

College of Saint Benedict and Saint John's University

DigitalCommons@CSB/SJU

Hispanic Studies Faculty Publications

Hispanic Studies

6-24-2021

Redes espirituales femeninas en tres novelas de autoras latinoamericanas: intersecciones ciudad/periferia a través de una lente histórica feminista

Elena Sanchez-Mora

College of Saint Benedict/Saint John's University, esanchez@csbsju.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.csbsju.edu/hispanic_studies_pubs

Recommended Citation

Sanchez-Mora, Elena, "Redes espirituales femeninas en tres novelas de autoras latinoamericanas: intersecciones ciudad/periferia a través de una lente histórica feminista" (2021). *Hispanic Studies Faculty Publications*. 18.

https://digitalcommons.csbsju.edu/hispanic_studies_pubs/18

This Presentation is brought to you for free and open access by DigitalCommons@CSB/SJU. It has been accepted for inclusion in Hispanic Studies Faculty Publications by an authorized administrator of DigitalCommons@CSB/SJU. For more information, please contact digitalcommons@csbsju.edu.

The Lock Haven University XXVIII CILH (Conferencia
Internacional de Literatura y Estudios Hispánicos) virtual conference
6/24-26, 2021

Sesión: “La mujer en la narrativa hispana”

Ponencia: Redes espirituales femeninas en tres novelas de autoras latinoamericanas:
intersecciones ciudad/periferia a través de una lente histórica feminista

Presentada por: Elena Sánchez Mora

En este trabajo me enfoco en tres comunidades, dos de ellas ficticias, en la narrativa de tres autoras latinoamericanas pertenecientes a tres marcos temporales sustancialmente diferentes que coinciden con las llamadas tres olas del feminismo (Heywood and Drake). Sitúo *Aves sin nido* (1889) de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, dentro de la primera ola del feminismo, que comenzó cerca de la segunda mitad del siglo XIX y se centró en el derecho de las mujeres a la educación y la participación política; *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de la escritora mexicana Elena Poniatowska, se ubica dentro de la segunda ola del feminismo que empezó en los años 60 y enfatizó la lucha de las mujeres por su independencia personal; por su parte, *Dulce compañía* (1995) de la escritora colombiana Laura Restrepo, se puede identificar con la tercera ola del feminismo, que se inició en la década de los años 90 y se enfocó en la interseccionalidad de factores raciales y sociales en la opresión de las mujeres. A pesar de las significativas diferencias entre las tres agendas políticas y sociales, encuentro que comparten algunas características relevantes relacionadas con los límites entre el centro urbano y la periferia, así como con la violencia contra el cuerpo femenino.

Aunque en todas ellas la ciudad, en este caso Lima, México y Bogotá, está en el centro de las historias, sus autoras ofrecen lo que Marcy Schwartz caracteriza como construcciones alternativas de lo urbano como espacio históricamente concebido y regido por letrados (Schwartz 9, 14). Específicamente, en cada una de ellas, el relajamiento de la dicotomía entre la ciudad como locus de la cultura moderna y la periferia como sitio de la cultura tradicional presenta según Schwartz un potencial para la consecución de la agencia y subjectividad de las mujeres (21). En este sentido, las narrativas de Matto de Turner, Poniatowska y Restrepo cuestionan y redefinen los espacios femeninos, al contemplar la ciudad como lo que Néstor García Canclini llama “un espacio multitemporal” en el cual lo premoderno, lo moderno y aún lo postmoderno coexisten (García Canclini citado en Guerrero and Lambright xv).

Por otra parte, uno de los movimientos más prometedores que Schwartz encuentra en la escritura feminista, en el que el cuerpo de la mujer constituye parte de lo histórico (9), también ocupa un lugar central en las tres narrativas. En este sentido, la victimización de los cuerpos femeninos ofrece una posibilidad de empoderamiento al adoptar lo que Amanda Holmes llama “espacios periféricos” (Holmes 141). Es decir, espacios seguros que construyen las mujeres como grupo marginado por razones de género, clase y raza.

A continuación, voy a ofrecer un breve recuento del argumento de cada novela, seguido de un examen basado en las similitudes y diferencias entre las características de los espacios femeninos creados en los tres ejemplos que presento, que abarcan de lo proto-feminista hasta lo post-moderno.

