

CUERPOS MÍSTICOS, CUERPOS QUE IMITAN A CRISTO.
DE AGUSTÍN DE HIPONA A FRANCISCA JOSEFA
DE LA CONCEPCIÓN DEL CASTILLO

Beatriz Ferrús Antón
Universitat de València

Se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio (...) y asentósele de tal modo la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (...) rematado ya su juicio vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo y fue hacerse caballero andante.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

1. SOBRE EL SENTIDO DE LA *IMITATIO*

Una imagen atraviesa el imaginario literario occidental, la de un hidalgo manchego que fascinado por la lectura de novelas de caballerías decide transformarse en caballero andante. El amor por la lectura es llevado al extremo. Don Quijote resuelve convertir su vida en una nueva novela. La identificación con los personajes librescoes deja de ser simbólica para pasar a ser performativa, lector y lectura se confunden.

Durante los siglos XVI y XVII muchas mujeres escriben sus vidas en los conventos, dicen 'yo' antes de Rousseau y de la emergencia de la subjetividad moderna¹, y en los comienzos de su relato una escena de lectura,

¹ Pese a la pluralidad de enfoques críticos desde los que es posible enfrentar el estudio de la autobiografía, la mayoría de teóricos coinciden en señalar el momento de su origen: el siglo XVIII y su nueva noción de sujeto, que quedaría plasmada en *Confesiones* de J. J. Rousseau, como primera manifestación acabada del género. De esta forma, habría que esperar a pensadores como Descartes y Rousseau para asistir a la configuración de nociones como "identidad" y "sujeto" en sentido moderno, para contemplar el advenimiento del tiempo de lo autobiográfico. Así, Descartes habría de desplazar el centro de gravedad de la ciencia y la filosofía al conocimiento del sujeto. El *cogito*, 'yo pienso', ejemplifica el pensamiento metódico, origen y fundamento de la posibilidad de conocimiento y pensamiento, la creación cesa de regirse por la mimesis. De igual manera, en el pensamiento de Rousseau el ser humano dejará de estar sujeto a las reglas sociales en virtud del poder o decreto divino, si se adscribe a ellas lo hace únicamente como demostración de libertad. En sus textos autobiográficos, pero también ficcionales, Rousseau descubre las posibilidades de la

donde la filiación con el modelo leído es llevada al extremo, hay que ser lo que se lee, reeditar el gesto quijotesco:

Éramos tres hermanas y nueve hermanos... tenía uno casi de mi edad; juntábamos entramos a leer vidas de santos, que era el que yo más quería, aunque a todos tenía gran amor y ellos a mí; como vía los martirios que por los santos pasaban, parecíame compraban muy barato el ir a gozar de Dios, y deseaba yo mucho morir así... Concertábamos irnos a tierras de moros, pidiendo por amor de Dios para que allá nos descabezasen (Teresa de Jesús, 2001:121).

De esta manera, las *vidas*² de monjas escritas durante estos siglos no se redactan apelando a una lógica de la singularidad, sino de la *imitatio*, provocando una cesura en la historia de la autobiografía, donde algunos especialistas se obstinan en inscribirlas. Desde aquí, será necesario hacerse dos preguntas: ¿Por qué esa renuncia? ¿Cuáles son los modelos de lectura que se buscará imitar? Para responder a estas cuestiones tomaremos como ejemplo las narraciones de vida de María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo, escritas sobre una falsilla hagiográfica perfectamente pautada.

En los siglos XVI y XVII el concepto de imitación ideal en el arte, derivado de la *Poética* de Aristóteles y de su teoría de la *mimesis*, fue decisivo en el quehacer literario. De este modo, Alonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596) partirá de la afirmación de que “poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o el lenguaje” (López Pinciano, 1953:195), pero sentirá que debe precisar ese concepto de imitación: “Y porque este vocablo imitar podría poner alguna oscuridad, digo que imitar, remedar y contrahechar es una misma cosa, y que de dicha imitación, remedamiento o contrahechura es remedada en las obras de la naturaleza y del arte” (López Pinciano, 1953: 195), puesto que van a ser dos sus posibles acepciones: la imitación que la naturaleza lleva a cabo en sus obras: el niño que nace empieza a imitar todo lo que le rodea, y la imitación que el hombre hace en la naturaleza en sus obras gracias al arte. Pero a esto se añade un posible tercer sentido: “quando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que de él hace” (López Pinciano, 1953: 197),

primera persona imaginativa del sujeto. Decir ‘yo’ va a cobrar un valor diferente al que tendría en el relato de vida, asistimos a un giro copernicano de la narración en primera persona, que tendrá en la obra de Immanuel Kant su culminación, al tiempo que su apertura hacia los “usos” románticos.

