

Del cuerpo nadificado al cuerpo productivo: Teresa de los Andes y Laura de Montoya

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

Universidad Autónoma de Barcelona

En el mundo latinoamericano colonial 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 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 relegarse en las narraciones privadas y en sus silencios. Pues los “géneros menores”,¹ 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 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.

¹ 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.

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 (1999) 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. Así, en otros lugares (Ferrús: 2004 y 2005), yo misma documenté la poética de la corporalidad que es posible hallar en los relatos de vida de monjas coloniales, tales como 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), poética escenificada a partir de una serie de *topoi* corporales repetidos en la escritura: virginidad, *imitatio Christi*, control sensorial, sentidos del alma, ingesta abyecta, *anorexia mirabilis*, enfermedad, martirio, etc., y que en buena parte han sido heredados de la tradición de escritura hagiográfica, de las *vitae sanctae*.

Pero, ¿cómo evoluciona esta tradición en el siglo XX? ¿Qué lugar ocupa en el tiempo del nacimiento de los feminismos o de la incorporación masiva de la mujer al mundo del trabajo el espacio del convento? ¿Cómo pensar el modelo femenino católico y en especial el de la monja ante la proliferación y dispersión de modelos femeninos que trajo el siglo XX?, aún más: ¿cómo enfrentan las monjas modernas la poética de la corporalidad legada por sus antecesoras coloniales? Este artículo tratará de responder a algunas de estas preguntas.

1. Hacia el cuerpo nadificado: Teresa de los Andes

En el siglo XX la fotografía ha sustituido al grabado o al lienzo, de Teresa de los Andes² y de la Madre Laura de Montoya tenemos retratos. La fotografía de Teresa, que funciona como cubierta de la edición de sus *Obras Completas* por Monte Carmelo (Apéndice I), puede pensarse como el icono-sinécdoque del cuerpo que emerge en la

² Teresa de los Andes (1900-1920), carmelita en Santiago de Chile, y una de las primeras santas de Hispanoamérica, redactó un *Diario*, que a diferencia de las *vidas* de monjas coloniales no procede de un mandato, sino del deseo de ordenar y revivir la historia de un alma. Laura de Montoya (1874-1915) nace en Jericó de Antioquia, Colombia, y redacta una *Autobiografía* de casi mil páginas, que lega a sus confesores y a sus hermanas en tanto fundadora de la orden de Misioneras de María Inmaculada y santa Catalina de Siena (también Misioneras Lauras); la madre Laura está considerada una figura de gran relevancia dentro de la iglesia colombiana, al igual que Francisca Josefa de la Concepción del Castillo.

escritura. La foto, de medio cuerpo, invita a mirar el rostro, no en vano la cara es el espejo del alma, y tampoco en vano la vida es la “historia de un alma”,³ vinculada a un cuerpo para ser Cristo: “La historia que Ud. va a leer no es la historia de mi vida, sino la vida íntima de una pobre alma... Usted comprende, Madre, que el camino que me mostró Jesús, desde pequeña, fue el que el recorrió y amó; y como él me quería, buscó para alimentar mi pobre alma el sufrimiento” (TA: 67).⁴ Por eso el eje del retrato reconduce la mirada del rostro a la cruz que la monja sostiene en las manos. Mientras la pose de Teresa nos hace pensar en un *más allá* del retrato, aquello que sus ojos ven supera los límites del encuadre, pero también los límites del mundo.

Asimismo, sólo el rostro es respetado por el hábito que todo lo cubre, en un juego de capas y pliegues que hablan de una clausura, la de un cuerpo de mujer; pero que también consiguen un resultado asexuado, donde la naturaleza candorosa que revela la mirada hace pensar en los ángeles, pero también en los niños. El retrato casará perfectamente con el programa y el cuerpo de la escritura: una espiritualidad infantil, diminutiva, que se acompaña de un cuerpo no germinado y que tiene por referente a Teresa de Lieja. El hábito, inconfundiblemente carmelita en su diseño, también recuerda la pertenencia a un linaje, al igual que el nuevo nombre del que dota la profesión: de Juana a Teresa, nombre de fundadora (Teresa de Jesús), pero también de monja-santa-modelo (Teresa de Lieja). Repetir un nombre muestra el deseo de repetir una vida, de perderse en una cadena. Claro que, tomar el nombre de la fundadora, de la santa por excelencia, que es el de otra santa, implica un reconocimiento, “es digna de llevar su nombre”, aquí el nombre funciona como una especie de talismán que dota de un poder: el de la santidad y anticipa un destino.

Además, los rasgos infantiles que aproximan a Teresa de los Andes y Teresa de Lieja se hiperbolizan en el retrato, ambas monjas, muertas a los veinte años, nunca dejarán de ser niñas. Se muere antes de envejecer, porque el paso del tiempo grabado en el cuerpo hubiera dado al traste con el programa espiritual que se muestra. ¿No resultaría ridículo una monja anciana exhibiendo una espiritualidad diminutiva? El único final posible para las vidas de las dos teresas es la muerte adolescente. El retrato de la monja muerta persigue el objetivo imposible que Barthes (1997) apunta para la fotografía: captar la duración, en este caso de una etapa de la vida: la infancia.

De hecho, la sociedad de fines del siglo XIX mostró en sus manifestaciones litera-

³ *Historia de un alma* es el título de la autobiografía de Teresa de Lieja (1873-1897), santa francesa, que sirve como modelo de *imitatio* a Teresa de los Andes y que la inspira en la configuración de la “espiritualidad diminutiva” tan característica de su relato.

⁴ A fin de no sobrecargar excesivamente el texto indico de forma abreviada el origen de las citas de los relatos que van a ser analizados; TA corresponde a Santa Teresa de los Andes (2003): *Obras Completas*. Burgos: Monte Carmelo y ML a Laura Montoya (1971): *Autobiografía e historia de las Misericordias de Dios*. Medellín: Bedout; junto a las abreviaturas aparece el número de página correspondiente a estas ediciones.

rias y pictóricas la tendencia a convertir a las mujeres en niñas, en tanto “antes de ser mujer”, ya que la niña, que no ha concluido su aprendizaje, no está de-formada, y por eso su naturaleza es más divina que humana. Así, en su tentativa de no tener que cumplimentar las exigencias físicas y emocionales que les planteaban las mujeres adultas, muchos hombres esperaban encontrar en las mujeres de su edad las mismas cualidades dóciles y monjiles que habían visto en las esposas de sus padres, y al no hallarlas comenzarían a suspirar por la pureza de la niña. Si el cuerpo adulto mancillaba la pureza pasiva de la mente infantil (sobre todo a partir de sus impulsos sexuales) había que preservar el cuerpo del niño de todo contagio. Por eso si el cuerpo-monja goza de la pre-historia apropiada se mantendrá en una perpetua infancia. Hasta cierto punto la feminidad es una cuestión de apariencia, como lo demuestra la numerosa iconografía femenina surgida durante este periodo.

