



El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

LA *ESCRITURA FEMENINA*, LA AUTO-REPRESENTACIÓN Y EL CUERPO EN LOS
TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DEL PERIODO HEIAN (794-1185):
MICHITSUNA NO HABA, SEI SHŌNAGON E IZUMI SHIKIBU

Tesis presentada por
GABRIELA MARÍA LICAUSI PÉREZ

para optar al grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTORA:
DRA. YOSHIE AWAIHARA

Ciudad de México, 2017

Agradecimientos

Muchas personas contribuyeron conmigo en el desarrollo de esta investigación y en la maestría, las líneas que siguen son un intento de agradecer ese apoyo que recibí a lo largo de estos dos años y medio. Primero, debo agradecer a El Colegio de México, en general, y al Centro de Estudios de Asia y África, en particular, por los apoyos económicos y administrativos que me brindaron, entre ellos: la beca de extensión para terminar la tesis y la ayuda económica durante el propedéutico.

Agradezco también a Conacyt tanto por la beca mensual que me otorgó durante dos años como por la beca mixta que me permitió viajar a Japón durante dos meses. El viaje a Japón también fue posible gracias al apoyo de Fundación Japón y del profesor Hidaka en la Universidad de Nara, quien muy amablemente nos recibió.

Asimismo, esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de mi asesora de tesis la Dra. Awaiharu Yoshie, quien con su paciencia y consejos (tanto en la tesis como en las clases de japonés) me supo guiar a lo largo de este proceso creativo. Gracias también a los profesores Amaury García, Aaron Rosenberg, Miura Satomi, Adrián Muñoz, Tanaka Michiko, Guillermo Quartucci, Luis Gómez, Ishita Banerjee Dube y Liljana Arsovska por sus continuas recomendaciones.

A mi familia: mi papá, Raúl Licausi, quien siempre me ha apoyado en el desarrollo académico y profesional. A mi mamá, María Auxiliadora Pérez, aunque ya no sepas quienes somos, tu presencia sigue dándonos fuerzas. A mis hermanos: Raúl, Julieta, Sebastián, Constanza y Claudia. A mis tías: Tati, Lily, Liduzka y Anielka y a mis sobrinos:

Mariana y Gabriel por todo el cariño y soporte que me han dado en la distancia. A Geovanna Campos por toda la ayuda que me dio en los últimos meses.

Quiero agradecer también a mis amigas Penélope Castillo Acal y Alejandra Canto Lugo quienes han sido un soporte emocional constante en la realización de todas mis tesis y me han acompañado física y virtualmente en mis crisis (familiares, académicas y personales) desde la licenciatura. A mis compañeros de generación: Azucena Capistrán, Ximena Barri, Yaxkin Melchy, Hiram Ruvalcaba, Ingrid Escobar, Grecia Castro, Abdiel Sánchez, Andrés Cortés, Adrián Hernández y Diego Argandona, quienes hicieron que los últimos dos años fueran inolvidables. Finalmente, un especial agradecimiento a la señora Estela Segura, quien siempre está dispuesta a ayudarnos cuando lo necesitamos y al personal de la Biblioteca del Colmex. A todos ustedes: ¡Muchas gracias!

Resumen

Durante el período Heian (794-1185) las mujeres de la corte se apropiaron de la escritura japonesa. Mientras los hombres escribían en chino como idioma oficial, las mujeres encontraron en el japonés una manera de dominar la esfera literaria desde lengua vernácula. Estas mujeres escribieron textos autobiográficos, novelas y colecciones de poesía y, por medio, de estos textos rellenaron los vacíos de la representación de la feminidad que existían en el discurso masculino-dominante. Esta tesis analiza la situación de las mujeres de la corte y de los textos que ellas producían a partir de tres autoras: Michitsuna no Haha, Izumi Shikibu y Sei Shōnagon. La primera de estas mujeres no pertenecía a la corte como las otras dos, es decir, no era dama de compañía de alguna emperatriz o dama de alto estatus, sino que era la segunda esposa de uno de los hombres más poderosos de la época. Las otras dos, Izumi Shikibu y Sei Shōnagon fueron damas de compañía de la corte de las consortes del emperador Ichijō, sin embargo, Izumi Shikibu escribió su texto un poco antes de entrar en la corte, en cambio Sei Shōnagon escribe su colección de ensayos durante los años en los que vivió en la corte junto a la emperatriz Teishi. El análisis, que planteo en esta tesis, lo desarrollo desde la categoría *escritura femenina* como un contra-discurso localizado en la feminidad, feminidad que se construye desde las imposiciones sociales de lo privado y lo íntimo.

Palabras clave: escritura femenina, auto-representación, cuerpo, autobiografías, período Heian.

Abstract

In Heian period (794-1185) women of court took over Japanese writing. While men wrote in Chinese (official writing language), women found in Japanese a way to dominate the literary sphere with the vernacular language. These women wrote autobiographical texts, novels and collections of poetry and, through these texts, filled the gaps that existed in the masculine-dominant discourse about being a woman. This thesis analyzes the situation of women in court and the texts that they produced through three writers: Michitsuna no Haha, Izumi Shikibu and Sei Shōnagon. The first of these women did not belong to court like the other two, that is, she was not a companion of some empress or lady of high status, but was the second wife of one of the most powerful men of her time, Fujiwara no Kaneie. The other two, Izumi Shikibu and Sei Shōnagon were court ladies of Emperor Ichijō's consorts, however, Izumi Shikibu wrote her text a little before entering court, while Sei Shōnagon wrote her collection of essays the years she lived with Empress Teishi. In this thesis, I analyze how the category *écriture féminine* becomes a counter-discourse located in femininity, femininity that is constructed through social impositions of private and intimate.

Key words: women writing, self-representation, body, autobiographies, Heian period.

“¿Cómo podría ser mujer por una parte y por otra escribir?”

(Luce Irigaray, 1992:51).

“La escritura de una mujer siempre es femenina; no puede evitar ser femenina; en el mejor de los casos, es muy femenina; la única dificultad consiste en definir que queremos decir con femenina.”

(Virginia Woolf, 2009:131).

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: LOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS COMO ACTOS SUBVERSIVOS	14
1.1. La categoría <i>escritura femenina</i> para el análisis de textos literarios.....	14
1.2. El género autobiográfico como acto subversivo.....	22
1.7. Conclusiones del capítulo uno.....	32
CAPÍTULO 2: CONTEXTO Y TEXTOS ANTERIORES.....	34
2.1. Contexto en que surgen los textos.....	34
2.2. Literatura de mujeres, una literatura de salones.....	41
2.3. La <i>escritura femenina</i> en el período Heian, de lo privado a lo público	45
2.4. Literatura de diarios del período Heian	51
2.5. Otros <i>nikki</i> del período Heian.....	58
2.6. Conclusiones del capítulo dos	65
CAPÍTULO 3: LA AUTO-REPRESENTACIÓN Y EL CUERPO EN TRES <i>NIKKI</i> DE HEIAN.....	66
3.1. Las autoras	66
3.2. La construcción del “yo” femenino y las estrategias de auto-representación ...	76
3.3. El cuerpo como espacio de localización del discurso	86
3.4. Conclusiones del capítulo tres.....	95
CONCLUSIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	99

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de las manifestaciones culturales del período Heian 平安 (794-1185), hablamos también de la vida en la corte. El reducido mundo de Heian o lo que sabemos de él, ocurrió en un espacio delimitado por la aristocracia. La información que tenemos sobre los otros grupos sociales es poca y más aún, cuando hablamos de las mujeres.

Las mujeres que pertenecían a la nobleza, vivían detrás de cortinas, en espacios finamente delimitados, por una parte, porque su estatus era determinado por su poca visibilidad y por otra, porque así eran controladas mejor. El destino de estas mujeres, desde que nacían se definía a partir de sus relaciones con los hombres: padre, hermanos, esposo e hijos. Sin embargo, el nivel de producción literaria femenina pocas veces alcanzó los niveles que alcanzó en Heian, más aún si lo comparamos con otros contextos de esa misma época. Por eso, esta tesis es un intento de analizar la situación de las mujeres escritoras del período Heian a partir de la auto-representación y la construcción de cuerpo en los textos.

Durante este período surgen tres formas de escritura que se asocian fuertemente a la *escritura femenina*: la poesía japonesa, conocida como *waka* 和歌; la narrativa o *monogatari* 物語 y los textos autobiográficos o *nikki* 日記. Esta última, surge como una forma de escritura relacionada a la construcción del “Yo” femenino. Cada uno de los textos autobiográficos escritos por las mujeres en esta época tiene particularidades propias que hace difícil, por no decir imposible, determinar la existencia de un solo estilo, al contrario, las mezclas de estilos, de géneros y de temáticas los convierten en ricas representaciones de

la literatura de esta época y todos los géneros literarios mencionados se entrelazan en un solo texto.

Cuando estos textos eran escritos, se esperaba que su audiencia estuviese conformada por otras mujeres de la corte, no obstante, esa audiencia se fue extendiendo como una forma de representar ciertos ideales de feminidad. Lo anterior concuerda con lo que dice Geraldine Heng en que la mujer cumple dos papeles en la sociedad a la que pertenece, uno esencial y otro liminal. En la tradición histórica las mujeres son sólo vistas como esenciales cuando cumplen con funciones simbólicas cruciales, el resto del tiempo, se encuentra al margen del discurso (Heng, 2006:66).

Sin embargo, estos textos autobiográficos eran intentos, realizados por las mujeres que vivían en una sociedad masculina-dominante, por definirse a sí mismas. Inicialmente, la imagen de las mujeres que encontramos en estos textos, parece ser la de mujeres sometidas a imposiciones sociales y cuya vida gira en torno a los hombres (Bowring, 1987:50), esta figura femenina es conocida en la literatura japonesa como *matsu onna* 待つ女 (la mujer que espera) y es una construcción que surge en la literatura desde el período Heian, reapareciendo en períodos posteriores (Sarra, 1999:80). Según esta narrativa, las mujeres esperan la llegada de un hombre, lloran sus desplantes, se quejan de no verlos, de que escojan a otras mujeres, sueñan con encontrar al hombre ideal, pero: ¿Existe algo más en ellos? ¿Qué tienen de particular estos textos?

El hecho de que estas mujeres escribieran sobre sí mismas, en sociedades en las que su identidad estaba determinada por su relación con los hombres, era una manera de decir: “aquí estoy, tengo una identidad propia, ésta soy yo”. Considero que esto puede incluso, ser un acto subversivo, ya que las mujeres pueden actuar de una manera específica y delimitada

por las imposiciones sociales, pero siguen siendo capaces de subvertir lo impuesto de formas creativas (Ericson, 1996:79).

Ahora bien, la interpretación que yo pueda darle a estos textos está claramente marcada por mi propio posicionamiento. Mi lectura, es una lectura desde la crítica literaria feminista y en este caso, concuerdo, nuevamente con Heng: en el acto de leer se establece una relación, de construcción de significados, entre el texto y el lector (en mi caso lectora, ya que mi lectura también está situada en mi propio género) (Heng, 2006:53) y con Donna Haraway cuando habla de “los conocimientos situados”.

Haraway explica que nuestro sujeto de estudio debe ser visto como un actor social y no como un objeto inanimado sin capacidad de análisis (Haraway,1991:341). Esta es la manera en la que concibo a las escritoras del período Heian: como agentes activos capaces de generar sus propios discursos, incluso, si hablan dentro de las pautas pre-escritas y por medio de los términos impuestos por el discurso masculino-dominante.

En este sentido, en esta investigación analizo la literatura escrita por mujeres en el período Heian desde la categoría de *escritura femenina*, entendiendo la *escritura femenina* como una contra-narrativa que se construye desde la experiencia femenina y como un performance de género en los territorios textuales y entendiendo a las autoras de estos textos como agentes activos productores de discurso. Así, la teoría feminista que apoya esta investigación, más que una afirmación, es una pregunta sobre la subjetividad femenina (Braidotti, 2004:15) desde la escritura.

En este sentido, los objetivos de esta tesis son: 1) analizar la *escritura femenina* del período Heian como una forma de contra-narrativa; 2) determinar cómo las mujeres escritoras se auto-representaban a sí mismas; 3) investigar la relación entre el *cuerpo* y la

escritura femenina.

Para ello analizo los textos autobiográficos de tres mujeres: Michitsuna no Haha 道綱母 (ca.935-995), Sei Shōnagon 清少納言 (ca. 968-1025) e Izumi Shikibu 和泉式部 (ca. 976-1030). En el caso de la primera autora, se trata de la escritora del *Kagerō Nikki* 蜻蛉日記, traducido en ocasiones como *El diario de lo efímero* o *El diario de la libélula*. Esta autora era la segunda esposa del canciller Fujiwara no Kaneie 藤原兼家. Michitsuna era su hijo con Kaneie y Haha 母 significa madre, por lo que sólo se le conoce como “la madre de Michitsuna”, su verdadero nombre se desconoce. El *Kagerō Nikki* se divide en tres partes, en la primera narra su relación con Kaneie: cómo lo espera mientras él visitaba a otras mujeres y cómo sufre por sólo haberle dado un hijo. En la segunda parte relata sus peregrinaciones religiosas, malestares físicos y los desplantes que le hace su esposo. En la última parte de su texto, la autora parece resignada a su destino y narra su acercamiento a su hijo.

La segunda es Izumi Shikibu, una de las damas de compañía de la emperatriz Shōshi 彰子 (988–1074). En su texto autobiográfico, escrito poco antes de convertirse en dama de compañía, relata sus amores con el príncipe Atsumichi 敦道 (981-1007). El texto es una recopilación de los poemas intercambiados entre ambos y las reflexiones que hace la autora sobre sí misma y su amante.

La obra empieza un año después de la muerte de otro amante, el príncipe Tametaka 為尊(977-1002), hermano mayor de Atsumichi, y termina con su llegada a la corte como amante/sirvienta del príncipe y el revuelo que ocasiona su llegada en la residencia de la

esposa principal de su amante. Sus amores con ambos príncipes significaron, para la autora, continuas habladurías en la corte y en su texto se muestra preocupada por la manera en que su imagen se ve afectada.

La tercera autora, Sei Shōnagon, escribió el *Makura no Sōshi* 枕草子, traducido como *El libro de almohada*, una compilación de ensayos, algunos cortos y otros largos, sobre la vida en la corte. Shōnagon, dama de la corte de la emperatriz Teishi 定子 (rival de Shōshi), narra momentos en la corte y momentos de la época en que la emperatriz fue exiliada de la corte por la caída en desgracia de su hermano Korechika y el ascenso al poder de su tío, Fujiwara no Michinaga 藤原道長, quien era el padre de la emperatriz Shōshi.

Los tres textos son ejemplos claros de las diferencias de estilo de la escritura femenina de esta época, el género *nikki*, como también se le conoce, no estaba claramente delimitado y permitía gran libertad a quienes hacían uso de él, que en este período eran, principalmente mujeres. He seleccionado a estas tres autoras por las diferencias en sus circunstancias y en su forma de escribir, mientras las dos primeras parecieran presentarse a sí mismas como *matsu onna*, la última, Sei Shōnagon crítica de su entorno, juzga a las mujeres y hombres de su entorno y, en ocasiones, es representada como la autora con más agencia de la época.

Esta tesis se divide en tres capítulos. En el Capítulo 1, describo la categoría *escritura femenina*, su origen, significado y la manera en que me sirve para el análisis de la escritura del período Heian. Igualmente, defino el género autobiográfico, su relación con la *escritura femenina* y con la construcción del “yo” femenino y del cuerpo.

En el Capítulo 2 presento un resumen del contexto histórico y de la situación de las mujeres de la corte en general y en la escritura, así como una descripción de lo que se conoce como *Heian jidai nikki bungaku* 平安日記文学 (Literatura de diarios del período Heian), del género *nikki* y de otros textos del período también definidos como *nikki*.

Finalmente, el Capítulo 3 es el análisis de las escritoras a partir de dos ejes temáticos: la auto-representación y el cuerpo. El análisis consiste en presentar ejemplos de la escritura de las autoras que permitan entender la relación que establecen consigo mismas, relación que desarrollan a partir de la escritura como una forma de auto-descubrimiento y reflexión.

CAPÍTULO 1: LOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS COMO ACTOS SUBVERSIVOS

1.1. La categoría *escritura femenina* para el análisis de textos literarios

Como lectores le otorgamos significado a los textos y estos significados van permeados por distintos elementos: contexto, estilo, el género del autor/a, nuestro género, pero: ¿Podemos hablar de diferencias en la escritura de hombres y mujeres? ¿Puede un hombre escribir desde la experiencia femenina y una mujer desde la experiencia masculina? ¿Qué peso tiene el género en la escritura y lectura de textos? ¿Qué significa para una mujer escribir por medio del discurso masculino-dominante?

Si aceptamos que el género no es un hecho ontológico y que se reconstruye continuamente a partir de los actos narrativos (Miyake, 1996:41), entonces no debería ser difícil aceptar la idea de que la escritura está permeada por la construcción social del género y que, desde el género asignamos significados distintos a lo que escribimos y leemos.

Sin embargo, hay que reconocer que esto nos puede llevar a caer en esencialismos sobre las diferencias en la escritura de hombres y mujeres. Podríamos llegar a pensar, incluso, que un texto encaja dentro de la categoría *escritura femenina* por el simple hecho de haber sido escrito por una mujer, pero en realidad, es mucho más complejo que esto.

La autoría no es lo único que designa qué es la *escritura femenina*, esta categoría está también vinculada a los usos del lenguaje, de temáticas y de formas de ver el mundo que se presentan como contra-narrativas al discurso masculino-dominante, su autor puede ser mujer, puede ser hombre o puede identificarse con cualquier otro género, pero su

experiencia y escritura estarán permeadas por “lo femenino”. Esta feminización de la escritura significa la existencia de códigos afectivos distintos a los utilizados por el discurso hegemónico (masculino) y, en el caso de las lectoras mujeres, una nueva forma de relacionarse con los textos (Rodríguez, 2017:9).

Lo anterior nos presenta un problema mucho más complejo de lo que inicialmente se puede pensar y que implica establecer claramente nuestra posición como lectores. Ya que, como mencioné anteriormente, en el acto de leer asignamos significados específicos a los textos.

Gayatri Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?” se pregunta si los sujetos sometidos por el sistema hegemónico tienen voz. Por lo general, no la tienen, se ven obligados a hablar en un lenguaje y por medio de un discurso que no les pertenece, que no los representa, con códigos y sistemas simbólicos impuestos (Spivak,1998:25).

La *escritura femenina* es entonces una forma de romper con esas estructuras simbólicas impuestas y, si pensamos en que las mujeres que escribían en el período Heian desarrollaron estilos literarios propios y se apropiaron de la escritura vernácula, creo que su escritura puede considerarse una contra-narrativa y por lo tanto, puede entenderse dentro de la categoría *escritura femenina*.

Aunado a esto, en un mundo en el que la identidad de las mujeres estaba anulada y construida en torno a uno o varios hombres, el simple hecho de que escribieran sobre sí mismas involucraba un proceso de ruptura, una forma de protesta, de subversión y una estrategia de resistencia. En otras palabras, podemos decir que estaban luchando por tener una voz propia y llenando los vacíos dejados por el modelo dominante que les impedía

representarse a sí mismas de otras maneras. Por eso, los textos representan una forma de agencia y de apropiación de los territorios textuales y del lenguaje.

Qué es la escritura femenina

La categoría *escritura femenina* refiere a la escritura desde la experiencia femenina, es decir, es un discurso sobre la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo y los usos del lenguaje del sujeto “mujer”. Esta categoría surge en la tradición feminista francesa a finales de los años setenta y sus principales representantes sostienen que los sistemas simbólicos existentes no son adecuados para que las mujeres sean vistos como agentes activos productores de significados (Green, 1996:243).

La crítica literaria feminista, en sus inicios, se centraba en el análisis de la representación de “lo femenino” en los textos escritos por hombres. Elaine Showalter (1941-), feminista norteamericana, separa la crítica literaria feminista en dos enfoques: *la mujer como lectora* y *la mujer como escritora*. El primer enfoque, analiza la literatura escrita por hombres bajo los parámetros del discurso masculino-dominante y la forma en que se construye la imagen de la mujer en estos textos. El segundo enfoque, se centra en la idea de la mujer como productora de significado en el plano textual (Showalter, 1985:128).

Esta segunda aproximación es la que da paso a la aparición de estudios sobre la literatura escrita por mujeres, que durante años habían estado al margen de los cánones literarios. La crítica principal del feminismo es que los parámetros que se utilizaban para clasificar los textos literarios de los hombres no podían ser los mismos que los utilizados

para clasificar los escritos por mujeres.

Así pues, la *escritura femenina* como categoría de análisis de la literatura se origina en los planteamientos de las feministas Hélène Cixous (1937-), Lucy Irigaray (1930-) y Julia Kristeva (1941-)¹. Las autoras argumentan que, si entendemos el lenguaje en términos de Derrida (1930-2004) y Lacan (1901-1981), debemos aceptar la premisa de que el lenguaje amarra al sujeto a estructuras de pensamiento y expresión que van mucho más allá de su control: “Por lo tanto no puede haber un sujeto absoluto ni teórico ni para el hombre ni para la mujer.” (Weil, 2006:161).²

Cixous analizó el orden jerárquico del lenguaje para mostrar cómo ciertos términos son privilegiados sobre otros, siendo los términos asociados a lo femenino, términos “inferiores”: pasividad, íntimo, doméstico, personal (Cixous, 1995:13-14). En este sentido, la mujer, a partir del lenguaje, se convierte, en el par negativo del hombre. La mujer no es mujer, no es sujeto, sino que *no-es-hombre*.