En *Aves sin nido* Lucía, una mujer joven que se ubica temporalmente en el pueblo peruano de Kíllac con su esposo Fernando Marín, se convierte en defensora de las mujeres y los indígenas, frente a la explotación económica y sexual de los sacerdotes católicos en connivencia con las autoridades políticas. A causa de que al final la pareja de indígenas Marcela y Juan Yupanqui mueren víctimas de las autoridades locales corruptas, Lucía y Fernando adoptan a sus dos hijas, Margarita y Rosalía y regresan con las niñas a radicar en Lima.

Aunque la novela tiene lugar en Kíllac y la familia Marín llega a Lima solo en los últimos tres capítulos, la ciudad es central al argumento. Desde el primer momento la autora declara su intención de escribir para “mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú.” Más tarde, en el capítulo X, describe Kíllac en detalle haciendo referencia a aspectos negativos como “la carencia de escuelas, la falta de buena fe en los párrocos y la depravación manifiesta de los pocos que comercian con la ignorancia y la consiguiente sumisión de las masas” (X).

Por lo tanto, “los pequeños pueblos del interior” de los cuales Kíllac es un ejemplo, se presentan en agudo contraste con la ciudad capital de Perú, a la que Lucía y Fernando ven como el repositorio de “la verdadera civilización”. Lucía, quien representa la causa de Matto de Turner como abogada del derecho de las mujeres a la educación y la participación política, tiene una visión más práctica de Lima cuando anuncia que ella y Fernando han decidido llevar a sus hijas adoptivas a esa ciudad porque “Allá se educa el corazón y se instruye la inteligencia” (2a parte, IV). Más tarde, nos enteramos de que el

derecho de las mujeres a la educación se reduce a “las colocaremos en el colegio más a propósito para formar esposas y madres” y “luego creo que Margarita en un par de años hallará un buen esposo” (VII).

Ante la precaria situación que Lucía y Fernando encuentran en Kíllac, Lucía ejerce el derecho de las mujeres a la participación política, al encarar de forma directa al padre Pascual como representante de la iglesia, por medio de una abierta crítica de esta contra su explotación de los indígenas y las mujeres. Sin embargo, su apelación al cura se refleja por medio de una súplica en nombre de la religión cristiana de aliviar a la familia Yupanqui de su deuda a cambio de “doblados tesoros en el cielo” (61).

Además de rescatar a Marcela y su familia, específicamente a sus hijas, Lucía establece lo que se podría considerar un grupo de apoyo de mujeres. Para ello se une a Petronila, la esposa del gobernador, quien como Marcela fue víctima de violación a manos del sacerdote anterior de Kíllac que más tarde se convierte en Obispo; juntas protegen a Teodora, una joven soltera, del intento de otro político corrupto de secuestrarla para alejarla de su padre y su prometido. Aunque este no es un grupo formal y no se lo considera cristiano directamente, el hecho de que la que dirige el esfuerzo es Lucía, a quien se presenta como una verdadera cristiana en contraposición al sacerdote abusivo que supuestamente es el representante de Cristo, marca las acciones de las mujeres como espirituales. No es accidental que Lucía sea identificada con la virgen por Marcela, y que su nombre sea asociado con la luz (Peluffo, 81); también es notable que la cristiandad genuina de Lucía no sea identificada con el catolicismo, dada la simpatía de la autora con el protestantismo en conexión con su traducción de textos bíblicos al quechua para The American Biblical Society (Mary G. Berg xviii).

La preservación de la familia está íntimamente relacionada con la denuncia del abuso sexual. Como mencioné antes, tanto Marcela, una indígena, como Petronila, una mestiza, fueron víctimas de violación por el sacerdote anterior de Kíllac. De hecho, la imposibilidad del matrimonio de Margarita, la hija de Marcela, con Manuel, el hijo de Petronila, debido al pecado del padre Pascual, ocupa un lugar central en la historia.

Como he mencionado, al final, Lucía y Fernando deben regresar a Lima para cumplir con su obligación de educar a sus hijas adoptivas. Irónicamente, en la novela posterior de Matto de Turner *Herencia*, Lucía reaparece en Lima, que ya no aparece como el

repositorio de la civilización sino del consumismo y los prejuicios basados en las apariencias (Mary G. Berg xiii). Por lo tanto, el tipo de red social que Lucía pudo establecer en Kíllac, que hace posible la co-existencia de las mujeres del pueblo y la ciudad que representan la tradición y la modernidad, no es posible en Lima.