Todavía más, pues la sociedad decimonónica también asistió al momento en que “la inocente niña-virgen, después de convertirse en la ambigua *nymphet*, acaba siendo Lolita, es decir, una aprendiz de mujer fatal” (Bornay, 1995: 156). El modelo de Nabokov nacería de un entrecruzamiento de figuraciones.

De la belleza medusea a la mujer fatal, que filtrada por el prerrafaelitismo se metamorfosea en la mujer frágil, inocente, que acaba por ser una niña,⁵ ese es el camino que debe recorrerse hasta llegar a *Lolita*. Asimismo, el propio modelo de la amada niña tendrá dos vertientes: la mujer no de-formada, absolutamente inocente, pero también la decadente, la de precoz perversión.

La pequeña prostituta y la niña-virgen se superponen en ambiguas pinturas, en poemas y relatos,⁶ pensemos en la doble lectura cursi y obscena que puede despertar la afirmación de Teresa de Lieja de “querer ser un juguete”.

Por otro lado, el cuerpo-monja, cuerpo del retrato, circuncidado por el hábito, habla de un ejercicio de borrado y de control, pues primero será un cuerpo casto y luego un cuerpo-virgen: “Mi confesor me dio permiso para hacer voto de castidad por nueve días y después me seguiría indicando las fechas” (TA, *Diario*: 99), “Ya cuando no se ha perdido la inocencia bautismal, el voto de consagrarse a Dios no es ya de castidad, sino de virginidad. Ofrézcale pues su virginidad” (TA, *Diario*: 134). La consagración requiere de una entrega absoluta, donde la virginidad representa un paso hacia un no-género, la ascensión de una naturaleza angélica: “En fin, que no fuera sino de Él: virgen, intacta, pura” (TA, *Diario*: 154), también un modo de clausura corporal. Pero los retratos-relatos irán más allá, ya que Teresa de los Andes buscará la absoluta

⁵ Este tránsito puede documentarse a través de los textos Mario Praz (1969): *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)* y Hans Hinterhäuser (1998): *Fin de Siglo. Figuras y Mito*.

⁶ A este respecto resulta muy representativo el modelo trazado por Delmira Agustini sobre el que puede consultarse Eleonora Cróquer (2000): “Esfinge de ojos esmeralda, angélico vampiro”. *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de Siglo*. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar eds.

nadificación del cuerpo, al tiempo que su aniquilación y borrado, mientras la Madre Laura querrá hiperbolizarlo. Veamos cómo se consigue lo primero.

Las *vidas* de las monjas coloniales son, ante todo, el relato de un cuerpo. Cuerpos atravesados por el dolor, probados por la enfermedad y castigados por el flagelo, cuerpos pasionales que quieren sufrir más para merecer más, que convierten la imitación de Cristo en una lógica tremendista o que hiperbolizan la femineidad hasta un más allá que desborda los textos, son los protagonistas de un relato en los que los lenguajes de la luz, el silencio o el sueño no son más que meros complementos.

En los escritos conventuales de principios del siglo XX la retórica de la corporalidad seguirá ocupando una posición trascendente, pero su sentido ha cambiado. Así, el cuerpo de la monja moderna es un cuerpo más contenido que entiende el mandato de *imitatio Christi* no en sentido literal, sino como metáfora, que sobreimpone al modelo del cuerpo-cristiano diferentes moldes, que potencia la negación, incluso el borrado. Para observar este fenómeno resulta interesante recuperar algunos de los núcleos que para la retórica de la corporalidad colonial estudié en otro lugar (Ferrús: 2005): “clausuras y mortificaciones”, “metáforas de sangre y lágrimas” e “*imitatio Christi*”.

La regla carmelita demanda la mortificación de los sentidos y el control de las distracciones, así lo recuerda Jesús a Teresa, a quien ordena: “Que guardara silencio” (TA, *Diario*: 137), ya que “La carmelita ha de mortificar su carne a ejemplo de Jesús agonizante. Mortificar su voluntad negándose todos los gustos y sometiendo su voluntad a Dios y al prójimo” (TA, *Diario*: 151). La religiosa chilena transforma el mandato en deseo: “Qué deseos tengo de andar con los ojos bajos y dentro de mi alma con Jesús” (TA, *Diario*: 151). La mirada, el gusto, la acción de las manos, todo deberá ser controlado.

Pero, frente al tremendismo del universo colonial, el *Diario* presenta una realidad dulcificada, donde aunque existe la mortificación de los sentidos ésta nunca es extrema: “Me permitió que me mortificara, mortificándome en las comidas, sacrificando el gusto. También que rezara un cuarto de hora en cruz o tres Padresnuestros hincada sobre las manos. Después me va a dar permiso para ponerme cilicios” (TA, *Diario*: 123); comparemos esta descripción con la de la carne agusanada por la constancia del cilicio y la tortura de la que nos habla María de San José, donde el modo de penitencia se corresponde con el propio universo del pecado, pero también con la posición de la monja en el imaginario femenino de la época. Por ello, en el mundo espiritual de Teresa de los Andes los desvíos no representan grandes faltas, sino pequeños errores: “Veo el amor que tengo todavía a las vanidades: en arreglarme, en parecer bien; pero por suerte o por la gracia de Dios, no consentí, sino que rechacé todo pensamiento. Sin embargo, la vista se me iba al espejo y me miraba” (TA, *Diario*: 157). Por un acto similar una niña de ocho años era castigada en la *Vida de la venerable Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo* con una enfermedad tremebunda.

Por otro lado, si las monjas coloniales mortificaban el gusto ingiriendo alimentos repugnantes, Teresa elige un modo de mortificación muy distinto y perfectamente acorde con su programa espiritual: “Ayer y hoy no he comido caramelos, pues los he ofrecido a Jesús, que le gustan más que a mí” (TA, *Diario*: 92).