² Escribo *vidas* en referencia a las escrituras del yo anteriores al siglo XVIII, aunque la mayor parte de la bibliografía crítica se refiere a este tipo de textos como ‘autobiografías’, olvidando las determinaciones de las que he hablado en la nota 1.

práctica que puede ser del todo desastrosa, pero que también puede ser superior a la creación o a la invención, “si los que imitasen de tal manera imitasen, no sería mucho vituperio antes grande hazaña” (López Pinciano, 1953: 198). Por ello, va a ser posible afirmar que la *imitatio* fue en esta época un principio estético y también una técnica literaria, ligada a la doctrina de la erudición poética.

Pero todavía hay más, pues para el caso que nos ocupa va a ser necesario tener en cuenta otros factores. En el seno de la cultura de los Siglos de Oro los tratados teológicos y científicos, los documentos legales y la misma literatura discuten la “racionalidad” de las mujeres y utilizan su “debilidad” como eje ideológico del poder masculino³. Aquí, la lucha de la mujer por el poder de interpretar, la posibilidad de ésta de escribirse como mujer y de escribir su deseo se convierten en actos desafiantes que deben buscar espacios y modos de expresión alternativos. De esta forma, la escritura femenina de vida podría pensarse como desafío, como acto de reescritura y de reinterpretación, tras el que se muestra una auto-imagen en el espacio de la letra. Pero también, como condena, como prohibición de transitar otras esferas de escritura, como obligación de relego en las narraciones “menores” y en sus silencios. Más todavía si se tiene en cuenta que las vidas de monjas se escriben por mandato confesional: “Me ordenó que escribiera todo el

³ Dos citas bíblicas justifican la “natural” sumisión de la mujer al hombre y su inferioridad, la creación bíblica marca la historia de la mujer: El Señor Dios dijo: “No es bueno que el hombre esté sólo; le daré una ayuda apropiada” (*Gn.*, 2, 18) Entonces el Señor Dios hizo caer sobre el hombre un sueño profundo, y mientras dormía le quitó una de sus costillas, poniendo carne en su lugar. De la costilla tomada del hombre, el Señor Dios formó a la mujer y se la presentó al hombre, el cual exclamó: “Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada hembra porque ha sido tomada por el hombre” (*Gn.*, 2, 22). Además, Eva es la pecadora, quien come del fruto prohibido y se deja tentar por la serpiente, acto que la convierte en depositaria del cuerpo y del pecado, en ser para la culpa, maldita por su sexo y obligada a “parir con dolor”. Los pensadores cristianos habrán de recoger desde los primeros tiempos los ecos de esta maldición que el *Génesis* lanza al sexo femenino: “así fue hecha aun corporalmente para el hombre la mujer, la cual, aunque fuera igual en naturaleza racional a éste, fuera, sin embargo, en cuanto al sexo del cuerpo, sujeta al sexo masculino” (Agustín de Hipona, *Confesiones* XIII, 32, 47); “fue conveniente que la mujer fuese formada del varón. Primeramente, para significar que entre ambos debe darse una unión social. La ‘mujer no debe dominar sobre el varón’ ” (Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, q.92, a.3); “Más quiero que sepáis que de todo varón la cabeza es Cristo, y que la cabeza de la mujer es el varón, y la cabeza de Cristo es Dios” (I, Corintios, 11,3). Agustín de Hipona y Tomás de Aquino se convertirían en los difusores de la inferioridad de la mujer dentro de los círculos cristianos, llegando a recuperar algunas de las teorías fisiológicas de Aristóteles para completar sus afirmaciones. Así, la mujer, como ser cercano a la carne y a la muerte y alejado de la razón y espíritu se convertiría en la responsable de la concupiscencia. El famoso *Malleus maleficarum* (1486) de Kramer y Sprenger llega a afirmar de la mujer que “como animal imperfecto siempre engaña (...) Por naturaleza tiene la mujer la fe más débil. Todo lo cual demuestra incluso la etimología del nombre. Fémina viene de *fe* y *minus*, porque siempre ha tenido menos fe”. Los argumentos interpretativos, míticos o etimológicos en contra de las mujeres habrán de recorrer la historia del catolicismo y en general toda la historia de occidente.

