

XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021

"Las mujeres no tienen más defensa que la lengua": autofiguración en Úrsula Suárez

Andrea Nicole Gayet

Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Úrsula Suárez (1666-1749) fue una monja chilena que perteneció al convento de las clarisas y que escribió su vida a causa de sus visiones sobrenaturales bajo el título de *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa*.¹ Esta obra forma parte de un vasto corpus textual producido por mujeres, denominado vidas de monjas, que en las últimas décadas fue releído de la mano del feminismo, teorías en torno al cuerpo y a los afectos, y a las escrituras del yo para ser consideradas como una parte clave a la hora de analizar la constitución social de la identidad y del sujeto femenino en la literatura latinoamericana. Sujeto por demás problemático que es, a la vez, heterogéneo y heterónimo.

Durante los siglos XVII-XVIII, las *vidas* de monjas fueron producidas a gran escala por mandato de los confesores que vigilaban que sus hijas siguieran correctamente el camino de perfeccionamiento y de virtud. Por lo cual, esta escritura puede leerse como el espacio en donde, como expresó Foucault (1996) en torno a las vidas infames, el poder y el individuo se encuentran, en este caso, el poder de la Iglesia contrarreformista, encarnada en el confesor, y Úrsula Suárez. En este trabajo analizaremos cómo la autora, a partir de las distintas autorrepresentaciones que realiza, recurriendo al cuerpo, a los afectos, y a la experiencia mística, logra insertar una fisura dentro de la máquina barroca productora de subjetividades que asocia a la mujer con la amenaza de lo irracional, el pecado, la debilidad y lo defectuoso.

¹ Título completo: *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de las criaturas; mandada a escribir por su confesor y padre espiritual.*

Leeremos estas autorrepresentaciones a partir del concepto de “*self-fashioning*” acuñado por Stephen Greenblatt (1980) que refiere a la obtención de una personalidad distintiva, un modo característico de percibir el mundo y de comportarse, como consecuencia de la imposición de mecanismos de control esparcidos por instituciones, tales como la corte, la Iglesia, la administración colonial y la familia patriarcal que generan, a su vez, modos característicos de expresión y patrones de narrativa recurrentes. Este auto-modelaje se enmarca en un sistema sexo-género que, en tanto aparato semiótico y sistema de representación, asigna significado (valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social e identidad) a los individuos (De Lauretis: 1989), en una sociedad profundamente religiosa en donde la Iglesia, definía y ayudaba a cumplir los roles de cada género (Socolow, 2016).

Úrsula comienza la historia de su vida pidiéndole fuerzas al Espíritu Santo, aun habiendo escrito anteriormente otras versiones que fueron perdidas o incineradas:

con la obediencia de vuestra paternidad, y vensa tanta dificultad y resistencia como tiene mi miseria en referir las cosas que tantos años han estado en mí sin quererlas desir, por ser mi confusión tanta y con tan suma vergüensa que me acobarda (...) con lágrimas referiré toda mi vida pasada, que anegada en el mar de mis lágrimas no sé cómo principiar (Suárez, 1984: 90).

A partir de la confesión, la escritura introspectiva se presenta como el modo en que el confesor puede poseer el anhelo ascendente sobre las almas al conocer la debilidad y flaqueza de los propios cuerpos (Rodríguez de la Flor, 2002: 362). Por lo que hablar obligadamente de sí, posiciona a Úrsula en el lugar de la sospecha, y la lleva a escribir bajo la luz del poder, utilizando recursos retóricos, estrategias narrativas, *tretas del débil* —como bien las denominó Ludmer (1984)— para autorrepresentarse en una textualidad que podía bien condenarla o salvarla. Úrsula no sólo escribe con el cuerpo, sino con lágrimas, por lo cual la escritura se vuelve una extensión de su corporalidad, y al igual que esta deviene algo sospechoso y vigilado.

Autofiguras: “mujeres distraídas, habladoras, locas, amigas de enseñar y predicar a los demás”

Las autorrepresentaciones que realiza Úrsula oscilan a lo largo del texto, por momentos, ella asume las cualidades que le son asignadas a la mujer dentro de una esquematización binaria cuyo eje ideológico del poder es la debilidad femenina y por otros, se aparta. El siguiente fragmento, corresponde a Gaspar Navarro, contemporáneo de Úrsula, que en su libro “Tribunal de superstición ladina” (1631), describe a la mujer del siguiente modo:

[el] sexo femenino es más flaco de cabeza, y las cosas naturales, o ilusiones del Demonio, las tienen por del Cielo y de Dios [...] son más imaginativas, que los hombres, pues como tengan ellas menos juyzio y discurso y menos prudencia, más se inclina el Demonio a engañar las mujeres con aparentes y falsas imaginaciones, revelaciones y visiones (...) si son las mujeres distraídas, habladoras, locas, amigas de enseñar y predicar a los demás, si assi fueren, no solamente engaña a si mismas sino también a los hombres muy doctos. (Lewandoska, 2019: 57)