Por otra parte, para Cixous, tanto hombres como mujeres pueden escribir desde la experiencia femenina, aunque se rehúsa a delimitar los que entiende por *escritura femenina*, dejando claro que se trata de deconstruir las estructuras de dominación impuestas por medio de binarios opuestos: “[...] como no hay un lugar donde colocar el discurso, sino un suelo milenario y árido para hendirse, esto que digo tiene, al menos, dos caras y dos formas de verse: destruir, romper; prevenir lo imprevisible, proyectar” (Cixous, 2010:37).³

¹ A pesar de ser consideradas representantes del feminismo francés, ninguna de ellas es francesa: Cixous nació en Argelia, Irigaray en Bélgica y Kristeva en Bulgaria.

² “Hence there can be no “absolute subject” and no theoretical subject either for man or for woman” (Weil, 2006:161).

³ “[...] comme il n’y a pas de lieu d’où poser un discours, mais un sol millénaire et aride à fendre, ce que je dis a au moins deux faces et deux visées: détruire, casser; prévoir l’imprévu, projeter.” (Cixous, 2010:37).

Así, el análisis desde la categoría *escritura femenina* consiste en la deconstrucción de símbolos y códigos en el texto, en la ruptura de preconcepciones y en la reivindicación de los opuestos. Podríamos incluso preguntarnos porqué las narrativas de lo privado y lo íntimo ocupan un lugar inferior en la escala canónica y han sido marginadas, tal es el caso de los géneros autobiográficos que por mucho tiempo ocuparon un lugar liminal en la historia de la literatura, asociado a su vez a la literatura de mujeres.

Por su parte, Irigaray también insiste en el potencial subversivo de la *escritura femenina*, incluso en aquellos casos en que las mujeres deban trabajar desde el sistema simbólico al que pertenecen y que las subordina: “[...] pero que desautoriza efectivamente, por medio de la parodia, el diálogo o rellenando los espacios que el discurso dominante-masculino ha dejado en blanco” (Green, 1996:246).⁴

Esta autora, al igual que Cixous, afirma que el discurso hegemónico ha excluido lo femenino hasta el punto de crear una visión del mundo inexacta y en lugar de entenderse lo femenino como otro género, se entiende como lo *no-masculino*, reduciéndose el sujeto femenino a la esfera sexual y como resultado de esto:

[...] El léxico que concierne a las mujeres con frecuencia está compuesto de términos escasamente valorados, cuando no injuriosos, que la definen como objeto en relación con el sujeto masculino. El orden lingüístico patriarcal las excluye y las niega. Hablar con sentido y coherencia y ser mujer no es compatible. (Irigaray, 1992:18).

Así pues, si el lenguaje está permeado por los estereotipos de género, el discurso

⁴ “[...] but which they can effectively undermine by parody, dialogue or by filling in the spaces that male-dominated discourse has left blank” (Green, 1996:246).

también lo estará. Si el lenguaje es excluyente al género femenino, el discurso y las prácticas sociales también lo serán (Irigaray,1992:29) y, regresando a Spivak, si el sujeto “mujer” se ve obligado a utilizar un lenguaje que la excluye: ¿qué tan fuerte puede ser escuchada su voz? Esta es la razón por la cual la *escritura femenina* pasa a desempeñar un papel central, ya que como bien dice Irigaray: “[...] escribir es crear un corpus y un código de sentido, memorizable, difundible, susceptible a entrar en la Historia.” (Irigaray, 1992:50).

Si la mujer escribe, desde su propio lenguaje o si se reapropia del lenguaje que inicialmente la excluye, puede crear un espacio de auto-representación, de autoridad y de poder. Si los términos que definen lo femenino dejan de ser negativos y se replantea la femineidad desde la mujer como un sujeto y no como una negación del hombre, tal vez exista la posibilidad de crear un contra-discurso.

Julia Kristeva, en cambio, rechaza por completo la definición de “mujer”, afirmando que el término sólo puede ser utilizado como una categoría política-organizacional y no como una manera de definir el género, por lo tanto, para esta autora, la *escritura femenina* es un posicionamiento político desde la escritura (Kristeva, 1998:56). Es decir, al hablar de *escritura femenina*, estamos buscando la reivindicación política del sujeto “mujer”.

Y si, en este caso, lo femenino va asociado a lo íntimo, a la sexualidad, al cuerpo y a lo privado, tal vez es nuestra tarea deconstruir estos términos en lugar de aceptarlos como opuestos negativos de la realidad social. Aun cuando estos términos se construyen desde esferas limitadas todos ellos están intrínsecamente vinculados a otros términos como: lo político, las dinámicas de poder, lo público e incluso, lo masculino.

Además, utilizar la categoría *escritura femenina* implica reconocer que existe una relación entre prácticas discursivas y género (Schalow y Gordon, 1992:2). Como ya dije, la *escritura femenina* es una práctica que surge desde la experiencia femenina, sin embargo, también debemos preguntarnos si se trata de un estilo específico, un lenguaje o solamente hace énfasis en la identidad de género de quien escribe. Y la realidad es que ninguno de los aspectos anteriores está realmente delimitado, tal vez por esto Cixous se niega a definir qué es la *escritura femenina*.

Ahora bien, también podríamos pensar en la *escritura femenina* como una forma de construir un discurso, discurso que se sitúa en la feminidad y la feminidad es una construcción social que está delimitada por un contexto específico. El problema principal de utilizar esta categoría es que a primera vista acentúa la marginalización de los textos por el simple hecho de que han sido escritos por mujeres, pero esto no es la *escritura femenina*, de hecho, si insistimos en la construcción social del género tanto “hombres” como “mujeres” son capaces de producir *escritura femenina*.

Otro de los problemas principales de esta categoría es que las autoras la plantean desde una postura psicoanalítica y aceptan la idea de que la subjetividad femenina deriva de elementos inconscientes e instintivos, por eso el énfasis en el cuerpo y la sexualidad (Jones, 1985:362). A mi parecer, lo anterior refuerza ideas esencialistas de lo que significan la feminidad, el sujeto mujer y la *escritura femenina*, ideas contra las que se está luchando.

Debido a lo anterior, rechazo la idea la *escritura femenina* desde una óptica psicoanalítica y me centro en entenderla como una contra-narrativa y como veremos más adelante, como acto performativo⁵ (Butler, 1998:296) en el cual, la auto-representación y la

⁵ Apartado 1.2.

construcción del cuerpo como espacio de formulación del discurso desempeñan un papel central.

Además, no pretendo entender la *escritura femenina* como una categoría universal o ahistórica (Medina, 2002:8) ni mucho menos asumir que esta categoría tenga un potencial heurístico, lo que pretendo en cambio, es contextualizar una herramienta de análisis moderno (reconociendo sus limitaciones) que, si bien surge en una época y lugar completamente diferente a la de estos textos, puede servir para visibilizar actos subversivos que han estado ocultos a nuestra lectura.

Asimismo, retomo junto a la categoría de *escritura femenina* la categoría de *ginocrítica*, propuesta por Elaine Showalter. Showalter, retoma los planteamientos del feminismo francés y propone el término *ginocrítica*: una forma de lectura del sujeto-escritor mujer desde una lectura de género (Showalter, 1985:128).

Esta propuesta de Showalter busca el desarrollo de nuevos modelos de análisis desde la experiencia femenina: “Las ginocríticas parten del punto en el que nos liberamos a nosotros mismos de los absolutos lineales de la historia literaria masculina, dejamos de intentar encajar a las mujeres entre las líneas de la tradición masculina y nos enfocamos en un visible nuevo mundo de cultura femenina.” (Showalter, 1985:131).⁶

Esta autora defiende la idea de que existe una subcultura femenina en las sociedades masculino-dominantes y que esa subcultura o *cultura femenina* surge a partir de la experiencia de subordinación y por los vínculos afectivos que pueden desarrollar las mujeres entre sí a partir de una experiencia compartida.

⁶ “Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.” (Showalter, 1985:131).

En este sentido, la expresión feminista “lo personal es político”, surge como una manera de entender esta experiencia compartida: entender que la experiencia de subordinación no es una experiencia individual, sino que es parte de una situación cultural habilita herramientas que permiten la expansión de la categoría “personal” (Butler, 1998:302). Las mujeres al escribir sobre sí mismas materializan su experiencia dando paso a que otras mujeres las lean y puedan identificarse como mujeres que atraviesan procesos parecidos, de allí la idea de Showalter de una *cultura femenina*.

1.2. El género autobiográfico como acto subversivo

Hablar de autobiografía suele producir una ilusión de verdadero o, como lo llama Leigh Gilmore, una “fantasía de lo real” (Gilmore, 1994:16). Esta “fantasía de lo real” nos lleva a pensar que el sujeto que aparece en los textos autobiográficos es el-sujeto-en-sí y no una representación del autor o, incluso, que dicha representación está fundada en una sustancia “auténtica” (Gilmore, 1994:16) y no ficcional.

Sin embargo, la autobiografía como cualquier otra construcción literaria es un acto comunicativo en el cual participan tanto un autor como un lector (Muñoz, 2008:25) y en la que surgen códigos lingüísticos y simbólicos que suponen la aparición de un sujeto ficcional. En este sentido, el texto autobiográfico, con una intención creativa, es un mediador entre el/la autor/a y sus lectores/as (Vivero, 2008:74). En otras palabras, el/la autor/a, por medio del acto autobiográfico, crea un sujeto que es tan ficcional como real. Este acto es un proceso creativo mediante el cual el sujeto le da forma a una identidad, un performance en términos de Judith Butler (1998:296): el acto es un performance en el

sentido teatral, es decir un proceso creativo de escritura del “yo”, los/as autores/as realizan un performance: de género, de clase, de estatus, etc.

De esta manera, aunque un género (literario) parezca una construcción sencilla y accesible, es mucho más compleja, sobre todo si su complejidad está asociada a la subjetividad del sujeto que escribe el texto (Smith, 1987:3-5). Definir un género literario específico significa limitarlo, tal vez sesgar nuestra manera de leer los textos y olvidar que pueden entrelazarse con otros géneros sin necesidad de que exista una contradicción.

Pensar que el género autobiográfico refiere solamente a un/a autor/a, a un estilo o tema específico, es obviar que los textos no pertenecen a un género, sino que participan en él (Muñoz, 2008:25). Más adelante veremos que esto sucede con los textos autobiográficos del período Heian, los *nikki* 日記⁷, los cuales engloban diversos discursos, estilos y temáticas y cuyos autores/as se auto-representan de formas tan distintas que es imposible hablar de un solo género.

La construcción del “Yo” femenino en el acto autobiográfico

La escritura es una herramienta de poder y una forma de apropiarnos, textualmente al menos, de territorios que en ocasiones están restringidos (Young, 1993:436). Durante siglos las mujeres, sobre todo aquellas que pertenecen a sociedades masculino-dominantes, han usado la escritura como una forma de escape a las imposiciones sociales y cotidianas.

⁷ Apartado 2.4. Heian Jidai Nikki Bungaku.

Al estar condicionadas a verse a sí mismas como el “otro no-masculino” las mujeres en distintos contextos han sido históricamente silenciadas. En este sentido, la narrativa de la feminidad históricamente construida por el discurso masculino-dominante, le es ajeno a las mujeres, no las representa, pero ya hemos visto que por medio de la escritura puede surgir una contra-narrativa que redefina lo que se entiende como feminidad. Así, leyendo y escribiendo sobre otras mujeres, sobre nosotras mismas, apropiándonos de nuestras propias autobiografías puede darse paso a la construcción de esa contra-narrativa y es que, hasta ahora, los relatos de la feminidad han sido relatos de supervivencia (Felman, 1993:14-16).

Bien dice Cixous:

Hace falta que la mujer se escriba: que la mujer escriba sobre la mujer y haga venir a las mujeres a la escritura, de donde ellas han sido violentamente alejadas de la misma manera que han sido alejadas de sus cuerpos; por las mismas razones, por la misma ley, dentro de la misma meta mortal. Hace falta que la mujer se meta en el texto—como en el mundo y en la historia—de su propio movimiento. (Cixous, 2010:37).⁸

De esta manera, mujeres que estaban reclusas en espacios específicos, obligadas a comportarse de una manera determinada y anuladas como sujetos con agencia, encontraron en la escritura una forma de *desdoblarse* (Beauvoir, 2011:792), de construir un doble imaginado y, así, recuperar una identidad que les había sido negada.

⁸ “Il faut que la femme s’écrite: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l’écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu’elles l’ont été de leur corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l’histoire–, de son propre mouvement.” (Cixous, 2010:37).

En relación a lo anterior, el término *desdoblamiento*, para Simone de Beauvoir, significa crear un doble ficticio, lo cual la autora ve como una trampa, ya que, las mujeres pueden quedar atrapadas en una imagen “falsa”: “Presas de su yo pierde todo contacto con su mundo concreto, no se preocupa por establecer con los demás ninguna relación real.” (Beauvoir, 2011:805). Sin embargo, en esta tesis el término *desdoblamiento*, lo entiendo como una forma de auto-representación que se opone al discurso dominante y no como una “trampa mortal” que aliena a las mujeres y les quita agencia.⁹

Debido a lo anterior, existe una relación entre el acto autobiográfico y la *escritura femenina*. Domna Stanton en su texto “Autogynography: Is the Subject Different” (1987) utiliza el término *autoginografías* para referirse a las autobiografías escritas por mujeres desde el concepto de Showalter de *ginocrítica* y discute como se diferencian de los textos escritos por hombres:

Debido al estatus diferente que tiene la mujer en el orden simbólico, la autoginografía, concluyo, dramatiza la alteridad fundamental y la no-presencia del sujeto, incluso si se afirma a si misma discursivamente y se esfuerza por una autoposesión siempre imposible. (Stanton, 1987:15).¹⁰

Para esta autora, los textos autobiográficos de mujeres son fragmentarios, mezclas de estilos escritos desde los márgenes. Y es precisamente debido a ese carácter marginal

⁹ Para más información ver en *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir (2011), los capítulos: “La narcisa”, “La enamorada” y “La mística”.

¹⁰ “Because of Woman’s different status in the symbolic order, autogynography, I concluded, dramatized the fundamental alterity and non-presence of the subject, even as it asserts itself discursively and strives toward an always impossible self-possession.” (Stanton, 1987:15).

que las autoras son libres de variar el estilo, la estructura, el lenguaje y las temáticas de las que hablan y lo hacen según sus necesidades (Stanton, 1987:15; Kurvet-Käosaar, 2004:72).

De una manera o de otra, la experiencia femenina puede hacer que el texto sea distinto, es decir la narrativa está marcada por el género y debido a que el género es una construcción social en donde el sujeto está condicionado a percibir la realidad social de una manera específica, se puede decir que el texto está marcado por ese condicionamiento y, por lo tanto, su proceso de configuración (del texto) está también delimitado por esto.

Un ejemplo de lo anterior es notar la repetición de referencias asociadas a los “personal”, lo “íntimo” y lo “doméstico” en muchas autobiografías femeninas (o autoginografías) y que algunos autores consideran que define a este tipo de textos. Lo cual no quiere decir que las autobiografías masculinas no toquen estos temas o que las femeninas solamente se centren en ellos, quiere decir que el mayor o menor énfasis en una u otra cosa se debe en muchos casos a imposiciones hechas en el sujeto a causa de su género, sin ánimo de caer en definiciones esencialistas sobre los que significa escribir desde la feminidad, si una persona está restringida a un espacio específico y su mundo reducido al contacto con ciertos sujetos y dinámicas, es de esperarse que su escritura esté permeada por estas limitaciones.

En su texto sobre la tradición oral de mujeres del norte de India, Velcheru Narayana Rao (1991), analiza canciones sobre el *Rāmāyana* que son completamente diferentes a la versión del *Rāmāyana* de Valmiki, la versión más aceptada. Según Rao, en estas canciones se pueden encontrar estrategias de subversión de la autoridad masculina.

En las canciones, por ejemplo, no se hace énfasis en las aventuras de Rāma, si no a la experiencia de Sīta, su esposa y los temas que resaltan están conectados a la experiencia

femenina: embarazo y náuseas matutinas, parto, crianza de niños, los maltratos que recibe Sīta debido a los celos de su esposo y la sororidad mostrada por las otras mujeres de las narraciones. Según Rao, la estructura de las canciones está delimitada por la forma en que las mujeres están ubicadas espacialmente en el hogar.

Lo que este autor quiere mostrar es que la forma en que se delimita el espacio, junto a las imposiciones de género, influyen en las construcciones literarias, que en este caso son parte de la tradición oral del norte de India. Así, las mujeres recluidas (encerradas) en ciertos espacios narran sus experiencias desde adentro, desde lo íntimo, lo doméstico y desde el cuerpo. Así, la escritura pasa a ser una forma de presentarse ante un mundo exterior: “Las mujeres aquí son relativamente libres de la mirada censurante de sus hombres y, por lo tanto, disfrutaban de cierto control sobre sus propias vidas.” (Rao, 1991:128).¹¹

Como veremos más adelante¹², en los textos del período Heian, la forma en que se entiende el espacio también permeaba la escritura de las mujeres, tanto por los usos del lenguaje como por las limitaciones que imponía. La forma en que se auto-representaban estas mujeres estaba definida, entonces, por numerosos factores externos que permeaban las concepciones del “yo”. A pesar de esto, las mujeres buscaron expresiones implícitas y en ocasiones explícitas de romper (o al menos suavizar) las construcciones que las constreñían.

Esta conquista de la identidad por medio de la escritura es una construcción del “yo” desde la alteridad, debido a que el sujeto-mujer ha sido definido como lo no-masculino (un sujeto no esencial), se ve en la necesidad de diferenciar su propio “yo” de otros (Stanton, 1987:14-15).

¹¹ “Women are relatively free here from the censoring gaze of their men, and thus enjoy some measure of control over their own lives.” (Rao, 1991:128).

¹² Apartado 2.3. La escritura femenina en Heian, de lo privado a lo público.

Anteriormente, mencioné a Judith Butler y su concepto de *performance*, lo que no dije es que ese performance está atado a lo que Butler llama la *performatividad* de género, mientras que el primero refiere a un acto teatral de representación del yo, el segundo lo define como una serie de actos (performances) repetidos que llevan a la normalización de conductas y significaciones.

Los conceptos de *performance* y *performatividad*, Butler, los retoma del antropólogo social Victor Turner, quien consideraba que una acción social requiere de un *performance* repetido para ser legitimada. Es decir, el primero conlleva al segundo, pero también se delimita por él, además: “[...] Si bien son cuerpos individuales los que actúan esas significaciones al adquirir el estilo de modos generalizados, esta acción es también inmediatamente pública.” (Butler, 1998:307).

Lo anterior presenta dos aspectos relevantes para esta investigación, el primero es que el género está delimitado, en parte, por actos pre-escritos, que hemos aprendido y que seguimos reproduciendo al actuarlos, esto puede ser algo positivo si entendemos que el género no es pre-existente al sujeto, por lo cual no hay actos verdaderos o falsos y el género se convierte en lo que Butler llama una “ficción regulativa”, es decir en una construcción narrativa que busca regular las maneras en las que los sujetos reproducen el género (Butler, 1998:310).

El segundo aspecto es que, si el género está determinado por esos performances aprendidos, ¿existen otro tipo de actos que rompan con estas imposiciones? Butler considera que, si se entiende lo anterior, se puede también entender que el género es en realidad lo que “uno asume” (Butler, 1998:314) y que, por medio de *performances*

subversivos, que modifiquen dichas imposiciones, los sujetos pueden modificar las categorías de género.

Así, las mujeres, desde la escritura realizan *performances* de género, en ocasiones estos *performances* son actos que están suscritos a los códigos normativos y en ocasiones rompen con las representaciones desequilibradas que les ha impuesto el discurso masculino-dominante. Es en este sentido, también las autobiografías se convierten en un acto subversivo.

Los textos autobiográficos como formas de escribir el cuerpo

La feminidad en la tradición literaria ha sido asociada al cuerpo y a los sentimientos, esta construcción de la feminidad tiene su par dicotómico, como diría Cixous, en la asociación de lo masculino con la mente y la razón (Cixous, 1995:14). En este sentido, las prácticas textuales femeninas y particularmente el acto autobiográfico (Kurvet-Kaösaar, 2004:71), son entendidos como una forma de escribir el cuerpo, pero, a qué refiere “escribir el cuerpo”.

Rosi-Braidotti (1957-), teórica feminista post-estructural, define el cuerpo como una construcción social que durante siglos ha estado delimitada por un discurso biológico, este discurso biológico desconoce los componentes sociales que permean la forma en que entendemos el cuerpo. Para esta autora, el cuerpo es un lugar de intersección de distintos discursos:

En el marco conceptual feminista el sitio primario de localización es el cuerpo. El sujeto no es una entidad abstracta sino material incardinada o corporizada. El cuerpo no es una cosa material; por el contrario, es una entidad

socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como sistema simbólico fundamental de una cultura. (Braidotti, 2004:16).

La forma en que el cuerpo es definido y normativizado condiciona cómo vemos el mundo. Al ser el cuerpo un sitio de localización del sujeto-autor/a, influye también en la manera en que nos auto-representamos (Vivero, 2008:71), el “yo” se materializa en el cuerpo (Butler, 1998:299). Por eso, dentro del marco conceptual atribuido a la categoría *escritura femenina* el cuerpo desempeña un papel central.