tiempo y sólo me permitía dormir una hora por la noche; y eso sólo para que yo pudiera dormir y todo el demás tiempo tenía que pasarlo escribiendo. En esto lo obedecí...” (San José, 1993:17), y que el confesor revisa cada palabra hasta la minucia, al tiempo que invita a seguir el modelo. ¿Qué modelo? El de la hagiografía, las *vitae sanctorum*, pues es la monja excepcional, mística o santa, aquella que tiene acceso a la pluma, aunque su relato esconde siempre el peligro de herejía, de treta del diablo. La mirada del confesor es una mirada vigilante.

Así, si examinamos los relatos de la Madre Castillo, Úrsula Suárez y María de San José descubriremos que los tres se asientan sobre un mismo esquema de escritura, aquel que está tomado de las *vitae*, que como informes escritos debían presentarse sobre la vida, las virtudes y la muerte de todo candidato a santidad que se propusiera ante la Iglesia⁴. Nacimiento en una familia de gran virtud, aparición temprana de la gracia mística, ingreso en el convento contra la voluntad familiar, lucha contra las tentaciones diabólicas, castigos corporales, apariciones de Cristo y la Virgen o éxtasis místicos... son algunas de las constantes comunes en estos textos.

¿Pero cuál es el origen último de este modelo? En primer lugar la *imitatio Christi*, el esquema de la Pasión, el mandato que de imitar a Cristo tienen todos los cristianos, en segundo el legado intertextual de algunos de los grandes santos de la Iglesia, sobre cuyo cruce de influencias se teje la red que sostiene el relato. Si la figura de Cristo supone la recuperación del cuerpo para la religión, la mujer en tanto “depositaria del cuerpo” verá en su imitación una posibilidad de reivindicación, que es también un lenguaje, un modo de escapar a la falsilla de escritura impuesta, de decir donde está prohibido decir, de despistar la vigilancia del confesor para hablar de sí misma. Los modelos de los grandes santos de la Iglesia serán el espejo en el que mirarse, pero también la sombra que perforar, para decirse hay que moverse entre líneas, jugar con los límites de las tecnologías⁵ que de ellos se reciben.

⁴ Si en sus comienzos la Iglesia nombraba a sus santos basándose exclusivamente en la aclamación popular, a medida que su historia fuera avanzando, y con ella el número de sus santos, se irían pautando las medidas que regularan este proceso. Una de las primeras iba a ser la demanda de las *vitae*, narraciones hagiográficas que debían recoger aquellos que promovieran un candidato a santidad y donde debían contar los méritos de éste para acceder al nombramiento.

⁵ Empleo la noción de ‘tecnología’ que aparece acuñada en M. Foucault (1996).

2. GALERÍA DE FIGURAS, ESPEJOS Y SEDUCCIONES

El cura y el barbero llevan a cabo el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, el resultado es un extenso listado de obras de caballerías entre los que destacan algunos títulos fundamentales: *Amadís*, *Tirant...* Así, nuestro particular escrutinio de los relatos de María de San José, la Madre Castillo y Úrsula Suárez nos conducirá también a una serie de nombres: Agustín de Hipona, Catalina de Siena, Ignacio de Loyola, Rosa de Lima, pero, sobre todo, Teresa de Jesús, constituyen la nómina fundamental, que habrá de diseñar la tecnología corporal que manipulan las monjas en la búsqueda de un nuevo decir.