El control y la mortificación del cuerpo y de sus pasiones constituyen un camino de liberación, que debe conducir a la apertura de los “sentidos del alma”: “Silencio cuerpo, quiero que sólo el alma hable con Dios para que tú calles a las criaturas” (TA, *Diario*: 140).

Desde aquí, si las citas se comparan entre sí y se contrastan con las de las *vidas* coloniales surge una pregunta ¿dónde está el cuerpo?: Teresa de los Andes habla de la norma carmelita, de sus deberes y deseos como monja, de lo que se le ha autorizado o no a hacer con su cuerpo, pero salvo asépticas referencias éste no aparece, no hay manos, ni llagas, ni lengua, ni espalda, sólo un fantasma, una sombra que se proyecta en el relato de forma inaprehensible: “Silencio cuerpo”, quizá porque el cuerpo no está no sea necesario cercarlo ni mortificarlo.

Así, ni siquiera los fluidos, en tanto juego de límites, redimensionan este cuerpo fantasma, la lágrima como la mortificación no tiene más que un valor general: “Por todo lloraba, pues tenía un carácter sumamente suave” (TA, *Diario*: 70), pues al no vincularse a ningún episodio vital o espiritual concreto acaba por transformarse en un puro adorno del programa de la escritura: Teresa llora como llora cualquier niño. Mientras, la sangre es sólo una lejana reminiscencia de la Pasión: “Yo, como prometida, tengo sed de almas, ofrecerle a mi novio la Sangre que por cada una de ellas ha derramado” (TA, *Diario*: 101).

Por otra parte, el alimento desaparece del relato salvo en su vertiente eucarística, ni ayuno, ni voluptuosidad alimentaria o ingesta abyecta. Incluso las referencias a las misma Eucaristía pierden cualquier atisbo de efecto corporal: “Mi vida se divide en dos períodos: más o menos desde la edad de la razón hasta la Primera Comunión” (TA, *Diario*: 67), “Todos los días comulgaba y hablaba con Jesús largo rato” (TA, *Diario*: 75), “Hoy he tenido la dicha de comulgar. Me sentía tan unida a Él, lo amaba tanto, me parecía estar en el cielo y he continuado en esta unión durante todo el día” (TA, *Diario*: 96). ¿Cómo es esa unión a la que apunta la última cita? ¿Cómo se materializa? Recordemos que Lacan entendía el cristianismo como “la recuperación del cuerpo para la religión” (1981: 373). El texto no da respuestas.

Es, quizá, el espacio del dolor, bien como enfermedad, bien como auto-castigo, pero siempre como donación a Cristo o imitación de Cristo, el lugar del relato donde el cuerpo de Teresa más se muestra.

Dirá Michel Foucault (1989: 276) que durante el siglo XIX “la enfermedad se desprende de la metafísica del mal con la cual, desde hacía siglos estaba emparentada”,

éste es el momento en que se logra una extraordinaria fecundidad en el campo de la biología y se produce el advenimiento de las teorías que le confieren categoría científica, la física y la química consiguen un notable desarrollo, la salud pública se convierte en preocupación notable y emerge una conciencia general a favor de la ciencia. Microbiología, inmunología, estudio y clasificación de virus y de bacterias y también de vitaminas, todo aquello que antes se había achacado al asalto de las fuerzas del mal ocupa ahora un lugar en una lista de categoría científica. Por eso cuando aparece el síntoma de una enfermedad se llama al médico y no al sacerdote, por eso también la atención se desplaza del individuo a la enfermedad, puesto que ahora se lucha contra una patología no contra un carácter, o un humor.

La enfermedad se muestra cotidiana en el *Diario*, como sus antecesoras místicas Teresa de los Andes encarna el modelo de cuerpo-enfermo, que aquí se acompaña del de la amada enferma, tan del gusto del XIX y estrechamente vinculado a la imagen de la amada-niña. A lo largo del siglo XIX, padres, hermanas, hijas y amigos cariñosos aparecen ocupados en los lienzos y en las novelas cuidando solícitos a lánguidas bellezas con los ojos hundidos y al borde de la muerte. Para muchos maridos la debilidad física de sus esposas era una demostración ante el mundo y ante Dios de su pureza mental y física, fruto del aislamiento del pecado en que vivían y garante de que su alma iba a ganarse la salvación. Así, la imagen de una mujer-niña, que pasa de la casa paterna al convento sin perder la inocencia infantil supone la culminación de esta obsesión.

Tal y como se recoge en la *Vida de María de San José* o en la biografía que de Sor Juana Inés de la Cruz redacta el padre Calleja, la naturaleza enfermiza de Teresa pone en peligro su futura profesión, la orden carmelita va a ser vista como excesivamente dura para ella: “es muy austera esa orden y tú eres muy delicada” (TA, *Diario*: 124), aunque no debe olvidarse que si una figura representa a la perfección el modelo de cuerpo enfermo es la de Teresa de Jesús. Así, junto a la enfermedad presente de forma cotidiana: “un dolor de cabeza constante, añádase a eso dolor de espalda” (TA, *Diario*: 139), también Simone Weil padecía de tremendas jaquecas, la llegada de una grave enfermedad puntúa un antes y un después en el *Diario*, al igual que ocurre en las *vidas* coloniales,⁷ pero si en el caso de ésta se trataba de una enfermedad de causas y nombre ignoto, aquí estamos ante una patología clasificada y perfectamente reconocible y transferible: “En 1913 tuve una fiebre espantosa. En este tiempo, Nuestro Señor me llamaba para Sí; pero yo no hacía caso de su voz. Y entonces, el año pasado me envió apendicitis, lo que me hizo escuchar la voz querida” (TA, *Diario*: 80).