Por ejemplo, la poeta feminista Adrienne Rich (1929-2012) propone una política de la ubicación que parte desde el cuerpo, esta política de ubicación entiende el cuerpo como un lugar de privilegio o de subordinación. Para ella, como mujer lesbiana se encontraba limitada por su propio cuerpo (cuerpo-género), pero como una mujer de color blanco (cuerpo-etnicidad), se encontraba en una posición privilegiada: “Ubicarme en mi cuerpo significa entender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, útero y senos. Significa reconocer esta tez blanca, los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que no me ha permitido ir.” (Rich, 1999:6).

Es decir, el cuerpo es un espacio desde el cual se generan discursos. El cuerpo puede privilegiar y puede limitar al discurso y, debido a que, las escritoras femeninas no son el cuerpo, sino que están en el cuerpo, lo que escriben está atravesado por una carga simbólico-discursiva.

El cuerpo y la sexualidad femenina han sido mal representados en el discurso-masculino-dominante y por eso, para Irigaray, cuando una mujer escribe sobre estos dos aspectos atraviesa un proceso de auto-consciencia que se opone al discurso falocéntrico desde la experiencia corporal (Jones, 1985:364). Sin embargo, como dije arriba esta experiencia corporal está permeada por lo social, lo cultural, la clase, el estatus, la etnicidad y, por supuesto, el género.

Asimismo, los estudios de la “escritura del cuerpo” desde la *escritura femenina* plantean que existen dos grandes temas que remiten al cuerpo: el amor y el dolor (Vivero, 2008:79):

Por tanto, el cuerpo como posibilidad privilegiada al representar afectos heridos, agujeros y hemorragias psíquicas, aberturas que dejan ver un temible vacío interior. El cuerpo como lugar hacia el cual se precipitan contenidos psíquicos no gobernables, fantasías y fantasmas tan espantosos que son violentamente rechazados, que no se los deja fuera de circuito. El cuerpo como testigo involuntario de un dolor tan agudo y espeluznante que obliga a quien lo sufre a liberarse de él, a retirarse presa de horror (Buzzatti y Salvo, 1998:17).

Al escribir el cuerpo, las mujeres materializan emociones y sensaciones, “escribir es un tipo de herida para una mujer.” (Kubin, 1988:150).¹³ Así, el cuerpo femenino se convierte en el espacio liminal y de intersección de formas de ver y de entender el mundo y la subjetividad propia, la cual, no es una experiencia extra corporal (Kurveit-Kaösaar, 2004:69).

¹³ “Writing is a kind of injury for a woman” (Kubin, 1988:150).

Como ya dije antes, debido a imposiciones sociales, las mujeres muchas veces han sido encasillada en espacios definidos como domésticos, íntimos, privados, permeando la manera en la que las mujeres crean un texto. Por eso la creatividad femenina, en ocasiones en que las mujeres sólo han podido escribir desde adentro, se expresa desde la domesticidad y desde el cuerpo, entendiendo sus propias vidas como arte: “La atracción de las mujeres escritoras a formas de expresión como cartas, autobiografías, poesía confesional y diarios apunta el efecto de la vida experimentada como un arte.” (Gubar, 1985:299)¹⁴. Es decir, las mujeres, al expresar su creatividad desde sus cuerpos se ven a sí mismas como creadoras y como objetos artísticos.

1.7. Conclusiones del capítulo uno

Hemos visto que la *escritura femenina* cumple una función de contra-narrativa (Rooney, 2006:73) y que desde la crítica literaria feminista se busca la reescritura de las categorías que definen la feminidad o las feminidades (Ronney, 2006:73). Siendo tanto lo femenino como lo masculino, construcciones sociales por medio de las cuales se percibe la realidad, se valora y se actúa en el mundo social.

Asimismo, existe una relación entre la *escritura femenina* y el género autobiográfico y si entendemos el género autobiográfico como un acto de auto-representación en un contexto en donde las mujeres tienen formas limitadas e impuestas de representación, el acto autobiográfico desde la escritura femenina se convierte en un acto subversivo.

¹⁴ “The attraction of women writers to personal forms of expression like letters, autobiographies, confessional poetry, diaries, and journals points up the effect of a life experienced as an art.” (Gubar, 1985:299).

Además, el cuerpo, lugar de localización de la feminidad, no es un ente biológico, sino que también es una construcción social y por ende un espacio desde el cual se construyen discursos. Este espacio, asociado a lo femenino, a lo íntimo y a lo privado permea la escritura tanto por su presencia como por su ausencia. Las mujeres escriben el cuerpo incluso cuando no escriben de él, cuando lo niegan.

CAPÍTULO 2: CONTEXTO Y TEXTOS ANTERIORES

2.1. Contexto en que surgen los textos

El período Heian (794-1185) inicia cuando el emperador Kanmu (737–806) instala la capital de Japón en la ciudad de Heian-kyō 平安京 (actual Kyōto) en el año 794, finalizando el período Nara 奈良 (710-794). Heian-kyō se mantuvo como capital durante casi cuatro siglos hasta que, en el año 1185, Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199) traslada la capital a la ciudad de Kamakura 鎌倉 (1185-1333), poniendo fin al período Heian (Kimbrough, 2008:1).

Heian fue un periodo de abundante producción artística particularmente en los últimos dos siglos (935-1185), momento en el cual la producción literaria aumentó. Este aumento se debió, en parte, a la escritura de textos en lengua vernácula que, hasta ese momento no eran considerada la más adecuada forma de expresión escrita debido al estatus del chino como lenguaje oficial. Si bien existían textos escritos en japonés (*kana* 仮名), los documentos oficiales se escribían en *kanbun* 漢文(Chino).

El origen de la escritura en *kana* es difuso, se cree que los primeros textos oficiales escritos con este sistema de escritura son las antologías de poesía japonesa, también conocida como *waka* 和歌, durante el período Nara: “Inseparable al resurgimiento del

interés en waka, y por supuesto al desarrollo de la literatura Fujiwara en general, fue la evolución del silabario kana.” (Varley, 2000:58).¹⁵

Durante el período Heian, la escritura en *kana* se reivindica, además, gracias a la escritura en prosa que tomaba dos formas: *nikki* 日記 (traducido literalmente como diario) y *monogatari* 物語 (narrativa). El *Tosa Nikki*, texto del que hablaré más adelante, es un ejemplo de este tipo de escritura y se considera uno de los textos, junto a otros *nikki* de la época, que permite a las mujeres apropiarse de la escritura japonesa y participar activamente en la producción literaria del período:

Las mujeres tenían su propio sistema de escritura¹⁶, *onnade* (o mano de mujer, relacionada a la hiragana¹⁷ moderna), y, para escribir, su propia ‘lengua’— japonés vernacular, que los hombres les habían cedido al limitar su propia producción literaria principalmente al chino, escrito, por supuesto en grafía china. (Mostow, 2001:116).¹⁸

En el momento que nuestras autoras escriben es el de mayor apogeo del clan Fujiwara del norte. Dos figuras son particularmente importantes tanto en la vida de estas autoras como en el contexto al que pertenecían: Fujiwara no Kaneie, esposo de Michitsuna no Haha y Fujiwara no Michinaga, tercer hijo de Kaneie con Tokihime 時姫 (su primera

¹⁵ “Inseparable from the revival of interest in the waka, and indeed the development of Fujiwara literature in general, was the evolution of the kana syllabary.” (Varley, 2000:58).

¹⁶ El autor utiliza el término en inglés *script*, para referirse al sistema de escritura por *kana*.

¹⁷ La *hiragana* es uno de los silabarios utilizados actualmente en el japonés, el otro silabario se llama *katakana* y juntos son considerados la escritura en *kana* moderna.

¹⁸ “Women had their own script, *onnade* (or woman’s hand; related to modern day hiragana), and, for writing, even their own ‘tongue’—vernacular Japanese, which the men had ceded to them by limiting their own literary production largely to Chinese, written of course in Chinese graphs.” (Mostow, 2001:116).

esposa). Michinaga fue, además, padre de tres emperatrices y abuelo de tres emperadores, hecho que lo consolidó, durante gran parte de su vida, en la posición de *kanpaku* 関白 (consejero-regente del emperador) (Wallace, 2005:60).

Kaneie casó a su primera hija, Senshi 千子 (962-1001) con el emperador En'yū 園遊 y, como era común en esta época, el emperador se retiró a temprana edad, convirtiéndose su hijo, Ichijō 一条 (980-1011), en emperador. Como aún era niño, su abuelo, Kaneie, se convirtió en su regente.

Todo el poder político de esta época se centraba en esta práctica, los Fujiwara casaban a sus hijas con el emperador, se encargaban de la educación de sus nietos y cuando estos se convertían en emperadores, sus abuelos pasaban a ser sus regentes y sus madres, Fujiwara al fin, en consejeras de sus hijos. La emperatriz Senshi, por ejemplo, influyó fuertemente en las decisiones tomadas por su hijo, el emperador Ichijō (Hunter, 2014:53):

A pesar de que los emperadores no se mudaban con sus esposas Fujiwara, los hijos de esas uniones eran criados en las mansiones de los familiares maternos. Entre finales de los siglos nueve y once, los emperadores sin excepción eran los hijos de madres Fujiwara, y en vista de su crianza, sin duda se identificaban a sí mismos tan cercanos a los Fujiwara como a la familia imperial (Varley, 2000:57).¹⁹

Así, el emperador Ichijō, contrae matrimonio con Teishi 定子 (976-1000), hija de Michitaka 道隆 (953-995), quien era el hijo mayor de Kaneie y nuevo *kanpaku* del

¹⁹ “Although emperors did not actually move in with their Fujiwara wives, the offspring of such unions were reared in the mansions of the maternal relatives. Between the late ninth and late eleventh centuries, emperors without exception were the sons of Fujiwara mothers, and in view of their upbringing no doubt identified themselves as closely with the Fujiwara as with the imperial family.” (Varley, 2000:57).

emperador. Al morir Michitaka, el puesto de *kanpaku* pasa a otro de sus hermanos Michikane 道兼 (961-995), pero este muere debido la peste y el clan Fujiwara del norte se divide en dos, por un lado, los que apoyaban a Korechika 伊周, hijo de Michitaka, y por el otro los que apoyaban a Michinaga.

Korechika es exiliado en el año 996 de Heian-kyō por atacar al emperador retirado Kazan 花山 (868-1008), porque sospechaba que este cortejaba a su amante. El poder de Michinaga termina de consolidarse cuando casa a su hija de 10 años, Shōshi con el emperador. Hasta ese momento, la emperatriz Teishi tenía el cargo de *chūgū* (primera emperatriz), pero es desplazada y aunque se mantiene en la corte, pero es removida del palacio central y su posición pasa a ser precaria, ya que no contaba con el apoyo de su padre o hermano. Tras su prematura muerte luego de dar a luz en el año 1000, la emperatriz Shōshi se convierte en la única emperatriz (McKinney, 2006:10).

Shōshi da a luz a dos niños que luego se convertirán en emperadores, Go Ichijō 後一条(1008-1036) y Go Suzaku 後朱雀 (1009-1045). Al ser el abuelo de emperadores niños, Michinaga obtiene más poder que ningún otro hombre en ese período, casando también a otras de sus dos hijas con estos emperadores (Hunter, 2014:45).

El poder de Michinaga se puede observar en las narraciones de la autora Murasaki Shikibu 紫式部²⁰, una de las escritoras más conocidas de la época debido a que escribió el *Genji Monogatari* 源氏物語. Esta obra de 53 capítulos, considerada por muchas personas la primera novela de la historia de la literatura, narra la historia del príncipe Genji y sus

²⁰ Murasaki Shikibu era dama de la corte de Shōshi, por lo que Michinaga era su patrón.

descendientes. Toda la obra puede verse como un reflejo la corte, de las disputas políticas y la situación de la mujer en el período.

Además de la novela, Murasaki Shikibu escribió un texto autobiográfico, conocido como *Murasaki Shikibu Nikki* 紫式部日記, en este texto relata su vida en la corte, sus críticas a otras damas de compañía de la emperatriz y eventos oficiales, como el nacimiento del primer hijo varón de la emperatriz Shōshi. En esta narración, la autora explica que la emperatriz se había trasladado a casa de su padre, Michinaga, para dar a luz y todas las preparaciones para el evento fueron cuidadosamente planeadas por él.

Para Michinaga este evento era particularmente importante, ya que, su nieto se convertiría en emperador a temprana edad y él sería su *kanpaku*, todo estaba detalladamente calculado para este fin. Uno de los momentos de la narración refiere al doloroso parto de la emperatriz: Cuando Shōshi, en el año 1008, estaba a punto de dar a luz al futuro emperador, sus damas de compañía, junto a algunos monjes, se colocaron alrededor de ella para que cualquier espíritu que quisiera poseerla, en su momento de “debilidad”, tomara, en su lugar a alguna de las damas. Mientras estas mujeres convulsionaban poseídas por los demonios, los monjes recitaban sutras para exorcizarlas.

La autora describe la angustia generada por los dolores de parto de la emperatriz y por el miedo constante a su muerte (bastante común en esta época que una mujer falleciera al dar a luz). Dicho sea de paso, cuando Murasaki Shikibu relata esto, se burla de que algunas de las mujeres lloraban porque no habían sido poseídas y, por lo tanto, no habían sido de ayuda a la emperatriz. Durante la narración, Michinaga es constantemente mencionado y se hace evidente lo delicado del evento para su futuro (Murasaki Shikibu, 2007:38).

Como ya dije, el nacimiento del príncipe, implicaba que Michinaga, se convertiría en algún momento en regente, por lo que su nieto era un símbolo de poder y el control de todos los elementos que giraban en torno a este nacimiento era la forma en que Michinaga aseguraba su posición política: “Al acercarse la visita del emperador, su excelencia dio órdenes de que la casa fuera soberbiamente adornada para recibirle.” (Murasaki Shikibu, 2007:110).

De esta manera, los textos escritos en este período son un reflejo de la vida en la corte, de las luchas políticas y del enorme poder que había acumulado el clan Fujiwara del Norte, estratégicamente posicionándose a un lado del emperador. Ahora bien, cuál era la situación de las mujeres y qué tipo de dinámicas sociales se daban alrededor de ellas.

Uno de los aspectos que llama nuestra atención es el hecho de que una mujer soltera podía tener tantos amantes como quisiera y, algunos autores (Bingham, 1987; Morris, 2007; Rubio, 2007) han utilizado esta información como ejemplo de las libertades que tenían las mujeres en la época, siempre comparándolo con períodos posteriores en donde, según estos autores, las mujeres pasaron a estar más oprimidas.

Sin embargo, no es tan sencillo como parece, si bien es cierto que una mujer era “libre” de tener tantos amantes como quisiera y que a nivel legislativo no existían leyes que castigaran a las mujeres por “engañar” a sus esposos o amantes, también es cierto que la presión social que recaía sobre estas mujeres era amplia.

Existían algunas condiciones para ello, por ejemplo, los amantes de estas mujeres debían ser de su mismo estatus y, debido a que no podían trabajar, dependían completamente de un hombre que se encargara de sus gastos, por lo que no eran tan “libres” al menos en términos económicos. Y ni hablar de los rumores que circulaban de una mujer

que osara tener varios amantes al mismo tiempo o un amante de mayor estatus, como es el caso de autoras como Ono no Komachi 小野小町 e Izumi Shikibu 和泉式部.

Por lo general, las mujeres permanecían en casa de su padre, incluso después de casadas y al morir estos, dependían de su esposo o sus hijos. El matrimonio no estaba completamente delimitado y consistía en que un hombre realizara tres visitas rituales a una dama en casa de sus padres, el divorcio era permitido, principalmente, al hombre y se daba simplemente con que el hombre dejara de visitar a la mujer.

Los hombres de la aristocracia podían tener varias esposas y el rango de cada una de ellas se definía tanto por el estatus que tenían antes de casarse como por el número de hijos que tuvieran con su esposo y si estos hijos ocupaban cargos importantes (en el caso de los hombres) o se casaban con hombres importantes (en el caso de las mujeres), su rango era aún mayor.

Además, si una mujer se quedaba sin amante y no tenía a ningún hombre de quién depender económicamente, su situación pasaba a ser bastante precaria. En varios de los textos, observamos referencias a esto, a veces, más que una relación de amantes, las mujeres desarrollaban relaciones de patrón-dama de compañía con los hombres con quienes entablaban una relación íntima fuera del matrimonio.

Las tres autoras que analizo son contemporáneas con Murasaki Shikibu y viven también estos acontecimientos. En el caso de Michitsuna no Haha, al ser la segunda esposa de Kaneie, observa desde la periferia el poder que va ganando su esposo y cómo su primera esposa recibe todos los elogios por ser la madre de varios de sus hijos, entre ellos, la emperatriz Senshi y los oficiales de la corte Michitaka y Michinaga.

A su vez, Izumi Shikibu vivió un tiempo en la corte como dama de compañía de la emperatriz Shōshi, aunque su diario fue escrito un poco antes de esto, sus poemas ya la habían hecho famosa en la corte antes de su llegada, además, fue amante de dos príncipes Tametaka 為尊 (977-1002) y Atsumichi 敦道 (981-1007), provocando rumores en la corte. Finalmente, Sei Shōnagon, dama de compañía de la emperatriz Teishi, narra en su texto momentos en la corte y momentos en los que la emperatriz ya había sido exiliada de la corte.

2.2. Literatura de mujeres, una literatura de salones

La literatura escrita por mujeres del período Heian se diferencia enormemente de la literatura escrita por mujeres en otros períodos y contextos. Las dinámicas de la aristocracia japonesa durante este período permitieron que las mujeres desarrollaran una relación ventajosa, aunque limitada, con la escritura (Sarra, 2001:90).

En esta época se esperaba que una mujer se ocultara a la mirada masculina, sin embargo, la poca visibilidad de un sujeto también estaba vinculada a otros referentes como el estatus. Mientras más alto era el estatus de una mujer (o un hombre, como era el caso del emperador), menos debía permitir que la vieran, lo irónico es que mientras más altos fuese ese estatus, más hermosa era descrita, incluso si nunca había sido vista (Hunter, 2014:76).

Ejemplos de esto se repiten continuamente en los textos:

Recuerdo una ocasión detrás de las cortinas en el apartamento de su Majestad en el que las damas de compañía mayores pasaron todo el día tocando el

koto²¹ y la flauta. Cuando llegó la tarde y se encendieron las lámparas, una fue encendida cerca de donde su Majestad se encontraba sentada; como las persianas de celosía no habían sido cerradas, ella era claramente visible desde la puerta abierta, así que levantó su biwa²² y lo sostuvo verticalmente para escudarse a sí misma de la vista. (Sei Shōnagon, 2006:93).²³

En un contexto en el cual las relaciones entre hombres y mujeres estaban restringidas espacialmente, en donde el contacto se reduce a hablar con cortinas, abanicos o mangas²⁴ de por medio, surge la necesidad por comunicarse “sin transgredir” los límites espaciales impuestos y es aquí en donde los territorios textuales se convierten en espacios alternativos de comunicación (Bowring, 1987:53).

La poesía, por ejemplo, era una forma doblar esos límites. Los hombres y las mujeres intercambiaban poemas y el cortejo dependía en gran medida de estos intercambios. Los textos femeninos están llenos de poemas utilizados para el cortejo, tanto escritos por las autoras como los que eran enviados a ellas. La escritura se convertía, en estos casos, en un *performance* en el cual las palabras, la caligrafía, el papel y su olor, inclusive, constituían una forma de auto-representación.

²¹ Instrumento de madera de diez cuerdas.

²² Instrumento tradicional japonés parecido al laud, utilizado en ocasiones para narrar historias. El personaje principal del cuento popular *Mimi Nashi Hoichi* (Hoichi sin orejas), tocaba el biwa tan hermosamente que atrajo la atención de los fantasmas (Thérien, 2005:185).

²³ “[89] I remember an occasion before the blinds of her Majesty’s apartment when senior courtiers spent the whole day playing the koto and the flute. When evening came and the lamps were produced, one was lit near where her Majesty was seated; as the lattice shutters hadn’t yet been lowered, she was clearly visible through the open door, so she raised her biwa and held it vertically to shield herself from view.” (Sei Shōnagon, 2006:93).

²⁴ Las referencias al uso de las mangas del traje femenino son continuas en la literatura japonesa de este período, particularmente para cubrirse el rostro o “secarse las lágrimas”, aunque la última expresión ha sido interpretada de distintas formas.

Enviar un poema mal escrito era de mal gusto y si quien lo enviaba era famoso por su buena escritura, se asumía que había delegado la tarea a algún sirviente, lo cual podía significar una ofensa para el recipiente y una forma de evidenciar que no se estaba interesado en el otro.

Un poema bien escrito, en cambio, con delicados trazos de caligrafía, en un papel adecuado para la ocasión e incluso, la temática del poema, convertían a su creadora en una dama de belleza inigualable, el primer contacto de Michitsuna no Haha con Kaneie fue un poema que el segundo le envió:

El papel, me pareció, era impropio para la ocasión y su caligrafía era sorprendentemente mala. Habiendo escuchado que tenía talento para la escritura, me pregunté si no había puesto a alguien más a escribir por él. (Michitsuna no Haha, 1964:33-34).²⁵

En este sentido, la escritura y particularmente la poesía eran una forma de comunicarse y de superar, de alguna manera, las barreras espaciales. Algunos autores (Roca-Ferrer, 2007:228; Okada, 1991:168) hablan de la literatura del periodo Heian como una literatura de *salón*²⁶. Richard Okada en *Figures of Resistance* (1991) analiza este tipo de escritura como un modo discursivo, que, aunque era impuesto, proporcionaba un espacio, también discursivo, que pertenecía muchas veces a las mujeres.