“Voy a confesar lo que sé de mi” (Agustín de Hipona, *Confesiones*, 6,8) el acto de confesión agustiniana traza un umbral, por primera vez un ‘yo’ habla y despliega el retrato de una poderosa interioridad. Confesión y conversión, pero también filosofía del tiempo y de la memoria, se encuentran cifradas en un relato instalado en el origen. Éste es el comienzo de un linaje, no en vano durante siglos las *Confesiones* han sido consideradas el origen del género autobiográfico. Pero aquello que nos interesa aquí es el modo en que Agustín de Hipona inaugura un pensamiento sobre el cuerpo y los sentidos, como obstáculos para la ascensión hacia Dios; pero también como resultado de una síntesis cuerpo-espíritu, que no puede dissociarse, que debe ser reinterpretada y reinscrita. El texto del pensador de Hipona apunta, asimismo, hacia una apertura del cerco corporal, de su dimensión carcelaria, a través de una sensorialidad dúplice que permite trascender límites y penetrar otro espacio de visión.

De esta forma, aquello que en las *Confesiones* no deja de ser un programa de orden general alcanza en el pensamiento de Ignacio de Loyola un desarrollo minucioso. Los *Ejercicios espirituales* van a ser pensados como un sistema combinatorio, de orden inflexible y alejado de toda arbitrariedad, que parta de un vacío previo, no contaminado por ningún lenguaje. Ya que el propio Ignacio es un logoteta, fundador de lengua, la de un corpus-cuerpo sometido a un detallado sistema de actuación: “El primer modo para hacer sana y buena elección contiene en sí seis puntos”, “El segundo modo para hacer sana y buena elección contiene en sí cuatro reglas y una nota”, donde será muy importante conocer el código y no fallar-faltar a la hora de ejercitar la práctica, faltas y aciertos se recuentan hasta la obsesión. Ignacio suministra una posición de escritura, una ficción de transparencia, que al confesor no se le escape nada, pero también un borrado de la singularidad a favor de la humildad hiperbolizada. La espiritualidad convertida en praxis estará al alcance de todos los fieles. La gracia es cuestión de práctica y por sí misma no sirve para justificar la escritura femenina.

El cuerpo como resultado de las operaciones de la razón es el legado que Agustín de Hipona e Ignacio de Loyola dejan a Úrsula Suárez, María de San José y la Madre Castillo. Desde aquí, el cuerpo femenino, en tanto lujurioso y doblemente pecador, deberá ser doblemente controlado, pues con él las posibilidades de fracaso, de falta, son también dobles. Frente a ello Catalina de Siena, Teresa de Jesús y Rosa de Lima trazarán un pensamiento sobre el cuerpo femenino que convierte su especificidad en expresividad, en *otro* lenguaje más allá de la palabra, que se aleja de la praxis para hablar de la singularidad de la experiencia.

El llanto, el trance, los lenguajes de la abyección, metáforas maternas y amorosas, los juegos con el alimento, inedia sagrada, los procesos de androginación y borrado de marcas femeninas van a constituir sobre la figura-leyenda de Catalina de Siena un modo de expresividad más allá de la gramática, que desea recuperar para la mujer una lengua primigenia, cercana al vagido del bebé, que escape de las determinaciones masculinas. Rosa de Lima traslada esta búsqueda a sus hológrafos, donde utilizando hilo y aguja, logra transmitir por medio del bordado, “arte femenina”, la plasticidad y la fuerza de la experiencia mística.

Pero será Teresa de Jesús, la “santa del gran éxtasis”, quien habría de convertirse en la gran figura del misticismo universal y en uno de los grandes referentes de la historia de la literatura de mujeres. Una imagen coagula su herencia, la de Teresa en éxtasis, esculpida por Bernini e inspirada en un fragmento del *Libro de la vida*:

Véale en las manos un dardo de oro largo, y al fin el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone en grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo en algo (Teresa de Jesús, 2001: 352-353).