Como señala Jennifer Fraser, en *Aves sin nido* el lazo entre mujeres indígenas y mestizas responde a la agenda liberal proto-feminista de Matto de Turner. Pero como ha notado Anna Peluffo, la escritora peruana enfrenta un conflicto irresoluble entre modernización y conservadurismo con respecto a asuntos de género y raza, que se hace visible en *Aves sin nido* así como en sus novelas posteriores, *Indole* y *Herencia*. Frente a lo cual, la escritora peruana evitó los obstáculos que experimentó como mujer escritora para expresar sus opiniones políticas usando el sentimentalismo en la forma de valores cristianos (252).

En *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, Jesusa, una mujer de escasos recursos de la región de Tehuantepec en el estado de Oaxaca, México, quien perdió a su madre a temprana edad, vivió una vida itinerante con su padre, que más tarde la abandonó. Luego fue maltratada por su esposo, al que acompañó durante su participación en la Revolución Mexicana de 1910, y después de su muerte continuó acompañando soldados al campo de batalla hasta que llegó a la ciudad de México. Aunque aprende a sobrevivir en la capital de México, Jesusa debe soportar una serie de trabajos mal pagados y humillantes, así como vivienda precaria y debe defenderse como mujer soltera sin establecer ninguna conexión emocional con un hombre y entregándose al alcohol y las peleas callejeras. Más tarde, se convirtió en miembro de un grupo religioso, al que se refiere como 'La Obra Espiritual' (La Obra) y dejó de beber alcohol y pelear. Hacia el fin de su vida vivió sola y amargada en un vecindario pobre de la ciudad capital de México, donde Poniatowska la insta a contarle su historia.

Aún después de haberse instalado en la ciudad por mucho tiempo, Jesusa todavía siente nostalgia por sus orígenes en un pueblo de la provincia. En general, para ella todas las ciudades son lugares pretenciosos y hostiles. Pero su crítica más aguda está dirigida contra 'el Defe'. Compara constantemente aspectos de 'el Defe' en contraste poco favorecedor con su lugar de origen. Está claro que para Jesusa, la migración de áreas rurales a urbanas ha producido la opresión, declinamiento, pérdida de la fe en el potencial

de la modernización, desconfianza y tensión que Holmes asocia con la cultura urbana (141).

Específicamente, ve el área urbana como un sitio poco acogedor regido por instituciones modernas absurdas a las cuales critica; por ejemplo, la educación, la salud, el gobierno revolucionario y la iglesia católica.

Jesusa contrarresta su desilusión de la Iglesia Católica afiliándose a ‘La Obra,’ una mezcla de creencias indígenas, cristianas y espiritistas, que había encontrado antes en su vida. ‘La Obra’ ofrece un espacio donde los desplazados y los pobres son acogidos y pueden recibir la curación física y psicológica que no pueden permitirse. Particularmente, el grupo provee oportunidades de empoderamiento a las mujeres a través de su papel como curanderas y sacerdotisas (Ortiz Echaniz). Aunque hay una mujer a la que llama su ‘madrina’ que inicia a Jesusa y en la que confía, Jesusa siente que no encaja en el grupo más grande, del que percibe discriminación social y envidia debido al reconocimiento especial de sus ‘protectores’ espirituales. Por otra parte, aunque la opinión general de Jesusa respecto a ‘La Obra’ es favorable si se compara con la que tiene de la iglesia católica, todavía percibe una tendencia similar de este grupo hacia su transformación en una operación lucrativa (Poniatowska 298). Sin embargo, después de dejar ‘La Obra,’ continúa dependiendo del poder de sus guías espirituales.

A pesar de la desilusión de Jesusa ante la vida urbana moderna, la crítica recibida por la novela testimonial de Poniatowska refleja el énfasis de la segunda ola del feminismo en la independencia personal de las mujeres. Varios críticos de los años 80 celebraron como un logro feminista el hecho de que Jesusa nunca se sometiera a un hombre física o emocionalmente (Hancock, Kushigian, Lemaître); otros han menospreciado su involucramiento en ‘La Obra’ como renuncia de su libertad por el fanatismo (Tatum, Franco, Caufield). Para otro crítico más, las relaciones de Jesusa con hombres como compañeros de parrandas pero nunca como parejas sexuales o románticas, hacen de ella un ‘esperpentuo femenino’ cuya postura machista refleja su baja auto estima como mujer (Pérez Pisonero 224). Pero no es accidental que el abuso emocional y físico desempeñe un papel crucial en la vida de Jesusa. El abandono de su padre y el abuso de la joven Jesusa por su esposo determinan su desconfianza de los hombres y su crítica de las mujeres que se someten a ellos.

