

YO-CUERPO Y ESCRITURA DE VIDA.
(PARA UNA TECNOLOGÍA DE LA CORPORALIDAD
FEMENINA EN LOS SIGLOS XVI y XVII)

Beatriz Ferrús Antón
Universitat de València

Debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una exigencia. Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo oscuro en mí.
Gilles Deleuze, *El pliegue*.

1. SOBRE EL SENTIDO DE ESCRIBIR LA VIDA

En el mundo latinoamericano colonial los tratados teológicos y científicos, los documentos legales y la misma literatura discuten la “racionalidad”¹ de las mujeres y utilizan su “debilidad” como eje ideológico del poder masculino. Por ello, 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.

Desde aquí, la escritura femenina de vida podría leerse como desafío, como acto de reescritura y de reinterpretación, tras el que se elabora y muestra una auto-imagen que reivindica un lugar en el espacio de la letra. Pero también podría pensarse como condena, como prohibición de transitar otras esferas de escritura, como obligación de relego en las narraciones privadas y en sus silencios. Pues los “géneros menores”², en tanto se tiñen de este estigma, no dejan de representar ciertas formas de encierro.

Las monjas coloniales escriben sus vidas por orden de sus confesores, despliegan la auto-escritura como obediencia. Así la escritura de vida se convierte siempre en práctica ejemplarizante, en acto de re-escritura de *otras historias*; ya que la monja que cuenta su historia imita un modelo e inserta su relato en un molde pautado. La autorreflexividad resulta exacerbada e

¹ Un rastreo de la imagen de la mujer reflejada por los discursos hegemónicos aparece muy bien elaborada en la recopilación documental J. L. Sánchez Lora (1988).

² Cartas, vidas y pequeñas poesías fueron durante los siglos XVI y XVII considerados géneros menores, acordes a las capacidades de las mujeres y apropiados para ellas por su dimensión privada.

hiperbolizada, la dimensión modélica de todo texto no se oculta, sino que se exhibe en la superficie textual. En el mundo barroco la *imitatio* clásica sigue funcionando como valor. Aquello que debe imitarse son las vidas de los santos, los relatos hagiográficos, pero también la Pasión de Cristo.

De este modo, el texto se redacta sobre una falsilla, para terminar por no decir “nada nuevo”, o “casi nada”, porque sólo donde los reglones se tuercen emerge la propia identidad. La vida transita la hagiografía y la escritura sólo dice aquello que puede y debe ser leído, aunque el propio gesto la delate y nos empuje a mirar en sus bordes, los rasgos subjetivos e identitarios no van a poder ser obturados.

Sin embargo, en el marco de un universo que piensa la vida desde la dualidad alma/cuerpo, y considera a la mujer absolutamente depositaria de los “males del cuerpo” y de los pecados a él asociados, un yo-cuerpo pasa a apoderarse del texto, cuando lo lógico hubiera sido esperar su borrado, y no sólo lo hace para entonar un *mea culpa*, tal y como la mirada del confesor espera; sino para articular en el seno de una tecnología de control un lenguaje *otro*, que terminará por configurarse como *otro* lenguaje.

De esta manera, tal y como relata Susan Gubar (1991: 175-203), en aquellos momentos de la historia en que la mujer carece de acceso a los sistemas de representación, a la palabra escrita, ésta utiliza su cuerpo como superficie artística, ella misma se muestra como objeto-arte. De cómo la mujer colonial utiliza la tecnología corporal para decirse tratará de dar cuenta este artículo.

Las *vidas* de Sor María de San José (México, 1656-1719), Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Colombia, 1672-1741) y Sor Úrsula Suárez (Chile, 1666-1749), me proveerán de ejemplos con los que respaldar mis hipótesis³.

2. PROTAGONISTA DEL TEXTO: EL CUERPO (FEMENINO)

“Materia” y “Mater” dos palabras con una misma raíz, que apunta un linaje, un origen o una causa, dos palabras en cuya distancia se traza la historia de un cuerpo: el de una mujer. Durante el Renacimiento y el Barroco la mujer será identificada absolutamente con su cuerpo, por eso se la llama “varón imperfecto”, “útero andante”, “reflejo de la belleza divina”, “lasciva tentación de Satanás”. Se la describe por lo que no es, por lo que no tiene: no tiene falo. Su único atributo es la maternidad.