²⁵ “The paper was rather unbecoming for such an occasion, I thought, and the handwriting was astonishingly bad. Having heard that he was a most accomplished penman, I wondered indeed whether he might not have had someone else write it.” (Michitsuna no Haha, 1964:33-34).

²⁶ El término *salón*, utilizado por el autor, tiene su origen en los espacios de socialización femeninos europeos de los siglos XVIII y XIX. Y que dieron paso a la generación de figuras intelectuales femeninas en Occidente (Okada, 1991:161).

Este autor analiza la escritura *kana* junto a los *salones* femeninos de la corte considerando que los espacios organizados en los que se concentraban las *nyōbō* 女房 (damas de compañía) alrededor de una dama de estatus elevado (no siempre se trataba de una emperatriz) propiciaban la creación literaria y artística, además de la competencia entre mujeres (Okada, 1991:160).

Para Okada estos *salones* cumplían la función de la “habitación propia” de Virginia Woolf²⁷. Por eso, la existencia de estos espacios femeninos colocaba a las mujeres en una situación favorable al momento de escribir: “Esos salones les permitían a las mujeres representar su propio mundo con gran libertad, habilidad y, frecuentemente, con humor, un acto de representación que plantea, al mismo tiempo que resiste las preguntas de verosimilitud.” (Okada, 1991:173).²⁸

De esta manera, la imagen de las mujeres como sujetos victimizados, excluidos y sin voz es sustituido por la de mujeres que, aun cuando se encontraban inmersas en dinámicas de poder y en relaciones de dominación, se apropiaban de territorios discursivos y construían, por medio de los símbolos de la dominación²⁹, símbolos de resistencia.

Además, a pesar de que se esperaba que actuaran de una manera específica y limitada, por medio de la escritura, estas mujeres eran capaces de expresar sus deseos, miedos y protestas al mismo tiempo que subvertían discursivamente lo que se esperaba de ellas (Ericson, 1996:79):

²⁷ Esta autora en su libro *A Room of One's Own* analiza la situación de las mujeres²⁷ que, al no tener espacios propios para dedicarse a la escritura, se encontraban en desventaja con respecto a sus pares masculinos (Woolf, 1989:35).

²⁸ “Those salons enable women to represent their world with a great deal of freedom, skill and, often, humor, an act of representation that raises at the same time that resists questions of verisimilitude.” (Okada, 1991:173).

²⁹ La escritura en *kana*, que era impuesta, y la limitación espacial.

[...] Siendo la escritura lo que es tan usualmente en las manos de talentosas escritoras y fuertes lectoras, muchos de los textos que estas mujeres producían resistían el simple papel de accesorio en los planes patriarcales. Algunos de ellos pueden ser y han sido leídos como sitios de deconstrucción y de construcción de normas culturales. (Sarra, 2001:90).³⁰

En períodos posteriores al período Heian, estos espacios desaparecieron (la corte y los *salones*), lo cual provocó que fuera aún más difícil para las mujeres escribir. Esto no quiere decir que las mujeres no escribieran, pero las luchas por los territorios textuales en períodos posteriores son completamente distintas.

2.3. La escritura femenina en el período Heian, de lo privado a lo público

Entender la literatura femenina autobiográfica del periodo Heian como una forma de *escritura femenina* permite hablar de la reapropiación de territorios discursivos que en otras circunstancias habrían estado bajo el dominio masculino. El hecho de que estas mujeres escribieran y que sus textos fueran leídos por otras mujeres implica, entre otras cosas, una forma de resistencia, incluso si escribían desde una posición de resignación: “La exclusión de las mujeres como un signo/símbolo ha llevado tanto a su aprisionamiento en el orden simbólico como a su exclusión del discurso público. Las mujeres al hablar y escribir

³⁰ “[...] Writing being what it so often in the hands of skilled writers and strong readers, many of the texts these women produced resist the role of simple accessory to patriarchal plots. Some of them can be and have been read as sites for the deconstruction as well as the construction of cultural norms.” (Sarra, 2001:90).

establecen una forma de resistencia de la opresión de la lógica patriarcal.” (Young, 1993:436).³¹

Ahora bien, cuando se habla de la *escritura femenina* del periodo Heian, lo primero se destaca es la escritura por medio de *kana*. El uso de *kana* ha sido definido como una forma exclusivamente femenina y privada, impuesta a las mujeres excluyéndolas de la mayoría de los espacios de producción de conocimientos. Referencias a este aspecto y a la “prohibición” del aprendizaje del chino³², son las que más se repiten en los análisis de las obras, particularmente cuando se habla de Murasaki Shikibu y de Sei Shōnagon (Kato, 1981:171; Morris, 2007:321).

Desde esta perspectiva, las mujeres eran definidas como sujetos removidos completamente de las esferas de poder (Sato, 1981:173) y aisladas en el espacio privado. Sus textos son vistos como meras observaciones de la vida privada en la corte (Morris, 2007:360), observaciones limitadas por su condición de mujer.

No obstante, considero que se trata de un problema más complejo que lo descrito, por ejemplo, a pesar de que en el *Murasaki Shikibu Nikki* hay menciones a lo poco adecuado que era que una mujer demostrara conocimientos sobre los textos chinos y sus caracteres, también da a entender que ella conoce los textos chinos y maneja esta escritura a la perfección.

“Sei Shōnagon” [...] está cargada de pretensiones. Se consideraba un auténtico talento y llenaba sus escritos de caracteres chinos, pero si se examinan con detalle, lo cierto es que dejan mucho que desear.” (Murasaki Shikibu, 2007:143), a mi parecer, esta

³¹ “The exclusion of women as a sign/symbol has led both to their imprisonment within the symbolic order and to their exclusion from powerful public discourse. Women speaking and writing operate a form of resistance to the oppression of patriarchal logic.” (Young, 1993:436).

³² Idioma oficial para la escritura que, además, es identificada principalmente como escritura masculina. Este tipo de escritura también se llamaba *Kanbun* 漢文 o *otoko moji* 男文字 (letra de hombre).

afirmación evidencia que, si bien una mujer no debía alardear de ciertos conocimientos, tampoco estaba de más que los tuviera.

Edward Kamens argumenta que la separación entre la escritura femenina (*女手 onna de o onna no te*³³) y la escritura masculina (*otoko moji* 男文字 , *Kanbun* 漢文) durante este período no estaba del todo delimitada. El autor considera que los estudios hechos al respecto han construido una imagen rígida de ambos territorios literarios y asegura que el paso de uno a otro era más común de lo que se piensa (2007:128).

Según Kamens, la separación entre las dos formas de escritura tiene que ver con sus usos. Mientras que el chino, asociado a la escritura *otoko moji*, era utilizado para los documentos oficiales de la corte, su uso pertenecía a las representaciones en el espacio público; en cambio, la escritura de *kana*, *onna no te*, tenía que ver con el espacio privado. Es decir, más que separaciones de género, eran separaciones de esferas espaciales-sociales. Para demostrarlo, afirma que los hombres en los asuntos no oficiales también utilizaban la escritura en *kana* y que las mujeres, al participar en los espacios públicos con los hombres, tenían que hacer uso de sus conocimientos de la escritura y los textos chinos.

Este autor considera que a pesar de que sí existe una separación de los territorios textuales, separación que se da a partir del género, los límites impuestos a la escritura no estaban del todo definidos y esos límites que vemos ahora tienen más que ver con procesos modernos de separación del espacio (Kamens, 2007:132).

En este sentido, concuerdo con el autor, sin embargo, también considero que, incluso los espacios público y privado, no estaban del todo definidos, lo cual permitía mayor flexibilidad en el plano de producción literaria, es decir, las mujeres podían escribir

³³ Mano de mujer.

en chino y lo hacían aunque fuesen criticadas, como es el caso de Sei Shōnagon y, los hombres escribían en *kana*, sobre todo, cuando intercambiaban poemas con las mujeres y es que como ya dije, el intercambio de poesía escrita en japonés era la forma de socialización entre hombres y mujeres más aceptada.

Joshua Mostow también analiza la relación de las mujeres con la escritura y llega a la conclusión de que, a pesar de que una mujer no debía alardear sobre sus conocimientos de chino, si se esperaba que los tuviera. Este autor considera que la incorporación del kanji en los textos escritos por mujeres era una forma de apropiarse silenciosamente del lenguaje que las excluía:

Lo que vemos en Murasaki Shikibu, entonces, no es el rechazo al conocimiento chino, sino una forma de utilizarlo y de incorporarlo diferente a la de Sei. En lugar de una mostrar de forma ostentosa el aprendizaje y confrontar a miembros educados del sexo opuesto, Murasaki, tomando indicaciones, en cierta medida de su patrón, Michinaga, valoró precisamente el uso discreto del conocimiento y de inclusiones sutiles como un subtexto más que como un tema explícito. (Mostow, 2001:137).³⁴

Ahora bien, tanto el japonés como el chino eran utilizados por hombres y mujeres, pero, ¿qué hay del espacio? Hunter habla sobre la construcción del espacio en el período Heian y llega a la conclusión de que más que la separación de espacio público y espacio

³⁴ “What we see in Murasaki Shikibu, then, is not a rejection of Chinese learning, but a way of utilizing and incorporating it that differed from Sei’s. Rather than the ostentatious display of learning and the active confrontations with the educated members of the opposite sex, Murasaki, taking her cue to some extent from her patron Michinaga valorized precisely the discreet use of knowledge and the subtle inclusions of it as subtext rather than as explicit topic.” (Mostow, 2001:137).

privado, en la corte se daba la construcción de múltiples espacios internos cuyas divisiones evidenciaban el estatus de quienes participaban en ellos (Hunter, 2014:82).

Si aceptamos esta noción del espacio, para el estudio de la situación de las mujeres en este período, como cierta, la idea de que las mujeres estaban totalmente fuera de los espacios políticos y de poder no tiene sentido, ya que ellas se encontraban presentes en esos espacios. Esto también lo podemos ver por medio de otra perspectiva: el plano privado, es considerado en muchos contextos el lugar preestablecido (impuesto) de la mujer y es también, el espacio en donde se desenvuelve la sexualidad; el plano público, considerado un espacio masculino, es el lugar en donde se desarrolla la política.

No obstante, en los textos de las mujeres encontramos continuamente referencias a lo privado-corporal y a lo político-público. Uno de los casos más representativos es el caso de Sei Shōnagon y su estadía en la casa de Narimasa: Narimasa, oficial de la corte de rango medio, recibió en una ocasión a la emperatriz Teishi en su casa³⁵. La presencia de la emperatriz en su vivienda significó para Narimasa, al menos desde su punto de vista, un aumento de su estatus político, lo cual lo llevó a pensar que podía acercarse a Sei Shōnagon, quien en calidad *nyōbo* 女房 (dama de compañía) de Teishi, también se encontraba en la casa de Narimasa.

Durante su estadía en casa de Narimasa, Sei Shōnagon es visitada en varias ocasiones y en una de esas ocasiones intenta entrar en su habitación en la noche. Sin embargo, ella, lo considera ofensivo, ya que, de no haber recibido a la emperatriz, jamás habría pretendido insinuar una relación sexual con ella.

³⁵ Debido a la caída política de su hermano Korechika, la emperatriz Teishi se vio obligada a abandonar la corte junto a sus damas de compañía, por eso, es recibida en cada de un oficial de rango medio, lo cual implica una pérdida de estatus para la consorte real.

Este ejemplo ilustra la manera en que los límites entre lo privado y lo público eran difusos: Narimasa, figura pública, recibe en su casa, espacio privado, a la emperatriz, también figura pública y de poder, este hecho eleva su estatus (público) lo cual lo lleva a buscar un acercamiento sexual (privado-corporal) con Sei Shōnagon, quien se considera a sí misma de mayor estatus que Narimasa.³⁶

Lo que quiero mostrar es que esa separación en forma de binarios opuestos: hombre-mujer, público-privado, sexualidad-política, son construcciones modernas que simplifican relaciones y fenómenos históricos que eran dinámicos. Que en realidad los límites tanto espaciales como discursivos estaban desdibujados y las mujeres no pertenecía a un sólo espacio, sino que estaban integradas de distintas maneras a los territorios discursivos.

El *Tosa Nikki*, como veremos más adelante³⁷, es un ejemplo de ello, aunque existían imposiciones en las construcciones de masculinidad y la feminidad que marcaban no sólo la escritura, sino también el lenguaje y el género literario en el que se escribía, también se daban casos en los que los autores y autoras transgredían estos límites. Estas transgresiones son el inicio de la *escritura femenina*.

Hay que reconocer que las mujeres tenían un acceso restringido a algunos espacios y que incluso si podían acceder a ellos era por medio de ciertas conexiones masculinas. Por ejemplo, no podían ocupar cargos gubernamentales y su forma principal de ascenso en la sociedad era por el matrimonio. Es por esto que la escritura pasa a desempeñar un papel importante en la vida de estas mujeres, pues la escritura era también un medio de ascenso social. Un ejemplo de que en algunas oficinas de la corte existían mujeres que se

³⁶ La definición que realizo de público y privado en este ejemplo es un tanto simplista, pero creo que sirve para demostrar que realmente, estas construcciones no existían como tales.

³⁷ Apartado 2.5. Otros *nikki* del período Heian.

encargaban de traducir algunos textos de *kanbun* a *kana*, así como registrar eventos en japonés lo cual implica que debían saber leer chino (Mostow, 2001:119).

2.4. Literatura de diarios del período Heian

El género *nikki* 日記

El término *nikki* 日記 es usualmente traducido como “diario”, sin embargo, entendido como género literario, los *nikki* van más allá de esa definición, la cual puede variar según la época en que el texto se haya escrito. En este sentido, al hablar del género *nikki bungaku* 日記文学 (literatura de diarios) y, particularmente, de los *nikki* escritos por mujeres en Heian no deberíamos hablar simplemente de “diarios”, pues *nikki* engloba muchos otros géneros. Hablar memorias o textos autobiográficos tal vez sea más adecuados para definir estos textos (Ramírez-Christensen, 2001:49).

La literatura en prosa de Heian suele dividirse en dos tipos: *monogatari* 物語 o narrativa y *nikki*, separándose la narrativa ficcional de la autobiográfica, sin embargo, al hacerse un estudio detallado de lo que históricamente se ha clasificado como *nikki*, algunos autores (Miner, 1969:15; Mostow, 2004:37) han asegurado que este género engloba tanto *monogatari* como narrativa autobiográfica y otros géneros también característicos del período Heian como: *shū* 集 (colecciones), *kashū* 歌集 (colecciones de poemas), *ki* 記 (registros) y *michiyuki* 道行 (registros de viajes).

Por lo general, los *nikki* llevan en el título el nombre de un personaje histórico, que usualmente es el autor o autora, seguido por el género literario que los define (*monogatari*,

shū, nikki) (Mostow, 2004:37), así, textos como *Hon'in no Jijū shū* o *Ise nikki*, pueden ser considerados *nikki*.

Inicialmente, en el período Heian los *nikki* eran registros realizados por oficiales de la corte y escritos en *kanbun* 漢文, siguiendo el formato de entradas periódicas, su función principal era mantener un seguimiento de eventos especiales o actividades de la corte, de allí el nombre *nikki, ni(chi)* 日 que en este caso significa día y *ki* 記 que significa registro.

Como mencioné antes, en el año 935 el gobernador de provincia Ki no Tsurayuki 紀貫之 escribe el *Tosa Nikki* 土佐日記. En este *nikki* el autor asume la personalidad (textualmente) de una mujer que escribe en japonés (*kana*) un texto en prosa, entrelazando la narrativa de ficción (*monogatari*) con la narrativa autobiográfica (*nikki*). Algunos autores (Miner, 1969:20; Sarra, 1999:16) consideran que el *Tosa Nikki* es el “punto de quiebre” de los *nikki* de esa época, no solamente porque inicia una tradición de textos escritos en japonés (*kana*), en prosa y por mujeres, sino también con un estilo literario diferente al que hasta el momento se había utilizado.

Este ejemplo puede ser visto de dos maneras, la primera, para la construcción de una ficción desde la feminidad, el autor adopta una personalidad textual (femenina) por medio de un tipo de expresión escrita. En este sentido, el texto, a partir de un modelo discursivo se convierte en un “performance” de género (Sarra, 1999:15); la segunda, al ser considerado un antecedente de los *nikki* femeninos, el texto probablemente lo realizó para establecer una pauta³⁸ de cómo debían o no, escribir las mujeres, lo cual significaría una

³⁸ Lo cual había hecho con anterior al criticar a la poetisa Ono no Komachi 小野小町 y a lo que llamaba *onna no uta* (poesía femenina), en su antología *Kanajo* 仮名女 (Sarra, 1999:15).

forma de restricción en el plano literario. Independientemente de la razón por la que el *Tosa Nikki* fue escrito, lo cierto es que define ciertas pautas respecto a la forma de escribir.

Según Miner, a partir de ese momento se puede hablar de dos tipos de *nikki*: los *kiroku nikki*³⁹ 記録日記 (diarios de registro) y los *tsukuri nikki* 作り日記 (diarios narrativos) que pueden incluir distintos estilos y géneros (Miner, 1969:10). Los textos que estudio aquí pueden ser definidos dentro de la segunda categoría.

Otra clasificación que se ha dado a los *nikki* es la de diarios de viajes y diarios poéticos (*uta nikki* 歌日記) (Roca-Ferrer, 2007:224). En los textos autobiográficos femeninos podemos encontrar ambos géneros en un mismo documento. Por eso, definir el término *nikki* además de ser sumamente complejo implica reconocer y definir otros géneros:

Cada una de estas obras es tan original que no se sabe si se puede incluir en un solo género, entonces, qué obra debería ser llamada típica del género de diarios femeninos. Si pensamos en el contenido de cada una de las obras, no sabríamos que contestar. No tenemos más opción que admitir que no se pueden incluir en un solo género literario (Kōichi, 1990).⁴⁰

Además, la poesía es una parte central del discurso narrativo y no un simple adorno o una pausa, en ocasiones son una introducción situaciones descritas o una representación

³⁹ Miller utiliza el término *jiroku nikki* y no acompaña el término de su respectivo Kanji (Miller, 1969:10), sin embargo, el término correcto es *kiroku nikki* 記録日記 con el kanji 記 (ki) que significa “registro”.

⁴⁰ それではどの作品をもって女流日記文学の典型と見なすべきか、ということになると、たちどころに返答に窮してしまう。これらの諸作品の内容を一つ一つ具体的に想起してみれば、それらを一つのジャンルに包含することがためられるほど個性的であることを、改めて認めざるをえないであろう。(Kōichi, 1990).

de los sentimientos de las autoras o presentan conversaciones entre amantes. Autores como Roca-Ferrer (2007:225) o Marilyn Jeanne Miller (1987:207), incluso, consideran que la inclusión de poemas es, en realidad, la razón principal por la cual se escribían estos *nikki*: como una manera de compilar poemas escritos en un momento dado y como *aide-memoires* de ciertos eventos.

Otro elemento que coloca a los *tsukuri nikki* en un lugar aparte de otro tipo de *nikki* son las temáticas que en ellos se desarrollan, ya que están marcados por la experiencia femenina desde lo íntimo, algo que no se encontraba en los documentos oficiales. En la tabla que sigue (tabla 1) se presentan algunos ejemplos de textos del período Heian que pueden ser definidos como *tsukuri nikki* y que no encajaría en la mayoría de los casos en la definición “occidental” de diario.

Tabla 1 *Tsukuri nikki* del período Heian

Fecha ca.	Autor	Título	Descripción
935	Ki no Tsurayuki	<i>Tosa Nikki</i>	Ficción en forma de diario narrativo con registro periódico escrito por un hombre personificando a una mujer.
962	Desconocido, fue escrito por una mujer de la casa de la esposa de Takamitsu	<i>Takamitsu Nikki</i>	Narración de cuando Fujiwara no Takamitsu toma el tonsure. La mayoría de los poemas que aparecen en el texto son los poemas intercambiados entre Takamitsu y su esposa.
972	Hon'in no Jijū	<i>Hon'in no Jijū shū</i>	Colección de poemas relata las relaciones de la autora con dos hermanos: Kanemichi y Koremasa.
974	Michitsuna no Haha	<i>Kagerō Nikki</i>	Diario narrativo en donde la autora describe su relación con Fujiwara no Kaneie, su vida insatisfecha, su devoción religiosa y su colección de poemas.
1002-1003	Izumi Shikibu	<i>Izumi Shikibu Nikki</i>	Diario narrativo en donde la autora narra su historia de amor con el príncipe Atsumichi y colección de poemas.
1008-1010	Murasaki Shikibu	<i>Murasaki Shikibu Nikki</i>	Diario narrativo en donde describe la vida en la corte, también incluye una colección de poemas.

1010	Sei Shōnagon	<i>Makura no sōshi</i> ⁴¹	Colección de ensayos sobre la vida en la corte, incluye varios poemas de la autora.
1009-1059	Suwara no Takasue no Musume	<i>Sarashina Nikki</i>	Diario narrativo de la hija de un gobernador de provincia que incluye los poemas de la autora.