Ni feminista, ni ‘esperpento’, Jesusa es excepcional como mujer desposeída que no sigue las convenciones sociales. Por esto, paga un precio muy alto al convertirse en vagabunda perpetua, sin asentarse nunca ni en el pueblo ni en la ciudad y sintiéndose amargada y alienada en su propio país.

En *Dulce compañía* de Laura Restrepo, Mona es una periodista en el Bogotá contemporáneo, que padece de insatisfacción personal y profesional. Al hacer un reportaje en el barrio bajo de Galilea sobre un culto alrededor de un joven perturbado considerado como un ángel, establece una conexión con Ara, la supuesta madre del ‘ángel’ y un grupo de mujeres del barrio que mantienen su culto. Mona, quien se siente alienada de las enseñanzas cristianas de su niñez, encuentra una nueva forma de espiritualidad de la cual se convierte en parte integral después de un encuentro sexual ritual con el ‘ángel’. Juntas, las mujeres de Galilea forman una red de apoyo basada en una mezcla de creencias cristianas ortodoxas y heterodoxas. Al final, Mona vuelve a Bogotá, pero su experiencia en Galilea deja una marca imborrable en su vida por medio de la hija que concibe a través de su relación con el ‘ángel’.

Esta novela de Restrepo cabe dentro de un grupo de novelas feministas de escritoras latinoamericanas de las décadas de los 1980 y 90, en las que se centra atención en comunidades de mujeres de diferentes estratos socio-económicos y marcos culturales. El hecho de que *Dulce compañía* tiene lugar en las afueras de la ciudad de Bogotá en un marco contemporáneo no especificado, la hace un ejemplo ideal para los propósitos de este trabajo.

Restrepo propone una interacción dinámica entre la ciudad y el barrio bajo, representado por sus tres personajes femeninos principales, todos los cuales tienen papeles diferentes pero igualmente importantes y complementarios. Mona es la cronista del culto desde el exterior, Ara es la transcritora de las palabras del ‘ángel’ y ‘Sor Crucifija’ la dirigente del culto.

Como periodista, Mona se siente perdida en medio del caos urbano. Su descripción de la ciudad recuerda la dispersión, desmembramiento, fragmentación, disintegración, ruptura y caos que Holmes menciona en conexión con la vida en la ciudad (141). Parte del caos está relacionado con los servicios públicos, entre los cuales se refiere

específicamente a los teléfonos públicos descompuestos, la falta de servicios eficientes como el desagüe y el “tráfico alarmante aún para Bogotá” (103).

En cambio, Galilea le da a Mona la impresión de que ha cruzado “las fronteras del mundo y me encontraba encaramada en un peladero del más allá...” (22). No es sorprendente que al principio Mona se sienta como extranjera, lo que se refleja en el nombre que le da Orlando, el hijo más joven de Ara, en referencia a su complexión más clara cuando la guía a la sede del culto (29).

A medida que Mona se instala en Galilea, Ara comparte con ella su historia, caracterizada por violencia contra el cuerpo femenino en la forma de violación sexual por el sacerdote local, el padre Benito, para quien ella trabajó como su ama de llaves. Esto, aunado a la separación forzada de su hijo mayor impuesta por su padre, determina su desconfianza de los hombres. En contraste, Mona elige libremente ofrecer su cuerpo en un acto de amor al ‘ángel’, el joven aquejado de profundos problemas mentales a quien ella trató de ayudar sin éxito llevándolo con una amiga siquiátra.

Por su parte, ‘Sor Crucifija,’ la aspirante a monja que protege el carisma que obtuvo como sobreviviente del incendio de un convento, se transforma en ‘la papisa negra’ (Restrepo 82) o sacerdotisa del culto del ‘ángel’, en abierto desafío al padre Benito.

Aunque el papel de Mona en la comunidad de Galilea no continúa al desaparecer el ‘ángel’ y regresar ella a su trabajo, su lazo con Ara permanece, señalando así la posibilidad de un vínculo mutuamente beneficioso; esto se hace aparente cuando Ara convierte a Mona en la recipiente del legado del ‘ángel’ en la forma de la transcripción de Ara del mensaje del que cree ser su hijo. Mona a su vez debe aceptar que la psiquiatría no puede ayudar a su ‘ángel’, pero sí puede ayudarla a recuperar su conexión con su propia espiritualidad, al tiempo que recupera el verdadero sentido de su trabajo como periodista.