Teresa de Jesús, como las monjas coloniales, escribe por mandato. En la búsqueda del que ha de ser un complejo sistema de expresión, no resulta sencillo relatar la gracia mística, la sombra del confesor, e incluso del censor inquisitorial, dificulta la tarea, su prudencia recuerda a la de Sor Juana, que no quería “ruido con el Santo Oficio”: “Que andaban los tiempos recios y que podía ser me levantasen algo y fuesen a los inquisidores” (Teresa de Jesús, 2001: 394). Desde aquí, el esquema que el texto suministra es el prototípico de las hagiografías. No obstante, Teresa logra escabullirse de él, convertir su

relato en poderosamente singular, al tiempo que reinterpreta y rescribe la imagen que su tiempo reservaba para la mujer ¿Cómo lo consigue? No sólo retratándose como sujeto especialmente tocado por Dios, sino, además, utilizando el relato de la gracia mística, y el retrato de un cuerpo, que aunque enfermo y pesadoso no “deja de participar en algo”, pues en tanto cuerpo sufriente se aproxima al cuerpo de Cristo, como escenarios para hablar de un deseo femenino potencialmente subversivo: “A desora viene un deseo que no sé como se mueve” (Teresa de Jesús, 2001: 280), que apunta hacia una semiótica. Su texto parece ceñirse al programa de Agustín de Hipona e Ignacio de Loyola, pero esta es sólo una ficción de semejanza, una máscara que se contempla para fragmentarse. A lo largo de la historia las mujeres han tenido que ejercitarse en los juegos de mascaradas.

Sobre el entrecruzamiento del modelo corporal pautado por la razón y el del cuerpo experiencial que escapa a todo control, y contando con el referente central del programa de *imitatio Christi*, se construye un decir femenino aparentemente paradójico, ininteligible si se desconoce el bagaje intertextual sobre el que se ha levantado, sencillamente polifónico si se atiende a las condiciones específicas del mismo. A continuación trataremos de aproximarnos a algunas de sus claves concretas.

3. “AUTOBIOGRAFÍA” E *IMITATIO CHRISTI*

Contemporánea de Sor Juana Inés de la Cruz, agustina recoleta en el convento de Nuestra Señora de la Soledad (Oaxaca), la mexicana María de San José (1656-1719) escribió más de doce tomos autobiográficos a instancias de sus confesores. De estos sólo el primero ha recibido una edición moderna completa (Myers, 1993), mientras del resto sólo existe una antología en inglés (Myers y Powell, 2000). En el primer tomo María cuenta su vida seglar (1656-1687) y su dura lucha hasta conseguir ser admitida como religiosa, junto con sus primeras experiencias místicas. El texto supondrá una particular venganza hacia el obispo Fernández de Santa Cruz, principal opositor a la entrada de María de San José en el convento. En los tomos siguientes redactará su vida conventual y la evolución de su misticismo.

Años después la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez, monja chilena que vivió entre 1666 y 1749, añade nuevas direcciones de reflexión. Desde los 12 años Úrsula Suárez habita en el monasterio de las clarisas de Santiago de Chile, donde obligada por sus confesores redactará su vida con 33 años, pero su primer manuscrito será al parecer destruido. Así, con 42 años habría de emprender una segunda redacción, a la que dedicará cinco lustros (entre 1708 y 1732), la vida recreada será la de una mística, aunque con peculiar carácter: “Díjome mi señor y padre amantísimo: ‘No he tenido una santa

comediante y de todo hay en los palacios, tú has de ser la comediante' ” (Suárez, 1983: 230).

Junto a ellas Francisca Josefa de la Concepción del Castillo redacta su *vida*, que la erige como la “gran mística americana”. Franciscana en el convento de Santa Clara de Tunja, en Colombia, carmelita de vocación tendría siempre como referente a Teresa de Jesús, quien la inspira tanto para la redacción de su *Vida* como de los *Afectos Espirituales*, ambas obras de carácter autobiográfico y contenido místico, que compondrán un ‘yo’ desgarrado y complejo, de múltiples planos, que supera en registros al de las narraciones anteriores.

