura (al censurar su escritura). Sei, por lo tanto, intenta imponer un doble silenciamiento para que la sirvienta deje de escribir la palabra y, como resultado de esta apropiación simbólica, deje de pronunciarla. Sei fuerza entonces a la sirvienta a entrar al silencio de la enunciación, cancelándole su capacidad de agencia al negarle por completo el uso de la palabra:

- Tendré paciencia –dijo la empleada.
- ¿Pero qué dices plebeya?
- Algún día llegará la oportunidad de expresarme con las palabras de nuevo y entonces...
- Piensa lo que quieras –dijo Sei-. Es casi imposible. Pero si eso llegara a suceder, yo estaría por ahí, superándote siempre.
- Soy un pez carpa/ que ondula su corazón/ el tiempo es agua. (Rascón Castro, 2006: 29)

Ahora bien, la sirvienta, pese a la resistencia manifestada, sabe que al final no logrará su objetivo, por lo que, ante el silencio inminente, decide suicidarse. En este punto es donde la acción de la sirvienta y la de Eiko coinciden en tanto que, para ambas, la muerte representa la única posibilidad real y efectiva de liberarse de la opresión social. Asimismo, coincide la entrada de ambas a un universo femenino por excelencia por la relación que guarda la feminidad con la muerte, como ya se apuntó. En ambos casos, la muerte a la vez que cierra el acceso de las dos mujeres al universo místico de la poesía, abre el espíritu a la unificación perfecta y absoluta con el ser de la feminidad. Habiéndoseles negado el acceso a la palabra escrita y, por ende, al orden simbólico, a la Ley, a la

sociedad, a lo público, a lo masculino; las dos mujeres, Eiko y la sirvienta, comparten el mismo destino: renacer desde la obscuridad y el silencio de la muerte a la esencia de la feminidad. En este sentido, se puede decir que los suicidios de Eiko y la sirvienta se transforman en la metáfora del retorno al seno materno, en tanto que las dos se ligan a la nieve, es decir, a las aguas primigenias de donde brota la vida y nace el Universo:

En la nieve: muerte es mi esperanza. Los sutras callaron y el monje golpeó un óvalo de acero. La joven cerró los ojos y se vio nacer desnuda, esbozo de tiempo y de palabra, sus manos encajadas en la tierra fría, su cabello húmedo, su sangre sobre la nieve, sus ojos rojos como las mujeres de aquella pintura, sus dedos moviéndose como los de una cortesana cuando toca el koto.

*

Eiko teclea y la toalla que le cubre cae al piso. Obedece al ritmo de sus manos y lee que con la espada corteja su cuello. La voz del monje detiene el Amida Amida por un instante. Cae el cuerpo, el rojo derrite la blancura. La nieve, el silencio y todos sus poemas se estremecen al sonido del gong. (Rascón Castro, 2006: 35-36)

El gong, por un lado, cierra toda posibilidad de transformación real; aunque, por otro lado, abre la puerta del silencio absoluto. A partir de este elemento, se puede inferir que en la historia de Rascón Castro se sigue reproduciendo un ideal femenino que liga a las mujeres con el par vida/muerte.

Conclusión

En conclusión, en el cuento "La otra historia", la violencia simbólica se hace presente a nivel del discurso a través del mecanismo pronunciación-silenciamiento. El primer término, ligado a la actividad intelectual pero también a la esfera pública, se reserva al género masculino y, fuera de la división genérica, a los estratos sociales más altos; mientras que el segundo término permanece ligado al espacio privado, donde las mujeres se desenvuelven, aludiendo a la sumisión, abnegación y aceptación del orden establecido socialmente para ellas y, en última instancia, para su clase. La violencia ejercida contra ellas, tanto por parte de los varones como por parte de las propias mujeres hacia otras, se sitúa a nivel discursivo en cuanto se les prohíbe hacer uso de la palabra y, en consecuencia, enunciar y actuar sobre el mundo. Frente a la rigidez de las normas, se asume la imposibilidad de modificar la situación de dominio de la que son objeto, por lo que se presenta la muerte como único vehículo de resistencia y liberación. Presentada así la condición femenina, se puede afirmar que, a través de este relato, se vuelve a plantear un modelo femenino tradicional al seguir representando a los personajes femeninos como entidades sin capacidad de agencia real. Las protagonistas de los relatos aceptan el suicidio como única salida, implicando con ello que se asumen como sujetos subordinados y perpetuando las estructuras sociales y la normativa de género. Este relato reproduce, por lo tanto, la violencia simbólica por medio de la cual se perpetúan los roles de género y las diferencias entre las clases sociales.

Notas

1 El Período Heian es el último período de la época clásica de la historia japonesa, entre los años 794 y 1185, cuya capital era Kioto. Es un período caracterizado por ser la cumbre de la corte imperial japonesa, por el auge de la clase de los samurái y por destacarse en el arte, particularmente en la poesía y la literatura. [Volver](#)

2 Sobre el Gong existen numerosos artículos y reflexiones en tanto que es utilizado en diferentes culturas orientales como vía de acceso místico o bien como terapia curativa del ser espiritual, tal como sucede en el Kundalini Yoga. Al respecto, puede consultarse el sitio TheSecretsofYoga.com [Volver](#)

Bibliografía

Barthes, R. (1996), *El grado cero de la escritura*, 14ª ed., trad. Nicolás Rosa, México: Siglo XXI, México.

Bourdieu, P. (2000), "Sobre el poder simbólico", en su libro *Intelectuales, política y poder*, trad. Alicia Gutiérrez, Buenos Aires: UBA/Eudeba, Buenos Aires, pp. 65-73.

Cixous, H. (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana Ma. Moix, Barcelona: Anthropos, Barcelona.

Foucault, M. (1998), *Las palabras y las cosas*, 26ª ed., trad. Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI.

Montesinos, R. y Griselda Martínez, coords. (2010), *El conflicto entre los géneros*, España: Gedisa.

Rascón Castro, C. (2006), *El agua está helada*, Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura.

Ricœur, P. (2002), *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, 2ª ed., trad. Pablo Corona, México: Fondo de Cultura Económica.

Saettele, H. (2005), *Palabra y silencio en psicoanálisis*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Artículo de una página web

Bengochea, M. (2009), "Rompo tus miembros" (Pablo Neruda): de la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer. Artículo en línea disponible en

http://www.ortegaygasset.edu/contenidos.asp?id_d=270&txtBusqueda=violencia%20en%20la%20literatura, 10 de octubre de 2009.

Concha, Á. de la (2009), "Cultura y violencia de género. Literatura y mito de la génesis de un conflicto secular". Artículo en línea disponible en http://www.ortegaygasset.edu/contenidos.asp?id_d=268, 10 de octubre de 2009.