Explica José Babini (2000:130) cómo desde finales del siglo XVIII se conocieron

⁷ La enfermedad como experiencia que marca un antes y un después en la vida de la monja constituye un lugar común en los relatos coloniales. Tal es el caso, por ejemplo, del de María de San José.

algunos casos de apendicitis operados con éxito, pero todavía a finales del XIX la causa exacta de la enfermedad seguía siendo desconocida y eran numerosos los fallecidos en la intervención, o por no llegar a realizarla a tiempo. El *Diario* relata esta precariedad médica, el episodio de la operación de apendicitis y el éxito de la misma se viven como una importante prueba. Del asalto demoníaco a los límites de la ciencia se ha producido una importante transformación. Sin embargo, Dios sigue siendo el artífice de la enfermedad, ésta siempre será sentida como un envío, como prueba o gracia: “Todos los años yo estaba enferma el ocho de Diciembre; tanto que creía que me moría” (TA, *Diario*: 135), el día de la Inmaculada Concepción será un día puntuado por el dolor, pues la Inmaculada es la Virgen Niña, cuyo modelo está reeditando Teresa: concepción sin pecado, unión de dos ideales, María y Cristo. Además, la oración puede todavía conducir a la cura milagrosa: “Mamá principió una novena a Santa Teresita del Niño Jesús, porque soy muy devota de ella” (TA, *Diario*: 82). Parece que en tiempos de la clínica todavía se cree en el milagro.

Otra vez una misma pregunta: ¿Dónde está el cuerpo?: ni tez cetrina, ni pérdida de peso o apetito, ni dolor que se expresa a través de una metáfora que puede hacer sentir al lector. La negación corporal casi se confunde con la más absoluta asepsia.

El martirio como remedo de la Pasión vuelve a presentarse como un programa que se afirma, pero que no se corporaliza. Sólo es posible encontrar una única referencia al martirio corporal en todo el relato: “Los rigores de la penitencia me atraen, pues siento deseos de martirizar mi cuerpo, despedazarlo con azotes, no dándole en nada gusto para reparar las veces que le di a él gusto y se lo negué a mi alma” (TA, *Diario*: 138), junto con afirmaciones que muestran un “deseo” de sufrir: “Pero, ¿por qué este atractivo por sufrir me nace desde el fondo de mi alma? Ah, es porque amo. Mi alma desea la cruz porque en ella está Jesús” (TA, *Diario*: 179-180), que se queda sólo en deseo:

Me gusta el sufrimiento por dos razones: la primera porque Jesús siempre prefirió el sufrimiento, desde su nacimiento hasta morir en la cruz. Luego ha de ser algo muy grande para que el Todopoderoso busque en todo sufrimiento. Segundo: me gusta porque en el yunque de dolor se labran las almas. Y porque Jesús, a las almas que más quiere, envía este regalo que tanto le gustó a Él. (TA, *Diario*: 135).

Ni flagelo, ni vejaciones por parte de la comunidad o injusto trato del confesor, tampoco escrúpulos o tormentos del alma, el tremendismo barroco apenas ha legado un resto. De este modo, no sólo el cuerpo de Teresa se ausenta, sino el del propio Cristo: “Una vez se me presentó nuestro Señor agonizante, pero en forma tal que jamás lo había visto” (TA, *Cartas*: 122). ¿Cuál es esa “forma tal”? “He tenido a veces en la oración mucho recogimiento, y he estado contemplando las perfecciones infinitas de Dios; so-

bre todo aquellas que se manifiestan en el misterio de la encarnación” (TA, *Cartas*: 56). La cita rescribe perfectamente los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, pero ¿dónde está el Adonis-Cristo que “toca” a la monja? ¿dónde el Cristo doliente que hace sentir al lector el martirio en cada uno de sus huesos? La metamorfosis ha sido radical.

Así, puede decirse que Teresa de los Andes quiere volatilizar su cuerpo, hacerlo desaparecer, en un intento de transformación de la niña en ángel, no hay mayor pureza corporal que la de no tener cuerpo. ¿Qué queda del yo-cuerpo extraordinariamente plástico de la literatura barroca? Apenas un resto de lugares comunes: martirio, enfermedad, lágrimas, sangre..., que el *Diario* revisita provocando un espejismo de semejanza, pero también revelando el vaciado de un modelo. El mapa corporal colonial se ha convertido en un territorio fantasma, y el eje narrativo que lo sostenía: la *imitatio Christi*, en un superficial maquillaje. Ahora la narración se sustenta sobre un retrato trazado sobre juegos intertextuales dispares, pero sustentado por una imagen: la de la amada-niña, monja-niña, Virgen-niña, que es también la amada frágil y enferma del XIX. Esa es su matriz, aunque muchos son sus puntos de fuga.

2. La mujer esforzada: Laura de Montoya

Junto al retrato de la Teresa de los Andes, el de Laura de Montoya, que apunta hacia otra lógica de representación (Apéndice II). De nuevo, un cuerpo con hábito, rodeado de tela, pero llamativo en sus proporciones, “la gran humanidad” a la que tantas veces alude la autobiografía, cuerpo desproporcionado, con problemas de movilidad, que es un cuerpo-misionero, sometido al trasiego del viaje de evangelización y de fundación, a las dificultades de desplazamiento en la selva, a la vida esforzada, cuerpo trazado sobre una paradoja y dotado de un doble valor simbólico: el de carga pesada y el de fertilidad, no en vano se trata de una “madre”, aunque sólo sea simbólicamente. El rostro no absolutiza el retrato, sino que se pierde entre la tela que rodea a esa gran masa. El gesto de la monja es activo: escribe. La relación mujer-escritura ha alcanzado suficiente reconocimiento para ser representada. Además, la Madre Laura, en tanto fundadora, lega a su congregación abundantes páginas, casi tan abundantes como su cuerpo. La misión es un ejercicio activo, no contemplativo, y ese elemento trata de estar presente en el retrato. Tampoco debe olvidarse que durante años Laura de Montoya sería maestra, dedicada a enseñar a leer y a escribir. La cruz, aunque presente, ocupa un lugar secundario, como parte de un rosario que cuelga de la cintura, esta imagen ha perdido poder y presencia en relación al relato anterior. De igual modo, frente al hábito carmelita, inconfundible, e infinitas veces representado, un hábito irreconocible, novedoso en sus formas, como nueva es la orden que lo viste,⁸ un

⁸ El siglo XIX demostró una gran inventiva en el diseño de las vestimentas de las nuevas y múltiples congregaciones que quisieron distinguir su identidad por medio del vestido. La elección de la toca, el

hábito adaptado a un mundo de trabajos y desplazamientos.