Hasta aquí nos encontramos con tres mujeres que toman la pluma por mandato confesional y que justifican su escritura presentándose como místicas. De esta forma, el modelo que reproducen es el de la *imitatio Christi*, trabado sobre la episódica narrativa de las *vitae* y el esquema de la Pasión, se pone en escena un cuerpo que sufre por Dios, acompañado de continuas referencias a la tecnología corporal, que iniciada por Agustín de Hipona consolidan los *Ejercicios Espirituales*, texto de referencia primaria en la época. ¿Qué queda, por tanto, para la singularidad o la improvisación? ¿Hay espacio para una especificidad femenina continuamente negada por los discursos de poder? Sólo cuando el relato se adentre en la descripción de un cuerpo sufriente, que al querer ser tachado termine por subrayarse, o deje paso a la narración de la vivencia mística, pequeñas variaciones y desvíos del modelo apuntarán a un decir que se mueve entre líneas, dotarán de nuevos sentidos al retrato.

Desde aquí, el yo-monja se dibujará como un yo-cuerpo, clausurado en sus límites, sellado por el himen, controlado en sus sentidos, y circundado por un hábito que es un sudario, vestido para un cuerpo-muerto, que es lo que se ha de ser, pero también cuerpo abyecto. El cuerpo contenido, cerrado, habrá quedado instalado del lado del orden, será la respuesta a una gramática, a una tecnología de poder. Sin embargo, el llanto, la sangre, la sensorialidad dúplice, los juegos alimenticios, la enfermedad y el dolor, el erotismo o el goce perforarán el cerco corporal para forzar la trasgresión, el desorden lingüístico. Esta fricción retoma el choque que entre modelos masculinos y femeninos veíamos en el apartado anterior.

“A su esposa la nombran con semejanzas, que significan secreto: huerto cerrado, fuente sellada” (Castillo, 1942: 78), dice la Madre Castillo, quien también apunta que

Tenía un horror a mi cuerpo que cada dedo de las manos me atormentaba fieramente, la ropa que traía vestida, el aire y la luz que miraba. Fui con esto imposible de comer ningún bocado, y sentía tal tormento que sobre la comida

derramaba amargo llanto. Todo el día y toda la noche traía un temblor y un pavor que no se puede decir cómo eran (Castillo, 1942: 76).

Este es el relato de una desapropiación, de una enajenación del cuerpo, pero nunca de una pérdida. El cuerpo se sufre, se extraña, no se pierde. La “ropa que traía vestida” metaforiza poderosamente ese extrañamiento hasta transformarlo en una fuente de horror. El cuerpo se presenta como realidad ajena, que habla un lenguaje propio, que deberá silenciarse por medio de la más tremenda tortura. La identidad que sobre éste se traba sólo puede presentarse como dislocada, pues entre el cuerpo sentido y el cuerpo pautado por la tecnología existe un abismo, una esquizofrenia.

Algo similar le ocurre a María de San José, quien escribe la devoción sobre su propia piel “hacía cuanta penitencia alcanzaban mis fuerzas y despedazaba mi cuerpo hasta bañar el suelo y ver correr la sangre” (San José, 1993: 62), quien prefiere exhibir un cuerpo abyecto antes que un cuerpo femenino: “Los charcos de podre que amanecían en el suelo donde dormía de lo que manaban las llagas (...) me allé muy fatigada del mal olor de las llagas que se me avían echo en la sintura” (San José, 1993: 116). Escribir será en estos textos descarnar un cuerpo, tacharlo, en un ejercicio donde el tachón termina por mostrarse subrayado. El cuerpo emerge en la escritura cuando se borra en la vida y eso permite sublimarlo.

Frente a estas manifestaciones la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez presenta a la mujer como gasto, como exceso, como objeto prioritario de una economía de lujo. El cuerpo de la mujer es una superficie dispuesta a ser maleada, maquillada, el hombre debe invertir en ella para obtener un bien. La Mujer es un disfraz que para lo femenino ha ideado el hombre. Por eso Sor Úrsula trabaja por dinamitar esta estructura de dependencias, al hiperbolizar en su juego de disfraces la noción de gasto; al construir una mujer que se disfraza de mujer-exceso y que logra escenificar así un *más allá mujer*, horada el modelo, demuestra el vacío que hay tras la máscara, al puntuar que ésta es una invención social masculina.