Desde aquí, el cuerpo-mujer pasa a ser pensado como materia informe, indiferenciada, a la que es preciso buscar unos límites, contener, puesto que

³ Las citas de los textos del corpus aparecerán con el número de páginas junto a ellas entre paréntesis, las ediciones a las que se corresponden están incluidas en la bibliografía final.

sus excesos, su desbordamiento, atentan contra el orden establecido. La medicina, el arte, pero también la moral o la religión, se convierten en los lenguajes de contención, de intervención cultural. El cuerpo femenino ideal se encuentra absolutamente sellado, circundado, todos sus orificios han sido cerrados. La materia marginal debe respetar unas fronteras que separen el afuera del adentro del cuerpo, que marquen los límites entre yo y otro.

Así, el cuerpo de mujer es por naturaleza un cuerpo abyecto que debe ser regenerado: “No es la falta de limpieza o de salud lo que causa la abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden, lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado” (Kristeva, 1989: 27). Si en el orden cotidiano lo abyecto se niega a la palabra y se oculta a la mirada, en el orden de lo religioso se rescata para su exhibición y su proclama, pues un mismo sujeto y un mismo discurso harán existir la abyección y la sublimidad. La abyección de sí, expuesta ante Dios y para Dios, desata la experiencia transformante que conduce al terreno de lo sublime. Junto a los cuerpos femeninos aparecen los cuerpos religiosos.

Entre Agustín de Hipona⁴ e Ignacio de Loyola⁵ se completa el trazado de una meticulosa tecnología, de la sanción de la voluptuosidad sensorial al control mínimo del pensamiento y del gesto, logrado a través del “ejercicio espiritual”, el cuerpo religioso, que siempre aspira a ser místico, no deja nada al azar.

Pero todavía hay más, pues el exceso del cuerpo-mujer sobreimpone nuevas pautas de comportamiento, como bien supo mostrar Catalina de Siena⁶. De este modo, la inversión en el cuerpo-monja se manifiesta como doblemente rentable, pues no sólo genera una plusvalía de salvación (la del cuerpo sacrificial que imita a Cristo para ganar la vida eterna), sino una minusvalía: la del peligro que como exceso representa el cuerpo de mujer. La profesión religiosa escenificará siempre un intercambio: un cuerpo de mujer se sustituye por un cuerpo virgen, cuerpo andrógino, pero, además, pretendidamente angélico que sólo posee el valor de llevar prendida un alma.

⁴ Las *Confesiones* de Agustín de Hipona supondrán el reforzamiento del dualismo alma/cuerpo y su rígida separación para el pensamiento católico; pero también la proscripción de los sentidos como fuente de voluptuosidad y, en consecuencia, el diseño de una tecnología que trate de contrarrestar su efecto pernicioso.

⁵ Los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola representan la tecnología de control corporal llevada a su exceso, al ejercitante no le queda ni un solo movimiento ni un solo pensamiento dejado a la improvisación, hay una regla justa y precisa para cada ocasión. La represión alcanza la minucia.

⁶ Catalina de Siena representa el modelo de la corporalidad femenina articulada como lenguaje, un lenguaje que se hace posible con el soporte de la vivencia mística: la abyección de sí, la anorexia sagrada, las imágenes maternas, el despojo del adorno como icono femenino... son algunos de los recursos que ella utiliza para hablar de la mujer, su deseo y su cuerpo.

Por eso, la primera clausura de la mujer-monja debe ser la virginidad, el sello del himen, pretensión de parecerse a María, cuerpo imposible que clausura y genera: “A su esposa la nombran con semejanzas, que significan secreto, huerto cerrado, fuente sellada” dirá la Madre Castillo. La virginidad como ideal de pureza, al tiempo que de unicidad, que debe proyectarla fuera de su condición terrenal para alzarla hacia la más alta sublimación ajena al cuerpo: el gozo prometido.