En estos ejemplos de las tres olas del feminismo, se puede ver un flujo de intersecciones entre la cultura moderna de la ciudad y la cultura tradicional de sus márgenes, sean estos el pueblo o el barrio. En el primero, Lucía construye una comunidad espiritual de mujeres basada en la compasión pero fundada en una jerarquía en la que ella, como representante de la cultura urbana, asume la dirigencia, mientras que las mujeres indígenas y mestizas dependen de su autoridad. En el segundo ejemplo, Jesusa experimenta brevemente una comunidad espiritual, la cual no es capaz de proveerle el

alivio que espera de las redes tradicionales de apoyo como migrante a la ciudad, ni la libertad que prometen las instituciones modernas. En el tercer ejemplo, Mona pasa a formar parte de una comunidad en la que por un momento se hace posible fundir los valores modernos y tradicionales de solidaridad humana a través de las fronteras de un área urbana.

En conclusión, se puede decir que la extremada idealización de la ciudad en *Aves sin nido* cede a su pronunciada denigración en *Hasta no verte Jesús mío*; mientras que, en *Dulce compañía*, apunta al rescate de sus mejores elementos. Con ello, Matto de Turner y Restrepo parecen sugerir que la interacción entre la ciudad y sus márgenes abre una posibilidad de eliminar, aunque sea brevemente, las estrictas barreras cimentadas entre géneros, razas y clases sociales.

Obras Citadas

Anand, Tara. "A brief summary of the third wave of feminism." *Feminism in India*. April 27, 2018. <https://feminisminindia.com/2018/04/27/brief-summary-third-wave-of-feminism/>

Camero, Clara, "Humor, mito y parodia en *Dulce compañía* de Laura Restrepo". *Cuadernos de Literatura*. 2001 Jan-Dec; 7 (13-14): 90-103.

Caufield, Catherine. "God and Satan: The Ephemeral Other and the Self-Consciousness of Jesusa Palancares in *Hasta no verte Jesús mío*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24:2 (2000 Winter), pp. 275-94.

Fraser, Jennifer. "Clorinda Matto de Turner's *Herencia* as the creation of an alternative social knowledge". *Bulletin of Hispanic Studies*, v 88, n1, 01 01 2011, 97-112

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

Guerrero-Lambricht. *Unfolding the City*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

Hancock, Joel. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío* : The Remaking of the Image of Woman". *Hispania*. September, 66: 3. 1983.

Heywood, Leslie and Drake, Jennifer. *Third wave agenda: being feminist, doing feminism*. 1997. U of MN Press. http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=K-0qcLb7ir8C&oi=fnd&pg=PR9&dq=Third-wave+Feminism&ots=UN_Iyh7yjU&sig=wphGNl-PAxgPCJEzeraBEJLuQdM#v=onepage&q&f=false

Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory. 2007.

Kushigian, Julia A. "Transgresión de la Autobiografía y el Bildungsroman en *Hasta no verte Jesús mío*". *Revista Iberoamericana*. Vol. LII, No. 140. Julio-Septiembre, 1987.

Lemaître, Monique J. "Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina". *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 751-763.

Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*.

http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ff1/eb6/988/2b1...021/85c/e60/64/mimes/ff1eb698-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm

_____. *Herencia*. Argentina: Stockcero, 2006. Edición de Mary G. Berg.

Ortiz Echániz, Silvia. *Una religiosidad popular: El Espiritualismo Trinitario Mariano*. México: INAH, 2003.

Peluffo, Ana. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2005.

Pérez Pisonero, Arturo. "Jesusa Palancares, Esperpento Femenino". López-González, et.al., *Mujer y literatura mexicana y chicana*. El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, 1988.

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1984, 23rd edition.

Restrepo, Laura. *Dulce Compañía*. New York: Rayo, 2005.

Schwartz, Marcy. "Short Circuits: Gendered Itineraries in Recent Urban Fiction Anthologies from Latin America" in Guerrero-Lambright. *Unfolding the City*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

Tatum, Charles M. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*". Yvette E. Miller and Charles M Tatum, eds. *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977.