Así Úrsula se viste y se maquilla de adulta siendo una niña y acaba por burlarse de un señor que se enamora de ella, en el convento utiliza también el maquillaje para hacer creer a los devotos que es seglar y no monja, incluso llega a disfrazar de mujer a un criado para reírse de otro señor que la pretende. Con ello desea vengar la destrucción que el acto sexual origina en la mujer, como batalla de cuerpos que viola los límites del cuerpo propio: “¿pues yo había de consentir que con hombre me acostasen?; primero he de horcarme o con daga degollarme o el pecho atravesarme?”, “Yo no lloraba sino por la muerta, porque se me ponía en la cabeza que todas las que se casaban estaban muertas, y desto eran mis penas” (Suárez, 1983: 126).

La *vida* como juego de disfraces se presenta como un intento por redimensionar el cuerpo, por resituar sus límites. Pues sólo por medio de él Úrsula logrará exorcizar el peso de una sexualidad autonegada y conflictiva, sólo así logrará por breves espacios trascender el espacio al que su sociedad le consigna.

Identidad dislocada porque el propio cuerpo habita la alteridad amenazante, cuerpo que se quiere abyecto porque es femenino o cuerpo-superficie recodificado por la mirada masculina, se erigen como tres lugares desde los que pensar la identidad-mujer, desde los que indagar acerca de la existencia de una subjetividad femenina previa al advenimiento de la modernidad, al nacimiento de la autobiografía. Pero todavía hay más, porque ante las preguntas que los textos lanzan emerge una repuesta-pregunta, la de la memoria de un goce, como punto de fuga que perfora los textos y anticipa subjetividades.

La experiencia mística parte de una falta, la del cuerpo-Amado que ha sido sustraído, ya que el cristianismo recupera el cuerpo para el discurso religioso, pero niega de forma absoluta la cópula. El cuerpo del Otro ha sido usurpado. Sin embargo, sigue seduciendo, virtuosismo técnico que escapa a la palabra. La monja se tortura en su nombre. El cuerpo individual pasa a narrar la historia de las instituciones de sentido. La mística se convierte en una puesta en escena particular: del ser, del fantasma y del amor.

María de San José busca merecer a Dios, recibir su favor, pero a Él jamás le basta, o, quizá ella espera más de lo que puede darle, la vida se convierte en una búsqueda permanente, el goce brota de la propia imposibilidad, de la necesidad de poner más para merecer más. El fantasma se halla siempre a la misma distancia. No obstante, su cuerpo, fragmentado hasta la minucia en el relato, que no es más que la narración obsesiva de cada una de sus represiones, sólo se unifica desde el anhelo del goce perseguido, que, a veces, llega atenuado por medio de una experiencia que jamás es suficiente, que siempre apunta hacia algo que nunca culmina. Pero en el fracaso se halla el placer del intento perpetuo, goce de un masoquismo sutil.

La Madre Castillo encarna el Masoquismo, no se puede disfrutar sin padecer, su cuerpo se exhibe con descaro hasta absolutizar el texto, hasta ocupar el más mínimo resquicio, es un cuerpo total, sin fragmentos, que existe porque otro lo mira, que existe para ser mirado, no hay cuerpo sin reflejo especular. La más vilipendiada será la más deseada, la que más padece más goza. El texto se desborda, trabaja con una lógica del exceso que todo lo atraviesa. La erótica tendrá que terminar por activarse, en un intento de aproximación a una experiencia donde la falta de un cuerpo la transforma en más corporal, aquello que está ausente adquiere paradójicamente una mayor presencia. Todavía más, porque si el cuerpo que falta se aproxima hasta

sentirse sobre la piel, el Diablo como antagonista dispuesto a robar aquello que no le pertenece, tiene una mayor presencia física, como si quisiera decir “Si otro falta yo lleno su hueco, vente conmigo”.