(Miner, 1969; Mostow, 2004).

Nagano Koichi (2001) afirma que, inicialmente, las características principales de estos textos son: 1) escritos por mujeres; 2) escritos en *kana*; 3) que incluyan *waka*; 4) que tengan consciencia de tiempo y realismo; y 5) con una característica introspectiva. Sin embargo, estas características con las que se ha definido inicialmente el género de *jōryū nikki bungaku* son demasiado generales e incluso superficiales y dejan de lado que cada una de las obras que han sido incluidas en esta categoría son completamente distintas en estilo, forma, estructura y narración:

Las diferencias morfológicas y características que se ven en estas obras no se pueden explicar viendo sólo las características anteriores, la mezcla de géneros - como narrativas, ficciones, crónicas, ensayos, memorias, crítica, lirismo, etc. acentúan aún más las características de cada obra, dándole una personalidad única [a cada obra] (Nagano, 2001).⁴²

Por otra parte, Joshua Mostow considera que los textos tienen contenido político, no obstante, este autor argumenta que los *nikki* eran en realidad encomendados a las mujeres

⁴¹ Por lo general, el *Makura no sōshi* no es incluido en la lista de *nikki* en el siguiente apartado explico por qué yo si lo incluyo en esta lista a pesar de algunas de sus características.

⁴² しかしながら、これらの日記文学作品相互に見られる形態的・性格的な相違は、このような諸条件の適合の度合のみで説明しうる程度のものではない。これに加えて他のジャンルの文学作品に見られるさまざまな性格——物語性・虚構性・記録性・紀行性・随想性・回想性・批評性・抒情性等々が付加融合され、それらの度合や濃淡がそれぞれの作品の特質をいっそう際立たせ、特有の個性を形成せしめていると思われる (Nagano, 2001).

con la función se representar a los hombres con posiciones importantes como *sukibito* 好き人 (hombre amoroso) lo cual les daba un mayor estatus:

En otras palabras, la madre de Michitsuna fue retenida (en varios sentidos de la palabra) por Kaneie para crear su imagen de *suki-bito*. Sin embargo, el proceso en sí mismo debe haber sido un proceso de concientización para ella, y sin duda, la llevó tener una percepción mayor de sí misma como poeta y como mujer, en el proceso de editar su *Kaneie Shū* (Mostow, 2004:36).⁴³

Este argumento es refutado por Rebekah Hunter en su tesis *Aesthetics of Womanhood in Heian Japan* (2014), pues considera que la propuesta de Mostow les quita agencia a las mujeres sobre sus textos, en este sentido concuerdo con Hunter, pensar que estos textos eran escritos en función de los hombres conlleva a anular la capacidad creativa de las autoras. Lo anterior no niega la posibilidad de que las obras cumplieran una función específica en el sentido que Mostow propone, pero se niega a aceptar la visión reduccionista de las obras como producto (indirectamente) masculino.

***Makura no sōshi*: entre *nikki bungaku* y *zuihitsu bungaku* 随筆文学**

Muchos autores entre ellos Miner (1969) y Mostow (2004) no incluyen el *Makura no sōshi* de Sei Shōnagon en el género *nikki*, ya que, el texto no sigue un hilo cronológico, sino que presenta de manera aleatoria opiniones, comentarios y listas hechas por la autora. Por

⁴³ “In other words, Michitsuna’s Mother was retained (in several senses of the word) by Kane’ie to create his image as a *suki-bito*. Yet the process itself must have been consciousness-raising for her, and she no doubt derived an even greater sense of herself as a poet, and as a woman, in the process of editing her ‘Kane’ie shū’.” (Mostow, 2004:36).

ejemplo, en algunos casos se dedica a dar su opinión sobre el entorno y los demás miembros de la corte (“cosas que me molestan”, “cosas que me agradan” o “cosas que me parecen vergonzosas”), en otros casos presenta listas en donde enumera lugares, puentes, flores y en otros casos, entradas tipo *nikki* en las cuales narra lo que vive mientras se encuentra en la corte.

Por lo general, el *Makura no sōshi* es descrito como un antecedente del género *zuihitsu bungaku*. Este género refiere a colecciones de ensayos críticos y literalmente significa “seguir el pincel” (*zuihitsu* 隨筆), los textos representativos de este género son desestructurados y pasan de un punto a otro sin mayor problema. Entre los textos más mencionado del *zuihitsu bungaku* encontramos textos como el *Hōjōki* 方丈記 (Notas desde mi cabaña) escrito en el año 1212 por el monje Kamo no Chōmei 鴨長明 (1153-1216) (Sakai, 1966:15) y el *Tsurezuregusa* 徒然草 (Ensayo sobre la ociosidad) del monje Urabe no Kaneyoshi 卜部の兼好(1283-1350) o también conocido como Kenkō 兼好 (nombre budista y lectura alternativa de su apellido Kaneyoshi), ambos textos del período Kamakura 鎌倉 (1185-1333) período posterior al período Heian (Keene, 1967:15).

Sin embargo, en un análisis sobre el texto escrito por Sei Shōnagon llamado *Heian chō nikki bungaku* 平安朝日記文学 (La literatura de diarios del período Heian), su autor nos dice:

El *Makura no soshi* tiene contenido de los *nikki* de las damas de la corte [nyōbo]. Hay muchos elementos que dan el sentimiento de *setsuwa*. Era un diario individual, un diario público, una descripción detallada de un incidente más que un reflejo de sus sentimientos. Su contenido era familiar para la gente de la época y al

mismo tiempo era una historia que las mujeres debían conocer tiempo después.
(Watanabe,1991:274).⁴⁴

En este sentido, aunque el texto no sea aceptado como *nikki*, tiene elementos de este género, que bien nos permiten compararlo con otros textos similares. Además, dentro de lo que he definido como género autobiográfico y como acto de auto-representación, Sei Shōnagon y su *Makura no sōshi* son candidatos ideales para el análisis.

2.5. Otros *nikki* del período Heian

Durante el período Heian se escribieron numerosos textos, existen otros *nikki*, además de los que ya he mencionado, algunos más famosos que otros. Por ejemplo, el ya mencionado *Tosa Nikki* es una lectura obligatoria al hablar de *nikki*, pero además de este hay otros textos que vale la pena mencionar. Las próximas líneas presentan un breve resumen de otras obras de esta época que entran en la categoría de *nikki*.

Tosa nikki 土佐日記

El *Tosa nikki* fue escrito por Ki no Tsurayuki (869-945) en el año 935. Tsurayuki fue gobernador de la provincia de Tosa y en el texto personifica a una dama de compañía que, se supone, viaja con él hacia Heian- Kyō, cuando sus funciones como gobernador han terminado.

⁴⁴ 枕草子の中に有る女房日記の内容は大体に於いて人々の間に知られて居る説話といふ感じのする物が多い。個人の日記と言ふより、公の日記であり、個人の心境を写すと言ふより、1つの事件を詳細に叙述して居る方である。その内容は、当時の人のよく知って居た事であると同時に、後の女房達が知って居なければならぬ話であった。(Watanabe, 1991:274).

Para el momento en que el autor escribe el *nikki*, ya había alcanzado la edad de 65 años y, aunque no era muy importante en el mundo político, en la esfera literaria era reconocido por sus antologías de poemas, entre las cuales resalta el *Kokinwakashū* 古今和歌集 también conocido como *Kokinshū* 古今集, en la cual realiza un prólogo en *kana* y reúne poemas de varios autores y autoras de la época (Miner, 1969:20-21), por lo que el autor ya había realizado trabajos en japonés.

En el caso del *Tosa nikki*, el texto se caracteriza por la mezcla de estilo: no es enteramente femenino o masculino, en él se encuentran usos del lenguaje femenino (*nyōbo kotoba* 女房言葉) y usos del lenguaje aceptado como masculino y justamente por esto, este *nikki* se encuentra en la hendidura de la literatura femenina y masculina del período Heian, dándole un carácter liminal al texto (Miyake, 1996:41).

Para Edith Sarra este texto es una construcción que pre-establece las normas del comportamiento femenino y de la manera en que debían escribir las mujeres (Sarra, 1999:16). No obstante, existen otras discusiones sobre la intención del autor al personificar a una mujer.

En algunos casos se ha dicho que Tsurayuki desarrolló el personaje femenino del *Tosa Nikki* por cuestiones personales, debido a que no le era posible expresar sentimientos íntimos, como la tristeza por la muerte de una hija, por medio de la escritura masculina: “Los recuerdos regresaron inundando. Entre muchos pensamientos tristes y nostálgicos, el más doloroso era el de la pequeña niña, nacida en la casa, que no había regresado con el grupo.” (Ki no Tsurayuki, 1990:102).⁴⁵

⁴⁵ “Memories came flooding back. Among many sad, nostalgic thoughts, the most poignant were of the little girl, born in that house, who had not returned with the party.” (Ki no Tsurayuki, 1990:102).

En otros casos se ha afirmado que la intención del autor es divertirse, sin embargo, ambas afirmaciones colocan la figura de la mujer en la periferia. Podríamos pensar, en cambio, que independientemente de la intención del autor el texto representa una ruptura con las ataduras del *kanbun* 漢文 (escritura china) y la masculinidad impuesta por los ideales de la corte (Miyake, 1996:47).

La noción de mujer como una construcción retórica se convierte en una de los temas centrales de la literatura de prosa japonesa del período Heian, en parte por su encarnación en el *Tosa Nikki* [...] la dama de Heian heredó una relación estigmatizada y limitada en la gama de expresión literaria disponible en su época (Sarra, 1999:16).⁴⁶

Está claro que durante el período Heian, el género (femenino-masculino) era un factor decisivo en la construcción de los textos y se debía tanto a la educación que recibían los hombres y las mujeres, como a las experiencias individuales de cada sujeto y a la forma en que usaban el lenguaje. Mientras que los hombres recibían educación en *kanbun* y en *wabun* 和文 (escritura japonesa, otra forma de referirse a la escritura en *kana*), las mujeres, al menos públicamente, sólo recibían educación en *wabun* (Miyake, 1996:51).

La frase que da inicio al *Tosa nikki*: “Intento ver si una mujer puede producir uno de esos diarios que se dicen que los hombres escriben” (Ki no Tsurayuki, 1990:73)⁴⁷, está cuestionando un género literario que se considera masculino, esto es llamado por Tomiko

⁴⁶ “The notion of woman as a rhetorical construction becomes one of the central themes of Heian prose literature in Japanese, partly because of its embodiment in the *Tosa Nikki* [...] the Heian lady inherited a stigmatized, limited relationship to the range of literary expression available in her day.” (Sarra, 1999:16).

⁴⁷ “I intend to see whether a woman can produce one of those diaries men are said to write.” (Ki no Tsurayuki, 1990:73).

Yoda una ruptura en la intersección entre *janru* ジャンル (género literario) y *jendā* ジェンダー (género femenino - masculino) (Yoda, 1996:16). Hoy en día este diario no sólo es considerado el origen de la literatura femenina de diario de Japón, sino que también está dentro de la categoría *joryū bungaku* (Yoda, 1996:13).

Takamitsu nikki 高光日記

En los veintinueve años que hay entre la escritura del *Tosa nikki* y la del *Kagerō nikki* se escribieron en japonés varios *nikki* que son menos conocidos. En ocasiones se ha dicho que el *Kagerō nikki* es el primer intento de escritura vernacular producido por una mujer, sin embargo, esto no es totalmente cierto y, aunque el *Kagerō nikki* es un ejemplo más largo y completo de escritura en prosa japonesa, no es el primero (Mostow,2004:46).

Existen otros textos escritos por mujeres en años anteriores al *Kagerō nikki*. Un ejemplo de esto es el *Takamitsu nikki*. Este *nikki* es una recopilación de las cartas y poemas escritos entre Takamitsu, hijo de Fujiwara no Morosuke 藤原師輔 cabeza del clan Fujiwara en el año 962, su esposa y su hermana.

A los veintitrés años Takamitsu decide renunciar a la vida mundana y tomar el *tonsure*.⁴⁸ Las cartas enviadas entre los tres personajes (Takamitsu, su esposa y su hermana) fueron posteriormente recopiladas y se cree que la redacción del texto fue realizada por una mujer del clan Fujiwara.

⁴⁸ Refiere al acto de cortarse el cabello para simbolizar la entrada a la religión, en este caso, se convirtió en monje budista.

Murasaki Shikibu nikki 紫式部日記

Sobre Murasaki Shikibu se tiene muy poca información, las fuentes principales de las cuales se han obtenido datos de la autora son su *nikki*, escrito entre el año 1007 y el año 1010 y su novela el *Genji monogatari* (Mulhern, 1994:257). Se cree que nació entre 970 y 978, no se sabe su nombre real, el nombre Murasaki le fue dado después de que escribiera la novela, ya que uno de sus personajes femeninos lleva ese nombre, el nombre Shikibu era el título dado a su padre en la corte.⁴⁹

Su padre, Fujiwara no Tametoki 藤原為時, era funcionario de la corte y ascendió de cargo gracias a la influencia de Fujiwara no Michinaga, quien era un pariente lejano. Entre 997 y 998 se casó con Fujiwara no Nobutaka 藤原宣孝 que falleció poco después en una epidemia (1001), teniendo con él una hija. Luego de la muerte de su esposo comienza a escribir el *Genji Monogatari*, que termina varios años después. Murasaki ingresa a la corte, como *nyōbō* de la emperatriz Shōshi en el año 1006 y empieza a escribir su *nikki* en el año 1007, el cuál es una descripción de sus días en la corte.

La emperatriz Shōshi se retira en 1011, luego de la muerte de Ichijō, se cree que la autora formaba parte de su séquito para ese momento, pero no se sabe nada más de ella. En la versión más aceptada sobre sus últimos años, se dice que se hizo monja⁵⁰ en el año 1015 y murió en el año 1031 (Morris, 2007:321).

El *Murasaki Shikibu Nikki* (1008-1010) es importante en la literatura de Heian, no sólo porque fue escrito por una de las autoras más conocidas de la época, sino porque,

⁴⁹ Las mujeres de la época solían ser conocidas por el cargo de su esposo, de su padre o por su posición en la corte (Field, 1987:38).

⁵⁰ Monja budista, en la época era común que tanto los hombres como las mujeres de la corte tomaran los votos al envejecer.

como ya mencioné anteriormente, describe con detalle eventos de la corte y habla sobre la situación de la mujer. Por ejemplo, narra situaciones en donde las mujeres son expuestas a la mirada masculina, resaltando la necesidad de separación del espacio físico. En una ocasión un grupo de jóvenes mujeres llegaron al palacio para entretener al grupo en el que la autora se encontraba, las jóvenes bailaban sin cubrirse el rostro: “Pensar en todos aquellos jóvenes cortesanos que las devoraban con los ojos cuando ninguna de ellas tenía un abanico con el cual cubrirse.” (Murasaki Shikibu, 2007:128).

Otro elemento, que ya mencioné anteriormente, son las continuas referencias a las figuras de poder de la corte, como la emperatriz Shōshi, Michinaga o el emperador Ichijō y a otras damas de la corte como Izumi Shikibu y Sei Shōnagon, a quienes critica por su comportamiento.

Sarashina nikki 更級日記

El *Sarashina nikki* fue escrito por Sugawara no Takasue no Musume 菅原孝標女 (la hija de Sugawara no Takasue) entre los años 1009 y 1059 aproximadamente. Sugawara no Takasue era un gobernador de provincia y la autora narra varios años de su vida, desde su mudanza a la provincia a la que su padre fue asignado, su regreso a la capital y su entrada a la corte como dama de compañía de la emperatriz.

A lo largo del *nikki*, la autora lamenta su destino como dama de provincia y le preocupa que la vean en la corte como una persona poco culta:

Fui criada en una provincia distante que se encuentra al final más lejano del camino del este. Me avergüenza pensar que los habitantes de la Ciudad Real

pensaran que soy una chica inculta. De alguna manera, supe que existía cosas llamadas romances [*monogatari*] en el mundo y deseé leerlos. (Sugawara no Takasue no Musume, 1961:3).⁵¹

Continuamente describe aspectos de la corte como una manera de demostrar que tiene conocimientos sobre la aristocracia, además, hace repetidas referencias a la vida religiosa y al *Genji Monogatari*: “Leí unos cuantos libros [rollos] de *La novela de Genji*, y deseé leer el resto, pero aún era una forastera y carecía de los medios para conseguirlo.” (Sugawara no Takasue no Musume, 2007:172). Su énfasis en el *Genji* puede entenderse como una manera de demostrar que no es una persona inculta y que conoce la literatura “de moda” en la corte.

Más adelante, explica que gracias a una dama de mucha influencia logra conseguir otros rollos, entre los cuales se encontraban otros capítulos del *Genji monogatari*. Lo anterior podría ser una forma de mostrar que tenía relaciones con personas de la corte y recursos para acceder a los textos.

En otra parte de su *nikki* narra también una época en la que entra a la corte como dama de compañía de una princesa. La autora explica que su estancia es corta y que pasaba el tiempo deprimida, pues no estaba acostumbrada a ese tipo de vida. Durante ese tiempo, prefería permanecer en su habitación, pero era obligada a pasar el tiempo junto a la princesa para entretenerla.

⁵¹ “I was brought up in a distant province which lies farther than the farthest end of the Eastern Road. I am ashamed to think that inhabitants of the Royal City will think of me as an uncultured girl. Somehow, I came to know that there are such things as romances [*monogatari*] in the world and wished to read them.” (Suwara no Takasue no Musume, 1961:3).

Al final de *nikki* la autora llora la muerte de su esposo y lamenta haber perdido el tiempo en leer *monogatari* y *waka* y no haberse enfocado en el camino de religioso, el cual la habría ayudado a enfrentar mejor el dolor de la pérdida. En las últimas páginas relata varias visitas a templos y peregrinaciones.

2.6. Conclusiones del capítulo dos

En este capítulo hemos visto, primero, la centralidad del clan Fujiwara en la vida de las autoras y en el contexto histórico y cómo parte de la literatura se desarrolla desde este hecho. Segundo, la situación de las mujeres está limitada a algunas esferas espaciales, pero esto no significa que no participen en las dinámicas sociales y políticas. Además, su escritura es un reflejo de la realidad social desde adentro, con críticas al entorno cultural y político y a la insatisfacción con la realidad experimentada.

Tercero, que los *nikki* del período Heian, a pesar de aludir a un solo género, en realidad se construyen a partir de mezclas de estilos y géneros literarios y que las mujeres participaron activamente en el desarrollo de este tipo de literatura y que, aun cuando el *Makura no sōshi* no es visto como un *nikki*, sí participa en este género autobiográfico. Finalmente, que además de los textos que vamos a analizar en esta tesis, existieron otros textos, sumamente valiosos para el desarrollo de la literatura autobiográfica de Heian.

CAPÍTULO 3: LA AUTO-REPRESENTACIÓN Y EL CUERPO EN TRES *NIKKI* DE HEIAN

3.1. Las autoras

Las mujeres escritoras, que pertenecían a la nobleza, gozaban de ciertos privilegios y beneficios (educación, recursos económicos, espacios propios), con respecto a otras mujeres de su época, que les permitieron desarrollar sus habilidades artísticas. No es casualidad que la producción literaria femenina haya alcanzado los niveles de producción que alcanzó dada esta situación.

Además de que recibían una educación privilegiada y tuvieron acceso a la escritura (en *kana*) este grupo de mujeres en particular, tenían control sobre su propio tiempo. No pertenecían a las clases pobres en donde las mujeres debían realizar labores físicas para sobrevivir, ni pertenecían a la élite imperial en donde los deberes de la corte intervenían con cualquier momento de tranquilidad necesario para escribir (Bingham y Gross, 1987:40). Asimismo, contaban con espacios propios para escribir,⁵² aspecto de gran importancia para el desarrollo de la literatura femenina de la época.

Por otra parte, a pesar de que pertenecían a ramas secundarias de la familia Fujiwara⁵³ (Murasaki Shikibu, Michitsuna no Haha) o a familias sin mucho poder en la corte, su origen estaba conectado a líneas de importantes escritores y poetas de la época, lo cual nuevamente, las colocaba en posición privilegiada. Las tres autoras eran hijas de gobernadores provinciales, lo cual las colocaba en la periferia de la corte y la escritura era una manera de avanzar socialmente, tanto para ellas como para sus familias. En lo que

⁵² Apartado 2.2. La literatura de mujeres, una literatura de salones.

⁵³ La familia Fujiwara era la familia más influyente y poderosa de la época.

sigue, describo brevemente quienes eran y de qué trataban sus textos para, luego, analizar algunos fragmentos representativos de estas obras.

Michitsuna no Haha 道綱母 (ca.935-995)

Michitsuna no Haha nació en el año 935 en una familia Fujiwara de segundo rango. Su padre, Fujiwara no Tomoyasu 藤原倫寧, era gobernador provincial y se benefició enormemente con el matrimonio de su hija con Fujiwara no Kaneie (929-990) quien llegó a ser uno de los hombres más influyentes de la época (Kato, 1981:171).

Su obra, el *Kagerō Nikki*, es considerada uno de los primeros ejemplos de prosa japonesa escrita por una mujer y un antecedente del *Genji Monogatari* (Tabla 1, pág. 49). En su *nikki*, critica las representaciones del matrimonio en los *monogatari* como falsas y se queja de su propio matrimonio con Kaneie, el cual dista de parecerse a los inventados en las historias que critica (Laffin, 1999:3). Se le conoce como la *madre de Michitsuna*, siendo Michitsuna el único hijo que tuvo con Kaneie, razón por la cual no disfrutó totalmente los privilegios de ser su esposa.