La obsesión por un cuerpo preservado en su unidad elemental, cerrado a un exterior que atenta contra ella, se traduce, asimismo, en una férrea vigilancia sobre el control de los sentidos: “los ojos en el suelo, que solamente miraba donde ponía los pies para no caerme o tropezar” (MJ, 118), las telas ásperas para evitar que su tacto sea un disfrute: “Hise una camisa o forma de túnica de manta de algodón, i sobre esa túnica me puse unas navas de lana i ensima toda una saia de bajeta mui gruesa i burda, tan angostas que no cabía en ella mui olgada” (MJ, 111), los labios sellados: “porque de los labios dolorosos del corazón, sale en palabras dañosas tu corazón por los labios” (MC, 35).

No obstante, la clausura sensorial tiene su compensación en una sensorialidad que se vuelve dúplice: “ojos del alma”, “oídos del alma”, que permiten no sólo atravesar las fronteras corporales, sino también las de la realidad sensible, ver allá donde nadie ve, entrar en el espacio de lo trascendente: “Y vi claro, con vista del alma, la grandeza de Dios y de sus atributos, de su omnipotencia, bondad y sabiduría” (MC, 105), como especial dotación que convierte en elegido y en santo. Porque aquello que singulariza a los “sentidos del alma” es su capacidad para reforzar la unidad fundamental del sujeto, para evitar su dispersión. “Conosí lo mínimo” (US, 193) dirá Úrsula Suárez, como paso hacia lo máximo, el koan, el gesto mínimo del zen, que esconde una trampa, pues busca alcanzar la iluminación, llegar, por tanto, a lo máximo: “Entre lo mínimo y lo máximo hay un pasadizo secreto... entre lo mínimo y lo máximo cruza la *differànce*” (Asensi, 2002). Secretos corredores entre dos cuerpos, dos planos, entre dos dimensiones que anulan el espacio, que se funden en la nada con la que se encuentra San Pablo tras la caída del caballo “Se levantó del suelo y con los ojos abiertos nada veía” (*Hechos*, 9,8), la misma nada en la que se abisma la propia Úrsula: “Y por tres días enteros estuve conociendo mi nada” (US, 201).

Asimismo, para ser santa, o mostrarse como tal en el retrato será necesario seguir una dieta, ya que el alimento como elemento que circula entre límites puede ser portador de impureza. Además, la comida y su necesidad recuerdan la dimensión animal del ser humano, y lo alejan de los ángeles y de los seres divinos, mientras despierta placeres voluptuosos: “luego me determiné con gran ánimo y balor a dar de mano a todos los

manjares acostumbrados, i comer solo iervas guisadas o crudas como las allava, i en lugar de pan tortilla de maíz, el ayuno fue continuo todos los días del año” (MJ, 113). Ayuno continuo, porque el ideal de la monja es el de vivir sin comer, mantenerse del alimento espiritual que representa la ingesta eucarística, nueva búsqueda de unidad fundamental.

El hábito también contribuye a crear la impresión de cuerpo cerrado, marca, pliegue, límite, como un sudario, pues viste un cuerpo muerto: “El jubón que siempre usé era de picote de color oscuro, las mangas serradas por todas partes... no volvió a caer en mi cuerpo cosa nueva, ni volví a tocar cosa blanda de lienzo o seda” (MJ, 112).

Obsesiva presencia de los límites que, no obstante, va a ser enfrentada por un elemento de su propio programa, como ya ocurría con los “sentidos del alma”, la posibilidad de manipular la tecnología se encuentra incluida en el mismo sistema: el dolor como “punción de lo sacro” (Le Breton, 1999: 18), “sacralidad salvaje”, que arrebató al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites, forma caprichosa y arbitraria que hiere con inaudita crueldad, hasta llegar a quebrar los límites de la identidad. Dice la Madre Castillo:

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 era (MC, 76).

