

# *Relación autobiográfica* de Sor Úrsula Suárez: mujer, Dios y representación.

Sebastián Schoennenbeck G.<sup>1</sup>

## Resumen

El presente ensayo reflexiona sobre el lenguaje y los modos a través de los cuales la religiosa chilena sor Úrsula Suárez represente en la escritura autobiográfica sus diálogos con Dios, comunicación que es cuestionada por el sacerdote confesor. Se propone que el modo de representación presenta similitudes con el género pictórico del retrato, ya que configura un rostro de Dios.

No es fácil haber elegido un objeto de estudio como *Relación autobiográfica* para un seminario sobre literatura y fe. El riesgo, desde luego, no es menor si pensamos que la obra de sor Úrsula Suárez no ha trascendido como interés religioso y místico, pese a los pronósticos de don Armando de Ramón expuestos en el “Estudio preliminar” que acompaña a la edición crítica de Mario Ferrecio. Al respecto, Adriana Valdés, en su ensayo titulado “Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile”, comenta: “... los escritos autobiográficos de las monjas han estado sujetos a un doble olvido. No han sido canonizados del punto de vista religioso, como lo fueron los de Santa Teresa; tampoco, entonces, han accedido al lugar de los cánones literarios” (199)

Por cierto, la relación de la monja chilena se trata de un relato autobiográfico que cumple casi todas las convenciones del género discursivo que ha sido denominado *relato conventual*: narración de la propia vida al modo de una hagiografía posible (Jean Franco), escritura por obligación dictada por el sacerdote confesor (Adriana Valdés), narración de

---

<sup>1</sup> Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana (U. de Chile). Pontificia Universidad Católica de Chile. [sschoennpuc.cl](mailto:sschoennpuc.cl)

hechos sobrenaturales y maravillosos (voces divinas, éxtasis, apariciones, estigmas, etc, según Asunción Lavrin) y cierto aire de melancolía y abatimiento que, según Adriana Valdés, no caracterizaría completamente al texto de sor Úrsula. Según la estudiosa chilena, la monja es divertida y risueña, lo que se opone al comportamiento imitativo de las religiosas de la época con respecto al Esposo “cubierto de ofensas”, tal como lo afirma la Madre Castillo, monja colombiana, autora de *Vida y Afectos*.

El texto en estudio hace mención una y otra vez a asuntos mundanos, a acontecimientos de diversos grados de importancia acaecidos en la misma vida de la religiosa. Si bien la intención de escritura es introspectiva y podría señalar el transcurso de la vida espiritual de la autora, el texto no alcanza a tener un carácter ni un contenido religioso propiamente tal si es que entendemos éste como ortodoxia, magisterio y doctrina, aspecto con el cual podría comprenderse el desinterés crítico acerca de la obra de sor Úrsula Suárez: “Uno de los muchos motivos de la falta de crítica sobre los relatos conventuales (y por lo tanto, de un consenso sobre su posible valor) puede estar en su difícil relación con el tema religioso. Un José Toribio Medina, por ejemplo, miró sin interés alguno los textos de Úrsula Suárez, y apenas los menciona; Ferreccio (1984) atribuye esa actitud a su “larvado anticlericalismo”. En otro extremo, hay panegiristas o propagandistas, que hacen suyos todos los supuestos del escrito monjil, añadiendo su admiración y sus adjetivos a una glosa del texto. Hay también críticos católicos, que se sienten con escasa libertad para abordar la crítica; frases muy cautelosas, como que los textos “se aproximan a la mística” delatan la incomodidad particular. La relación entre estos escritos y la ortodoxia es, en efecto, incómoda. Abordar lo religioso en el texto, como experiencia y como tema literario, es muy difícil desde cualquiera de estas dos perspectivas. Sin embargo,

el tema religioso, con todo lo problemático que pueda resultar, no puede evitarse: sería condenarse a no poder leer esos escritos” (Valdés, 200-1)