Junto a la originalidad del hábito emerge la del nombre, elegido al azar por el sacerdote que había de bautizarla, que es lo mismo que decir: “elegido por Dios”. Nombre único en los linajes religiosos, pero destacado en los linajes literarios, pues la mujer que lo porta se mostrará como “religiosa única”:

El nombre que me dieron no fue elegido por los míos, merced a la diversidad de deseos de mis padres. El quería que me llamaran Dolores y mi madre quería que me llamaran Leonor. En este caso terció el Sacerdote que me bautizó y abriendo el Martiriológico, eligió el primer nombre que se presentó. Me nombraron Laura. (ML: 25).

Si el modelo de amada-niña propio del romanticismo y el naturalismo se vuelve central en el sostenimiento del retrato de Teresa de los Andes, será la imagen de la mujer esforzada, prototípica en la novela naturalista, aquella que asiste a la *Autobiografía* de Laura de Montoya. Pensemos en las heroínas de los novelas de Zola a las que ni la enfermedad, ni el exceso de trabajo o el dolor del parto, por no hablar del dolor anímico o moral, frenan su cotidiano devenir. La excepcionalidad del cuerpo misionero unida a este modelo devuelven al cuerpo la presencia que había perdido en el *Diario*, pero no sólo eso, sino que lo hiperbolizan hasta mostrarlo como cuerpo-total, cuerpo-edificio-institución, a modo de sublimación de la retórica de la corporalidad barroca.

Si “clausuras y mortificaciones”, “metáforas de sangre y lágrimas” e “*imitatio Christi*” son los núcleos que desde la referencia de las *vidas* coloniales permiten indagar el contrapunto que ante ellas plantea el *Diario*, estos mismos núcleos ayudarán a revisar la lógica de la corporalidad que atraviesa la *Autobiografía* de Laura de Montoya.

En el umbral del relato un episodio que se muestra altamente significativo: la ausencia de lágrimas que por mucho tiempo manifestó la recién nacida Laura:

No lloré al nacer, ni lo hice hasta seis meses después. Habitados mis padres al casi continuo llanto de mi hermana mayor, creyeron que alguna enfermedad motivaría esta rareza. Consultaron un médico, quien después de examinarme halló que la chica tenía una salud completa. A veces pienso que como Dios no hace nada al acaso esta circunstancia entrañaría algo de mi

manto, el velo, el alzacuello, el escapulario, las mangas y manguitas, los colores y las telas, estarían provistos de un significado especial. El vestido religioso es un símbolo místico, cada pieza expresa espíritu de penitencia. El hábito es un texto que oculta, pero que también da a leer el cuerpo que hay debajo, que recuerda sus deberes y su destino.

futuro destino. Me necesitabas Dios mío (perdóname esta palabra), me necesitabas *guapa*, tan sin nervios, tan aguantadora! (ML: 26).

La lógica del aguante que sustenta el relato de Laura de Montoya es una lógica del esfuerzo, pero también de la contención, como bien metaforiza la ausencia de lágrimas en los primeros meses de la infancia. Los ojos de Laura de Montoya sólo habrán de empaparse de lágrimas donadas o lágrimas místicas. El exceso barroco se ha visto invertido ante la aparición de una nueva manera de ejercicio religioso, al tiempo que de una nueva posición-mujer de época. Estoicismo y pragmatismo se presentan como valores de actuación en un universo donde el cuerpo se ha convertido en útil de trabajo, un cuerpo sin quiebra, sin debilidad, sin orificios, no como forma de clausura o mortificación, sino como parte del programa del cuerpo productivo, cuerpo impermeable.

Por eso, las clausuras sensoriales y las mortificaciones alimentarias no serán buscadas, sino que se desprenden de la propia tarea misionera. Se ayuna o se comen alimentos repugnantes porque la supervivencia en la selva así lo exige, se pasa frío o se camina durante horas para asistir a un moribundo. Desde aquí, la Eucaristía se presenta como objeto de batalla política, ya que sin su ingestión es imposible lograr el aguante. Una de las misioneras lauras logra sobrevivir durante días con la sola ingestión de la eucaristía, con este episodio se recupera el valor de la inedia tan importante en la literatura religiosa del medievo y del barroco, pero también se reivindica la petición de que las misioneras puedan tomar por sí mismas la comunión en ausencia de un sacerdote: “El 10 de Febrero de 1922 murió la Hermana María del Sagrado Corazón, después de vivir sin pasar alimento, ni agua, ni siquiera saliva ciento cinco días. Pero lo asombroso era que a pesar de tener completamente obstruido el esófago, pasaba la sagrada comunión todos los días”. (ML: 726-727).

Desde un mismo punto de vista pueden ser consideradas las referencias que el texto hace sobre la enfermedad. La *Autobiografía* constituye un completo repertorio médico: patologías del corazón, tuberculosis, reumatismos, fiebres propias de los climas selváticos..., perfectamente racionalizadas y clasificadas, alejadas de la “metafísica del mal” barroca. A la caracterización del cuerpo místico como cuerpo enfermo se añade la particular idiosincrasia del cuerpo misionero, atado a una lógica del esfuerzo extremo que tiene sus propias repercusiones en el terreno de la enfermedad. La misionera en tanto “aguantadora” debe trabajar, prestar un servicio sana o enferma. La salud se asocia con la productividad, mientras la patología prueba los límites de la resistencia y la entrega, forma parte de una lógica del trabajo, del cuerpo útil, no de la fe. Así, la mortificación barroca será sustituida por el devenir del cuerpo en la misión. La Madre Laura decide no recurrir ni al control médico ni al analgésico siempre que no se dé el riesgo de perder la vida, siempre que el cuerpo siga siendo útil, pues éste es

el entrenamiento necesario para resistir en entornos salvajes, alejados del mundo de la medicina: “me duele quitarme los dolores con medicinas; siempre procuro disfrutar de ellos hasta donde me sea posible o hasta donde no mi impidan el cumplimiento de mi deber”. (ML: 314).

¿Queda en este cuerpo espacio para el auto-martirio y la imitación de Cristo? Así lo parece, aunque los episodios de auto-martirio apenas son cuatro o cinco en casi mil páginas y todos ellos aparecen en momentos donde la Madre Laura está alejada de la misión, como si castigando su cuerpo quisiera mantenerse en forma para ella. La imaginería narrativa se encuentra muy próxima a las *vidas* conventuales del barroco colonial:

Llevaba el cilicio, uno fuerte que yo misma inventé, cuatro días a la semana poniéndomelo los lunes y quitándomelo los viernes, de modo que durante las noches era un tormento delicioso porque me empujaba a la oración. Me disciplinaba todos los días; pero me parecía poco, comparado con el odio que sentía por ese del cual me vengaba con verdadera fruición, sintiendo su descomposición durante las noches. (ML: 120).

Asimismo, Laura de Montoya lee antes de acostarse junto a sus hermanas la *Imitación de Cristo*. El cuerpo-misionero se construye en la transformación del cuerpo-pasión. Los cuerpos de las misioneras lauras participan, a su vez, de dos modelos: el de Laura y el de Cristo, o el de Cristo a través de Laura, como si se hubiera producido una transferencia:

En aquella necesidad, recordé las gracias que la penitencia atrae del cielo y bien presente aquello que *debemos suplir en nuestra carne lo que falta a la pasión de Cristo*, de la que habla San Pablo, dije a las hermanas que nos diéramos disciplina y que por ella, aunque por sí poco vale, pero en los méritos de Jesucristo conseguiríamos atraer a los indios. (ML: 567).

Aquí, la *Imitatio Christi* se presenta como un modo de intercambio o de corrección, torturar el propio cuerpo para borrar los pecados del otro, para salvarlo, pero esta vez dentro de un programa misionero: intercambiar el dolor por almas.

Algo similar ocurre con Cristo, cuyo cuerpo, desaparecido en el *Diario*, se recupera en la *Autobiografía*: “Contemplaba a Nuestro Señor cuando después de la flagelación salió del charco de su propia sangre a buscar su túnica” (ML: 683), sus imágenes se vuelven plásticas, se corporizan y con ellas la experiencia que se tiene de él no es sólo espiritual, sino también física: “mirando un cuadro de Cristo crucificado delante de los Jerosolomitas, cuadro que veía por primera vez, me hirió como un rayo amoro-

so tan fuerte que a poco me había encendido físicamente el pecho y parte del costado izquierdo” (ML: 51), en este sentido el texto se muestra muy próximo a la narración barroca. En el universo misionero el cuerpo de Cristo como cuerpo fantasma hubiera sido imposible.

Por este motivo, el cuerpo de la misionera se amplifica, se hiperboliza, hasta cubrir todo el espacio, hasta ocupar todo el texto, puesto que se trata de un cuerpo institucional, única presencia de la Iglesia en tierras inhóspitas, cuerpo esforzado como cuerpo de salvación, imitación de Cristo en su dimensión evangélica, pero también cuerpo productivo cuya actividad, cuya escritura, no puede cesar. Por eso ante el cuerpo colonial, yo-cuerpo que compone una pose, que configura un mapa, el cuerpo misional sólo puede entenderse en movimiento, del sentir al hacer (hacer sintiendo) esa es la distancia que media entre dos retóricas, dos tecnologías.

Además, en el mundo misionero es cotidiano el milagro, se habita en el extremo, se camina sobre el borde, los límites entre vida y muerte, salud y enfermedad, razón y locura han sido trastocados, confundidos, se reside en otro mundo que es un mundo *otro*, donde la excepción se naturaliza, y sólo atendiendo a este espacio excepcional puede terminar de trazarse el retrato de Laura de Montoya. De ello se ocupa el apartado siguiente.

3. Creación de la metáfora y orden cotidiano del milagro

La epístola que funciona como prólogo a la *Autobiografía* de Laura de Montoya recoge la “metáfora de los dos rayones”, que va a desarrollarse a lo largo de todo el relato y que habla de un mundo dividido en dos órdenes, el rayón es una línea sobre la que se escribe, pero también una línea que tacha:

Quando entro dentro de mí y veo esto que llamo MI SER se me ocurre ver, bien deslindados, dos rayones en un espacio de tiempo, el uno negro, el otro de luz. El primero es el que llamo YO, y comenzó en el tiempo, cuando fue tu voluntad que existiera. El otro es lo que es tuyo y jamás ha comenzado porque es eterno. Es aquello que mostraste cuando dijiste: “Con caridad perpetua te amé”. Aquél es negro, porque es una negación de existencia propia, porque es un jirón de nada, un poquito de poquedad, porque es ignorancia y pecado. Este es luz porque es tuyo, porque es real, porque es amor, porque es vida, porque es eterno presente, porque es lo que es. Con mi muerte estos dos rayones se confundirán como si fueran uno solo y persistirá sólo la luz de tu ser. (ML: 18).

Dos campos en el relato, el de Dios y el de Laura, sometidos a una lógica de la *differànce*, puesto que dos son uno, puesto que los dos están separados, pero también

unidos, dos tiempos, dos espacios, luz y tinieblas. En apenas unas líneas se resumen décadas de vivencias místicas y de reflexiones en torno a ellas. La Madre Laura tratará de sintetizar y teorizar aquello que las otras monjas autobiógrafas se limitaron a exponer y a sentir. Las monjas coloniales tomaban la pluma por su condición de místicas, de visionarias. Sin embargo, en contra de lo que cabría esperar, y a diferencia de ejemplos como los de Teresa de Jesús o Juan de la Cruz, era su cuerpo quien más hablaba en sus relatos, desplazando a un segundo lugar los lenguajes del silencio, la luz o el sueño, como lenguajes de una trascendencia, que también se expresa a través del cuerpo. Frente a esto, la metáfora de los dos rayones habla de un dualismo alma/cuerpo, divinidad/humanidad, que no sólo se reconoce como fundamento teórico, sino que se equilibra en el relato. La narración de la experiencia mística se tiñe de pluralidad de registros y deja de ser un mero complemento de un programa general de escritura.

Carne atravesada, límites corporales puestos a prueba, éxtasis, noche oscura del alma, arrobos, sueños premonitorios, suspensiones sensoriales, visiones de toda índole... la gama de experiencias místicas es abundante en la *Autobiografía*, casi tanto como las carnes que recubren esa “gran humanidad”. Entre los numerosos ejemplos me gustaría retomar dos: el primero dedicado a la metáfora de la luz, tan presente en los relatos coloniales y que aquí se moderniza y rescribe, el alma en conexión con la trascendencia se metamorfosea en molécula:

Pasaba la especie de suspensión de vida, en la imaginación, se me presentó como la imagen de la verdad que me había como bañado: era un gran foco de luz que iluminaba un sitio, de modo que yo veía el foco; pero este nada había perdido de su ser, tenía la misma cantidad de luz. De modo que yo, molécula de luz, fija en aquel rincón, era una participación de ese foco; el foco, al participarse nada perdía; y la lucecita del rincón no tenía luz ni existencia propia; tan dependiente estaba del foco, que si una mano cualquiera llegara a apagarlo, esa molécula desaparecería como por encanto, restituyéndose su luz y su existencia al foco. (ML: 274).

En segundo lugar, la narración contiene una reformulación del episodio del éxtasis de Santa Teresa, que en la piedra tan bien sabría recrear Bernini; el fragmento es, asimismo, un buen ejemplo de los efectos corporales que puede causar el encuentro místico:

Es la primera y última vez que he sentido tal fenómeno. A la vez que el ardor interior amoroso, sentía que se agolpaba el calor sobre el pecho y parte del costado como encendiéndose y con ardor de fuego aplicado a la carne, no superficialmente sólo sino en toda ella. Mientras duró el ardor interior o

crecimiento del amor, sin efusión de lágrimas como otras veces, sentía el fenómeno, pero no lo advertía. Un poco después cuando comenzó a calmar el ardor interior, advertí y entonces puse la mano sobre el pecho y estaba la ropa caliente cual si hubiera estado al pie de una hoguera. Esto duró poco y si hubiera durado más quizá hubiera muerto. (ML: 801).

Precisamente, será Teresa de Jesús quien puntúe un antes y un después en la historia de la mística femenina, pues al lograr ser reconocida como “doctora de la Iglesia”, consigue reivindicar el conocimiento y el saber femeninos. En este matriarcado se inscribirá Laura de Montoya:

Yo no soy de la escuela de esos sacerdotes; pertenezco a la de Santa Teresa, quien opinaba que el alma debe conocer las gracias de Dios y que si esas gracias son verdaderas, no la envanecen. Por eso voy a decirle la verdad: usted ha tenido muchos recibos de Dios. Casi todo eso que me dice lo ha sentido por los contactos de la Divinidad, muy sublimes. Lo que conoce de muchos misterios ha sido revelado por visiones intelectuales. (ML: 523).

De este modo, en la *Autobiografía* se explicita un problema relegado en las *vidas* coloniales: el de la experiencia mística como vía teológica, como saber de la teología, y el de la mujer como teóloga, como intérprete de un lenguaje de la trascendencia, que por su condición de ser ajeno a la razón le había estado vetado. Incluso en el poderoso *Sueño* de Sor Juana Inés el cuerpo despierta antes de lograr el acceso a este conocimiento.

¿Entra el orden cotidiano del milagro en el espacio trazado por el rayón de luz? Sí lo hace a mi modo de ver, pues en el milagro la monja activa un hacer de Dios. Ni las monjas coloniales, ni Teresa de los Andes o Teresa de Jesús se presentan como hacedoras de milagros. A lo más que alcanzan es a ser mediadoras o promotoras de la intercesión divina. Sin embargo, en el relato de la Madre Laura es posible encontrarse con lo que podría llamarse el “orden cotidiano del milagro”. Desde las primeras páginas de la *Autobiografía* Laura de Montoya se presenta como una ferviente creyente en el poder de la oración. Cada vez que tiene un problema no duda en reclamar la intercesión divina, y cada vez que pide posee la certeza absoluta de que su petición será escuchada, sin importar la complejidad ni la rareza de su demanda. Para convencer a los indios del poder de Dios solicita lluvia en época de sequía, en períodos de carestía obtiene milagrosamente alimentos, logra curaciones imposibles, incluso una resurrección; a veces el destinatario del reclamo es Dios, otras María:

Acabo de saber que estaba sin bautizar y no consiento que después de

tantos trabajos como hemos pasado por estas almas, y que después de estar nosotras aquí, se nos pierda un indio de los más adictos, no! En consecuencia, digámosle a la Virgen que le rezamos esta noche el santo rosario entero, a la media noche, para que vuelva Próspero a la vida, a fin de que reciba el santo bautismo.

Las hermanas no se atrevieron a replicarme ni les pareció atrevida mi petición, ni dudaron de la verdad del acontecimiento ni de que la Virgen me oyera. Todo se hizo como la cosa más común del mundo. (ML: 482).

Aunque Laura de Montoya sólo aparezca como mediadora, voz que pide para que el milagro acontezca, son diversos los elementos que llaman la atención en este fragmento: en primer lugar la naturaleza del milagro, en la tradición religiosa católica únicamente Cristo había resucitado a Lázaro, en segundo la naturalidad con la que éste es acogido en el seno de la comunidad. Los milagros van a suceder en el entorno de Laura de Montoya; pero a éstos no se les concede apenas importancia, ni la propia monja, ni las hermanas de religión, ni las autoridades religiosas, ni siquiera el prologuista moderno de la *Autobiografía*, hacen hincapié en este aspecto, que jamás se exhibe. Sólo el fragmento anterior reconoce un atisbo de singularidad y lo hace con especial contención.

Sea como fuere el orden de los milagros no sólo ayuda a completar el espacio del “rayón de luz”, sorprendiendo al conciliar el espacio del ordenamiento teológico con el desorden del fenómeno milagroso, sino que sólo en este espacio de órdenes cambiados y límites imprecisos: vida/muerte, salud/enfermedad, razón/locura es posible terminar de comprender el personaje que la *Autobiografía* retrata y el cuerpo que se dibuja.

4. Escribir el amor

Dice Kristeva: “Imposible, inadecuado, en seguida alusivo cuando querríamos que fuese muy directo, el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura. Singular, no lo admito más que en primera persona” (1991: 297). Sentidos del alma, rayón de luz, la tradición de escritura de monjas enfrenta el espacio de la trascendencia desde distintas posiciones de época y de escritura. ¿Qué sucede con el *Diario* de Teresa de los Andes? Una pista para comprender el salto que este relato marca frente al universo de Laura de Montoya la constituye la “escritura del amor”.

Pese a que el tema del amor es un núcleo fundamental en la *Biblia*: “Amarás al prójimo como a ti mismo”, las metáforas amorosas del *Cantar de los Cantares* etc..., las *vidas* de monjas coloniales no escribían sobre amor, sí sobre erotismo, deseo y goce, ya que las experiencias de encuentro con Dios se relatan en una de estas tres claves.

Sin embargo, desde el primer encuentro en el día de su primera comunión: “¡Qué efusión fue ese primer encuentro! Jesús por primera vez habló a mi alma. Que dulce era para mí esa melodía que por primera vez oí”, el *Diario* se muestra recorrido por una presencia que es la de un amor, la comunión tiene algo de desposorio. La relación entre Teresa y Dios se basa en la espontaneidad y en la simplicidad, y va ganando intensidad en la medida en que se suceden los avances en el camino de la santidad: “Siempre siento esa voz querida que es la de mi Amado, la voz de Jesús en el fondo de mi alma”. El lenguaje entre ambos es de enamorados. Teresa de los Andes lo reconoce con turbación y gozo, una imagen de Cristo es llevada al convento y se la dejan tener por unos días en su cuarto: “Y Él se vino con su Teresa, y he pasado una hora encerrada en mi celdita diciéndole mil disparates, porque estoy loca, pero bien loca...” (TA, *Cartas*: 301). De la misma manera, el relato trabaja con abundantes metáforas en torno a la idea de desposorio divino: “¿dónde será el lugar donde celebremos nuestros desposorios y el lugar donde viviremos unidos?” (TA, *Diario*: 90), que, aunque tópicas, adquirirán aquí un nuevo sentido.

Frente a la imagen de Cristo que abraza por la noche a la Madre Castillo,⁹ otra imagen con la que Teresa de los Andes se pasa la noche hablando. Dos son las razones que permiten la escritura de amor en el *Diario*: la desaparición del cuerpo, no sólo de la monja, sino también del mismo Cristo—esto explica la desaparición de las visiones en el relato y su sustitución por las hablas, sin cuerpo no hay imagen: “Siempre siento esa voz querida que es la de mi Amado, la voz de Jesús en el fondo de mi alma” (TA, *Diario*: 63)—y la metamorfosis del yo-cuerpo de las *vidas* barrocas en un yo-sujeto, pues sin singularidad, sin narcisismo resulta imposible hablar de amor. El amor es en última instancia una prueba de espejo, donde ante la imagen idealizada del Otro el Yo se interroga sobre su dignidad para con él.

Por eso, Teresa de los Andes insiste en la dimensión íntima del encuentro: “Quiero vivir con Jesús en lo íntimo de mi alma” (TA, *Diario*: 86), y describe el éxtasis como intensificación del amor: “Estando en acción de gracias sentí un amor tan grande por N. Señor que me parecía que mi corazón no podía resistir” (TA, *Cartas*: 122). Sólo la escritura de amor da cabida a la mística en el territorio del cuerpo nadificado.

5. Los restos de un legado

De la hipérbole expresiva de la poética de la corporalidad barroca en la *vida* de la

⁹ “El día de San Antonio de Padua, cuando me desperté hallé que un santo Cristo, bien grande, que tengo siempre entre la cama, se había puesto sobre mi cabeza, tan bien acomodado, que el un brazo que tenía en la cruz echado sobre ella; y lo mismo de ahí a dos o tres días, y desde entonces, todas las noches cuando despierto, me hallo abrazada con él, que debo abrazarlo dormida” (Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, 1968: 206).

Madre Castillo al cuerpo nadificado y minimalista de Teresa de los Andes se ha producido un trabajo de inversión que se nutre de un mismo *topos*, aquel heredado de la hagiografía de las *vitae sanctae*, y, a su vez, inspirado en la *imitatio Christi*. El esquema de escritura de las *vidas* coloniales se vacía, pues lo que parece ser el centro de la narración acaba por ser el borde. De un cuerpo que siempre está se pasa con el *Diario* de Teresa de los Andes al espacio del cuerpo siempre ausente. Mientras, la *Autobiografía* de Laura de Montoya elige su propio itinerario, entre ella y el *Diario* sólo existe la semejanza de un parecer. Si la ley de la *imitatio* reforzaba la semejanza de los textos coloniales, los textos modernos reorientan la tradición por rutas dispares. Un cuerpo hiperbolizado, desbordado, que quiere hacerse con todo el espacio, es aquel que se exhibe en este relato. El esquema de letra-confesión buscará convertirse en la barrera de su contención, pero no lo logra. El cuerpo-esforzado reafirma el programa de corporalidad femenina de las *vidas* coloniales, pero añade una nueva dimensión: la del cuerpo misionero, otra manera de revisión de la herencia.

Diario y *Autobiografía* no apartan la vista de la tradición, revisan el mapa corporal que las *vidas* coloniales les facilitan y continúan su trazado, aunque lo hagan con un dibujo distinto: aquel que va del yo-cuerpo al yo-sujeto, dibujo que no elude el vínculo entre sangre y letra en la escritura de mujeres. Por eso, para concluir, una cita de Julia Kristeva (1991: 213): “¿Qué es amar para una mujer? Lo mismo que escribir... Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras”.

Anexo I



Anexo II



Bibliografía

- Babini, José (2000): *Historia de la medicina*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (1999): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bornay, Erika (1995): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cróquer, Eleonora (2000): “Esfinge de ojos esmeralda, angélico vampiro”. *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar eds. Valencia: CEPS.
- Driskstra, Barbara (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Ferrús, Beatriz (2004): *Discursos cautivos: vida, escritura, convento. Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Anejo 53.
- (2005): *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Foucault, Michel (1989): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (1942): *Mi vida*. Bogotá: Publicaciones Ministerio Educación Colombiano.
- (1968): *Obras completas*. Bogotá: Banco de la República.
- Gubar, Susan (1999): “La página en blanco”. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Marina Fe ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hinterhäuser, Hans (1998): *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus, 1998.
- Kristeva, Julia (1991): *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1981): *Aún. El seminario 20*. Barcelona: Paidós.
- Laura de Santa Catalina (o de Montoya) (1971): *Autobiografía o Historia de las Misericordias de Dios*. Medellín: Bedout.
- María de San José (1993): *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Praz, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la Literatura Romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- Santa Teresa de Liseux (2003): *Historia de un alma*. Burgos: Monte Carmelo.
- Santa Teresa de los Andes (1995): *Obras Completas*. Burgos: Monte Carmelo.
- Sor Úrsula Suárez (1983): *Relación autobiográfica*. Santiago de Chile: Biblioteca Antigua Chilena.