Este es el relato de una desapropiación, de una enajenación del cuerpo, de una esquizofrenia, pero nunca de una pérdida. La “ropa que traía vestida” metaforiza poderosamente ese extrañamiento doloroso hasta transformarlo en una fuente de horror. La identidad trabada sobre un cuerpo temido, negado, extraño, construye un sujeto dislocado, funambulista que camina por su propio borde para hacer de la letra el trazo de una piel reencontrada, rescrita. La escritura es el lazo tendido en la oscuridad para salir de la angustia de contener tras nuestra piel aquello que se teme y saber que siempre estaremos habitados.

El *mysterium doloris* turba la comprensión de la vida, enseña al hombre a separar el alma y el cuerpo, a pensar sobre su relación y sus límites. No obstante, la figura de Cristo dota al dolor de un sentido inédito en otras tradiciones religiosas. Dice Simone Weil que “La grandeza extrema del cristianismo viene no de buscar un remedio sobrenatural al sufrimiento, sino un uso sobrenatural del sufrimiento” (Weil, 2000: 18). Aun más, porque tras el sufrimiento habita el goce. Manipular el sufrimiento es una forma de superar el cerco corporal.

La monja busca el dolor en la autotortura, también a través de la enfermedad reclamada, el dolor es una ofrenda y un lenguaje; pero dolor y pecado están, asimismo, asociados: “Multiplicaré tus dolores en tus preñeces, con dolor parirás a tus hijos y estarás bajo la potestad de tu marido que te dominará” (*Génesis*, 3, 16), maldición para un sexo maldito, que, sin embargo, convierte el castigo corporal no en un ejercicio de tachado de un cuerpo que habla demasiado, sino de subrayado, de puesta en escena. Mientras se relata cómo se quiere acallar al cuerpo no se deja de hablar de él. El dolor, que atraviesa el cerco de la clausura corporal, revela su valor de mera apariencia y sitúa al cuerpo doliente en el centro de la escena.

Como apunta Gilles Deleuze (Deleuze, 1998), el arte barroco deviene *Socius*, espacio social, que se instala entre dos artes, para dar lugar a una *performance* que busca atrapar al espectador. Sin aquel que mira y sostiene, sin puesta en escena, no podría entenderse el yo-cuerpo del relato barroco. Así, una de las primeras trasgresiones que éste alcanza es la de convertir al cuerpo clausurado en un cuerpo doblemente deseado.

Desde aquí, el sacrificio corporal, como *peligroso suplemento* (Derrida, 2000), decidido a horadar el sistema, se tratará de reconducir hacia el espacio del orden, por medio de un valor útil, mercantil, que convierte al convento en un espacio-mecanismo de sustitución, donde las religiosas, pensadas como seres virtuosos, ejercen sobre sí un suplicio corporal que debe ayudar a borrar los pecados del mundo, se convierten en víctimas y verdugos de un sacrificio expiatorio: “El sacrificio de las monjas es reconocido universalmente, su impacto primero en el convento y luego en el siglo provoca una reacción y organiza una didáctica del padecer, una estética del sufrimiento y una retórica textual” (Glanz, 1995: 173). El masoquismo salvaje que la monja ejerce sobre su cuerpo se interpreta como anhelo de Pasión, ansia de imitar a Cristo, que, sin embargo, no evita el peligro.

3. TOMAR LA ESCENA

Quiero ser crucificada. Y Él me dejó sus clavos.
Teresa de los Andes, *Diario*.

Desde el comienzo de la cristiandad la Iglesia tiene un problema con las mujeres. La misoginia grecolatina, heredada por los primeros padres, convierte a la mujer en el signo de la debilidad, la sensualidad y la carne, y la inhabilita para el ejercicio del ministerio. Pese a ello, ésta no se conformará con ser un miembro nominal y dócil dentro de una institución que pone a su servicio guías o maestros, sino que se revelará como fiel de especial fervor, como fundadora de movimientos e igualmente como maestra. Será el

desajuste entre permisividad y deseo aquel que provea al imaginario del mundo católico de una serie de modelos dispuestos a conciliarlo. La *femina virilis* o la *virago* y la mujer imitadora de Cristo son dos de estos modelos, siempre trazados sobre el trasfondo de otra figura ideal: la virgen.