Para el momento en que escribe el *Kagerō nikki*, varios de sus poemas habían sido incluidos en antologías de *waka* como *Hyakunin isshu* 百人一首 (Cien poetas, cien poemas). Se cree que comenzó a escribir el *Kagerō nikki* en el año 968, aunque su narración inicia años antes (954), cuando contrae matrimonio con Kaneie a los 19 años de ella y los 26 de él. Para ese momento Kaneie era Capitán de la Guardia Derecha y su padre,

Fujiwara no Morosuke 藤原師輔 (908-960)⁵⁴, era el *udaijin* 右大臣 (Ministro de la Derecha) del emperador Murakami 村上 (926-967) (Shirane, 2007:223).

Para el momento en que se casan, Kaneie ya estaba casado con Tokihime y tenían un hijo, sin embargo, su posición como segunda esposa no estaba completamente definida. Con el tiempo, al sólo tener un hijo, su situación se fue volviendo más precaria, lo cual provocó continuos desplantes por parte de su esposo que tuvo abiertamente relaciones con muchas otras mujeres.

Kagerō nikki 蜻蛉日記

El *Kagerō nikki* se divide en tres partes y comienza con la narración de la autora cuando conoce a Kaneie en el año 954 hasta la adultez de su hijo en el 974. La primera parte relata catorce años, desde que Kaneie comienza a escribirle hasta los primeros años de matrimonio y los desplantes que sufre la autora por los amores de su esposo con otras mujeres. En ocasiones le escribe a Tokihime sobre la situación que viven ambas por culpa de la falta de consideración de Kaneie.

En la segunda parte, la autora se muestra cansada de las humillaciones a las que es sometida por su esposo y se queja continuamente por esto. Esta sección termina con la autora huyendo a las afueras de la ciudad en la espera de que su esposo vaya a buscarla, lo cual sucede, pero lo rechaza en varias ocasiones. Otro elemento relevante de esta parte son los malestares físicos que sufre, que pueden entenderse como formas de mostrar su insatisfacción.

⁵⁴ También padre de Fujiwara no Takamitsu, mencionado en el apartado 2.5. Otros *nikki* del período Heian, *Takamitsu nikki*.

En la tercera parte, la autora muestra un distanciamiento mayor de su esposo y se refugia en su relación con su hijo. Esta parte cubre los últimos tres años del texto, en ella encontramos a una mujer madura y menos susceptible las acciones de su esposo. Su contacto con él se reduce a hablar sobre su hijo, a veces con un tono de complicidad entre los dos.

Izumi Shikibu 和泉式部 (ca. 976-1030)

Izumi Shikibu es una de las poetas más reconocidas del período Heian, su *nikki* junto a muchos de sus poemas son muestras de que el género autobiográfico se entrelaza con otros géneros continuamente. Era hija de Ōe no Masamune quien fue gobernador de la provincia de Echizen y pertenecía a la aristocracia de rango medio. Entró a la corte de Shōshi en el año 1009, pero continuó viviendo en su residencia. Izumi Shikibu estuvo casada en dos ocasiones y se separó de su primer esposo, Tachibana no Michisada 橘道貞, en el año 1003.

Durante su matrimonio, tuvo amores con el príncipe Tametaka, entre 977 y 1002 (Mulhern, 1994:126). En el año 1004, un año después de la muerte del príncipe Tametaka, comienza una relación con su hermano menor, Atsumichi, que es el personaje masculino principal de su *nikki* (Izumi Shikibu, 2007:4). Estos príncipes eran hijos del emperador retirado Reizei 冷泉 (950-1011), por lo cual, su estatus era bastante elevado.

Sus relaciones con los príncipes causaron un escándalo debido a la diferencia de sus estatus, aspecto que resalta en varias ocasiones en su *nikki*. Sus amores con el príncipe Tametaka provocaron su divorcio con su esposo y que su padre la desheredara temporalmente, dejándola en una situación precaria

En esa época era importante que las relaciones se dieran entre personas del mismo estatus o estatus cercano y a veces, la educación de las mujeres servía para impulsarlas a casarse con hombres de rangos altos, pero esto no siempre se cumplía y, el caso de Izumi Shikibu, lo refleja (Yoshikawa, 1999:291).

Tuvo un hijo con Atsumichi y tras su muerte en 1007, escribió alrededor de 122 poemas mientras le guardaba luto. En el año 1009 se casó con Fujiwara no Yasumasa, que trabajaba bajo las órdenes de Michinaga. La autora muere en 1036, pasados los 50 años, dejando varias colecciones de poemas y su *nikki*.

Izumi Shikibu Nikki 和泉式部日記

El *nikki* lo escribió antes de entrar a la corte de la emperatriz Shōshi. En él, relata sus relaciones con el príncipe Atsumichi (de mayor rango que ella). La primera parte del diario narra los primeros acercamientos románticos del príncipe y las respuestas que la autora le daba, además de su luto por la muerte del hermano mayor del príncipe. La segunda parte describe las visitas del príncipe, peleas y reconciliaciones. La última parte se refiere a su mudanza al palacio del príncipe y la partida de su esposa a la casa de sus padres, ofendida por la llegada de una amante de menor estatus.

En el *Izumi Shikibu nikki* la autora entrelaza la poesía con la prosa con la poesía de una manera sutil. La manera en que la poesía es utilizada en este texto muestra su importancia en las comunicaciones entre hombres y mujeres. Todos los diálogos se dan por medio de composiciones de *waka* en un juego entre los amantes. A diferencia de otras autoras y como

veremos más adelante, los poemas de Izumi Shikibu están profundamente vinculados a su sexualidad y la presentan como agente de deseo.⁵⁵

Sei Shōnagon 清少納言 (ca. 965-1025)

Sei Shōnagon nació alrededor del año 965. Sabemos que perteneció a una familia de escritores y esto le permitió tener recursos y una educación enfocada a su escritura, por ejemplo, su bisabuelo Kiyohara Fukayabu 清原深養父 (fecha desconocida) era un poeta de la corte y varios de sus versos fueron recopilados en el *Kokinwakashū* 古今和歌集 (c.a. 920) y su padre Kiyohara Motosuke 清原元資(908-990) era gobernador de provincia, poeta y fue uno de los compiladores del *Gosenwakashū* 後撰和歌集 (c.a.951) (Mulhern, 1994:339).⁵⁶

Durante el período Heian, la asignación de cargos en la provincia, a oficiales de la corte, podía ser vista como una forma de exilio y marcaba el estatus de la familia del oficial que era enviado fuera de Heian-kyō (McKinney, 2006:11), como se puede ver en el *Sarashina nikki*. Sin embargo, a diferencia de Sugawara no Takasue no Musume, Shōnagon, no refleja que haber vivido en la provincia.

El mundo descrito en sus ensayos se reduce al palacio y pocas veces refiere a la vida afuera de él: “Sei apenas hablaba de la gente que vivía afuera del Palacio de Kyōto; algunas de las escenas que ella describe pasan, es cierto, en otras partes; pero tienen como actores a

⁵⁵ Apartado 3.3. El cuerpo como espacio de localización del discurso, Izumi Shikibu: el cuerpo como espacio de expresión del deseo.

⁵⁶ Tanto el *Kokinwakashū* como el *Gosenwakashū* son antologías poéticas imperiales.

príncipes, cortesanos, oficiales y damas que son los habitantes habituales [del palacio].” (Beaujard, 1934 :144)⁵⁷.

Incluso hablar del palacio suena ostentoso, tal vez deba decir que lo narrado en su texto se reduce a la vida de los cortesanos de la parte interna del palacio. Sei Shōnagon se convierte en dama de compañía de la emperatriz Teishi en el año 993, luego de ésta fuera nombrada *chūgū* 中宮 (emperatriz), Shōnagon, continuó a su servicio hasta que la emperatriz falleciera poco después de dar a luz en el año 1000 (Shirane, 2007:247). Se cree que su verdadero nombre era Kiyohara Nagiko 清原風子, el nombre Sei es en realidad otra lectura dada al primer Kanji de su apellido familiar Kiyō 清 y Shōnagon refiere al cargo que ocupaba su padre en la corte.

Luego de que sale de la corte, se tiene poca información de la autora. Después de ese período, sin embargo, surgieron varios relatos sobre cuál fue el destino de la autora y cómo vivió sus últimos días, entre ellos, se cree que se convirtió en monja y murió en el año 1017.

Uno de los relatos sobre la autora se encuentra en el *Kojidan* 古事談, una colección de relatos compilados en el siglo XIII (Kyoraku, 1999:4) y narra una historia sobre Sei Shōnagon en su vejez. En este relato, la autora, es presentada como una anciana monja que es confundida por hombre y que se ve en la necesidad de mostrar sus genitales para demostrar que es mujer. La imagen que muestran dista mucho de la escritora de la corte, aunque en el relato también se habla de que ridiculiza a jóvenes cortesanos con sus conocimientos de chino (Kyoraku, 1999:4).

⁵⁷ “Sei ne parle guère de gens qui vivent en dehors du Palais de Kyōto; quelques-unes des scènes qu’elle décrit se passent, il est vrai, ailleurs; mais elles ont du moins pour acteurs les princes, les courtisans, les officiers et les dames qui sont les habitants ordinaires.” (Beaujard, 1934 :144).

Ahora bien, esto no solo sucede con Sei Shōnagon, sino que autoras como Ono no Komachi 小野小町 (825–900)⁵⁸ y Murasaki Shikibu en épocas posteriores empezaron a ser representadas de forma negativa: viejas, en situación de pobreza, feas o residentes del infierno budista. Esta transformación de la construcción de la feminidad comenzó a darse a finales del período Heian, continuó en Kamakura (1185-1333) y se afianzó en el período Edo (1603-1868).

El cambio en la situación de las mujeres y en la forma en que eran representadas está fuertemente asociado al budismo. Según Bingman y Gross la literatura budista consideraba que existían siete pecados asociados a la feminidad: 1) las mujeres despertaban el deseo sexual en los hombres; 2) eran celosas; 3) engañaban con sus sonrisas; 4) eran negligentes con sus deberes religiosos; 5) pocas veces decían cosas honestas; 6) no tenían vergüenza y; 7) su cuerpo está siempre contaminado (1987:28).

La noción de contaminación es particularmente importante, pues se relaciona a la sangre de la menstruación y del parto. Esta “impureza corporal” las convertía en blancos fáciles de posesiones espirituales o de convertirse ellas mismas en espíritus malignos, ambos casos son representados continuamente en la literatura de distintas épocas.

En el caso de Murasaki Shikibu, surgieron numerosas historias en las que se decía que después de su muerte había ido a parar al infierno por las mentiras e inmoralidades descritas en el *Genji Monogatari*, en ese infierno, ardía continuamente. Ono no Komachi, por su parte, quien durante el período Heian era un ejemplo de sexualidad y belleza femenina, en muchos relatos escritos tanto en Kamakura como en Edo es representada

⁵⁸ Poetisa de la primera mitad del período Heian. Destaca gracias a que algunos de sus poemas fueron integrados a la compilación del *Kokinshū* (Sarra, 1999:18).

como una mujer sin belleza, anciana y pobre (Kawashima, 2001:212). Así, al ser representadas en declive, las características de empoderamiento, propias de la imagen de estas autoras quedaban completamente invisibilizadas.

La función de este tipo de representaciones es la de marginalizar al otro, como una estrategia de minimizar su habilidad de diálogo. Las representaciones de la decadencia sexual en las mujeres al envejecer, buscaban, además, convertir en algo negativo la fama de estas mujeres (Kawashima, 2001:214). En este sentido, algunos críticos argumentan que este tipo de estrategias surgían principalmente desde el budismo que veían el deseo sexual como peligroso (Goodwin, 2007:115). El poder de “atraer” que era asociado a la sexualidad femenina debía ser “domesticado” desde estas perspectivas (Kawashima, 2001:214).

Otro ejemplo es la idea también budista de una vejez “digna”, en la mayoría de los textos de mujeres de este período, se menciona la posibilidad de que las mujeres al envejecer se convirtieran en monjas budistas. En este caso tomar los votos era una forma de anular su sexualidad, un ejemplo de ello tiene que ver con el acto de cortarse el cabello para tomar los votos. Como veremos más adelante, el cabello largo era un símbolo de belleza femenina y junto a esta, de sexualidad, cortarse el cabello implicaba también renunciar a la feminidad y respuesta a la impureza que le asignaba el budismo a lo femenino (Kyo, 2012:163)⁵⁹.

⁵⁹ Apartado 3.3. El cuerpo como espacio de localización del discurso, Sei Shōnagon el cuerpo envejecido como un espacio limitante.

Makura no Sōshi 枕草子

Su obra es conocida en japonés como *Makura no Sōshi* 枕草, *El libro de la Almohada* en español y *The Pillow Book* en inglés. La autora la comenzó a escribir durante su tiempo en la corte, en el año 994 y la termina años después en 1005 aproximadamente. Este texto es una compilación de ensayos (alrededor de 300) en los cuales, la autora describe el mundo de la corte sin mencionar, al menos explícitamente, los problemas que surgieron en torno a la emperatriz Teishi (Shirane, 2007:248) algunos ensayos del texto sólo ocupan un par de líneas, otro en cambio, se extiende a lo largo de varias hojas.

El texto es una mezcla de estilos y géneros literarios, desde listas (árboles, flores, puentes, templos), registros de eventos, entradas tipo *nikki* hasta historias descritas como mundanas que han sido consideradas por algunos autores (Ōba Minako, 1996: 23; Shirane, 2007:248) como protestas silenciosas de las injusticias de la corte hacia Teishi y su protector, Korechika. Un ejemplo de esto es la historia del perro Okinamaro, que era un perro que vivía en el palacio y era alimentado y querido por varios miembros de la corte:

Un día el gato del emperador fue descuidado provocando que el perro se abalanzara sobre él, el gato salió ileso de la lucha, pero al enterarse de esto, el emperador ordenó un castigo ejemplar para Okinamaro. El perro fue expulsado del palacio interior y cuando intentó entrar otra vez recibió una golpiza sin igual. Días después, cuando las damas de la corte lloraban la desaparición del perro, un animal deforme se introdujo silenciosamente al palacio y a pesar de que lo llamaban por su nombre el animal no respondía, por lo que las damas pensaron que no era Okinamaro. Tiempo después la autora hablaba del perro diciendo que lo extrañaba enormemente y el perro comenzó a llorar. A los días, el perro fue perdonado y pudo permanecer nuevamente en el palacio.

Esta historia en particular es considerada un paralelismo con la historia de Korechika quien fue exiliado por atacar al emperador retirado Kazan y poco después regresó en secreto a la corte para, finalmente, ser perdonado, aunque no pudo recuperar el poder que alguna vez tuvo.

3.2. La construcción del “yo” femenino y las estrategias de auto-representación

Michitsuna no Haha: El poder de la negación

Por lo general, tanto Michitsuna no Haha como Izumi Shikibu han sido representadas como *matsu onna* 待つ女 (mujer que espera) en los análisis literarios de esta época. La figura de *matsu onna*, que se repite continuamente en la poesía y en los *monogatari*, es particularmente problemática porque representa la femineidad como pasiva y la define única y exclusivamente en relación a un par masculino como si la única función de la mujer en el período Heian fuese la de esperar a un hombre (Sarra,1999:80).

Sin embargo, en Michitsuna no Haha, vemos una ruptura radical con esta figura. En el segundo libro del *Kagero nikki*, la autora cansada de los desplantes de su esposo se retira a las afueras de la capital. Primero se va a un templo y luego a una casa cerca de este templo. Estando allí, su esposo, Kaneie, va a buscarla, pero ella se reusa a ir con él, obligándolo a regresar sin ella. En la ciudad surgen rumores de que se ha convertido en monja y luego de unos días, Kaneie envía a un grupo de cortesanos a buscarla, pero ella nuevamente se niega a regresar.

Kaneie decide enviar con su hijo, Michitsuna, una carta preguntándole si piensa permanecer allí de manera indefinida, la respuesta de la autora es la siguiente: “Realmente

no puedo decirte cuando me iré de aquí. No lo he decidido. Me resulta cansado tratar de imaginar por qué sugieres que te estoy asustando; y no diré más nada.” (Michitsuna no Haha, 1964:108).⁶⁰

Este caso no es el único en el que la autora se niega a seguir su destino como mujer y a obedecer las órdenes de su esposo. De hecho, en otras partes del libro se niega a abrírle la puerta de su residencia a Kaneie cuando va a visitarla. Para Richard Okada estas son “poses calculadas” (Okada, 1991:172) en donde la autora se está auto-representando como figura de autoridad ante un esposo que la insatisface por sus deslices.

Además, la autora no duda en materializar su insatisfacción en el texto y continuamente repite la angustia, la rabia y el dolor que le causa su situación. Por ejemplo, durante un tiempo Kaneie empieza a verse, abiertamente con otra mujer:

Las visitas del príncipe al callejón salieron a la vista de todos y al parecer, para ese momento, sus relaciones con la dama de la casa principal [Tokihime, la primera esposa de Kaneie] se han vuelto intranquilas. Mi propia angustia era intensa, pero era poco lo que podía hacer al respecto.” (Michitsuna no Haha, 1964:39).⁶¹

Cómo mencioné en el apartado sobre *escritura femenina*, en la teoría feminista se ha utilizado continuamente la frase “lo personal es político” como una forma de explicar la consciencia sobre la situación propia, es decir la situación personal de una mujer es política cuando se da cuenta que esa situación no es un hecho aislado, sino que forma parte de un

⁶⁰ “I really can’t tell you when I’ll be leaving here. I haven’t made up my mind. I find it tiresome, trying to imagine why you should suggest that I am frightening you off; and I shall say no more.” (Michitsuna no Haha, 1964:108)

⁶¹ “The Prince’s visits to the alley meanwhile came out quite into the open, and it even appeared at time that he had become somewhat restive in his relations with the lady in the main house. My own anguish was intense, but there was after all little I could do about it.” (Michitsuna no Haha, 1964:39).

sistema que conlleva a que otras mujeres vivan escenarios parecidos. En el caso de Michitsuna no Haha, ella muestra claramente que es consciente de que no es la única que sufre por culpa de su esposo o al menos siente empatía hacia las otras mujeres que considera víctimas de Kaneie. En una ocasión escribe a la primera esposa, Tokihime:

Yo no era la única que estaba preocupada: la dama en la casa principal, según escuché, también había sido descuidada. En ocasiones habíamos intercambiado notas y [...] le envié este verso: ‘Si el pasto de pantano falta en tu jardín también, ¿en qué pantano se ha ido a enraizar esta vez?’ Ella respondió: ‘El pasto a desaparecido— eso es verdad— pero pensaba que era tu pantano el que lo había reclamado’. (Michitsuna no Haha, 1964:40).⁶²

En otro momento, narra que estando en un retiro espiritual una mujer cercana a ella la visita y le pregunta por qué no regresa a casa ya que circulan números rumores sobre la razón por la cual se ha ido de la capital. La mujer le insiste que debe regresar, porque a menos que tenga una razón de peso para quedarse, su comportamiento no es, en lo absoluto, apropiado. La autora entonces explica los motivos de su retiro a su visitante:

Procedí a decirle con gran detalle las circunstancias que me habían forzado a dejar la ciudad y en ese momento comenzó a llorar y estuvo de acuerdo en que yo mi comportamiento estaba justificado. [...] Ella es una persona perceptiva capaz de

⁶² “I was apparently not the only one thus troubled: the lady in the main house, I heard, was also being neglected. We had occasionally exchanged notes, and [...] I sent her this verse: ‘If the marsh grass is missing from your garden too, in what swamp is it rooted this time?’ She replied: ‘The grass is missing—that much is true— but I had thought it was your marsh that claimed it’.” (Michitsuna no Haha, 1964:40).

sentimientos reales y pienso que mi problema debe haber pesado en su mente en su camino de regreso (Michitsuna no Haha, 1964:108).⁶³

Este ejemplo, como otros presentes en el libro, sugiere cierta conciencia y solidaridad entre las mujeres, a pesar de que muchas veces las mujeres han sido representadas en la literatura como competitivas (competencia que surge en torno a un interés romántico). El discurso de Michitsuna no Haha en particular se construye con gran fuerza en relación a esto. La autora se sabe maltratada y no acepta su destino con pasividad, se resiste a él, se niega a ser una víctima silenciosa y la escritura se convierte en su voz.

Muchos análisis hechos a este texto han presentado a la autora como una mujer histérica y celosa, equivalente a la figura de la dama Rokujō 六条妃子 del *Genji Monogatari* la novela escrita por Murasaki Shikibu (Wallace, 2005:56). La dama Rokujō es una de las amantes del príncipe Hikaru Genji 光源氏, es una dama mayor y viuda del príncipe heredero, tío de Genji, la dama es conocida por su belleza inigualable, por su talento para componer poesía y por su personalidad severa. Luego de mucha insistencia Genji logra seducirla y se convierte en su amante.

Un tiempo después, Genji se interesa en otras mujeres y deja de visitar a la dama. Llena de rabia, la dama Rokujō se convierte en un Ikiryō 生き霊⁶⁴ (espíritu viviente) y

⁶³ I proceeded to tell her in the greatest detail the circumstances that had forced me to leave the city, and presently she was reduced to tears and agreed that I was quite justified. [...] She is a perceptive person capable of real feeling, and I think my problem must have been heavy on her mind all the way back (Michitsuna no Haha, 1964:108).