Esta concepción se tradujo en la clausura y el silencio; ni su humor, ni su torrente verbal podían ser abandonados al libre desenfreno (Borin, 1992). Úrsula a lo largo del texto encarna a la mujer, habladora, amiga de enseñar y predicar de las que previene Navarro: por sus ocurrencias en sus charlas con el obispo es llamada “filósofa”, o también “historiadora” ya que a otras monjas les relata historias y les aconseja cómo confesar sus pecados, evangeliza a unos esclavos, Dios le pide que predique y además se presenta como santa comedianta. Según Ferrús Antón, este es un gesto inédito en las vidas; ya que ninguna mujer había presumido ser escogida por Dios por su charlatanería o buen humor (Ferrús Antón, 2005: 218), sólo San Francisco de Asís era conocido como “el juglar de Dios”. Nos interesa destacar cómo el común denominador de las figuraciones que se apartan de la norma es el uso del lenguaje como bien ha marcado la crítica.

Esta viveza del lenguaje, tal como la llamaría Úrsula, se encuentra a nivel estructural del texto, en un manejo habilidoso de la voz propia y las voces ajenas (confesores, monjas, superiores, Dios) según lo amerite cada situación. Veremos cómo en la triangulación entre Dios, su confesor y ella —gesto recurrente en las *vidas*—Úrsula sabe cuándo callar, cuándo adoptar una posición de inferioridad, o bien, cuando explotar el recurso de la comunicación divina para construir su autoridad. Para eso nos centraremos en algunos pasajes: por la noche durante su recogimiento, Úrsula tiene una experiencia de bilocación y en otra parte del mundo en donde es de día, ve entre la muchedumbre a su confesor en silencio. Con la autoridad que habilita el misticismo, Úrsula relata que ella comienza a predicar mirando el cielo (1984: 218). Luego, comenta cómo al narrarle esto a su confesor, este se altera y cuestiona lo visto. Sin duda, esta visión que relega al sacerdote al silencio y le da a ella la palabra, implica una usurpación de la autoridad (Lewandowska, 2019) que su confesor no está dispuesto a escuchar.

Este hecho nos permite ver la labilidad de la autoridad dada por la divinidad ya que a los ojos de los confesores rápidamente podía convertirse en fraude, posesión diabólica, o locura (Lewandowska, 2019), si las visiones contrariaban a las escrituras o si incluía novedades que la Iglesia no hubiera predicado. A esto se le añadía la consideración de la personalidad de la monja

(no podían ser frenéticas, furiosas ni locuaces, sino gozar de buena salud y ser lacónicas) (Franco, 1993), lo cual, ciertamente pone a Úrsula en aprietos por su locuacidad y viveza. En esta experiencia, la autora, además, difumina los límites de la racionalidad y la irracionalidad que diferenciaba a hombres y mujeres —al hacer uso del sermón como género discursivo destinado exclusivamente al sacerdote (Franco, 1993:565)—.

No obstante, la autora puede tomar distancia de lo expresado por la voz divina si el carácter explícito del mismo la pone en peligro, como en el siguiente caso. Úrsula realiza un preámbulo donde apela al *pathos* de su confesor a través de una retórica de la emocionalidad marcada por el léxico, la hipérbole, las metáforas y las interjecciones, antes de relatar que Dios le solicita predicar:

No puede referir esto sin grave sentimiento, que son arroyos mis ojos al descubrir mi pecho, y no sé cómo no pierdo la vida de sentimiento, ¡que haya yo de descubrir mi secreto! ¡oh, cuánto lo siento! parésume que el morir fuera menos mal para mí (...) ¡Ay! miserable de mí, que lo tengo que desir y que, como el pes, por mi boca y manos he de morir (Suárez, 1984: 202).

Nuevamente aquí se pone de manifiesto la mortificación que genera la escritura —llevada a cabo con el cuerpo y con dolor— y la conciencia aguda de cómo esta puede volverse su propia sentencia. Frente al deseo divino de predicar, que es una oposición al famoso *Mulieres in ecclesiis taceant*, tan caro y, a la vez, útil para Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea*, Úrsula exclama que esas no son cosas para decir, y al responderle a Dios encarna el lugar que le estaba destinado a la mujer recurriendo a una retórica de la *humilitas*:

Señor, en quién depositas tus tesoros y grandesas; mira que se malogran en mi miseria; atiende que soy vaso frágil y débil (...) yo te deseo seguir a vos, imitar tus pasos; no en el pacífico senáculo, sino en el Calvario (1984: 203).