En el imaginario medieval el Cuerpo de Cristo va a ser representado como un cuerpo de mujer, a Jesús se le llama “madre”, en tanto figura nutricia que alimenta a los cristianos con el líquido destilado de su pecho, con la sangre derramada en la cruz. De esta forma, son estas extensiones metafóricas las que van a permitir a la mujer llegar a la *imitatio Christi*, pese a su “inferioridad corporal” y a su “incapacidad para el sacerdocio”, puesto que sus carnes pueden hacer aquello mismo que Cristo: sangrar, nutrir, morir y dar la vida por los demás; pero esta imitación requiere del seguimiento de un modelo específico, de un gran esfuerzo. “No hay hombre ni mujer”, dice (*Gálatas* 3, 26-28), el bautismo debería borrar la diferencia sexual, “Porque en la resurrección ni los hombres ni las mujeres se casarán, sino que serán como ángeles del cielo” (*Mateo*, 20, 30). La mujer imitadora de Cristo como virago, “hombre honorario”, que aspira a este “unisex ideal”. Y la monja consagrada como potencialmente virago y factualmente virgen. Necesidad de clausurar el cuerpo, de tacharlo, para borrar la marca femenina y al convertirse en neutro comenzar la imitación de Cristo. Programa engañoso, ya lo hemos visto, puesto que al tratar de acallar el cuerpo de la mujer se termina por situarlo en el centro de la escena.

¿Es ésta la recompensa de tanto esfuerzo?, ¿la mera puesta en escena del cuerpo femenino? La mujer que imita a Cristo, en tanto ha decidido pagar el precio de la virginidad, rememora la inversión de Eva a Ave, de mujer maldita a mujer divina, se adhiere al *Fiat*, que representa la unión suprema del hombre libre con los planes de Dios, e inaugura toda una tradición de esposas-novias de Cristo decididas a compartir su dolor, que buscan la transformación en otro Cristo.

Por eso la recompensa de la que hablábamos es mucho más compleja, ya que la mujer consagrada no sólo logra el poder de mediación entre Dios y los fieles, las monjas recordarán a sus confesores que por medio de su intervención se pueden perder o salvar las almas, sino todavía más, pues llegarán a ejercer la tarea de corredención, cuerpo mercantilizado, instrumento, que logra la plusvalía de la salvación. Sin embargo, ante todo, consiguen un goce, inédito, loco, exacerbado; pero que habla de un deseo femenino, que permite a la mujer contarse. Veamos cómo.

4. MEMORIA DE UN GOCE

Allí donde eso habla,
goza, y no sabe nada.
Lacan, "Del barroco".

El cristianismo recupera el cuerpo para la religión. No en vano el mayor misterio de los cristianos es la encarnación: Dios hecho hombre para borrar los pecados del mundo. Así, todo el arte cristiano exhibe cuerpos que gozan, recupera el valor propio del arte: la obscenidad. Pero, en ninguna otra parte, se excluye de forma tan evidente la cópula:

Cristo, aun resucitado, vale por su cuerpo, y su cuerpo es el expediente por el cual la comunión en su presencia es incorporación –pulsión oral– con la que la esposa de Cristo, Iglesia la llaman, se contenta muy bien, ya que nada tiene que esperar de una copulación (Lacan, 1983: 137).

La experiencia mística parte de una falta: la del cuerpo del Amado, que afecta de forma distinta a hombres y mujeres. De esta manera, mientras los hombres escriben de la "experiencia mística" las mujeres lo hacen de "*mi*" *experiencia mística*, ellas hablan de saborear a Dios, de besarle intensamente, de adentrarse en su corazón o en sus entrañas, de ser cubierta por su Sangre, en un ejercicio de con-tacto físico y de exacerbación sensorial.

La religiosa desea llenar con su cuerpo todo el espacio, poner por aquel que falta, para salvar la separación fundamental. Así, al imitar a Cristo se quiere encarnar el cuerpo que se echa de menos. La escena religiosa es escena amorosa, de la palabra revelada se transita hacia la palabra encarnada.