Respetando el innegable sentido y carácter que Adriana Valdés otorga al texto, debemos aceptar lo que la relación autobiográfica es en su esencia: la palabra de una religiosa que da cuenta de las apariciones sobrenaturales que ha presenciado y de las conversaciones, las “hablas” como ella las denomina, que sostiene con una voz no terrenal pero que no identifica plenamente, tal vez para evitar líos con la Inquisición. Desde luego, esa voz puede corresponder a la de Dios, pero también a la del diablo que se disfraza para engañar. Una lectura actual y más secularizada podría también interpretarla como el síntoma de una cordura dislocada o como el comportamiento de un sujeto de imaginación desbordante. Sin embargo, el texto equivale a la transcripción de los diálogos acaecidos entre Dios y la religiosa. Pese a que pueden estar sujetos a nuestra más exigente revisión e incredulidad, la obra representa la relación personal e íntima entre Creador y criatura. Es desde luego un diálogo, una relación interpersonal, rescatando así la naturaleza divina como persona. Es este sentido, la obra sí es religiosa, recordando de este modo cómo Benedicto XVI en su obra *Introducción al cristianismo* comprende la religión: más que una doctrina, una relación entre la persona humana y la persona divina en su trinidad.

Considerando las advertencias recientemente expuestas, propongo reflexionar sobre los modos a través de los cuales la religiosa representa lo trascendente, el misterio y su correspondiente acercamiento desde un habla coloquial y dialógica que es registrada en la escritura. Es dicha representación el recurso que me permite vincular el texto en estudio con la fe y el ámbito religioso. En otras palabras, el problema en torno a mi objeto se traduce en la función de la palabra y de la representación en el acto de religación amorosa entre el sujeto extraviado con Dios Padre. En este sentido, quiero insistir una vez más que

*Relación autobiográfica* es el resultado de una transcripción de los diálogos entre Dios y la religiosa, o sea, el registro de aquellas “hablas” al plano de una escritura regida por convenciones propias de un género discursivo y por la ley u obligación impuesta por el sacerdote confesor en su tarea pastoral y discernidora entre lo autorizado y lo apócrifo, entre la verdad y la superstición. Es en la escritura donde se gesta el acto de representación de Dios, una mimesis expuesta al abismo y atravesada por el riesgo enorme y loco del que cree.

Pienso en la palabra capaz de religar y, en ese sentido, en la palabra religiosa como un signo capaz de hacer presente al ausente. El movimiento desde la ausencia a la presencia me permitiría sostener, a modo de hipótesis, que sor Úrsula Suárez configura una representación muy emparentada con la estética humanista del retrato del Renacimiento. Una de las funciones del retrato, incluso en el ámbito de la pintura religiosa, es transformar al sujeto ausente en presente. De ahí que los primeros retratos del Renacimiento fuesen transportables. O sea, tales producciones artísticas desempeñaban su función social cuando el modelo, el referente, no se encontraba presente entre los receptores de la pintura. Cabe destacar que mucho de los retablos barrocos, según la historiadora Magdalena Pereira, también fueron transportables, recurso que ayudó desde luego en las tareas evangelizadoras de América.

Según Miguel Falomir, historiador del arte que ha estado a cargo de la edición del catálogo *El retrato del Renacimiento* con motivo de la actual exposición del mismo nombre en el Museo del Prado de Madrid en asociación con la National Gallery de Londres, los primeros retratos que pintó Simone Martini (1280-1344) para Petrarca de su amada Laura señalan los rasgos distintivos del retrato moderno: “una imagen sustitutiva (evocaba a un ausente) caracterizada por su emotividad (suscitaba emociones en quien la contemplaba),

movilidad (no formaba parte de una decoración arquitectónica) y temporalidad (al ser su función esencialmente sustitutiva, perdía utilidad al presentarse la persona figurada” (18)

Es interesante notar que la importancia avasalladora que adquiere el género pictórico del retrato y que podría explicarse a través de la relevancia que toma la persona gracias al pensamiento humanista, tiene su origen, al parecer, en un sermón de san Vicente Ferrer, quien establece una analogía entre retrato y el Antiguo Testamento, por un lado, y presencia del modelo y el Nuevo Testamento, por el otro. Al respecto, Miguel Falomir advierte: “... en 1416, san Vicente Ferrer acudía al retrato para explicar las diferencias entre el Antiguo y Nuevo Testamento. Para el dominico, la actitud del cristiano ante el Viejo Testamento debía semejarse a la de aquel soberano que, queriéndose casar con una princesa extranjera, solicitaba a sus embajadores que un pintor la retratase. Ante la imagen, el monarca la besaría y ponderaría la belleza de su prometida, pero cuando ésta se personase, el retrato perdería utilidad y sería guardado en una caja. Como el retrato al aparecer la princesa, la autoridad del Viejo Testamento menguaba tras la llegada de Cristo y la elaboración del Nuevo Testamento” (18)

Ahora bien, la palabra del texto en estudio podría tener la capacidad de representar al ausente, a Dios, al sujeto que, siendo omnipresente, no se manifiesta sensorialmente en la cotidianidad. Quisiera destacar la ausencia de Dios en el mundo con la reflexión de Joseph Ratzinger titulada justamente “La angustia de una Ausencia”: “El ocultamiento de Dios en este mundo es el auténtico misterio del Sábado Santo, expresado en las enigmáticas palabras: Jesús “descendió a los infiernos”. La experiencia de nuestra época nos ayuda a profundizar en el Sábado Santo, ya que el ocultamiento de Dios en su propio mundo –que debería alabarlos con millares de voces-, la impotencia de Dios, a pesar de que es el Todopoderoso, constituye la experiencia y la preocupación de nuestro tiempo” (26) Sor

Úrsula estaría entonces configurando, desde su sensibilidad y humanidad plenamente “aterrizada” en las cosas del reino de este mundo, un retrato de Dios. Sin embargo, mi propuesta acerca de un “retrato hablado” del rostro de Dios podría ser refutada ya que, salvo contadas excepciones, la religiosa no ve a Dios; sólo oye su palabra. El problema se acrecienta al notar también que a veces la religiosa es incapaz de identificar el origen de dichas hablas o voces: no sabe si quien emite las palabras es el diablo o Dios. ¿Por qué entonces he pensado en un retrato como representación de Dios? ¿Es posible la creación de un retrato sin el rostro de un modelo original? ¿Podría pensarse la creación de un retrato verbal cuyo modelo no sea el rostro de un modelo, sino la palabra del modelo? Para responder las preguntas, quisiera establecer las siguientes precisiones. La primera dice acerca de la fuerza de la palabra y el lenguaje a la hora de pensar la identidad de cualquier sujeto. Más allá de la epistemología desde la cual nos situemos, resulta difícil dissociar el lenguaje del tema de la identidad. Pareciera que más allá del lenguaje, el sujeto sólo puede ser pensado como un estertor pronto a su desaparición. La segunda precisión: la monja está haciendo un retrato dirigido al sacerdote. Es él quien no accede a las experiencias religiosas de la mujer. Esta, en tanto sujeto no racional según los estereotipos epocales de género, tiene acceso a una realidad que el hombre desde su racionalidad no puede experimentar: “... a los hombres les estaba reservado el predicar, el razonar, el conocer los textos, el estudiar, el conocer el mundo y el tratar con los hechos externos. Todo ello estaba vedado a las mujeres, por su naturaleza poco favorecida. Sin embargo, Dios compensaba estas limitaciones dándoles especiales aptitudes, de que los hombres carecían: la posibilidad de oír voces, tener visiones, tener revelaciones del futuro. Si ambos estaban vueltos hacia la divinidad, podríamos decir que hombres y mujeres veían aspectos distintos de ella”.

(Valdés, 204, 5)

Considerando lo anterior, creo que la religiosa configura un retrato verbal de lo divino tanto para el sacerdote, pero también para sí misma. En su imaginario escritural, dota de rostro a la voz que en el diálogo real no tuvo. El retrato es entonces una representación y una transcripción de la voz originalmente contextualizada en un diálogo, pero también corresponde a la invención de una imagen.

Es interesante pensar que en la configuración del retrato de lo Otro Supremo, sor Úrsula confecciona de paso su propio yo, el propio retrato de sí misma, su autorretrato en el cual se reivindica, valora y se convierte así en un ejemplo para los demás. En efecto, recordemos la relación de este tipo de escritura con el material de una posible hagiografía, tal como lo afirmaba Jean Franco. La relación dialógica Úrsula / Dios es, desde luego, especular y la palabra congela las imágenes aparecidas sobre el cristal del espejo para llevar a cabo la producción retratística. No es casualidad entonces que varias veces la monja se autorretrata en extrema similitud con el Cristo Crucificado, llevando a un extremo el mandato de la imitación: “Referiré lo que me dijo en una ocasión su Majestad. Estando en oración, díjome: “En todo me has de imitar a mí, has de haser el milagro de la viuda de Naín; díjile: “Si en todo te he de imitar, moriré crucificada” (Suárez, 263) En otra ocasión, ella se imagina ser Dios y expone la realización de todos sus deseos. Cabe destacar, no obstante, que tales identificaciones con Dios son el resultado de un proceso que toma lugar al final del relato. En efecto, en un comienzo la religiosa se autorretrata de manera completamente inversa a las imágenes finales, ya que en los primeros cuadernos la vemos representada como un monstruo horrible de dos corazones. Ella afirmará que Dios la ve como tal, lográndose constituir como objeto de la mirada de Dios: “No sé a qué modo diga era esto, porque no le distinguía el cuerpo, que con una ropa musga o parda lo tenía

cubierto, y no se distinguía cara; parese que en 4 pies estaba. Mirábalo yo; díjome esta vos: ”Ese monstruo sois vos, y no sois digna de darme alabanza ni adoración” (199)

En cuanto a los últimos autorretratos verbales de la religiosa y su parecido con Dios tras la conducta imitativa, llama la atención como algunos artistas se han también auto representado, siguiendo el modelo de la imagen de Cristo, cuya versión “aceptada” fue la del manto de Verónica. Según Luke Syson, la imagen del retrato toma “vida” cuando el pintor establece “un contacto casi místico con la persona retratada” (30) Según el estudioso, a esta idea “vino a sumarse la génesis y el significado de una categoría particular de retratos, las imágenes del santo rostro de Cristo. En los Países Bajos es el pintor Jan van Eyck a quien principalmente se debe la formulación de la Santa Faz canónica, aunque por desdicha no se conserva ninguna versión autógrafa. La Santa Faz eyckiana de Berlín (1438)... contiene la exhortación verbal al espectador, “Ecce Homo”... Y era el hombre real, en parte debido a las habilidades naturalistas de Van Eyck para pintarle, pero más que eso porque el retrato de Van Eyck estaba basado en la imagen verídica por antonomasia. Su Santa Faz es una copia reelaborada del *sudarium* (velo) de Santa Verónica – la *Vera Icon* o *Verónica*- que se atesoró en san Pedro hasta el Saco de Roma en 1527” (30) Ahora bien, en 1500, Alberto Durero realizará su autorretrato, mostrándose en parecido con la imagen de Cristo, es decir, teniendo la obra de Van Eyck como modelo: “Alberto Durero hizo la relación aún más explícita en su famoso autorretrato de Múnich... donde al mostrarse como una imagen de Cristo viene a ser una especie de Santa Verónica pictórica” (32) Con lo anterior, he querido destacar que el autorretrato en semejanza con la imagen de Dios no es un asunto inédito a lo largo de la historia del arte y que sor Úrsula la pudo haber puesto en práctica, trascendiendo así los muros del convento.



Finalmente, cabe preguntarse cómo es el retrato elaborado por la religiosa con la palabra y desde la palabra divina. Por razones de tiempo, tan solo expongo a modo de vuelo de pájaro algunas características que yo he inferido de mi lectura y que ustedes pueden corroborar o no en la vuestra. La primera acusa la identidad de Dios como majestad. “Su majestad”, de hecho, es el apelativo de la religiosa para dirigirse a Dios. Es interesante que el rol de padre no está explicitado por el lenguaje de la escritura. El término “paternidad” se reserva exclusivamente para dirigirse al confesor, es decir, el destinatario de los textos.

Una segunda característica está dada por el contraste en el cual se inserta la imagen de Dios. Advierto un constante esfuerzo en la religiosa en recalcar el contraste Dios /diablo. No se nombra el uno sin el otro. Podríamos interpretar este claro-oscuro como una estrategia, una “treta del débil” como diría Josefina Ludmer para referirse a la palabra epistolar de sor Juana Inés de la Cruz, pero también podemos concebir el contraste como parte de un discurso pedagógico, en el cual se realza la imagen de un elemento, señalando inmediatamente su contrario.

Tercera característica: Dios como luz. La presencia del habla equivale a la de una luz enceguecedora. Incluso, el Espíritu Santo aparece ante los ojos de la monja en forma de relámpagos luminosos.

La imagen del Cristo crucificado determina también el retrato del cual hemos hablado. Es un Cristo lacerado y doliente al cual se le imita. Llama la atención que la monja mencione más de una vez los dolores físicos que padece, recalcando las heridas abiertas y la sangre. Incluso llega a afirmar que sangra por la boca. La imagen cruenta de Jesús, imagen habitual en el imaginario de la religiosa, podría comprenderse también desde la iconografía barroca de la cual sor Úrsula tuvo que estar familiarizada. Para dar tan sólo un ejemplo, recordemos el Cristo de Mayo de los agustinos en el centro de Santiago. Es muy

probable también que, en el convento de la Plaza Mayor, en la calle Monjitas, lugar donde estuvo sor Úrsula durante gran parte de su vida, se encontraran las pinturas “María Magdalena a los pies de Jesús crucificado” y “El Cristo de la caña”, ambos de autor anónimo. Tales pinturas resaltan las heridas de un Jesús sufriente en su pasión.

Por último, el retrato de Dios también se configura con la mención de dos imágenes a través de las cuales la ambigüedad que hasta entonces estaba sujeta la religiosa se disipa. En efecto, cuando comulga, la religiosa dice sentir un fuego y una dulzura en el paladar y la lengua tan intensos que llega a pensar que es el diablo, hipótesis que desecha al sostener que Dios no puede permitir tal atrevimiento en el mismo cuerpo de Cristo. También la imagen de Cristo resucitado disipa toda duda acerca del origen de las hablas. Al ver a Cristo en el cielo, se descarta de manera absoluta toda intervención demoníaca.

Para terminar, quiero insistir en tomar el texto en estudio en lo que es: no como una obra de valor místico, espiritual o doctrinal, sino como un pequeño tesoro cuyo lenguaje, la palabra de una mujer históricamente situada, refiere lo divino y nos hace recordar, conmovedoramente, la dulce misericordia de Dios.

## Bibliografía:

- Falomir, Miguel. “El retrato del renacimiento. Prólogo a una exposición.” *El retrato del renacimiento*. Miguel Falomir, editor. Madrid: Ediciones Museo Nacional del Prado / Ediciones El Viso, 2008.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in México*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Lavrín, Asunción. “Unlike Sor Juana? The model nun in the religious literature of Colonial México”. *University of Dayton Review* Vol 16, 2 (1983), 75-92.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentros de escritoras latinoamericanas*. Eds. P. González y E. Ortega. República Dominicana: Huracán, 1985. 47 – 54.
- Mebold K, Luis. *Catálogo de pintura colonial en Chile* Isabel Cruz, Gabriel Guarda, Hernán Rodríguez, consultores. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985.
- Pereira, Magdalena et al. *Iglesias del desierto* Santiago: Ograma, 2004.
- Ramón de, Armando. “Estudio Preliminar”. *Relación autobiográfica*. Por Úrsula Suárez. Santiago: Universitaria, 1984.
- Ratzinger, Joseph. “La Angustia de una Ausencia”. *Humanitas. Revista de antropología y cultura cristiana* Número especial (2005): 23 – 29.
- - -. *Introducción al cristianismo*.
- Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica*. Prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podestá. Santiago: Universitaria, 1984.
- Syson, Luke. “Testimonios de rostros, recuerdos de almas.” *El retrato del renacimiento*. Miguel Falomir, editor. Madrid: Ediciones Museo Nacional del Prado / Ediciones El

Viso, 2008.

Valdés, Adriana. “Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile. *Composición de lugar*. Santiago: Universitaria, 1996.