En otras palabras, dice desear no el espacio público de la palabra, tópico al que se vuelve reiteradas veces, sino el momento final de la muerte persiguiendo el modelo mariano ligado a la afectividad y al cuerpo.

Cuerpo del dolor: entre las prácticas mortificadoras místicas y la autodelimitación de sí

El espacio místico construido por Úrsula no es unívoco y está compuesto por visiones propias de la tradición mística en donde es el cuerpo y los afectos lo que se pone en primer plano junto a la incapacidad del lenguaje para narrar el rapto místico. Con este tipo de visiones ingresa una zona profusa en las *vidas* de monjas: la corporalidad con sus sufrimientos, enfermedades y

gozos. Según Beatriz Ferrús Antón (2005), en estos textos donde se dice “yo” pero que no constituyen una autobiografía —en tanto son anteriores a la institucionalización filosófica, social y legal de la categoría de individuo, sumado a que el confesor es una personificación externa e institucional de la conciencia— es un *yo-cuerpo* el que se apropia del relato y genera un lenguaje corporal y alternativo a la palabra oficial que le permite a la mujer decirse.

El dolor se hace presente en varios momentos del relato y es interesante preguntarnos ¿Qué sentidos genera el dolor de un cuerpo cuyo programa era la clausura, el silencio y la pasión crística? Si concebimos los afectos como prácticas sociales y culturales que se asumen desde un cuerpo social, podremos ver cómo el dolor y el lenguaje del dolor moldean y diferencian los cuerpos al hacer circular socialmente relatos de dolor (Ahmed, 2014). La circulación de estos relatos, mediados por la mirada del poder eclesiástico, erige a las monjas como modelos de fe, por lo que el dolor aparece como un aspecto definitorio de su corporalidad en la *imitatio Christi* y la *imitatio mariae*, que la liga con la comunidad: ella sufre por los pecados de todos los fieles y su cuerpo aparece como instrumento y mediación entre lo divino y lo terrenal.

Además, en la escritura el dolor es constantemente enfatizado al hacer, según Ferrús Antón, de las metáforas de la sangre, las lágrimas y la enfermedad uno de sus principales lenguajes (Ferrús Antón, 2004: 37), aun cuando esto implica paradójicamente volver la atención hacia la corporalidad femenina, que por su asociación al pecado y a la imperfección, debía ser suprimida. El dolor que a través de la *imitatio* alejaría al cuerpo de lo terrenal, sin embargo, hace volver la conciencia y la escritura sobre las superficies corporales. Este cuerpo que debe cumplir con el modelo virginal de María, inserta inflexiones que evidencian otro tipo de posicionamiento.

Por un lado, como hemos visto, el dolor está ligado a la representación del acto de escritura. Sin embargo, el estudioso Ferreccio Podestá afirma que Úrsula escribió misivas al punto que se le aconsejó que dejara de hacerlo (Ferreccio Podestá 1984: 14), esto sumado a su gusto por lecturas no religiosas devela cómo situar a la escritura como un acto repugnante y doloroso es una máscara: la mujer además de escribir con el cuerpo, para no levantar sospechas, solo puede hacerlo manifestando dolor.

Por otro, son numerosas las veces en las que Úrsula presenta su cuerpo atravesado por el dolor que acarrearán las visiones y las enfermedades, lo cual genera una imagen que es acorde a los modelos religiosos de perfeccionamiento. Sin embargo, en el gesto de la *imitatio* en el que se

inscribe el sufrimiento se abre una fisura: la afectividad del dolor es crucial, según Sarah Ahmed, para la formación del cuerpo como una entidad tanto material como vivida, en tanto permite la reconstitución del espacio corporal delimitando un adentro y un afuera, sus superficies y límites. El dolor en este texto, lejos de negar al sujeto y al cuerpo (tal como lo persiguen las prácticas místicas y los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola), le permite a Úrsula una reapropiación de su cuerpo para su *self-fashioning*. Como si el dolor que habilita la experiencia mística fuera el disparador que le permitiera pasar de la *imitatio* a la delimitación de sí, engendrando la diferencia.

Úrsula busca imitar a Cristo y a la Virgen, pero su cuerpo deviene abyecto con sus enfermedades, flujos y orificios. Esto puede verse en el último sueño que narra y que clausura el relato, donde encuentra dentro del confesionario una culebra deforme y enroscada —que dentro de la simbología cristiana encarna al demonio— que mata utilizando los dientes. Esta imagen lejos de imitar a la Virgen Inmaculada (1628-1629) que, como en la pintura de Rubens, vence al demonio con los pies; termina por ser más cercana a “Saturno devorando a su hijo” (1636-1638). El gesto de Úrsula es animalesco y toda la representación de la escena es corporal y sensorial, “mordíla y sonaron los huesos”, “rasguéla por en medio (...) Sentime la boca ensangrentada, sin saber si la tenía lastimad[a] o era sangre de la culebra” (Suárez, 1984: 269). La sangre la vuelve indiscernible del animal, alejandola totalmente de una imagen virginal.