Desde aquí, el cuerpo se transforma en memorial, grabado por los dolores de amor, por sus sacrificios, la palabra se confunde con los lenguajes del cuerpo, con sus heridas, cuerpo escrito pero indescifrable, que perseguirá una erótica para hablar de un goce que nunca alcanza la palabra, goce obtenido desde la auto-tortura, desde el sacrificio permanente. Puesto que, la ascesis consiste en encargarse del otro con el propio cuerpo.

De la palabra performativa al cuerpo parlante. ¿Cuál es la diferencia con el masoquismo?:

El sufrimiento gozoso infligido al propio cuerpo por una autoridad suprema y querida es sin duda un rasgo común. Pero la pasión-ágape atraviesa esa economía con la certidumbre de poder ir más allá. De mantenerse en la analogía, es decir, en la identificación lógica, nominal con el Otro, sin tener que cumplir necesariamente en la realidad del propio cuerpo el obsesivo retorno del placer sexual (Kristeva, 1991: 127).

El cuerpo del Otro ha sido sustraído. 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 una 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, intento de una aproximación a una experiencia donde la falta de un cuerpo la transforma en más corporal, aquello que está ausente adquiere paradójicamente una mayor presencia.

Pero hay más, porque si el cuerpo que falta se aproxima hasta sentirse sobre la piel, el Diabolo 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?" (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.

5. YO-CUERPO COMO MATRIZ DE LA VIDA

Sobre la falsilla de la hagiografía y bajo el mandato de la letra-confesión las monjas coloniales escriben su vida. Su relato es, en apariencia, el de una vida modélica, que nada deja a la improvisación. Frente a la escritura autobiográfica que habría de llegar tres siglos después, los textos que dicen *yo* en el XVI y el XVII no conforman el relato de una identidad o subjetividad, ni tampoco de un carácter, sino de un cuerpo.

El yo-cuerpo ensarta y enlaza los episodios de la narración, se apodera del texto hasta absolutizarlo y poseerlo, es la matriz que sostiene el relato. No obstante, aunque su guión obedece a una tecnología de control, perfectamente diseñada para acallar al “cuerpo pecador”, más todavía si es femenino, diversos lenguajes permitirán traspasar el cerco corporal, esquivarlo, para dejar hablar a una mujer que quiere escribirse, que desea relatar su deseo, la tecnología ha dejado espacio para el peligroso suplemento. Los sentidos del alma, los lenguajes del dolor y el martirio, la manipulación del ideal de *imitatio Christi*; pero, sobre todo, la memoria de un goce, de compleja articulación y escandaloso sentido, serán los mecanismos que la mujer utilice para *hacer pasar*, una historia, un deseo, un cuerpo, que sólo a ella pertenecen.

Las *vidas* de María de San José, la Madre Castillo y Úrsula Suárez escenificarán tres maneras de perseguir un fantasma, de poner el cuerpo para suplir una falta, de relatar un goce y un deseo para horadar una monología y hablar desde su fractura. Los textos no siempre son lo que parecen.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, M. (2002). “Los secretos corredores entre lo máximo y lo mínimo”, *Contrastes*.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Bataille, G. (2002). *El erotismo*. Barcelona: TusQuets.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Castillo, F. J. (1942). *Mi vida*. Bogotá: Publicaciones Ministerio de Educación Colombiano.
- Deleuze, G. (1998). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2000). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- Fe, M. (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE.

- Ferrús, B. (2004). *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Valencia: Anejo LIII de *Cuadernos de Filología*. Universitat de València.
- Gubar, S. (1999). "La página en blanco" In: M. Fe (1999): 175-203.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1991). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- La Flor, F. de (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (1981). *Aun. El seminario XX*. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Moraña, M. (1994). *Relecturas del barroco de Indias*. Hanover: Eds. del Norte.
- San José, M. de (1993). *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Sánchez, J. (1988). *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*. Madrid: FUE.
- Suárez, Ú. (1983). *Relación autobiográfica*. Santiago de Chile: Biblioteca Antigua Chilena.
- Weil, S. (2000). *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta.