

“Yo ya estoy grande para caber en el zapato de nadie”: mecanismos de sumisión y políticas de emancipación en *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales¹

Aina PÉREZ FONTDEVILA
Universidad de Alcalá

Resumen

Este artículo analiza la bioficción *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020), de Cristina Morales, en relación con otras interpretaciones de la figura de la escritora a fin de mostrar cómo se interroga la posibilidad y la pertinencia de pensar el discurso, el espacio en el que se produce y el sujeto que lo enuncia desde el ideal de autonomía que rige la representación de la literatura y de la subjetividad autorial contemporáneas. Frente a ello, la novela construye una comunidad femenina en la que el texto y la vida de Teresa se dicen *en relación*. En relación, en primer lugar, con aquello que el poder determina como relevante o superfluo, apropiado o subsidiario, digno de mención en el relato autobiográfico o histórico. En segundo lugar, en relación con el conjunto de mujeres que rodean a Teresa y que, a su vez, lidian y negocian con sus propias sujeciones al poder patriarcal. Con ello, Morales examina distintas políticas femeninas para hacerle frente, explorando las posibilidades y los límites de la emancipación. Situadas en el contexto de la disputa entre letrados y teólogos de la experiencia en el que se enmarca la reforma teresiana, dichas políticas también nos invitan a pensar las posibilidades y los límites de la literatura como acción política, más allá del paradigma romantizante y neutralizador que la representa como naturalmente autónoma y, por ello, inherentemente subversiva.

Palabras clave: *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Cristina Morales, autonomía, sujeción, aguafiestas feminista.

Abstract

This article analyzes the biofiction *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020), by Cristina Morales, in relation to other interpretations of the historical figure, in order to show how the book questions the possibility and relevance of thinking the discourse,

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en el Grupo de Alto Rendimiento GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá). Se vincula a la investigación llevada a cabo en “Cos i Textualitats: autories i subjectivitats en construcció” (2021 SGR 00736) (Universitat Autònoma de Barcelona).

the space in which it is produced and the subject that enunciates from the ideal of autonomy that governs the representation of contemporary literature and authorial subjectivity. In contrast, the novel constructs a feminine community in which the text and the life of Teresa are shown ‘in relation’. In the first place, in relation to what power determines as relevant or superfluous, appropriate or subsidiary, worthy of mention in the autobiographical or historical narration. In the second place, in relation with the group of women that surround Teresa and that, in turn, deal and negotiate with their own subjections to patriarchal power. In doing so, Morales examines different feminine politics to confront it, exploring the possibilities and limits of emancipation. Placed in the context of the dispute between *letrados* and theologians of experience in which the Teresian reform is framed, these politics also invite us to think about the possibilities and limits of literature as political action, beyond the romanticizing and neutralizing paradigm that represents it as naturally autonomous and, therefore, inherently subversive.

Keywords: *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Cristina Morales, autonomy, *assujétissement*, political engagement, feminist killjoy.

1. INTRODUCCIÓN A CONTRARIO: LA (DES)POLITIZACIÓN DE TERESA DE JESÚS

La reciente obra teatral *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa de Jesús*, de Francisco Bezerra (2022), puede servirnos para introducir algunos lugares comunes sobre la escritora y los modos en que la ficción contemporánea se ha reapropiado de aquella que fue erigida como la santa paradigmática del nacionalcatolicismo (Touton, 2013; Mérida Jiménez, 2017). Objeto de múltiples manipulaciones más propagandísticas que literarias que la convirtieron en “guía del bando nacional”, en “la santa favorita de Franco” e incluso en paradójico modelo para el “ángel del hogar” (Touton, 2013; Mérida Jiménez, 2017), la figura de Teresa de Jesús aparece desmembrada y dispersada por los varios discursos que, a lo largo de cinco siglos, han ido moldeándola, en un proceso representado por la diseminación del cuerpo en forma de reliquias desde Roma hasta México, desde Bruselas a Portugal (Bezerra, 2022: 15). El renacimiento de Teresa en la España del siglo XXI que escenifica la obra de Bezerra implica el periplo del personaje para reconstruir, “pedazo a pedazo”, la integridad del cuerpo (24); y recuperar la propia identidad más allá de aquellas manipulaciones mediante el recuerdo de su nombre de autora y de su producción literaria: entre los versos que advienen al personaje sin saber de dónde proceden, “terminó apareciendo un nombre: *Teresa de Jesús*” (23). Recuperados cuerpo y *corpus* frente a eso en que “me han convertido”, “símbolo de todo lo contrario a lo que defendiste” (31), Teresa puede recordar su vida pasada y relatar sus peripecias en el mundo contemporáneo, en un monólogo que exagera buena parte de los rasgos que se le han atribuido en reescrituras recientes. Como explica Isabelle Touton, en ellas se la perfila a menudo como “una perseguida y una resistente”, “amiga de todos los heterodoxos”, “signo de una fuerza interior fuera de lo común”; “de la fuerza de mujer

sola contra [un] orden patriarcal” que desafía, sobre todo, al rechazar “la condición de mujer casada condenada a la procreación” (Touton, 2013) y al enunciar, en un contexto de prohibición de la escritura y de la palabra pública de las mujeres (Lewandowska, 2019), “un yo que se dice en femenino”: “por primera vez en España, una mujer se erige en sujeto a través de su enunciación” (García Valdés en Touton, 2013).

Así, también la Teresa de Bezerra elige el convento porque “el matrimonio me parece una esclavitud y la sumisión que aguarda a las mujeres después del casamiento, algo indigno y reprochable” (16). Lo que anima su proyecto reformista es “seguir aislando a mis mujeres de los hombres” para alcanzar un espacio ajeno al “mundo” y a “todo lo que nos impide llegar a preguntarnos: ¿quién habita realmente dentro de nosotras?” (19). Es decir, un espacio en el que –como en el proceso que vive el personaje en su reencarnación en la sociedad actual– sea posible recuperar la propia identidad, comprendida, al parecer, como un núcleo que se sitúa fuera de las normativas de género, los privilegios de clase y las jerarquías de poder. El sueño teresiano consiste en emancipar a las mujeres del “deseo masculino” que “[determina] nuestras vidas” y en fundar “un laboratorio [...] donde [...] el rango social carezca de importancia” (19) y en el cual, aprendiendo a “orar por sí [mismas]”, las “personas” logren desembarazarse del yugo del poder (17). De hecho, el ‘poder del poder’ parece depender apenas de mantener a los sujetos a distancia de sí mismos, repitiendo la palabra ajena “sin saber lo que se está repitiendo” y sin ser “[dueños] de su pensamiento” (20). De ahí la animadversión de los poderosos, ahora como en el siglo XVI, desde los tribunales del Santo Oficio, el plató de *Sálvame* (21) o los escaños del Congreso (29), contra el “crecimiento personal” (22) y la conciencia libre, que “ya no necesita del magisterio superior de nadie para sacar sus propias conclusiones” (19). De ahí también su repudio a la cultura y a “cualquier tipo de ilustración” (21), ya que los libros –como los tripis que consume en la casa okupa donde Teresa termina haciendo de DJ (37)– “consiguen abrir las puertas del cerebro de quienes [los] consumen, revelando ante sus ojos cualquier tipo de hipocresía o falsedad”: “Si los seres humanos, en vez de trabajar tanto, leyéramos y nos drogáramos más, los políticos desaparecerían de un plumazo; porque el conocimiento es un arma de destrucción masiva y esa arma de destrucción, lo primero que hace es dinamitar la idea de poder” (34).

En el marco del proyecto teresiano original tal y como es representado en la pieza de Bezerra, este proceso de emancipación es el cometido del espacio físico conventual que permite conquistar el espacio espiritual del ‘castillo interior’; un espacio paralelo a ese otro “laboratorio dedicado a la música experimental” que, “[okupando] cuantas casas sea posible”, se propone fundar la Teresa actual (38). Del mismo modo, dicho proceso es también el cometido del espacio textual: su obra es definida como “una guía sobre cómo cualquier persona, hombre o mujer, puede llegar a adquirir la mayor de las autonomías posibles, que no es otra que la capacidad de pensar por sí mismo y sin que nadie lo dirija” (19). En ello radica, según la lectura de Bezerra, el carácter inherentemente subversivo y siempre contemporáneo de su escritura y de su figura: en “la osadía de enseñarle a la gente lo que significa la palabra libertad” (21). La osadía que, en su periplo por el Madrid actual, la convierte primero en una *outsider* –pordiosera,

yonqui, prostituta y presa carcelaria— y le permite después recuperar su condición de escritora para seguir ejerciendo su magisterio desde el monólogo al que asistimos. Monólogo que se acaba revelando la *stand up comedy* que saca al personaje de la mendicidad, gracias al buen ojo de la propietaria de un café teatro que la oye relatar su ‘vida doble’ en una esquina del Rastro: es, por lo tanto, la fuerza de su talento personal lo que acaba resolviendo su marginalidad social.

Cierto es que la obra deja entrever su ironía en el hecho de que la palabra subversiva y reveladora de Teresa sea recibida en el marco de un espacio y un género que podemos vincular a la exhibición humorística de la disidencia y a su consumo lúdico y neutralizador: en tal contexto, el personaje aparece como “una tía con pinta de yonqui, que dice que es santa Teresa y va recitando su poesía” (34). No obstante, el texto acaba enarbolando la afirmación del yo en un monólogo construido desde y sobre el yo que cifra su emancipación en el autoconocimiento y en la cultura, representados en oposición al poder y a la política como discurso de sujeción, alienación y repetición. Hacia ello apunta la múltiple recuperación de las identidades de Teresa: recuperación de las piezas de su cuerpo despedazado, recuperación del sentido liberador y subversivo de su obra y recuperación para la literatura de su usurpación por parte del discurso fascista y religioso. Frente a la “santa de la raza” o la “patrona de la Sección Femenina” (Bezerra, 2022: 31; Touton, 2013), la obra restituye su condición autorial y la reivindica como “patrona de todos y cada uno de los escritores de este país” (Bezerra, 2022: 28). Es decir, de aquellos que, desde su posición siempre precaria y marginal (“un ochenta y cinco por ciento de los escritores patrios malvive en la miseria”), siguen produciendo “armas de destrucción masiva” que “[dinamitan] la idea de poder”.

Como se ha sugerido en estos párrafos, la obra de Bezerra reivindica de diversos modos la noción de autonomía: autonomía de los sujetos que aspiran a emanciparse de las sujeciones al poder; autonomía de los espacios marginales o periféricos en los que este proceso se lleva a cabo; autonomía de la literatura en cuanto medio que lo posibilita; y autonomía de la escritora que, por la fuerza de su palabra y de su misión, puede recuperar el sentido verdadero de su obra y la integridad de su cuerpo y de su condición autorial. De este modo, y pese a su clara voluntad politizadora, *Muero porque no muero* obvia los claroscuros que conlleva esta noción tanto en su aplicación a la literatura como en la valoración de la escritura de las mujeres y, más concretamente, de los textos conventuales. Según han mostrado Belén Gopegui (2014) o Alexandre Gefen en su fundamental *L'idée de littérature* (2021), la autonomía del discurso literario y del sujeto escritor constituye la piedra de toque de un paradigma estético e intransitivo que, durante más de dos siglos, ha desconectado la cultura de sus contextos y compromisos sociales y políticos. Como sugiere la noción de “paratopía” propuesta por Dominique Maingueneau (2007), incluso la idealización de la literatura como inherentemente subversiva respecto al poder instituido y opuesta a las normativas sociales puede leerse al servicio de aquella representación autónoma y privilegiante, en la medida en que apuntala la idea de un discurso y de un sujeto que logran desembarazarse de las sujeciones a un espacio común (Pérez Fontdevila, 2023).

Al mismo tiempo, esta representación ha regido de modo general los mecanismos de desautorización de la escritura de las mujeres, concebidas como ‘menos sujetos’ en cuanto que ‘más sujetas’ a una experiencia y a una corporeidad marcadas por su existencia social y biológica (Pérez Fontdevila, 2019). De manera específica, explica también la dificultad a la hora de considerar la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro como plenamente literaria, en cuanto que se trata de una escritura por mandato, siempre dirigida a e intervenida por su interlocutor; sometida a la autoridad divina, a la vigilancia de la Inquisición y a la voluntad y censura del confesor; y fuertemente identificada con el espacio colectivo y tutelado del convento, que limita su circulación y recepción (Lewandowska, 2019: 71). De este modo, se concibe como demasiado ligada a unos contextos de enunciación que aparecen como fuertemente constrictivos y regulados, y que la oponen así a un discurso propiamente literario que, en última instancia, se comprende como naturalmente descontextualizado, abstraído de su marco comunicativo y, por tanto, susceptible de validez universal (Gefen, 2021). De ahí los dos gestos que caracterizan la reapropiación feminista de la escritura y de la figura de Santa Teresa y, de modo más general, de la escritura femenina por mandato; dos gestos a los que también apunta (y simplifica) la obra de Bezerra, pese a que en ella las opresiones de género parecen diluirse en una suerte de identidad personal que las superaría. Por un lado, la reconsideración del espacio conventual como espacio político autogestionado y en tensión con el orden patriarcal (Collin, 2006; Mérida Jiménez, 2017; o Lewandowska, 2019), tanto si lo entendemos como “comunidad femenina gobernada por féminas” (Lewandowska, 2019: 96) o como espacio de producción y circulación textual en un “régimen de mediación femenina” (137) donde era posible habitar una “celda propia” (326). Por el otro, la atención a las estrategias mediante las cuales estas escritoras enfrentaron aquellas limitaciones de su contexto de producción; limitaciones que, o bien les habrían impedido decir lo que realmente querían decir, o bien les obligaron a cifrar su verdadera intención bajo la apariencia de sumisión de un primer nivel de escritura.² Una escritura, por tanto, que requiere de un suplemento hermenéutico o textual que restituya su verdadero sentido, que no sería otro que el de un yo femenino que puede afirmarse, por fin, autónomo; el de una subjetividad que, libre y verdaderamente propia, puede decirse, por fin, a solas. Como ejemplifica la obra de Bezerra, la forma apropiada para este sentido verdadero parece ser precisamente el monólogo o el soliloquio. Es decir, un discurso también liberado o desembarazado de la intervención y la vigilancia de su interlocutor.

¿No resulta, sin embargo, paradójico que la reapropiación feminista de esta escritura recurra a las mismas nociones que han justificado su exclusión? ¿Y no resulta asimismo contradictorio que la politización de la figura de Teresa se sirva de una concepción de la literatura que está en la base de su misma despolitización? La acción política que define a esta Teresa es grafitear en la fachada del Congreso “Escribir en España no es llorar, escribir en España es morir”, para subirse después a “lomos de uno

² Desarrollo estas cuestiones en el artículo en prensa “¿Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo?. Autonomía y sujeción en el contexto teresiano y en la bioficción de Cristina Morales”.

de los leones que custodian la entrada” del hemiciclo y “gritar, uno por uno, los nombres y los apellidos de todas y cada una de las autoras olvidadas de este país” (Bezerra, 2022: 28). Una escena que podemos leer en paralelo a la que describe Cristina Morales en uno de los prólogos de *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, la edición dedicada a Juan Marsé de su bioficción sobre la vida de la santa³. Atizada por la “quemazón” ante la muerte del “maestro” e indignada por la falta de ceremonias oficiales para celebrar a quien “fue el primero en colocar en el centro del discurso literario y en primera línea de combate a los charnegos, a los barraquistas, a los currantes, a los putos y putas de la Barcelona de posguerra” (Morales, 2020: 20), Morales decide empuñar su “escopeta con más lustre”, la “escritura”, y grafitear por las paredes de una Barcelona confinada “MARSÉ VIVE!! y “A MARSÉ, LOS MISMOS FUNERALES QUE A DURRUTI” (24). ¿Se trata, sin embargo, de una acción equiparable? ¿Son presupuestos semejantes los que movilizan a estas dos escritoras en su gesto compartido de llevar la escritura “tapas para afuera” (29) y convertirla en un arma de intervención pública y política?

En las páginas que siguen trataré de mostrar la especificidad y el acierto de la apuesta política que lleva a cabo Morales en su reescritura de la ‘vida’ teresiana, construida desde el cuestionamiento de la posibilidad y la pertinencia de pensar el discurso, el espacio en el que se produce y el sujeto que lo enuncia desde ese ideal de autonomía, y articulando con ello una interrogación sobre el potencial político de la literatura. Como he examinado en otras ocasiones (Pérez Fontdevila, en prensa), este cuestionamiento se lleva a cabo en primer lugar mediante la reconsideración de las condiciones de enunciación de la escritura teresiana no solo como limitantes o constrictivas sino también como habilitadoras y constitutivas de un texto y de una subjetividad inevitablemente alterada pero no por ello menos propia, como reivindican tanto Teresa como la misma Morales en la nota “¡JAJAJAJA!” que precede la novela y que anuncia la común situación de sujeción en que se producen ambos textos, puesto que Morales también escribe por mandato y bajo la vigilancia de la editora que le encarga la bioficción. En consecuencia, y pese a la obligación de decir yo que emparenta a ambas autoras en sus respectivos contextos de producción —es la editora quien impone la primera persona al relato de Morales sobre Teresa (Morales, 2020: 31), del mismo modo que es el confesor García de Toledo quien impone el carácter autobiográfico de la escritura de la monja—, la novela sortea la tentación del soliloquio que, como hemos visto, parece la forma idónea de encauzar y ratificar la ficción de un sujeto libre y de un texto finalmente propio; la forma que virtualmente habrían adoptado los escritos de Teresa de no verse envuelta en su constrictiva situación de enunciación.

Como ya señalé en trabajos anteriores (Pérez Fontdevila, en prensa), Morales agrieta la primera persona mediante juegos autor-ficcionales que inscriben la propia firma en la novela. Sin embargo, como veremos en este artículo, lo hace sobre todo

³ La novela había aparecido bajo el título de *Malas palabras* en la editorial Lumen (2014). En 2020, se reedita en Anagrama con el título *Introducción a Teresa de Jesús*, acompañado de un prólogo de Juan Bonilla y de una nota de la autora titulada “¡JAJAJAJA!” donde denuncia las intervenciones de la editora de Lumen en la primera edición de la bioficción. Es en la última publicación, bajo el título que aquí referimos, donde se añade la citada nota a Juan Marsé.

negándose a emancipar al texto de un marco comunicativo y a liberarlo de interlocutor. En su búsqueda de destinatario, la novela construye una comunidad femenina en la que el texto y la vida de Teresa se dicen en relación. En relación, en primer lugar, con aquello que el poder (a través del discurso histórico, religioso o literario) determina como relevante o superfluo, apropiado o subsidiario, digno de mención en el relato autobiográfico. En segundo lugar, en relación con el conjunto de mujeres que, a su vez, lidian y negocian con sus propias sujeciones al poder patriarcal. Frente a la reivindicación de una subjetividad y de un espacio autónomos que simplemente se le oponen, Morales examina distintas políticas femeninas para hacerle frente, explorando las posibilidades y los límites de la emancipación. Situadas en el contexto de la disputa entre letrados y teólogos de la experiencia en el que se enmarca la reforma teresiana (Egido, 1982) dichas políticas también nos invitan a pensar las posibilidades y los límites de la literatura como acción política, más allá del paradigma romantizante y neutralizador que la representa como naturalmente autónoma y, por ello, inherentemente subversiva.

2. “MAS, ¿VALE ALGO LO QUE A NADIE SE DA A LEER?”

La imposibilidad de decirse a solas aparece ya al inicio de la novela, en la carta donde Teresa explica a García de Toledo –su confesor y mandatario de la escritura autobiográfica– el proceso por el cual resuelve a la vez cumplir y no cumplir el encargo de relatar su vida. En un contexto de prohibición de la escritura femenina –recuérdese la emblemática sentencia de San Pablo “las mujeres cállense en las iglesias, pues a ellas no les toca hablar, sino mostrarse sujetas” (Morales, 2020: 117)– la orden se recibe en un primer momento como un permiso y una promesa, vividos con excitación por un personaje que, como en otras representaciones, se presenta como una apasionada grafómana (Touton, 2005):

Qué festiva me ha parecido su orden, qué promesa de riqueza en su voz. Me he sentido como un aprendiz al que el maestro le tiende por primera vez los pinceles, como el escudero cuyo señor le deja blandir su espada, como el esclavo que es mirado a los ojos por su amo. Le he respondido que sí con una sonrisa, con una sonrisa he recibido su bendición y con una sonrisa he corrido a mi cuarto, he preparado los pliegues y me he acercado la tinta. Me he quitado la toca, me he remangado el hábito. Entonces, con la pluma ya posada en el papel, con la primera frase saliéndome por la mano, me he detenido. (Morales, 2020: 44)

El frenesí erótico de la escena –que, por cierto, se invertirá al final de la novela cuando la autora ya reconocida ‘tienda sus pinceles’ a un atractivo y “jovencísimo franciscano” (2020: 203)– se muestra en la sucesión de acciones cuya rapidez subraya la concatenación “con una sonrisa”. Una “sonrisa” que puede recordarnos al mandato de felicidad con la que, según Sara Ahmed (2017), se espera que le subalterne acepte las situaciones de subordinación, y que puede remitirnos también a la sonrisa femenina como trabajo sexual que, según la propia Morales, proporciona un placer simbólico “que hace que nuestro patrón [...] esté satisfecho y sereno en la relación de dominio” (en Pérez Fontdevila; Cantero, 2021: 479-480). Tanto más en una novela que equiparará la confesión con “[entretener] a los doctos de la iglesia como una meretriz espiritual” y

que, ya desde este inicio, plantea el encargo de escritura como una desequilibrada relación laboral: “Mientras él descansa”, con “su aliento de bien comido”, “yo trabajo” (Morales, 2020: 43). ¿Es la conciencia de esta incorporación del deseo del amo, de la propia disposición a cumplirlo con afanosa alegría, lo que ‘agua la fiesta’ de esta orden ‘festiva’ y detiene la escritura?

Como veremos, a lo largo de la novela no son pocos los pasajes donde se advierte sobre los modos en que las mujeres han incorporado el mandato de obediencia para saciar de buena o mala gana el deseo masculino y cumplir con el contrato heterosexual y el trabajo reproductivo. Pero dicha incorporación y la necesidad de performar la expectativa de la autoridad masculina se concretan en esta primera escena de escritura bajo la forma que adquiere la orden de la enunciación autobiográfica: “[Con] la primera frase saliéndoseme por la mano, me he detenido. He vuelto a pensar en sus palabras: ‘¿Acaso no fuiste ruin y vanidosa antes de ordenaros monja?’ ‘¿Quién mejor que vos, madre, para explicar cómo Dios premia a las mujeres que dejan atrás su vida terrena?’” (44). Así, es la voz del otro quien irrumpe en la escritura propia, interrumpida y alterada desde el comienzo por su interpelación: mientras Teresa evoca las palabras del dominico, “la pluma, clavada en el papel, había dejado un negro manchurrón” (44). He aquí el dilema que acecha al personaje en estas primeras páginas: “¿Debo escribir para dar el gusto al padre confesor, para dar gusto a la Inquisición o para darme gusto a mí misma? [...] ¿Debo escribir porque me lo han mandado y he hecho voto de obediencia? Dios mío, ¿debo escribir?” (45).

Tal dilema aboca a la treta de una doble escritura: Teresa resuelve “cumplir con vuestro encargo, que es escribirles mi vida a los letrados” en el *Libro de la Vida* real; y “con el mío, que es escribirme la vida a mí misma” (51) en estas “malas palabras” (46) sustraídas a los ojos del dominico, que, en principio, “no [...] leeréis, ni vos ni nadie” (76). Lo que parece proponérsenos, pues, es un texto emancipado de su interlocutor y de este contexto comunicativo demasiado regulado y constrictivo; el soliloquio de un sujeto también emancipado que puede finalmente hablar con propiedad. Ahora bien, ¿es posible decirse a solas sin que la voz del otro deje en la escritura “un negro manchurrón”? Y, ¿es posible y deseable construir un texto que no prevea su recepción?

Como avanzábamos, lejos del paradigma de un yo autónomo que logra desembarazarse del yugo del poder por la fuerza del conocimiento o de su talento, quien escribe esta ‘otra vida’ de Teresa no es un sujeto simplemente eximido de aquella performance de la expectativa ajena y de la incorporación de su interpelación, que – como advierte el mismo personaje– no funcionan apenas bajo el modo de una opresión (Butler, 2004): “bien para negar mi ruindad y vanidad; bien para afirmarla, bien para excusarme de ella”, la ‘coletilla’ “ruin y vanidosa” con la que desde el inicio la interpela el padre García constituye “mi punto de partida y a veces, como ahora, de llegada” a lo largo de la novela (Morales, 2020: 120); ‘ancla’ la subjetividad y la escritura del mismo modo que “me atornillan en el sitio las miradas y no me encuentro el destornillador en el bolsillo y me comporto como la que los masculinos ojos quieren ver” (66). Nos encontramos, pues, ante un sujeto constitutivamente alterado, que, como su texto, *deviene él mismo* a fuerza de medirse y de negociar desde y contra la “red de poderes y

saberes” que atraviesan su lugar de enunciación (Lewandowska, 2019): “la palabra sometida a la que me obligáis a prueba me pone, conmigo se mide y se enfada, y es tan tamaño el esfuerzo por no ser una misma que el mismo esfuerzo acaba por ser la obra [...] y así, cuando escribo ‘Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo’ es cuando más Teresa de Jesús soy” (Morales, 2020: 76). Según apuntábamos, ello permite reivindicar la propiedad y el valor de la escritura y de las vidas efectivamente escritas y vividas por las mujeres que se han visto envueltas en situaciones de violencia y sumisión: como se afirma desde la bioficción (76) y desde su paratexto, igual que “no compramos el discurso machista según el cual la violación hace a la mujer perder su dignidad”, “toda esa violencia que nuestro escrito padece y contra la que se revuelve es parte del texto. Lo constituye, lo determina. No hace de él algo ‘menos original’” (38-39). Con todo, veremos que ello permite también examinar y confrontar las tretas del poder para inmiscuirse y conformar textos, lugares y subjetividades, convirtiendo el espacio textual, ya no en un espacio al margen de sus opresiones, sino en un campo de batalla entre discursos que pone al descubierto sus mecanismos.

Por otra parte, en su búsqueda de una escritura que la satisfaga, Teresa advierte pronto de la inutilidad de un discurso también autónomo e intransitivo, centrado en la expresión de la propia subjetividad. “Pensar el mundo” y “contárselo” a una misma, con énfasis en el reflexivo, aparece al inicio como el signo de su obstinación en “intentar no ser tonta”, en seguir escribiendo sin plegarse a las expectativas de la autoridad pese al cansancio que produce que su interlocutor “no la [entienda]” (46). Sin embargo, esa misma estupidez reaparece en relación con esta idea de escritura libre de destinatario que, a diferencia del “gruñido de muda” que, por lo menos, “le vas a dar al padre García de Toledo en forma de libro de tu vida”, carece de la “dignidad de la comunicación” (77):

Mas, ¿vale algo lo que a nadie se da a leer? (75)

[Me] lo repito para que, como la muerte, no se me olvide: escribir para ti misma, Teresa, no vale nada [...]. [Escribir] para ningún lector es la vanagloria más vana y menos gloriosa de todas porque ni Dios te asiste, ni Dios te lee mas tú perseveras, eres tonta, te vas a morir y por eso sigues escribiendo. (77)

En estos mismos pasajes parece contraponerse la escritura que se amolda a los designios del dominico y de la Inquisición con el proyecto reformista de Teresa, que las autoridades eclesiásticas pretenden también que “[esté] al gusto del lector” y de los varones letrados “y no de su autora”: “Si he de escribir para edificar, ¿cómo voy a levantar ningún edificio sobre el suelo del lector sin antes echar abajo el edificio que ya está ruinoso?” (75). Lejos de presentarse en su vertiente espiritual e individual —es decir, como un conjunto de ‘celdas propias’ donde dilucidar “quién habita” dentro “de nosotras” (Bezerra, 2022: 19)—, veremos que tal reforma se aborda en la novela como proyecto de ‘co-habitación’, en relación con las posibilidades de construir una comunidad. Desde esta perspectiva, aquella equiparación entre el espacio textual y el deseo de transformación de un espacio colectivo hace patente que contarse a una misma el mundo es también un complaciente e inofensivo modo de no intervenir en él. Un

complaciente e inofensivo modo de “limpiar” las ruinas y “recolocarlas, haciendo como que se construye, cuando en realidad” apenas hay “una ordenada montaña de basura. ¿Eso me queréis, padre, animándome a escribir: basurera?” (Morales, 2020: 75).

De este modo, el texto que finalmente se nos da a leer, como el sujeto que lo escribe, se presenta alterado e interrumpido de múltiples modos por la lengua del otro. En primer lugar, por el hecho obvio de que elabora una lengua ‘intermedia’ entre Teresa y Cristina y entre el Renacimiento y la actualidad, inventada a partir de una investigación historiográfica y lingüística que constituye el acicate y el límite de la voz propia de Morales, que evidentemente altera a su vez el propio discurso de Teresa (Morales en Moreno, 2020). En segundo lugar, porque, según sugeríamos, se trata de una escritura construida en contra de y en relación con las órdenes y expectativas del confesor, cuyas objeciones se anticipan de manera recurrente a lo largo del texto. Por último, porque, ahí donde el discurso parece incurrir en el monólogo, es constantemente interrumpido y replicado desde el interior de la ficción por parte de las mujeres con las que Teresa se presenta conviviendo.

Por otra parte, el texto que finalmente se nos da a leer es siempre también un discurso dirigido. Como hemos visto, “estos pliegos” siguen estando en buena parte destinados al confesor, lo que permite que este y el discurso hegemónico que representa devengan blanco de la crítica y de la batalla que Teresa libra en su escritura. En tanto que está inscrito en el texto, el dominico puede ser progresivamente desacreditado como receptor e interlocutor; progresivamente perfilado como aquel que “solo [halla] satisfacción en la lectura de las bulas papales y actas del Santo Oficio” y como aquel que, como veremos, es incapaz de comprender la violencia contra las mujeres que enmascara el discurso del poder que él mismo enarbola.

Y me anticipo a vuestra reverencia, que seguro [...] me acusa de no saber escribir y de lenguaje endemoniado, del que Jesús nos libre. Mas Jesús no tiene que librarme de usar este lenguaje, padre, porque Él, en no dándome tristeza a mi alma componedora de palabras, me muestra que estas y no otras son las precisas, y andando el tiempo así se demostrará cuando otros lectores vengan, luego no hay que pedir perdón por nada. (50)

Como sugiere la cita, vuestra reverencia no es solo desacreditada sino también sustituida por aquella comunidad de interlocutoras que dialogan con Teresa y por las lectoras que vendrán, representadas fuera del texto por quienes la estamos leyendo y reescribiendo y, dentro de él, por su sobrina y discípula Maricampo. Es así cómo el texto ‘echa abajo’ un “ruinoso edificio”: el “ruinoso edificio” de la autoridad que destituye, pero también el “ruinoso edificio” de una ‘escritura del yo’ que parece revelarse una ‘tecnología’ despolitizadora.

3. DEL SOMETIMIENTO A LA EMANCIPACIÓN

Desde una perspectiva temática y cronológica, las páginas que siguen a esta primera carta alternan capítulos centrados en la descripción de la génesis del encargo y en estas reflexiones ante el mandato de escritura, con otros dedicados al pasado de la

narradora, bien sea a episodios de la infancia, bien a escenas vinculadas a la figura de su primo Diego. En cuanto Teresa escribe en la casa toledana de doña Luisa de la Cerda, aristócrata recién enviudada que a la monja se le encomienda consolar, y en el momento en que se fragua la fundación de la orden de las descalzas, los capítulos ubicados en el presente del relato se centran también en los avances prácticos y en las motivaciones y transformaciones ideológicas de su proyecto, narradas al hilo de las cartas y de las conversaciones con distintos personajes, que dan pie a diversas reflexiones sobre la vida conventual y la vida seglar de su anfitriona. Por otra parte, las analepsis sirven sobre todo para introducir la figura de la madre de Teresa que, por un lado, permite dotar al texto de una genealogía femenina –que también en este aspecto sustituye al padre confesor (Beatriz es lectora y ‘escritora’)– y, por el otro, funciona a modo de contraejemplo que –como suele ser habitual en las ficciones contemporáneas, según apuntábamos– explica la elección de la vida religiosa como un modo de escapar al destino del matrimonio. Un destino atroz, como veremos, edulcorado por el discurso romántico de Diego, cuya relación con Teresa se narra desde sus juegos infantiles inspirados en los martirios cristianos, de evidente carácter sadomasoquista, hasta el “dilemita de amor” entre la boda y el convento al que el primo la acaba enfrentando (186).

Podríamos decir, entonces, que la novela explora dos vertientes de la relación de las mujeres con el poder patriarcal: los mecanismos de sometimiento en el marco del contrato heterosexual y del trabajo reproductivo; y las políticas femeninas que tratan de hacerle frente desde la alternativa de la vida monacal. Aunque, como se ha sugerido, desde su misma estructura y desde su misma configuración textual la bioficción vincula la violencia ejercida contra el cuerpo y contra el *corpus* de las mujeres –vínculo cifrado en la decisión de la madre de inscribir tales violencias en su misma firma, signando su testamento como “Beatroz” (129)– y, por otra parte, la emancipación de este corpus propio y la de una comunidad femenina. De hecho, la novela mide las posibilidades y los límites a la hora de cumplir en el espacio colectivo conventual lo mismo que se desea para este espacio textual que “no debe tener padre” (180), y es quizá también por ello que acaba deviniendo en buena parte un discurso coral.

3. 1. La “extraordinaria porquería” del régimen patriarcal

En ello radica el primer desacato a la orden del confesor: la de escribir su vida. Aunque en todos los pasajes dedicados al relato y a la denuncia de la violencia de género, tal desacato también va a estar presente bajo la forma de aquella batalla entre discursos a la que nos referíamos párrafos atrás. Desde el epígrafe de la novela, extraído del *Libro de las Constituciones*, la misma Teresa de Jesús prescribe que las confesiones deben evitar la digresión, “desechando y apartando con discreción las narrativas que no [le] pertenescen” (Morales, 2020: 41). De este modo, se da la clave –fundamental también en *Lectura fácil* (2018)⁴– de la disputa que en ella va a tener lugar y que la va a constituir

⁴ Exploro las relaciones entre *Últimas tardes con Teresa de Jesús* y *Lectura fácil*, ya apuntadas en Rodríguez Martín (2021) y en Pérez Fontdevila (2022), en una investigación en curso.

en cuanto artefacto narrativo. El personaje histórico de Teresa de Jesús, como autoridad que acabará rigiendo la vida de sus conventos —no siempre de acuerdo con sus intenciones iniciales—, inaugura la cadena de autoridades que, junto al dominico y a la editora que encarga la redacción de la bioficción, determinan la forma autobiográfica y ordenan el contenido y el estilo que debe adoptar el discurso: como apuntábamos, es anticipando el disgusto que causaría en el confesor que el texto nos explica cómo va desviándose de sus prescripciones, basadas, fundamentalmente, en la claridad —“Ya sé, porque me lo advertísteis desde un primer momento, que he de escribir más claro, que de lo contrario no me entenderéis” (Morales, 2020: 49)— y en la coherencia narrativa. Esto es, en el encauce del relato de acuerdo con su tema (“esa mala juventud que me suponéis”) (55) y su finalidad (“explicar cómo Dios premia a las mujeres que dejan atrás su vida terrena”) (44) —“Pensaré vuestra reverencia que divago, que pierdo el hilo” (55); “qué tiranía la vuestra y la del relato, que solo halláis sentido en el avance” (162).

Tales anticipaciones y desvíos se señalan sobre todo en los capítulos dedicados al personaje de la madre, de cuyo trasunto histórico apenas sabemos por el *Libro de la vida* que “era aficionada a los libros de caballerías” (Teresa de Jesús, 2014: 8) y que “pasó la vida con grandes enfermedades”, mencionadas justo antes de explicar que en su familia “éramos tres hermanas y nueve hermanos” (6). Como sugiere Touton en “El pensamiento feminista postcrisis en la narrativa española actual” (actualmente en prensa), lo que hace la novela en estos pasajes es amplificar mediante la ficción aquello que había sido “desechado y apartado” en la confesión de Santa Teresa. En primer lugar, convierten a la madre en la promotora y valedora de la educación literaria de sus hijas, en la estela de la crítica feminista que, basándose en estos mismos fragmentos del *Libro de la vida*, ya había señalado “la presencia de una extirpada genealogía de conocimientos y de placeres cotidianos femeninos” (Luna en Mérida, 2017: 26). Pero, sobre todo, estos capítulos describen la relación entre las enfermedades y la muerte maternas y los diez partos que se esconden tras aquella familia numerosa, hilando y poniendo en claro lo que en la confesión original aparecía apenas mencionado y vinculado mediante una mera yuxtaposición:

Seré, pues, más clara: a mí madre la mató el matrimonio. No las fiebres cuartanas, no un desangrado, no su último parto que no tuvo nada de estallido, que fue suave como una puntual defecación. A mi madre la mató mi padre, poco a poco y sin darse cuenta, igual que infecta la cantera de mercurio los pulmones de los condenados. (Morales, 2020: 49)

La Teresa de la ficción se apropia aquí del mandato de claridad para evidenciar la ceguera interesada del discurso patriarcal, de igual modo que en otros pasajes vinculados a la violencia sexual esta misma orden se vuelve contra sí misma al utilizar tal claridad para volver literal aquello que se presenta bajo su forma eufemística. Así, cuando Luisa de la Cerda narra su violación, Teresa se apresura a señalar que “la doña no ha dicho fuerza, ni forzaron, ni violación. Ha dicho que don Diego ‘la hubo doncella’, y ha dicho ‘don’”, advirtiéndole a su amiga que “la justicia se hace y la dignidad se recupera llamando a las cosas por su nombre y violador a don Diego Hurtado de Mendoza” (160). Si bien la respuesta de Luisa es un llamado a la acción que apunta a la inutilidad

del discurso como arma política, como retomaremos –“La justicia se hace capando a don Diego, madre. Eso me dijo doña Luisa con la cara más seria del mundo y yo callé, padre García, atenta como estaba a una nueva lección” (161)–, ‘llamar a las cosas por el nombre’ que el discurso patriarcal ha querido enmascarar deviene una de las consignas del texto y de la comunidad femenina que se convoca en él. En otra escena donde conversan sobre el primo Diego, Luisa le propone a Teresa “lo mismo que vos a mí [...]: llamemos a las cosas por su nombre y a Diego de Cepeda cretino” (194), desatando una risa bien distinta a aquella complaciente sonrisa con la se disponía a acatar la orden de escritura al inicio de la novela: “En ese momento, Maricampo, me eché a reír. Doña Luisa se contagió y debíamos de ser las dos mujeres más ricas del imperio: solas, repantigadas en el suelo, abanicadas por un esclavo y llamando idiotas a los hombres” (194).

Cierto es que este espacio femenino que se evoca en el fragmento obvia otras jerarquías y violencias que, como veremos, el proyecto reformista de Teresa también se propone derruir, ya que la amistad con Luisa nace al precio de olvidar los privilegios y el *habitus* de clase que tanto enervan a la monja al inicio de la novela: “La doña es doña y como doña se comporta, y así todo nuestro señor la ama y yo también debo amarla, y el demonio viene a por mí para que no la ame. Es duro amar a doña Luisa de la Cerda, Dios lo sabe” (53). Con todo, mediante la alusión a Maricampo como nueva destinataria del discurso, el pasaje nos recuerda que a este espacio femenino en el que *se aclara* la violencia patriarcal le corresponde un espacio textual en el que el interlocutor original ha sido también destituido, en razón precisamente de su incapacidad por comprender y su voluntad de oscurecer la violencia que se inscribe en las vidas de las mujeres bajo la institución matrimonial y el régimen heterosexual. Si Teresa se aviene a ser “más clara” es porque “de lo contrario no me entenderéis: ¡Ah, los letrados! ¿De qué os sirven las letras si no sois capaces de entender la repetida imagen de una mujer postrada?” (48). Una imagen que no es simplemente un tropo sino el símbolo encarnado de una violencia que es a la vez particular y estructural. Porque esta estructura se hace visible en la reiteración, en la relación entre estas imágenes a lo largo de la vida de una mujer y a lo largo de la historia de las mujeres, es quizá por lo que el confesor las determina y las descarta como retóricas, digresivas y ficcionales: “Pensaré vuestra reverencia [...] [que] hago literatura, como una dama cualquiera aburrída de festines que se lanza a las novelas. Pero veréis que no” (55).

De hecho, en estos capítulos dedicados a la vida de la madre el texto se aparta de su propia consigna de literalidad (“[llamar] a las cosas por su nombre”) para traducir la violencia a otras imágenes que sean, en efecto, “más claras” para el confesor, señalando una vez más hacia las limitaciones de su entendimiento. Recurriendo al lenguaje bélico que sí puede reconocer, y a otro tipo de violencia que tampoco se concibe como tal (la de la (re)conquista territorial y colonial), se describe al padre de Teresa como el “intrépido capitán de un ejército enemigo que penetraba el cerco por las noches y envenenaba sus pozos. Igual que existió el sitio de Zamora, la que se ganó en una hora, existió el sitio de Beatriz, que se ganó en diecinueve años” (49). Con ello, el texto sugiere que su estrategia digresiva no es solo un desvío de lo que se prescribe apropiado para la

narrativa del yo sino también de aquello que el discurso histórico ha prescrito como relevante y digno de consignación y rememoración. Así se explicita cuando Teresa se sorprende a sí misma apartándose de su propio objetivo textual —“vindicar las horas de mi madre en estos inútiles papeles” (127)— y dirigiendo su relato hacia el cauce previsto por el discurso patriarcal; la “historia de amor” con el primo Diego que quiere enderezarla a su vez hacia la repetición del destino reproductivo, pero sobre todo “las expediciones a las Indias” de sus hermanos, que condenan al olvido y a la irrelevancia la épica “hazaña de Beatriz”⁵:

¡Madre, madre, vos que me enseñasteis a escribir contra la opinión de todos, heme aquí ignorándoos en mi primer encargo de escritura! ¡Dios mío, castiga a esta ingrata seducida por la imaginación del siglo, que solo ensalza los continentes descubiertos y los indios finiquitados! Dime, Señor, que si la hazaña de Beatriz fue estar al mismo tiempo embarazada y moribunda, esa hazaña es la que hay que consignar. Si la gesta de Beatriz fue escribir [su testamento] sobre un tablero móvil ladeado por el bulto de la barriga, esa gesta es la que hay que cantar [...] Y si después de todo lo dicho a vuestra paternidad le parece que solo son cosas de mujeres, pues que lo sean. (2020: 127-128)

Con todo ello, el texto desacredita y desestabiliza los protocolos discursivos del confesor, denunciándolos al servicio de aquella conveniente ceguera ideológica. En última instancia, como sugeríamos, la novela muestra que el combate con la autoridad es una batalla por el poder de determinar qué es claro y qué es confuso, qué es literal y qué es eufemístico o qué es central y qué es digresivo en el propio texto y respecto a la oposición entre confesión e imaginación; entre narrativa en torno al yo y el relato de un sujeto en situación y en relación; y, como hemos visto en los últimos ejemplos, entre historia y ficción. En este sentido, el texto suple el borrado y la caricatura de las mujeres en el discurso oficial bajo el modo de la ficción —un modo que a su vez desenmascara el carácter ficticio o construido del primer discurso o, más precisamente, desestabiliza los protocolos discursivos de la verdad/objetividad frente a la invención en la reconstrucción histórica. Como propone Peggy Kamuf, “si la historia de las mujeres no se puede estudiar en la biblioteca” porque ha sido eliminada o tergiversada por la “institución cultural”, “tiene que ser inventada —a la vez descubierta y construida”; Habrá que inventarla elaborando textos que “[urden] los hilos entrecruzados de la historia y la ficción. [Urden] —que quiere decir a la vez que [desenredan], haciendo algo sencillo y claro, y que lo [enmarañan] o [confunden] [...], [emborronando] la línea entre las prerrogativas históricas y las pretensiones ficcionales, [...] (des)enredando claros patrones históricos en su ribete ficcional” (2019: 226).

Si la voz del otro detenía la propia escritura al inicio de la novela, en estos capítulos Teresa detiene y desvía el curso previsto del relato autobiográfico y del relato histórico, dejando también en ellos “un negro manchurrón”: el “negro manchurrón” de las sábanas de Beatriz en su décimo y último parto; “esa extraordinaria porquería”, mezcla de sangre, heces y orín, que la niña Teresa observa con estupefacción (Morales, 2020:

⁵ Las comillas se refieren a la reflexión desarrollada por Isabelle Touton en el ya citado “El pensamiento feminista postcrisis en la narrativa española actual”.

124) y que la Teresa adulta y ya politizada bandea ante su interlocutor como una irrefutable prueba inculpatória:

¿Ve vuestra paternidad cómo, estando mi madre recién parida de Juana, postrada y haciendo testamento, aún fue mi padre a importunarla una última vez para embarazarla de muerte? [...] ¿Puede vuestra paternidad imaginarse a mi padre entrando en la habitación de la desangrada, bajándose las calzas delante de la desangrada y poniéndose en el lugar del escritorio portátil [en el que escribía su testamento]? ¿Puede ahora vuestra merced imaginarse a la desangrada? [...] Ahora, como vuestra paternidad es hombre, ¿puede explicarme lo que hacía mi padre? ¿Puede decirme si eso es amor del esposo hacia la esposa? ¿Es siquiera gusto? ¿Hallaba mi padre gusto en la piel amarilla y en los genitales de mi madre nueve veces rajados y cosidos y nunca bien cicatrizados? (125)

Volviendo nuevamente contra la autoridad la distinción impuesta entre lo obvio y lo obtuso, lo claro y lo confuso, lo que se puede o no se puede ver, imaginar y explicar, la denuncia del daño infligido en este cuerpo que es a la vez particular y representativo, símbolo encarnado de una opresión estructural, como decíamos, aboca a la inversión del encargo de la confesión destinado a convencer al Santo Oficio: como sugiere la cita, el confesor acaba deviniendo un representante de los perpetradores de esta violencia ejercida contra el cuerpo de las mujeres que ha detenido también el curso de sus vidas y de sus escrituras. He aquí también, por tanto, porque era necesario que el discurso no se librara de destinatario: para hacerlo comparecer en un texto que deviene por momentos la escena invertida de un juicio inquisitorial.

Sin embargo, ya advertíamos que la batalla que hemos descrito no se libraba solo en el terreno textual: las opresiones denunciadas son también pertinaces formas de violencia epistémica que se inmiscuye en la conciencia de la oprimida e incluso del mismo sujeto enunciador, mediante dos formas de incorporación de la obediencia que reproducen los dos modos de enmascaramiento discursivo que blanquean el régimen heterosexual. Así, a la omisión de la violencia le corresponden la inmovilidad y el silencio con los que doña Luisa y Beatriz se someten a la agresión sexual, “porque [les] han enseñado a no defenderse y a creerse aquello de que, cuanto más se [resistan], más las someterán” (126); ambas parecen “[pupilas aventajadas] en lo único que [les] habían enseñado en su vida”: “morirse un rato para que doliera menos y se acabara antes, en vez de matar al otro para que a ella no [les] doliera nada” (2020: 159). Igualmente, a la edulcoración del trabajo sexual y reproductivo mediante el discurso romántico, le corresponde “esa sarta de esclavitudes a las que” doña Luisa “se somete todas las mañanas” ante el tocador (62), “[aderezándose] para servir [a los hombres] de aderezo, es decir, para darles gusto, darles hijos, darles hacienda y darles linaje” (62), en un trabajo que adorna el cuerpo del mismo modo que la retórica amorosa adorna su productiva sumisión. He aquí a la Teresa niña imaginando a su madre, nuevamente frente al tocador, “convertida en una doncella de caballerías” y “esperando entre suspiros” a su padre, “quien al cruzar la puerta de su aposento le crecía pelo en la calva y un corcel blanco entre las piernas” (86); he aquí al primo Diego, lloriqueando “que su vida no valía nada sin mí, que no quería a otra por esposa”, cuando a lo que aspira es a “hacer de mí otra Beatroz” (181).

Las estrategias de resistencia de estas mujeres cuyas vidas se desarrollan en el marco del régimen heterosexual también pueden vincularse con aquella batalla discursiva. En un capítulo que parodia los lugares comunes del relato gótico (146-157), Teresa descubre que doña Luisa materializa cada noche lo que parecía una metáfora de su amor transtemporal (95); que en efecto cada noche acude a la tumba de su marido y se acurruca literalmente al lado de su cadáver, “por sentir algo de la parte terrena del amor que se profesaban” —“¿Acurrucaros al lado del féretro por fuera, o acurrucaros dentro del féretro por dentro?” (96), le había preguntado Teresa antes de encontrar el nicho abierto. De este modo, doña Luisa lleva al extremo la incorporación del discurso romántico, aplicando de otro modo aquella consigna de literalidad: en vez de descubrir el sentido enmascarado por la retórica amorosa, la revierte y la desquicia al hacerla literal⁶. En cambio, a lo que Beatriz se resiste es a aquel trabajo de estilización corporal y textual: igual que se niega a engalanarse —“No se engalana porque no quiere, porque galas le sobran, que se las compra mi padre”, observa una niña Teresa que, incapaz de reconocer el “gradual asesinato” de la madre, todavía “culpa a la víctima” (49)—, ya hemos visto que deja incluso en su firma ese “negro manchurrón” que se afana en limpiar el escribano cuando, “[empeñado] en no ver que mi madre había cambiado la ‘i’ de su nombre por una ‘o’ hasta en tres ocasiones” (la cursiva es mía), corrige el “acusador Beatroz” para volver a convertirlo en el “dulce Beatriz” (148-149).

A la luz de las relaciones semánticas que se van tejiendo entre lo sucio y lo límpido, lo abyecto y lo apropiado, lo desechable y lo pertinente, el aderezo retórico y corporal y el lenguaje desnudo o literal, estos pasajes nos invitan a pensar la batalla discursiva que libra el texto en relación con otra clave ofrecida en el interior y en el exterior de la novela: la “basura” que nos interpela desde el fragmento antes citado y desde la portada de su última edición. Del mismo modo que, al inicio, rechazaban trabajar para “dar gusto” al confesor, Teresa y su discurso se niegan ahora a seguir limpiando la “montaña de basura” del régimen patriarcal. Pueden, así, emprender su propio trabajo: señalar la podredumbre, la “extraordinaria porquería” que descartan y enmascaran la coherencia y la claridad. Como el de la ‘aguafiestas feminista’ descrita por Ahmed (2017)⁷, el suyo es un trabajo ‘improductivo’ porque consiste en advertir y deshacer el trabajo del poder deteniéndose en su relato, interrumpiéndolo y desviándolo. De ahí que —como afirma en un pasaje que juega una vez más con la semántica del atavío y la desnudez, del calzado y de las descaldas—, nada pueda enseñarle a Maricampo; nada pueda más que advertirle

⁶ Lo mismo podríamos decir de la erótica a lo divino de la misma Teresa de Jesús. En el prólogo de la novela, Juan Bonilla evoca las siguientes palabras de la santa: “Dirán que soy una necia, que bésame con beso de su boca no quiere decir esto, que tiene muchas significaciones [...] [Mas] el alma que está abrasada de amor que la desatina, no quiere [ningún entendimiento], sino decir estas palabras”. Lo que Bonilla interpreta: “O sea, entiendan vuestras mercedes lo que estimen pertinente para salvarme de sus candelas, pero lo que yo quiero decir cuando digo que quiero un beso de la boca de Dios es que quiero un beso de la boca de Dios” (Morales, 2020: 9).

⁷ La relación entre la figura de la aguafiestas feminista y la obra y la postura de Morales es también objeto de una investigación en curso, que parte de la sugerencia de Mayte Cantero en una entrevista a la autora (Cantero; Pérez Fontdevila, 2021).

los mecanismos de sujeción que en su batalla discursiva ha puesto al descubierto. Esto es,

que pisotearán su voluntad mil veces, que desde que nació la pisotean para darle la forma de zapato que un hombre se calzará hasta que se le rompa o le plazca otro nuevo. Que solo si se unta la piel de resbaladizo aceite podrá evitar la pisada. Que si ello conlleva perder la honra, los modales, los amigos, es que ninguna de esas cosas te amaba, mi unicornia del bosque, es que también esas cosas eran zapateras de ti. (2020: 180)

3. 2. Untarse “la piel de resbaladizo aceite”: posibilidades y límites de la emancipación

Como bien han advertido las ficciones y las revisiones feministas contemporáneas, en el contexto histórico de estas mujeres la vida religiosa parece el único modo de “[untarse] la piel de resbaladizo aceite”; de escapar, como mínimo, a la violencia y al trabajo reproductivo y sexual –por lo menos, en su sentido literal. Como avanzábamos, así se explica aquí también la resolución del “dilemita de amor” planteado por Diego a favor del convento: como la manera de alcanzar la soledad por la que suspiraba la madre –“sitiada por doce hijos [...], cinco sirvientas, dos dueñas, un ama y un marido” (Morales, 2020: 49)– y conquistar la libertad en una “habitación propia” (126). Ahora bien, ya señalábamos también que esta alternativa no va a aparecer como un espacio simplemente ajeno al orden social y patriarcal. Para empezar, aquel “dilemita” amoroso se presenta como una falsa disyuntiva, porque esta otra alternativa supone asimismo “pisonear” la propia voluntad: para aclarar las cosas una vez más, Teresa le advierte a Maricampo “que estás de educanda mía en el convento de la Encarnación contra tu voluntad. Que tú, igual que yo cuando mi padre me internó en un convento de clausura, lo que querías era ver mundo y leer libros” (180).

Por otra parte, el espacio conventual sigue estando regido por parecidas sumisiones que el mundo seglar. En primer lugar, es obvio que sigue estando tutelado por la autoridad masculina, que no solo organiza la vida de las monjas sino que también aquí moldea y dirige sus conciencias. En segundo lugar, la vida de las hermanas reproduce los privilegios y las jerarquías de linaje que la novela ha descrito respecto el espacio social a través del personaje de doña Luisa, mostrándolos directamente vinculados al régimen heterosexual: las mujeres reproducen el linaje a través del trabajo procreativo, retribuido con las joyas y las alfombras que engalanan y acomodan sus cuerpos y sus salones que reflejan y reproducen su condición social. Unas diferencias y privilegios que impiden, material y figuradamente, que en el espacio conventual se construya una auténtica comunidad: “Me río yo de la comunidad de Nuestra Señora de la Encarnación, donde lo único que hay en común” son las “deudas y más deudas” contraídas para pagar la retahíla de sirvientas que permiten que “las señoras no menean el meñique ni cuando levantan la taza de té. Yo, la del meñique más tieso, padre mío, hasta que me di cuenta” (52). Es, pues, desde esta toma de conciencia de las opresiones indesligables de género y clase que ha permitido ese ‘trabajo improductivo’ al que nos referíamos párrafos atrás que Teresa puede proponerse realizar otra labor más positiva: levantar “cuatro paredes” y un “techo [...] en media fanega de erial castellano” que

“[hará] sombra” a los “castillos” y al “ruinoso edificio” de los “poderosos” (72); emprender la fundación de los conventos de las descalzas, que se presenta en la novela como un sueño casi anarquista, anticapitalista y antipatriarcal.

Ya avanzábamos que dicho sueño se describe y se mide en relación con distintos modos de lidiar con la jerarquía y la autoridad que se inmiscuyen también dentro de este espacio alternativo, propuestos por personajes femeninos que funcionan como contraejemplo o como inspiración para el proyecto de Teresa y que, una vez más, muestran distintas formas de batallar desde y contra el discurso. Así, su amiga Juana Suárez viene a representar las estrategias de la ‘retórica de la feminidad’ mediante la que, en la vida como en los textos, trata de hacer su “voluntad” simulando “que son otros los que actúan por nosotras” (117); obrando con una complaciente discreción solidaria de la descalificación de otras formas de oposición más directas y airadas: “me llamas loca, como nos llaman los hombres, porque al igual que ellos tú piensas que no hay poder en mujer gritona” (106). De ahí su rechazo a unirse a las descalzas, optando por una estrategia de transformación basada en la negociación desde ‘dentro’ de la institución. Su proyecto como candidata a priora del convento de la Encarnación representa un sueño democrático, basado en conquistar por propios méritos el beneplácito del poder y en la confianza en la liberación de las conciencias oprimidas de las monjas:

Juana sabe muy bien que solo las linajudas llegan a ser prioras. Por eso necesita construirse un linaje distinto al del apellido [...]: Mientras que las doñas mandan sin ninguna excusa, porque con su noble sangre les basta, Juana necesita que la obedezcan por otros motivos: porque es una mujer capaz, porque es una buena administradora, porque es virtuosa, humilde, honesta, discreta, mortificada, amante de todas las hermanas de la comunidad y, sobre todo, porque la ha votado la mayoría. (200)

En una crítica implícita a la nueva política que Morales retrata en *Lectura fácil* (2018), Juana espera que, alcanzado el gobierno de la Encarnación, el debate y el consenso acaben con las jerarquías y conduzcan a la emancipación. Si en el capítulo, presidido por el obispo y el provincial, siempre hablan las mismas, “haciendo de portavoces de otras. Portavoces, portaconciencias, portadeseos y portalibertades” (Morales, 2020: 191), con la práctica asamblearia Juana quiere conseguir que las hermanas dejen de “[reproducir] los viejos argumentos” para dar libre cauce a “sus verdaderos deseos y preocupaciones”. “Llegaría el día”, así, “que incluso se decidiría en capítulo que el obispo y el provincial no podrían presidir el capítulo [...]. La aspirante a priora Juana Suárez promete convertir el convento de la Encarnación en un convento libre y soberano” (199). Sin embargo, la monja está lejos de representar la conciencia liberada que con su método pretende alcanzar, en cuanto su proyecto está informado por el deseo de dominio y por la asunción de esas mismas jerarquías que dice querer derruir: como la narradora al inicio de su relato, parece prestarse “con una sonrisa” a la tarea de limpiar y recolocar una “montaña de basura”. Juana “ha tenido que aprender” desde fuera el lenguaje del poder y ese afuera “le ha permitido contemplar los puntos fuertes y los flacos del linaje” y del género, pero ha sido “ese [mismo] afuera lo que le

ha granjeado su deseo de estar dentro”. Por eso se niega a “estar más afuera todavía de lo que ya estabas, [...]”, a estar afuera del todo: [a irse] conmigo [...] No te vas de la Encarnación, Juana, porque quieres ser una piedrecita en el zapato de los vencedores. Yo ya estoy grande como para caber en el zapato de nadie, y aun así soy piedra, y aun así levito (200-201).

De este modo, el proyecto de Teresa se presenta como una alternativa verdaderamente exterior. Exterior a la autoridad masculina, porque supone, en efecto, la construcción de un espacio colectivo fundado y gobernado por mujeres. Exterior a las lógicas del linaje y de las jerarquías que distribuyen las labores, ya sea mediante elección o por imposición. Y, inspirado en los preceptos de la pobreza radical (138), exterior, finalmente, a las lógicas productivas del trabajo y del capital:

Para mí,irme es vencer. Construir un monasterio sin permiso e irme a una celda sin colchones y con goteras, es vencer. [...] En San José no habrá repique de campana llamando a capítulo para votar un endeudamiento, porque nunca nos endeudaremos; ni para votar quien será ropera, porque cada una se coserá su hábito; ni para votar los turnos de limpieza, pues en la tabla del barrer la priora será la primera. (203)

Es desde ese afuera que Teresa aspira a construir un espacio verdaderamente propio, festivo y soberano, donde “seremos anfitrionas y no invitadas, Juana”, y que se fragua en la airada afirmación de un discurso que se niega a trabajar para el patrón: ese espacio “empieza por nuestro grito: un cartel en la puerta, de nuestro puño y letra y en romance, dirá: ‘Fiesta aquí hoy, mañana y siempre, siempre, siempre’” (106-107). Aun así, en esta reivindicación de soberanía podemos entrever cierta ironía respecto a la puesta en práctica de este proyecto de emancipación: lo que las hermanas deciden en capítulo en la fantasía de Teresa es “mañana sol y buen tiempo” (202). De este modo, la novela apunta a la distancia entre la utopía planeada por la monja y las condiciones de su realización: por un lado, el texto muestra que también Teresa pide “permiso” a los letrados y a la cúpula eclesiástica para obtener licencia para su fundación; por el otro, desde el “Posfacio”, Morales nos recuerda las contradicciones de la santa, que quebraría siete veces el principio de pobreza radical y supervisaría con mano dura la vida y la clausura de sus conventos (214) mientras ella transitaba los caminos para aumentar sus fundaciones, su fama y su poder.

No obstante, sí hay un personaje que representa sin resquicios un afuera que no respeta privilegios ni jerarquías, y que no en balde se reivindica “iletrada” y “analfabeta”: la monja María de Jesús –viva encarnación de la teología de la experiencia–, que inspira a Teresa en las dimensiones más radicales de su proyecto relativas a la pobreza y al desprecio al capital. Como la misma Teresa respecto al discurso histórico y patriarcal, la madre viene a desnudar los artificios que ocultan los privilegios del dinero, del linaje y de la autoridad y la celebridad literarias, irrumpiendo en el salón de doña Luisa con su “predica clara y desnuda, desnuda y vergonzante”, que “no requiere púlpito ni confesionario”, ni “imprenta”, ni “soldad”: “María de Jesús erige su enseñanza en un salón donde unos nobles sorben sopa. Se saca de una vez las tres capas del hábito por la cabeza y a ellos, poco a poco, se les va cayendo el manto, la falda, la saya, la camisa,

las calzas, las enaguas, las medias, los calzones” (140). Aunque María de Jesús quizá encuentre su espacio más apropiado fuera de la novela, en el ateneo anarquista, que – desde la “Nota a la edición dedicada a Juan Marsé” (20)– no reconoce la práctica literaria o la labor intelectual como necesariamente excepcional o propia de un sujeto especialmente singular (Morales en Pérez Fontdevila; Cantero, 2021: 479). Desde su primera aparición en el texto, la monja “interrumpe” la conversación entre Teresa y el confesor, “despreciando los papeles de anfitriona e invitada [...], de monja carmelita y fraile dominico” (Morales, 2020: 119); mostrando que no reconoce autoridad ni en la propia Teresa, ni en el hecho de ser varón, ni en el hecho de ser letrada (121). De este modo, su función en el texto quizá sea sobre todo la de dejar también en el discurso de Teresa y de Cristina “un negro manchurrón”. Cuestionando el vínculo entre discurso y acción, María de Jesús tal vez venga a señalar el “ruinoso edificio” que mantiene en pie la novela: el de la institución literaria como privilegiado espacio de subversión.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2018): *Vivir una vida feminista*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- BEZERRA, Paco (2022): *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa de Jesús*, Madrid: Fundación SGAE.
- COLLIN, Françoise (2006): “El libro y el código. De Simone de Beauvoir a Teresa de Ávila”, en Marta Segarra (ed.): *Praxis de la diferencia*, Barcelona: Icaria, pp. 211-223.
- EGIDO, Aurora (1982): “Santa Teresa contra los letrados. Los interlocutores de su obra”, *Criticón*, 20, pp. 85-121.

- GEFEN, Alexandre (2021): *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, París: Corti.
- GOPEGUI, Belén (2014): *Rompiendo algo*, Madrid: DeBolsillo.
- JESÚS, Teresa de (2014): *Libro de la vida*, Madrid: Real Academia Española.
- KAMUF, Peggy (2019): “Las labores de Penélope”, en Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras Francès (eds.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 219-240.
- LEWANDOWSKA, Julia (2019): *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París: Armand Colin.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2017): “Acechos a Teresa de Jesús en su quinto centenario”, en Karolina Kumor; Aránzazu Calderón Puerta; Ana Garrido González; Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.): *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 17-39.
- MORALES, Cristina (2020): *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Barcelona: Anagrama.
- MORALES, Cristina (2018): *Lectura fácil*, Barcelona: Anagrama.
- MORENO, Esther (2020): “Cristina Morales: ‘el mundo me parece basura’”, *Arainfo. Diario libre de Aragón*, 27 de junio.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (en prensa): “‘¡Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo!’: Autonomía y sujeción en el contexto teresiano y en la bioficción de Cristina Morales”, *Revista de Escritoras Ibéricas*.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2023): *Un común singular. Paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*, Madrid: Arco Libros.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2022): “‘Sumisión. O estrategia’: autor-ficciones en *Lectura fácil*, *Malas palabras* y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales”, en Anna Casas; Anna Forné (eds.): *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 263-277.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019): “Qué es una autora o qué no es un autor”, en Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras Francès (eds.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 25-60.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina; CANTERO, Mayte (2021): “Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales”, *Pasavento*, IX, 2, pp. 469-481.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Bárbara (2021): “Reseña de Morales, Cristina. *Introducción a Teresa de Jesús-Últimas tardes con Teresa de Jesús*”, *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 21, pp. 372-373.
- TOUTON, Isabelle (2013): “Le franquisme n'a pas tué la ‘sainte de la race’ ou comment et pourquoi Thérèse d'Avila (1515-1582) renaît sans cesse de ses cendres”, en Paloma Bravo; Alexandra Palau (eds.): *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol*, London: Indigo, pp. 15-32.
- TOUTON, Isabelle (2005): “El cómic *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Bretécher: una comicidad erudita e iconoclasta”, en Françoise Cazal; Claude

Chauchadis; Carine Herzig (eds.): *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'or*, Toulouse: CNRS/Université de Toulouse/Le Mirail, pp. 381-398.