Sin embargo, este triunfo sobre el demonio con el que Úrsula busca escapar de la debilidad y de la pasividad, queda doblemente desdibujado. Por un lado, en el sueño, el obispo la ve y afirma que es su sangre la que corre; ella por no mentir, asiente. Por otro, fuera del sueño, en estos recurrentes relatos enmarcados, refiere la narración de este sueño al padre Viñas (no al lector al que le está dirigida la relación), y este le comenta que la culebra no tiene huesos, ella responde que sí y él errado vuelve a insistir, frente a lo que Úrsula calla. La boca, por la que había de morir al hablar, queda obturada por el silencio y por la sangre.

Para concluir, podemos ver cómo Úrsula con distintos recursos encarna lo que lo que Gilbert y Gubar dirán siglos más tarde de las autoras femeninas: “su batalla no es contra la lectura que sus precursores masculinos hacen del mundo, sino contra la lectura que estos hacen de ella” (la traducción es mía, 2000: 49). A lo largo del texto, la monja clarisa lucha no solo por expandir los límites en la esfera eclesiástica, sino por acceder a un espacio textual en el que hace ingresar la

especificidad de su voz y el uso de su cuerpo para problematizar su lugar social, pero sobre todo, para conquistar el espacio de la escritura (Ferrús Antón, 2019) y el de la interpretación (Franco, 1993). A todo momento, Úrsula parece escribir teniendo en mente sus propias palabras, “las mujeres, ya se sabe, no tienen más defensa que la lengua” (Suárez, 1984: 144), más aún, “cuando Dios usa las misericordias con las mujeres, anda la Inquisición conosiendo de ellas” (1984: 252); y de este modo, logra una resignificación de lo corporal y lo afectivo que posiciona a la mujer como dueña de la palabra dentro de un programa que empujaba a la negación de sí.

Bibliografía:

Ahmed, S. (2014 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad Autónoma de México: Universidad Autónoma de México.

Borin, F. (1991) “Imágenes de mujeres” en Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.) *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Vol. 3. España: Taurus, pp. 231-276

De Lauretis, T. (1989) “La tecnología del género” Tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). London: Macmillan Press.

Duby, G. y Perrot, M. (1991). *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Vol. 3. España: Taurus

Ferreccio Podestá, M. (1984) “Prólogo” En *Relación autobiográfica. Prólogo y Edición Crítica* de Mario Ferreccio Podestá y Estudio Preliminar de Armando de Ramón. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional Universidad de Concepción, pp. 9-31

Ferrús Antón, B. (2004) “Yo-cuerpo y escritura de vida. (para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)” en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Vol. IX, pp. 67-77

Ferrús Antón, B. (2005) *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia: Universitat de Valencia

Ferrús Antón, B. (2019) “Yo había querido quemar aquellos papeles. Escritura de vida, convento e historiografía literaria (siglos XVII.XVIII), en *Voces Conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII) Cuadernos de América sin Nombre*.

No. 43. Edición del número por Beatriz Ferrús Antón y Ángela Inés Robledo. Universidad de Alicante.

Foucault, M. (1996) “La vida de los hombres infames” en *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira pp. 79-90.

Franco, J. ([1989] 1993). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México DF: El Colegio de México-FCE

Gilbert, S. y Gubar, S. ([1979] 2000) *The Madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven and London.

Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Lavrin, A. (2016). *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. Traducido por Alejandro Pérez-Sáez. México: FCE.

Lewandoswka, J. (2019) “Autoría, profetismo y agencia religiosa femenina: una aproximación al caso de María de Jesús de Ágreda” en *Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*. No. 43. *Cuadernos de América sin Nombre*. Universidad de Alicante

Ludmer, J. (1984). “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango* (pp. 47-54). Comp. P. González y E. Ortega. Puerto Rico: Huracán.

Perilli, C. (2005) “Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana. El Discurso en loor de la poesía”. *Enigmas*, vol 1, pp. 130-143

Rodríguez de la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid: Cátedra.

Socolow, S. (2016). *Las mujeres en la América Latina colonial*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros.

Suárez, U. (1984). Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de las criaturas; mandada a escribir por su confesor y padre espiritual. En

Relación autobiográfica. Prólogo y Edición Crítica de Mario Ferreccio Podestá y Estudio Preliminar de Armando de Ramón. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional Universidad de Concepción. pp. 87-259