⁶⁴ Los Ikiryō son espíritus malignos que pertenecen a seres aún con vida, a diferencia de los Shiriyō que refiere a fantasmas errantes. En la cultura japonesa estos espíritus, tanto los Ikiryō como los Shiriyō representan los sentimientos negativos y apegos que atrapan el espíritu del sujeto al que pertenecen, como los celos, la envidia y el odio. Por lo general estos seres son mujeres dañinas que persiguen a sus allegados tanto en vida como en la muerte.

posee a dos de las mujeres con las que se ve Genji, Yūgao 夕顔 y Aoi 葵 (esposa oficial de Genji), causándoles la muerte. Tiempo después la dama Rokujō muere y su espíritu ahora convertido de Shiryō 死霊 (fantasma vengativo) continúa deambulando por el mundo y vuelve a poseer a otras dos mujeres con las que Genji comparte: Murasaki 紫 y Onna san no miya 女三の宮 (la tercera princesa).

En la literatura japonesa, el género *Kaidan* 怪談 (relatos fantasmales) está plagado de este tipo de espíritus y desde el período Heian hasta el período Edo 江戸 (1603-1868), encontramos personajes femeninos que encajan en esta descripción (Foster, 2015:39). La figura de la mujer celosa que se convierte en un espíritu vengativo para castigar representa, a mi parecer, una construcción negativa del poder femenino.

Sin embargo, Norma Field, en su análisis *The Splendor of Longing in the Tale of Genji* (1987), presenta una forma de entender a Rokujō muy distinta de la que se ha concebido hasta ahora y que considero que coincide con la manera en que Michitsuna no Haha se auto-representa. Field argumenta que Rokujō es el personaje femenino central de la novela de Genji y es la única de las amantes del protagonista femenino que realmente manifiesta lo que realmente piensa.

Por medio de ella, las otras mujeres son capaces de quejarse ante Genji por la insatisfacción que les genera su negligencia. Aoi, la primera esposa de Genji y Murasaki, la última de las amantes de Genji, al ser poseídas por el Ikiryō de la dama Rokujō irrumpen la obra con largos monólogos.

El fenómeno de posesión espiritual es otra forma de yuxtaposición, una instancia de exploración continua de formación del personaje. Los aspectos de un

ser pueden ser combinados con los de otro para producir una nueva mujer que corporiza posibilidades invisibles en sus orígenes (Field, 1987: 51).⁶⁵

Esta figura del espíritu vengativo puede ser entendido por medio del concepto de *desdoblamiento* que expliqué en el apartado 1.2. El “yo” autobiográfico que construye una mujer, por medio de la escritura, es un *desdoblamiento* que permite a la mujer reconquistar su identidad en el plano textual. La comparación del “yo” construido por Michitsuna no Haha con la dama Rokujō no es para nada desacertada se lo entendemos a partir del argumento de Norma Field, como una construcción que permite materializar el rechazo a la situación vivida.

Izumi Shikibu: Negociación textual para el ascenso social

Al igual que Michitsuna no Haha, la primera impresión que trasmite el *Izumi Shikibu nikki* es que la autora es una víctima de sus amantes y los rumores mal intencionados que circulan en la corte: “Durante las copiosas lluvias la dama contemplaba las nubes mientras trataba de imaginar qué estaría murmurando la corte sobre ambos.” (Izumi Shikibu, 2007:44).

Sin embargo, con lo que realmente nos encontramos en este texto, son con prácticas de negociación textual por medio de las cuales su autora busca situarse a sí misma en espacios específicos. Su estrategia es una estrategia de reivindicación de su estatus, en donde se posiciona como agente activo de producción de discurso.

⁶⁵ “The phenomenon of spirit possession is another form of juxtaposition, an instance of continuous exploration of character formation. Aspects of one being can be combined with those of another to produce a new woman who embodies possibilities invisible in her sources.” (Field, 1987: 51).

El *nikki*, narrado en tercera persona, presenta a una *onna* 女 (mujer) que sufre por amor. Sin embargo, esta mujer no espera que le escriban, ella escribe, consciente de su talento poético, sabe utilizar su poesía para seducir y confundir a sus amantes (Okada, 1991:172). En una ocasión, cuando Atsumichi le ha contado que está pensando en retirarse a la vida religiosa, ella le escribe desafiándolo:

Entonces seré yo
quien venga a buscarte.
Haz que el sitial
sea un poco más ancho
para que quepamos los dos.

(Izumi Shikibu, 2007:81).

En otra ocasión lo reta a buscarla mientras ella se encuentra en retiro religioso: “Deja que te ponga a prueba y también a mi corazón. Acude y tiéntame a regresar a la ciudad imperial.” (Izumi Shikibu, 2007:58). Al igual que Michitsuna no Haha, esta autora utiliza los retiros como una forma de demostrar poder sobre su amante. Asimismo, también utiliza la estrategia de no abrirle la puerta a su amante que espera en la noche para verla o escapa hacia la religión cuando quiere demostrarle su descontento:

El príncipe se presentó sin anunciarse según solía. La dama que no creía que iba a acudir y estaba muy fatigada tras las observancias religiosas de los últimos días, se hallaba profundamente dormida. Nadie oyó, pues, los discretos golpecitos en la puerta de la calle. El príncipe había escuchado ciertos rumores, sospechó la presencia de otro amante y se retiró sin hacer ruido (Izumi Shikibu, 2007:43).

John Wallace en su análisis *Objects of Discourse. Memoirs by Women of Heian Japan* (2005), analiza la situación de Izumi Shikibu y argumenta que a pesar de que la situación de Michitsuna no Haha e Izumi Shikibu aparenta ser parecida (ambas hijas de un gobernador provincial y parejas de un hombre de mayor estatus), la situación de Izumi Shikibu era más precaria, primero porque los rumores de sus amores con el príncipe Tametaka habían llevado a que su padre la desheredara, negándole apoyo económico y social, segundo porque no estaba casada con ninguno de los príncipes, lo cual implicaba que no podía apelar a sus derechos como esposa (Wallace, 2005:107).

Wallace plantea que lo que Izumi Shikibu busca con su texto es apelar a la simpatía de sus lectores y controlar el daño que han causado los rumores (Wallace, 2005:107), aspecto con el que concuerdo. Por ejemplo, algunas entradas presentan a la protagonista indignada por lo que le sucede y afirmando que los rumores que giran en torno a ella son falsos y que ella es fiel al príncipe Atsumichi: “La dama se sintió profundamente humillada. No fue la ambición ni el deseo de ser mantenida por todo lo alto lo que la llevó a amar al príncipe, pues sólo estaba dispuesta a ser suya si la amaba y respetaba como merecía.” (Izumi Shikibu, 2007:52).

En el *Murasaki Shikibu nikki*, por ejemplo, vemos como era vista Izumi Shikibu en la corte. Murasaki Shikibu, quien en su texto se presenta a sí misma como una mujer culta y “propia” explica que a pesar de que Izumi Shikibu es una poeta de talento inigualable, sus deslices dan mucho de qué hablar:

Aquella que llaman Izumi Shikibu escribe unas cartas espléndidas, pero su conducta deja mucho que desear [...]. Es de la clase de personas excepcionalmente dotadas para la improvisación, pero sus limitaciones me impiden colocarla entre los

poetas de primerísima categoría. (Murasaki Shikibu, 2007:142).

Y es que incluso en una época en la que una mujer podía tener varios amantes, el comportamiento de Izumi Shikibu era visto como escandaloso, recordamos que había tenido amores con el príncipe Tametaka mientras estaba casada con Tachibana no Michisada y luego de la muerte del príncipe, comenzó una relación con el hermano menor del príncipe. Finalmente, luego de la muerte de Atsumichi, contrae nuevamente matrimonio con Fujiwara no Yasumasa 藤原康政, pero se piensa que sus relaciones extramaritales continuaron (Sato, 2008:67).

El papel de mujer de Izumi Shikibu cumple la función de revertir los rumores que giran en torno a la autora y la necesidad de la autora de explicar sus acciones, de redefinir su imagen de ser ella quien decide cómo auto-representarse, para la protagonista, todas sus acciones están guiadas por el amor que siente hacia el príncipe, por lo que trata de legitimar sus acciones presentándose como una víctima de sus incontrolables sentimientos.

Sei Shōnagon: la burla desde adentro

Sei Shōnagon realiza un performance de auto-confianza en todo su texto, está orgullosa de su talento y no duda en repetirlo continuamente, ya sea por medio de relatos en donde cuenta las reacciones de otros miembros de la corte ante sus escritos, ya sea por sus críticas al poco talento de otros.

La autora, además, da su opinión del entorno y habla de sus gustos con una propiedad tal que hacen que uno se pregunte cómo era vista la autora por sus contemporáneos. En el *Makura no sōshi* evidencia una gran capacidad para manejar a su

antojo a los hombres que intentan trasgredir su espacio, todo, bajo la mirada aprobatoria de la emperatriz Teishi (Okada, 1991:172-173), lo cual le daba mayor autoridad a sus actos.

Tal el caso del oficial de rango medio Narimasa, ejemplo que presentamos anteriormente, en donde Narimasa intenta entrar una noche a su habitación y termina huyendo ante la burla de la autora. Otro ejemplo de cómo se relaciona con los hombres lo da al hablar del oficial de la corte Tadanobu quien, aparentemente era de mayor estatus que Narimasa y mucho más atractivo para la autora.

En una ocasión Sei Shōnagon se entera que el secretario-capitán Tadanobu ha escuchado algunos rumores falsos sobre ella y ha estado repitiéndolos. En el texto se deja entrever un interés romántico entre Shōnagon y Tadanobu, pero empiezan una lucha silenciosa de poder de la cual la autora parece salir victoriosa.

Luego de ignorarse por un tiempo, él le envía un poema, inicialmente ella se niega a enviar una respuesta, pero ante la insistencia de Tadanobu, ella toma el poema que se le ha enviado y lo completa la autora narra la reacción de Tadanobu ante su poema de la siguiente manera: “Todo el mundo se reunió alrededor [de Tadanobu] e hicieron un gran escándalo ‘Qué brillante pícara es ella!’ [...]” (Sei Shōnagon, 2006:60)⁶⁶.

Cuando la información de su talentosa respuesta llega a los oídos de la emperatriz, la emperatriz le informa que todos los caballeros han escrito su poema en sus abanicos y los llevan con orgullo en la corte, finalmente, la autora expresa en el texto: “Me asombró y sólo podía preguntarme qué me había poseído para escribir una respuesta tan brillante” (Sei Shōnagon, 2006:60)⁶⁷

⁶⁶ “Everyone gather around and made a great fuss. ‘What a clever rogue she is!’ [...]” (Sei Shōnagon, 2006:60).

⁶⁷ “I was amazed, and could only wonder what had possessed me to make me produce such brilliant response.” (Sei Shōnagon, 2006:60).

Otro ejemplo de cómo ve a los hombres y cómo expresa sus opiniones abiertamente es el siguiente:

[119] Cosas vergonzosas. Debo decir, si alguna vez me cruzo con un hombre que aparenta haberse enamorado de mí, inmediatamente asumo que bastante superficial, por lo que no tengo necesidad de exponerme a mí misma a una potencial vergüenza. (Sei Shōnagon, 2006:120).

Por otra parte, la autora está consciente de que la imagen que proyecta no es la de modestia y parece sentirse orgullosa de auto-representarse así. No se avergüenza de sus conocimientos y aunque intenta fingir humildad, sus intentos son fácilmente descubiertos porque van seguidos no un alago a su propio talento. El filoso pincel de Sei Shōnagon desangra con su tinta a todo aquel que se atreva a desafiarla.

3.3. El cuerpo como espacio de localización del discurso

El cuerpo ocupa un lugar central en las construcciones de la feminidad. La subjetividad femenina (al igual que la masculina) está atada a un cuerpo, que es una construcción social que ha sido entendida como una entidad biológica. La forma en la que nuestro cuerpo participa en las dinámicas sociales está marcada por la manera en que es representado en un contexto específico.

Como dije anteriormente, el cuerpo nos sitúa entre varios ejes de significado y no está ausente de los textos, sino que es un espacio desde el cual se construyen discursos. En este sentido, los *nikki* al ser formas de auto-representación femenina, también pueden ser entendidos como formas de escribir (y describir) el cuerpo. El cuerpo se manifiesta de distintas maneras en los textos: 1) El cuerpo como espacio-límite; 2) el cuerpo como

espacio de privilegio y; 3) el cuerpo como lugar de expresión de emociones: dolor, amor, rabia.

Las tres autoras aquí citadas hacen uso del cuerpo, en los territorios textuales, para materializar frustraciones, sufrimiento e inconformidades. Michitsuna no Haha escribe el cuerpo desde el malestar y la enfermedad: su cuerpo escrito para expresa angustia y dolor y, al mismo tiempo, castiga a su esposo y establece límites sobre la autoridad que puedan tener otros en ella al negarse a abrirle la puerta y, por lo tanto, a acostarse con él.

Izumi Shikubu, en cambio, escribe su cuerpo desde la sexualidad, presentándose como agente de deseo y no como objeto: Ella desea, busca, decide y manipula. Su cuerpo es parte de su discurso y de su poesía, constituyéndose como un arma de poder ante sus amantes.

Finalmente, para Sei Shōnagon su cuerpo es un espacio limitante y envejecido. Las referencias al cuerpo están entrelazadas al simbolismo de la cabellera femenina. Su cabello sin vida presenta un paralelismo con la forma en que la autora se auto-representa. Como vimos en el apartado anterior, la autora expresa continuamente autoconfianza y aunque intenta presentarse como “humilde” sus comentarios dejan entrever la seguridad que tiene en su talento, no obstante, cuando habla de su propio cuerpo y de su cabello muestra rechazo hacia lo que representa.

Michitsuna no Haha: la metáfora del cuerpo enfermo

Como dije anteriormente, Michitsuna no haha utiliza la metáfora del cuerpo para materializar sus frustraciones. En el libro dos, particularmente, sus malestares repentinos

aparecen cuando no es capaz de exteriorizar la rabia que siente por su situación. Los males físicos que sufre no son sino una manera de la autora de expresar las heridas que nunca sanan.

A finales del quincuagésimo mes intercalado me enfermé. No era algo que pudiera ser específicamente diagnosticado, pero me sentía muy mal. Me importaba poco lo que me pasara y no quería que nadie, menos el príncipe [Kaneie], pensara que yo tenía serios arrepentimientos ante la idea de morir (Michitsuna no Haha, 1964:73).⁶⁸

Durante su largo retiro cerca de Heian-kyō la autora recibe numerosas visitas de familiares y amigos y del mismo Kaneie quienes le insisten que regrese, pero la autora se niega a ceder y continúa permaneciendo en su retiro espiritual realizando diversas actividades religiosas como recitar y escribir sutras, ayunar y visitar el templo cercano.

La manera en que la autora nos transmite su dolor y sufrimiento es por medio de las descripciones de su mal estado corporal. En estos casos encontramos referencias a la imposibilidad de hablar por culpa de “un extraño malestar”: “El texto describe a la protagonista por medio día a seis horas. Cuando finalmente habla, lo hace claramente con rabia debido a su desesperación.” (Wallace, 2005:77).

En una ocasión una mujer cercana a ella la visita y luego de que se retira, la autora se ve inundada de un sentimiento de soledad que describe como dolor físico: “[...] Repentinamente sentí un mareo y un agudo dolor en las sienes. Llamé a los monjes para

⁶⁸ From the end of the intercalary Fifth Month I was taken ill. It was nothing that could be specifically diagnosed, but I was in great discomfort. I cared little what happened to me and I did not want anyone, least of all the Prince, to think that I would have serious regrets at the thought of dying (Michitsuna no Haha, 1964:73).

que recitaran hechizos y conjuros y escuché sus cantos con la llegada de la oscuridad, nuevamente medité sobre mi miseria.” (Michitsuna no Haha, 1964:104).⁶⁹

La autora repite una y otra vez que es miserable, que sufre y se siente humillada y todo se debe a las acciones de su esposo que la limitan y la atrapan. No es una mujer histérica que no conoce su lugar, al contrario, sabe perfectamente cuál es el lugar que le ha sido asignado, pero no lo acepta y reclama día y noche al saberse injuriada.

Izumi Shikibu: el cuerpo como espacio de expresión

En los textos de Izumi Shikibu, tanto en su *nikki* como en la antología de poemas, encontramos referencias al cuerpo. En la antología encontramos alrededor de 20 poemas en los cuales el cuerpo participa en el juego retórico, estos poemas hacen referencia al dolor, al amor y al deseo de su autora.

Lo interesante de esta autora es que sus referencias a su cuerpo se dan, principalmente en su poesía y estas referencias construyen el cuerpo como una herramienta de manifestación del deseo sexual de la autora. Por lo general, en la literatura japonesa de este período y de períodos posteriores las mujeres, en el plano sexual, son representadas a partir de dos figuras relacionadas con lo que ya se ha planteado.

La primera figura, la figura pasiva que se construye como un objeto de deseo ante la mirada masculina. La segunda, la figura agresiva que se manifiesta como fuente de tentación y origen de todos los males del hombre. La primera, presenta una construcción positiva del ideal de feminidad, fuertemente asociado a la idea de *matsu onna*. En la

⁶⁹ “[...] I suddenly was taken with a dizziness and a sharp throbbing in the temples. I called in the priests for spells and incantations, and as I listened to their chants in the growing dusk, I fell again to brooding over my wretchedness.” (Michitsuna no Haha, 1964:104).

segunda, las mujeres representadas como monstruos que hacen “todo lo que no debe hacer una mujer”.

En los poemas de Izumi Shikibu encontramos una ruptura con lo anterior. Su poesía la presenta como un agente de deseo a pesar de que corre el riesgo de ser condenada por el resto de los participantes de su narrativa. Como ya dije, su diario está narrado en tercera persona, estableciendo cierta distancia entre la autora y su texto, sin embargo, por medio de la poesía, Izumi Shikibu reconquista la primera persona y se coloca en el centro del discurso (Millay, 2000:8).

Mi cuerpo,
que no es el pico del Monte Fuji,
pero está encendido,
debería llamarse fuego nocturno cada noche.
(Izumi Shikibu, 2007:70).⁷⁰

Además de lo sexual, las expresiones asociadas al cuerpo también están conectadas a la materialización del dolor y el miedo al que se enfrenta la autora de quedarse sola. La poesía es una herramienta que utiliza para expresar lo que en otros espacios no puede: “El lenguaje de la poesía establece de distintas maneras una relación entre miedo, preocupación por el poder externo y la expresión de poder sexual.” (Millay, 2000:13).⁷¹

He utilizado este cuerpo
anhelando a quien no viene.
Es ahora un valle profundo
lo que una vez fue mi corazón.
(Izumi Shikibu, 1996:125)⁷²

⁷⁰ My body, which isn't Mount Fuji's Peak but is aflame, should be called a night-fire every evening (Izumi Shikibu, 2008:70).

⁷¹ “The language of poetry establishes in different ways a link between fear, concern for external power, and the expression of sexual love.” (Millay, 2000:13).

⁷² I used up this body / Longing / for one who does not come, / a deep valley, now, / what once was my heart. Itazura ni / mi wo zo sutetsuru / bito omou / kokoro ya bukaki/ tani to naru ran (Izumi Shikibu, :125)

Los poemas a su vez, materializan emociones que de otra manera no podrían ser expresadas, emociones como celos, arrepentimiento, miedo al abandono y dolor. Este último ejemplo, no solamente remite al cuerpo como representación del dolor sufrido por la autora, sino que se ve claramente la imagen del cuerpo como un espacio físico desde el cual se genera el discurso. El cuerpo convertido en un “valle profundo”, vacío, del que han desaparecido las esperanzas.

El ejemplo que sigue es particularmente importante, porque como veremos en el caso de Sei Shōnagon, establece una relación entre el cuerpo y el cabello. Además, este poema es popular gracias a que la autora Yosano Akiko lo reutilizó en uno de sus libros titulado *Tangled Hair*.

Viviendo sola,
mi cabello negro desordenado,
sin peinar,
espero al que por primera vez lo tocó.
(Izumi Shikibu, 1996:49)⁷³

La conexión del cabello a la sexualidad se puede ver claramente en la última frase: “al que por primera vez lo tocó”, además el cabello despenado alude a tres cosas, tristeza, desesperación o enfermedad, en muchos ejemplos del período Heian nos encontramos como el cabello despenado se utilizado para construir distintas imágenes que tienen que ver con la belleza, la sexualidad o el poder femenino.

⁷³ Living alone, /my black hair tangled, /uncombed, /I long for the one that touched it first.
Kurokami no/ midare mo shirazu/ uchibuse ba/ mazu kakiyarishi/ hito zo koishiki.
(Izumi Shikibu, :49)

Aunque Izumi Shikibu no rechaza por completo esta tradición [de *matsu onna*] (en efecto muchos poemas conmovedoramente expresan el sufrimiento del amor), su poesía tomada como un todo nos hacen cuestionar el arquetipo de la mujer pasiva que espera eternamente mientras languidece. (Millay, 2000:32).⁷⁴

En los poemas de esta autora encontramos continuamente referencias al cuerpo como símbolo de agencia y deseo y no como símbolo de pasividad y resignación. Izumi Shikibu se desplaza con libertad y destreza a través de los territorios textuales y nadie es capaz de responder a su pincel con la misma energía.

Sei Shōnagon: el cuerpo envejecido como espacio limitante

Con Sei Shōnagon encontramos numerosas manifestaciones del cuerpo como un espacio limitante, ya sea porque su cuerpo está subordinado a las imposiciones espaciales que reducen sus movimientos, o porque el cuerpo femenino va perdiendo su belleza y su poder a medida que envejece. Lo primero lo podemos observar en varios ejemplos en donde la autora se siente frustrada por no poder moverse con facilidad en momentos en los que es necesario, por ejemplo:

[90] Cosas que enfurecen [...] Has recibido una carta que ansías leer y alguien te la arranca y se retira al jardín y allí, él se detiene a leerla. Enojada y miserable lo persigues hasta las cortinas, pero allí, debes detenerte. Mientras lo

⁷⁴ “[...] Izumi Shikibu challenges the traditional model of the waiting woman who perpetuates a ‘discourse of sorrow’ and who is finally left abandoned and alone. While Izumi Shikibu does not entirely reject this tradition (indeed, many poems poignantly express the suffering of love), her poetry taken as a whole ask us to question the archetype of the passive woman who eternally waits and pines.” (Millay, 2000:32).

observas leer desde allí, te sientes sobrecogida por la frustración que te genera la necesidad de correr y recuperar la carta. (Sei Shōnagon, 2006:95).⁷⁵

Lo segundo, el cuerpo que envejece como espacio limitante. Durante el período Heian o al menos en los escritos de las mujeres, encontramos representaciones negativas de la vejez y Sei Shōnagon es particularmente tajante en este caso “Cosas inapropiadas: Una mujer envejecida que está embarazada.” (Sei Shōnagon, 2006:47).⁷⁶

Sin embargo, las referencias más recurrentes de la autora al cuerpo envejecido lo podemos ver con las numerosas referencias de la autora al cabello. La autora, al entrar al palacio al servicio de la emperatriz, tiene alrededor de 28 años, para la época ya no era joven y al parecer, su cabello se había deteriorado enormemente, por lo que usaba una peluca, lo cual le causaba cierto completo de inferioridad: “[103] Personas envidiables: [...] Las mujeres cuya espléndida cabellera les cae sobre la espalda.” (Sei Shōnagon, 2014:208).

La autora, cuando se describe a sí misma, cuando describe su propio cuerpo, lo describe así:

[52] El vigesimoquinto día del Segundo mes. [...] La mujer que estaba cerca de las cortinas debería haber sido una dama joven de bella y larga cabellera cayendo desde sus hombros. Pero en su lugar estaba yo, una mujer de edad, ya lejos de sus mejores años, y cuyos cabellos se habían vuelto rebeldes, y no parecían

⁷⁵ [90] Infuriating things [...] You’ve received a letter you’re anxious to read, and someone snatches it from you and retreats to the garden, where he stands reading it. Infuriated and miserable you pursue him as far as the blinds, but there you have to stop. As you stand there watching while he reads, you’re almost overwhelmed by the frustrated urge to dash out and retrieve it.” (Sei Shōnagon, 2006:95).

⁷⁶ “Unsuitable things – An ageing woman who is pregnant. It’s disgusting when she has a young husband, and even worse when she’s in a temper over his going off to another woman.” (Sei Shōnagon, 2006:47).

corresponder a su cabeza. [...] En fin, nada había que elogiar en mí, y casi arruinaba la belleza de la escena.

En esta ocasión Sei Shōnagon es visitada por el oficial de la corte Tadanobu, quien como mencioné anteriormente, había mostrado un enorme interés en la autora. La autora describe a Tadanobu como un hombre muy atractivo y bien vestido y ella en comparación se siente vieja y poco atractiva, por lo que prefiere permanecer detrás de las cortinas.

El cabello largo era un símbolo de belleza femenina y junto a esta, de sexualidad, cortarse el cabello implicaba también renunciar a la feminidad (Kyo, 2012:163). La belleza y la sexualidad eran símbolo de poder y de estatus y la autora lo manifiesta en repetidas ocasiones:

[80] Cosas que han perdido su poder: [...] Una mujer que se ha quitado su peluca para peinar el poco pelo que le queda.” (Sei Shōnagon,2014:174), en este caso vemos claramente como el cabello es un símbolo de poder femenino y al no poseer una larga cabellera la mujer ha perdido ese poder.

Asimismo, el cabello como símbolo de estatus: “[127] Cosas que deberían ser reducidas: [...] El cabello de una mujer de baja condición debe estar limpio y corto.” Sei Shōnagon, 2014:243). El cabello largo sólo podían poseerlo las mujeres jóvenes y de alto estatus, la pérdida de la cabellera era una forma de perder también la juventud, la belleza y junto a ellas, el poder.

3.4. Conclusiones del capítulo tres

Edith Sarra en su libro *Fictions of Femininity* (1999) utiliza el término heroínas para referirse a las mujeres escritoras. Para la autora, el término sirve para romper con la representación pasiva de las mujeres. La imagen de la *matsu onna*, la mujer que espera pasivamente a su esposo, por ejemplo, es representada continuamente en la literatura y la poesía de la época (no solamente la escrita por las mujeres). Esta construcción define a la mujer como un objeto pasivo de deseo masculino que lo único que puede hacer con su vida es esperar a su amante (Hunter, 2014:23).

No se puede negar que la imagen de “devoción pasiva” como ideal de feminidad está presente en los textos, sin embargo, junto a esta imagen se está construyendo, paralelamente otra. Izumi Shikibu y Michitsuna no Haha, por ejemplo, desafían la norma del hombre activo y la mujer pasiva al minimizar la perspectiva de la figura masculina y al colocar en el centro del discurso a la femenina. En el caso de Michitsuna no Haha, Kaneie es siempre representado en una posición externa, al igual que el príncipe de Izumi Shikibu.

Asimismo, estas mujeres no solamente se están presentando como víctimas de su situación o como mujeres que esperan eternamente a su pareja, sino que se están quejando de su destino, del comportamiento masculino y de su posición.

En contraste, Sei Shōnagon, la construcción de la feminidad es activa: se queja, se burla, rechaza, decide y controla. De todas las autoras, Shōnagon representa a la observadora más crítica de su entorno, no solo expresa su opinión con mayor libertad que las demás mujeres de su época, sino también su sexualidad.

CONCLUSIONES

Los sujetos actuamos el género a partir de discursos que permean las construcciones del “yo” y del cuerpo. Ese performance está, además, atravesado por otros discursos y formas de actuar como lo son el estatus, la cultura, el lugar de localización espacial, etc. Todo lo anterior se materializa por medio de la escritura. Escribir y escribir sobre nosotros mismos constituye un acto performativo que bien puede ser una reproducción del discurso hegemónico, un contra-discurso o ambas cosas a la vez.

Así, la *escritura femenina* cumple una función de contra-narrativa que busca reescribir las categorías que definen la feminidad o las feminidades. Cuando un sujeto, independientemente del género que se identifique se escribe a si mismo/a está construyendo una imagen que es tan real como ficcional y en el caso de las mujeres, en ese acto autobiográfico está realizando un acto subversivo porque está reconquistando una forma de poder que le había sido negada: la auto-representación.

Por eso existe una relación intrínseca entre la *escritura femenina* y el género autobiográfico. Además, si aceptamos que el cuerpo, lugar de localización de la feminidad no es un ente biológico, podemos entender la premisa que el cuerpo es un espacio desde el cual se genera el discurso y al ser un espacio puede limitar o privilegiar al sujeto y su discurso.

Durante el período Heian, la situación de las mujeres está limitada a algunas esferas espaciales, pero participaban activamente en las dinámicas sociales y políticas no solamente porque la construcción del espacio fuese completamente distinta a la construcción público-privado, sino porque desde lo personal construían políticas corporales y de identidad de

género. Su escritura es un reflejo de la realidad social desde adentro, con críticas al entorno cultural y político y a la insatisfacción con la realidad experimentada.

Además, la imagen de la *matsu onna*, la mujer que espera pasivamente a su esposo, es una imagen totalmente impuesta desde la lectura que se le dio a los textos en períodos posteriores al Heian y que está permeada por formas de entender la feminidad como pasiva (Hunter, 2014:23). Esta imagen sí aparece en los textos, pero si leemos con más profundidad y buscamos, por medio de una lectura de la resistencia (Heng, 2006), otras formas de construir la feminidad, descubriremos que estas autoras, más que esperar, eran agentes activos de construcción del discurso y que cada una, construye ese discurso de una manera distinta.

Michitsuna no Haha, por ejemplo, se vuelve una figura bastante poderosa por medio de la escritura. Su forma de auto-representarse, se realiza por medio, no la de víctima, sino la de un sujeto resistente a las estructuras sociales que intentan aplastarla. Sus estrategias están vinculadas a su poder de decidir cuándo moverse, cuándo negarle la entrada a su esposo o cuándo manifestar su descontento o callar.

Izumi Shikibu, por su parte es quien decide cuando escribir a sus amantes, no espera que le escriban, ella decide cuándo y cómo escribir. Esta autora utiliza la escritura con gran destreza y se sabe poseedora de un gran talento, lo cual utiliza a su favor y a su antojo para seducir o manifestar molestia o dolor.

Finalmente, Sei Shōnagon, opina sobre todo lo que la rodea, en ella, más que en las otras autoras encontramos numerosas construcciones desde la masculinidad. La autora construye una mirada activa desde adentro. No está sentada detrás de una cortina esperando

a que le hablen, está hablando ella, está observando con ojo crítico su realidad y juzga sin miedo a los otros. Se burla, manipula, se queja, pero también se lamenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Linda (2007). "Autobiography and personal criticism". En: Gill Plain y Susan Sellers (eds.) *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 138-153.
- Arntzen, Sonia (2001). "Of the Love and Bondage in the *Kagerō Diary*: Michitsuna's Mother and her Father". En: Esperanza Ramirez-Christensen y Rebecca Copeland (eds.), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu, University of Hawai'i Press, pp. 25-48.
- Beaujard, André (1934). *Séi Shōnagon, son temps et son œuvre (Une femme de Lettres de l'Ancien Japon)*. Paris: G.-P. Maisonneuve.
- Beauvoir, Simone de (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bingham, Marjorie y Susan Hillgross (1987). *Women in Japan. From Ancient times to the Present*. St. Louis Park: Glen Hurst Publication.
- Bowring, Richard (1987). "The Female Hand in Heian Japan: A First Reading". En: Domna Stanton (ed.) *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 49-56.
- Braidotti, Rosi (2004). "El sujeto en el feminismo". En: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" (Marie Lourties, trad.). En: *Debate feminista*, Año 9, Vol. 18, octubre, pp. 296-315.
- Buzzatti, Gabriella y Anna Salvo (1998). *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos* (Marco Aurelio Galmarini, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cixous, Hélène (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies* (Collection Lignes fictives). Paris: Galilée.
- Ericson, Joan (1996). "The Origins of the Concept of 'Women's Literature'". En: Paul Schalow y Janet Walker (ed.), *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press.
- Field, Norma (1987). *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Princeton: Princeton University Press

- Foster, Michael (2015). *The Book of Yokai. Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. University of California Press Oakland, California.
- Gilmore, Leigh (1994). *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-representations*. Londres: Cornell University Press.
- Green, Keith y Jill Le Biham (1995). *Critical Theory and Practice: A Course Book*. Londres: Routledge.
- Goodwin, Janet (2007). *Selling Songs and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gordon, Paul (2007). *Poetics of Courtly Male Friendship in Heian Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Gubar, Susan (1985). "The Blank Page and the Issues of Female Creativity". En: Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York, Pantheon Books, pp. 361-378.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la ciencia*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Heng, Geraldine (2006). "Pleasure, resistance, and a feminist aesthetics of reading". En: Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, Rebekah (2014). *Aesthetics of Womanhood in Heian Japan*. Oregon: Oregon University (Texas de maestría).
- Irigaray, Luce (1992). *Yo, tu, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Izumi Shikibu () "Izumi Shikibu Diary" (Earl Miner, trad.). En: ----- (2007). "Diario Izumi Shikibu (1002-1003)", en: Xavier Roca-Ferrer, ed. *Diarios de las damas de la corte Heian*. Barcelona: Destino.
- Jones, Ann Rosalind (1985). "Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture féminine." En: Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York, Pantheon Books, pp. 361-378.
- Kamens, Edward (2007). "Terrains of Text in Mid-Heian Court Culture", en: Adolphson, Mikael et al. *Heian Japan, Center and Peripheries*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kato, Shuichi (1981). *A History of Japanese Literature. The First Thousand Years*. Nueva York: Kodansha International.

- Kawashima, Terry (2001). *Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Keene, Donald (1967). "Introduction". En: Donald Keene (trad.), *Essay in Idleness. The Tsurezuregusa of Kenkō*. Nueva York: Columbia University.
- Ki no Tsurayuki (1990). "The Tosa Diary". En: Helen Craig McCullough (trad.), *Classical Japanese Prose. An Anthology*. Stanford: Stanford University Press.
- Kimbrough, Keller (2002). "Apocryphal Texts and Literary Identity: Sei Shōnagon and The Matsushima Diary". En: *Monumenta Nipponica*, Vol. 57, No. 2 (verano), Sophia University, pp. 133-171 [edición digital consultada el 2 de octubre de 2017 en: <http://www.jstor.org/stable/3096710>].
- (2008). *Preachers, Poets, and the Way: Izumi Shikibu and the Buddhist Literature of Medieval Japan*. Michigan: University of Michigan.
- Kristeva, Julia (1998). *El tiempo de las mujeres*. París: Universidad de París.
- Kubin, Wolfgang (1988). "Writing with your Body: Literature as a Wound— Remarks on the Poetry of Shu Ting". En: *Modern Chinese Literature*, Vol. 4, No. 1/2, Gender, Writing, Feminism, China (Spring & Fall, 1988), pp. 149-162 [edición digital consultada el 10 de octubre de 2017 en: <http://www.jstor.org/stable/41490632>].
- Kyo, Cho (2012). *The Search for the Beautiful Woman. A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*. New York: Rowman & Littlefield Publishers Inc., Lanham, Boulder.
- Kyoraku, Mahoko (1999). "Taking the Tonsure in Eleventh-Century Heian-Kyō: Buddhism, Women, and City". En: *Gender and Japanese History. Vol. 1*, Osaka: Osaka University Press.
- Laffin, Christina (1999). "Invating Empathy: Kagerō Nikki and the Implied Reader". En: *Gender and Japanese History. Vol. 2*, Osaka: Osaka University Press.
- Marra, Michele (1991). *Aesthetics of Discontent. Politics and Reclusion in Medieval Japan Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- (1993). *Representations of Power. The Literary Politics of Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Michitsuna no Haha (1964). *The Gossamer Years: The Diary of a Noblewoman of Heian, Japan* (Edward Seidensticker, trad.). Tōkyō: Charles E. Tuttle Co.
- (1990). *The Gossamer Journal* (Helen Craig McCullough, trad.). Stanford: Stanford University Press.

- Millay, S. Lea (2000). *At the Center of a Dark Web: Subjectivity in Izumi Shikibu's Poetry*. Oregon: University of Oregon, Comparative Literature Program (Tesis doctoral).
- Miller, Marilyn (1987). "Literary Diaries: Their Tradition and Their Influence on Modern Japanese Fiction". En: *World Literature Today*, Vol.61, Nro. 2, The Diary as Art, Spring, pp. 207-210.
- Miner, Earl (1969). *Japanese Poetic Diaries*. Los Ángeles: University of California Press.
- Miyake, Lynne (1996). "The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism". En: Paul Shalow y Janet Walker (ed.) (1992), *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press.
- Morris, Ivan (2007). *El Mundo del príncipe resplandeciente*. Girona: Atalanta.
- Mostow, Joshua (2001) "Mother Tongue and Father Script: The Relationship of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu to Their Fathers and Chinese Letters". En: Esperanza Ramirez-Christensen y Rebecca Copeland (eds.), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu, University of Hawai'i Press, pp. 115-142.
- (2004). *At the House of Gathered Leaves. Shorter Biographical and Autobiographical Narratives from Japanese Court Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mulhern, Chieki (ed.) (1994). *Japanese Women Writers. A Bio-critical Source Book*. London: Greengood Press.
- Muñoz, Yolanda (2008). *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Murasaki Shikibu (2007). "Diario de Murasaki Shikibu (1007-1010)", en: Xavier Roca-Ferrer, trad. *Diarios de las damas de la corte Heian*. Barcelona: Destino.
- (2010). *La historia de Genji* (Jordi Fibla trad.). Girona: Atalanta.
- Nagano, Koichi (1990). "Joryū nikki bungaku no jōken to tokushoku". En: *Koten e no shōtai*. vol.26, Heian jidai nikki bungaku [edición digital consultada el 15 de febrero de 2017 en: http://japanknowledge.com/articles/koten/shoutai_26.html].
- Ōba, Minako (1996). "Special Adress: Without Beginning, Without End". En: Paul Shalow y Janet Walker (eds.), *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press.

- Okada, Richard (1991). *Figures of Resistance. Language, Poetry and Narrating in the Tale of Mid-Heian textes*. London: Duke University Press.
- Ramirez-Christensen, Esperanza (2001) “Self-Representation and the Patriarchy in the Heian Female Memoirs”. En: Esperanza Ramirez-Christensen y Rebecca Copeland (eds.), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu, University of Hawai’i Press.
- Puette, William (1983). *Guide to the Tale of Genji by Murasaki Shikibu*. Tōkyō: Charles E. Tuttle Co., Inc.
- Rao, Velcheru Narayana (1991). “A Ramayana of Their Own: Women’s Oral Tradition in Tengulu”, en: Paula Richman (ed.), *Many Rāmāyanas. The diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. Berkeley: University of California Press, pp. 114-136.
- Roca-Ferrer, Xavier (2007). “Introducción”. En: Xavier Roca-Ferrer (trad.), *Diarios de las damas de la corte Heian*. Barcelona: Destino.
- Rubin, Gayle (1986). “Tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo”, en: *Nueva Antropología*. Vol. VII, No 30, pp. 95-145.
- Rubio, Carlos (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*. Madrid: Cátedra.
- Sabeen, David (1985). *Power in the Blood. Popular Culture and Village Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sakai, Kaguya (1996). “Hōjōki de Kamo no Chōmei”. En: *Estudios Orientales*, Vol. 1, No. 1 (1), Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 14-27.
- Sarra, Edith (1999). *Fictions of Feminity. Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women’s Memoirs*. Stanford: Stanford University Press.
- (2001). “*Towazugatari: Unruly Tales from a Dutiful Daughter*”. En: Esperanza Ramirez-Christensen y Rebecca Copeland (eds.), *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu, University of Hawai’i Press, pp. 89-114.
- Sato, Hiroaki (ed.) (2008). *Japanese Women Poets*. London: M.E. Sharpe.
- Schalow, Paul y Janet Walker (1996). “Introduction”. En: Paul Schalow y Janet Walker (ed.), *The Woman’s Hand. Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*. Stanford: Stanford University Press.
- Sei Shōnagon (1990). “The Pillow Book”. En: Helen Craig McCullough (trad.), *Classical Japanese Prose. An Anthology*. Stanford: Stanford University Press.

- (2006). *The Pillow Book* (Meredith McKinney, trad.). London: Penguin Classics.
- (2014). *El libro de la almohada* (Amalia Sato, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Shirane, Haruo (2007). *Traditional Japanese Literature. An Anthology, Beginnings to 1600*. Nueva York: Columbia University Press.
- Showalter, Elaine (1985). "Toward a Feminist Poetics". En: Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York, Pantheon Books, pp. 125-143.
- (1985b). "Feminist Criticism in the Wilderness". En: Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York, Pantheon Books, pp. 243-270.
- Smith, Sidonie (1987). *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and Self-representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spivak, Gayatri (2003). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". En: *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Bogotá, pp. 297-364.
- Stanton, Domna (1987). "Autogynography: Is the Subject Different?". En: Domna Stanton (ed.) *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-20.
- Suwara no Takasue no Musume (1990). "Sarashina Diary". En: Helen Craig McCullough (trad.), *Classical Japanese Prose. An Anthology*. Stanford: Stanford University Press.
- (2007) "Diario de Sarashina". En: Xavier Roca-Ferrer, ed. *Diarios de las damas de la corte Heian*. Barcelona: Destino.
- Thérien, Gilles (2005). *Lectura, imaginación y memoria*. Cali: Universidad del Valle.
- Varley, Paul (2000). *Japanese Culture*. Honolulu: Hawai'i University Press.
- Vivero, Cándida Elizabeth (2008). "El cuerpo como paradigma teórico de la literatura". En: *La ventana*, núm. 28, pp. 56-83.
- Wallace, Jonh (2005). *Objects of Discourse: Memoirs by Women of Heian Japan*. Michigan: University of Michigan.
- Watanabe, Minoru (ed.) (1991). *Makura no soshi* (Shin Nihon koten bungaku taikai 25). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Weil, Kari (2006). "French feminism's *écriture féminine*". En: Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge

University Press.

Woolf, Virginia (1989). *A Room of One's Own*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Yoda, Tomiko (1996). *Inscribing Divisions. Gender, Discourse, and Subject in Heian Vernacular Narrative*. Stanford: Stanford University (tesis doctoral).

Yoshikawa, Shinji (1999). "Ladies in Waiting in the Heian Period". En: *Gender and Japanese History. Vol. 2*. Osaka: Osaka University Press.