Muy distinta resulta en este contexto la relación que Úrsula Suárez mantiene con Dios, que llega a preguntarle directamente por la condición de su falta: “¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres?, ¿qué me falta a mí para que hagas esto conmigo?” (Suárez, 1983: 176). “Un cuerpo” podría haberle respondido ella, pero no lo hace, porque Él también tiene lo que los hombres no pueden darle. Las experiencias de Úrsula con Dios son cálidas, goce tierno, alejado del éxtasis y el orgasmo, totalmente opuesto a esos “casamientos” que ella tanto teme. Su Dios está construido a la medida de su miedo, como inversión de su verdadero deseo, deseo que teme, pues ¿no quiere ella aquello que ha decidido burlar?, ¿no persigue la fantasía de una violación? Si a alguien Dios no colma es a Úrsula, su discurso es aséptico, apenas se aproxima a la erótica.

De esta forma, sólo la memoria del goce singulariza tres relatos gestados desde una escena de lectura. Sin embargo, el yo-cuerpo no se disuelve, sino que sigue siendo la matriz del relato. Por ello, si la auto-bio-grafía nace de la combinación de reflexividad, naturaleza y letra, el yo-monja en tanto termina por manifestarse únicamente como yo-cuerpo, elude el primero de los componentes, la única reflexividad existente es la de la lectura, la del modelo que se quiere imitar. Desde aquí, se traza la parábola que transita de la *vida* a la autobiografía, que marca entre ambos géneros continuidades y rupturas.

Dice Michel Foucault que “Antes del siglo XVIII el *hombre* no existía” (Foucault, 1999: 300) pues “la *episteme* clásica se articula siguiendo líneas que no aíslan, de modo alguno, un dominio propio y específico del hombre” (Foucault, 1999: 300). El mundo clásico fue el mundo de la *imitatio*, de la mimesis, donde lo verdaderamente importante se halla en el espacio objetual, la mente del autor es sólo un depósito que almacena la información que llega a través de los sentidos. El autor, el hombre, sólo desempeñan un papel pasivo, pues es una “criatura de Dios” y está sometido a su Ley.

Desde aquí, Don Quijote como representante de este tiempo:

no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticoloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad (...) El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de

caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura (Foucault, 1999: 300).

De esta forma, Alonso Quijano se alza como metáfora de un mundo despojado de la noción de identidad, el mismo que habremos de encontrar cuando leamos las *vidas*. ¿No hay por parte del yo-monja una persecución de la semejanza, una búsqueda de lo Mismo? Cada *vida* espera ‘pararse a’, es el resultado de la Ley de Dios, pero también de la Ley de la *Imitatio*. Si “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros” (Foucault, 1999: 300) las monjas coloniales leen sus cuerpos para demostrar otros libros, las hagiografías, pero también la Palabra de Dios, la misma *Biblia*; pero también el Cuerpo-Pasión. Además, si la diferencia quijotesca entre mundo y letra es fruto de los encantadores, la monja justifica el desvío de la falsilla de la escritura como resultado de la tentación diabólica, pero también de la gracia mística, y es en estos desvíos donde se lega un decir que ha de retomar la historia de la literatura de mujeres. El yo-monja, como el loco, ocupa en la cultura occidental del XVI y el XVII, el lugar de las semejanzas salvajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín de Hipona (1986). *Las Confesiones*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Castillo, F. J. (1942). *Mi vida*. Bogotá: Publicaciones Ministerio de Educación Colombiano.
- Catalina de Siena (2002). *El Diálogo. Oraciones. Soliloquios*. Madrid: BAC.
- De la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Ferrús Antón, B. (2004). *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Valencia: Universitat de València.
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Ignacio de Loyola (1997). *Ejercicios Espirituales*, Madrid: BAC.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1991). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1981). *Aun. El seminario XX*. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- López Pinciano, A. (1953). *Philosophia Antigua Poética*. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos.
- Myers, K. (1993). *Word from New Spain. The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Myers, K. & A. Powell (eds. & trans.) (2000). *A Wild Country in the Garden: The Spiritual Journal of a Colonial Mexican Nun*. Bloomington: Indiana University Press.
- San José, M. (1993). *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Suárez, Ú. (1983). *Relación autobiográfica*. Santiago de Chile: Biblioteca Antigua Chilena.
- Teresa de Jesús (2001). *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra.