

“¡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

AINA PÉREZ FONTDEVILA

Universidad de Alcalá
aina.perez@uah.es

RESUMEN: El artículo analiza la bioficción *Últimas tardes con Teresa de Jesús, de Cristina Morales* (2020), como ejemplo de bioficción feminista centrada en la reescritura de figuras históricas bajo el impulso de la cuarta ola. La pertinencia de estudiar la novela desde esta óptica radica en el hecho de que, en ella, las condiciones de producción de la escritura de las mujeres constituyen una cuestión fundamental tanto desde una perspectiva temática como estructural. De ahí que el artículo la sitúe en el marco de un análisis de estas condiciones en el contexto de Teresa de Jesús y, sobre todo, de los modos en que tales condiciones han sido interpretadas en el proceso de autorización literaria y de revisión feminista de su figura.

PALABRAS CLAVE: autoría femenina, autonomía, sujeción, bioficción, feminismo, Teresa de Jesús, Cristina Morales.

* 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).

“¿SOY TERESA DE JESÚS Y AQUÍ ESTOY INTENTANDO NO SER YO!”:
Autonomy and Subjection in the Teresian Context and in the Biofiction by
Cristina Morales

ABSTRACT: This article analyses the biofiction *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, by Cristina Morales (2020), as an example of feminist biofiction centred on the rewriting of historical figures, in the context of the fourth feminist wave. The relevance of studying the novel from this perspective lies in the fact that in the text the conditions of production of women’s writing are a fundamental issue, both from a thematic and structural perspective. The article therefore relates the biofiction to the analysis of these conditions in the context of Teresa de Jesús and, above all, of the ways in which these conditions have been interpreted in the process of literary authorisation and feminist revision of her figure.

KEYWORDS: female authorship, autonomy, subjection, biofiction, feminism, Teresa de Jesús, Cristina Morales.

Las piezas que configuran el *nombre de autora* “Teresa de Jesús” son múltiples y contradictorias, tan diversas como han permitido los más de cinco siglos de relatos hagiográficos, biográficos, críticos o ficcionales y de iconografías pictóricas y audiovisuales que, como advierte Rafael Mérida Jiménez, nos separan de la mujer que nació en 1515 (2017: 17). Varios de los escritores contemporáneos que se han ocupado de su figura acuden a la imagen del cuerpo desmembrado de la santa para recalcar este largo proceso de (des)apropiación. Por ejemplo, Olvido García Valdés inicia su biografía sobre la escritora advirtiendo que “tantas como los trozos repartidos son las versiones, las imágenes que se han ido adhiriendo a esa mujer” (2001: 15). Y en la obra teatral *Muerto porque no muero. La vida doble de Teresa de Jesús* (2022), de Paco Bezerra, la protagonista deviene una suerte de *cyborg* “integrado por reliquias” a caballo entre el siglo XVI y la actualidad (Pujol en Becerra, 2022: 12). Lo mismo ocurre si nos centramos, ya no en la diseminación del cuerpo (metáfora tam-

bién de la diseminación de lecturas del *corpus*), sino en sus “identidades nominativas”, que apuntan hacia algunas de aquellas “interpretaciones, apropiaciones y manipulaciones” (Mérida Jiménez, 2017: 17). Como recuerda Mérida a la luz del análisis de Mercedes Carrión, Teresa de Cepeda deviene “estandarte de programas más nacionalistas que literarios” bajo el nombre de Teresa de Ávila; o esa “figura emblemática de la Iglesia Católica”, Santa Teresa, que dificulta “nuevas lecturas” de la “Teresa mujer”, “fundadora de conventos” y “escritora” (Mérida Jiménez, 2017: 18; véase Touton, 2013). La “escritora” hacia la que parece señalar el nombre que ella elige para “firmar sus autógrafos” y “entrar en vida monástica” (Mérida Jiménez, 2017: 18). No obstante, ¿se trata sin matices de lo que me he precipitado en llamar el *nombre de autora* Teresa de Jesús?

Esta condición de *objeto cultural* no tiene nada de extraordinario si consideramos la existencia del autor en el espacio literario como la suma o el encaje de las distintas piezas que configuran un *escritor imaginario* (Díaz, 2007). De hecho, tal condición parece constitutiva de la autoría, desde que la “función-autor empezó a configurarse como el principio de la unidad material de un libro, como un conjunto textual que instauro al autor”. Así lo recuerda Julia Lewandowska a propósito del *First Folio* de Shakespeare y de la beatificación y publicación póstuma de la obra de la misma Santa Teresa, que dan lugar a la “paulatina sustitución del individuo histórico concreto por su figura autoral” y de “su creación original”, por “la obra escrita sobre ellos” (2019: 35-36). Sin embargo, las figuras autorales femeninas han sido moldeadas además por los prejuicios y estereotipos patriarcales sobre la feminidad, representada como fundamentalmente incompatible con la plena creatividad (Pérez Fontdevila, 2019). Tanto su escritura como su recepción se han visto envueltas en un constante proceso de negociación de autorialidad con los modelos culturales y los mecanismos críticos de desautorización en los que aquella incompatibilidad se ha ido reconfigurando en cada época. Frente a ello, los textos sobre figuras autorales femeninas escritos por otras escritoras pueden leerse como una suerte de *reapropiación* de este objeto de raigambre patriarcal y suponen espacios privilegiados donde analizar dicha negociación: sus autoras delinean su propio perfil autoral y definen su propio posicionamiento respecto a esos discursos

en relación con las estrategias textuales y posturales de otra escritora a su vez inmersa en sus propias condiciones y posibilidades de enunciación.

En el caso de las piezas que conforman a “Teresa de Jesús”, tal perspectiva podría aplicarse a los numerosos textos biográficos y bioficcionalizados escritos por mujeres sobre su figura, desde *Al encuentro de Santa Teresa* (1978), de Carmen Conde, *En el umbral de la hoguera* (1999), de Josefina Molina, o *Para vos nací* (2015), de Espido Freire; hasta *Teresa, amor mío* (2015), de Julia Kristeva, para nombrar solo algunos ejemplos contemporáneos. Con todo, este artículo se centrará en la novela *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020), de la escritora granadina Cristina Morales, que sugerimos ubicar en el auge actual de la bioficción y, específicamente, de una *bioficción feminista* centrada en la reescritura de figuras históricas bajo el impulso de la *cuarta ola*. La pertinencia de estudiar *Últimas tardes* desde esta óptica radica en el hecho de que, en ella, las condiciones de producción de la escritura de las mujeres constituyen una cuestión fundamental tanto desde una perspectiva temática como estructural. De ahí que sea necesario situarla en el marco de un análisis de estas condiciones en el contexto de Teresa de Jesús y, sobre todo, de los modos en que tales condiciones han sido interpretadas en el proceso de autorización literaria y de revisión feminista de su figura.

1. La (re)apropiación literaria y feminista de Teresa de Jesús en sus contextos

Como sugeríamos, la historia de la figura de Teresa es también —sobre todo en el último siglo— la historia de una progresiva conquista o concesión de autori(al)idad en la que, y aun teniendo en cuenta sus especificidades, espejean varios de los prejuicios que han condicionado el reconocimiento de la autoría de las mujeres en nuestra cultura, inaugurada por una doble prohibición respecto a la voz pública femenina. De un lado, una prohibición de orden mítico-literario, representada por el “reparto de poder entre los sexos” que designa Telémaco en la *Odisea* al atribuir a los hombres el poder de hablar y ordenar a Penélope que “[atienda] a [sus] propias labores, al telar y la rueca” (Kamuf, 2019: 219). Del otro, una prohibición de orden religioso, ilustrada por la emblemática sentencia de San Pablo “las mujeres cállense en las igle-

sias”, que impide también ejercer el magisterio espiritual y ordena el confinamiento de las mujeres en el hogar bajo la obediencia del marido (Lewandowska, 2019: 104). Como retomaremos, esta última prohibición atraviesa especialmente el contexto de producción de la obra teresiana (de su *corpus* textual, pero también de su labor como fundadora de las carmelitas descalzas) y determina tanto sus estrategias de enunciación como las estrategias de recepción que tratan de conciliar los términos del oxímoron *mujer autora* (Planté, 2019). Igual que en otros contextos, en su recepción más o menos inmediata nos encontramos con un proceso de *virilización* que “la desmarcó del conjunto de mujeres”, en tanto que mujer ilustre “sobre [la] que se proyectó un volumen de cualidades [...] extraordinarias y [...] masculinizadas” (Mérida Jiménez, 2017: 31; Lewandowska, 2019: 296), en un mecanismo de efectos parecidos al de la *excepcionalización* que, como recuerda Lewandowska, funciona como “medida de silenciamiento del resto de sus coetáneas” y como “mecanismo regulador de lo que era posible para todas las demás” mujeres *ordinarias* (2019: 105 o 296-297; Planté, 2019).

Otros prejuicios y presupuestos se suman en el proceso de “recuperación [...] para la literatura” de la figura de la escritora, opacada por la de la santa (Navas Ocaña, 2017: 1054), que emprende la crítica literaria del siglo XX, en un movimiento que —pasando por parecidos lugares que en la disputa sobre la autoría de las *Cartas de una monja portuguesa* (Kamuf, 1999)— se juega en la atribución de un estilo y, sobre todo, de autonomía o *deliberación* en la *elaboración* de un arte literario. Si, para Menéndez Pidal, el de Santa Teresa es un estilo “ermitaño” y sin “lucimiento literario”, cuyo “conato de originalidad” deriva de su búsqueda de “sinceridad y exactitud” en la expresión de su experiencia mística y, por lo tanto, es subsidiario todavía de su “vocación religiosa” (*apud*. Navas Ocaña, 2017: 1054); Víctor García de la Concha interpreta este estilo “espontáneo y desaliñado” como el “fruto de un sofisticado plan retórico” destinado a captar al auditorio femenino iletrado al que se supone se dirige (*cf.* Egido, 1982). “Un cultivo deliberado del arte” que, para Márquez Villanueva, demuestra una “vocación” ahora ya sí decididamente “literaria” frente a “quienes habían sostenido [...] que escribía contra su voluntad, obedeciendo los mandamientos de sus confesores” y sin pretensión artística (Navas Ocaña, 2017: 1055). En sus intentos de “canoni-

zar literariamente” una obra confiscada por su canonización vaticana —y nacionalcatólica— (Mérida Jiménez, 2017: 31; Touton, 2013), los críticos movilizan los presupuestos que fundamentan la autoría y la subjetividad en el régimen axiológico postromántico desde el cual y para el cual leen y rescatan la figura y el *corpus* teresiano. Esto es, un régimen donde la conversión de Teresa en escritora depende, en primer lugar, de la minimización del componente *heterotélico* que implica la escritura religiosa y mística —destinadas a transmitir una verdad o una experiencia ajenas tanto a lo estrictamente literario como a la autoridad de su inscriptor— para reinsertar su obra en el dominio *autotélico* de la Literatura (Gefen, 2021). Y, sobre todo, de la minimización de los condicionantes exteriores que determinan su escritura y al sujeto de enunciación que en ella se configura para atribuirles un sentido *fuerte* de autorialidad (Berensmeyer, Buelens y Demoor, 2016) vinculado con la intención y la autonomía —un sentido problemático desde una perspectiva feminista porque en él se fundamentan las principales operaciones de desautorización de las escritoras, como retomaremos; y un sentido en este caso anacrónico porque la realidad áurea se encuentra a caballo entre el régimen autorial medieval y la “invención” moderna del autor (Lewandowska, 2019: 30-37)—.

En efecto, como recuerda Lewandowska, las *vidas* de monjas que proliferan tras la difusión del *Libro de la vida* y, en general, la autobiografía religiosa, se han considerado en una “perpetua minoría de edad” en el plano literario en razón, justamente, de su falta de autonomía, en cuanto “se [organizan] alrededor de una entrega ‘por completo a la guía de muchos otros, tanto divinos como humanos’” (2019: 353). Motivo por el cual resultan un “objeto incómodo para la historiografía incluso feminista”:

La causa radica en la especificidad de las condiciones de esta producción literaria —una escritura que a menudo se ejerce como un tipo de transcripción de los dictados divinos, una escritura mística de lo inefable o una escritura por el mandato del confesor— o en las delimitaciones de su circulación y recepción: muchas veces restringidas a los espacios intramuros. (2019: 71)

Es decir, se trata de obras cuya condición literaria está en disputa si se observa desde el paradigma estético y autónomo de la Literatura (Gefen, 2021), porque la fuente última de autoridad es ajena al sujeto que

escribe, pero, sobre todo, porque sus contextos de enunciación aparecen como fuertemente constrictivos y regulados. Frente al lugar *paratópico* del discurso literario y del escritor en el “régimen de singularidad” decimonónico y contemporáneo (Maingueneau, 2004; Heinich, 2005), donde la obra encarna la subjetividad de “un individuo único” que se presenta como “único responsable de un producto único” (Woodmansee, 2016: 283) y cuyo valor viene garantizado por la capacidad del escritor por trascender cualquier determinación exterior —de ahí su distanciamiento y distinción respecto al espacio común— (Pérez Fontdevila, 2023a), nos encontramos aquí con una escritura *sujeta* a la autoridad divina, a la vigilancia de la Inquisición y a la voluntad y censura del confesor; en perpetua negociación con la *doxa* que la desautoriza (mediante la “aceptación/adaptación” o incluso el “rechazo”, pero en cualquier caso en referencia a la prohibición que impide a las mujeres hablar) (Lewandowska, 2019: 69); y vinculada a un espacio conventual colectivo y tutelado, que, a semejanza del espacio doméstico y en oposición al no-lugar del *autor* que se sitúa *por encima* o *al margen* de lo común, pueden asociarse con el concepto de *acosmia* propuesto por Françoise Collin, como un “efecto de la incapacidad y el impedimento de identificar un mundo más allá de su patio” (Lewandowska, 2019: 68). Esta múltiple *sujeción* a sus situaciones de enunciación ha impedido que estos textos sean plenamente incluidos en un discurso *propriadamente* literario que, en última instancia, se comprende como naturalmente *descontextualizado*, abstraído de su marco comunicativo y, por tanto, susceptible de validez universal (Gefen, 2021; Pérez Fontdevila, 2023a).

De hecho, tales presupuestos han 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 —de ahí que, frente a aquella validez universal, sus productos literarios sean leídos apenas como representativos del colectivo al que pertenecen— (Pérez Fontdevila, 2019). Incluso en el marco del pensamiento feminista, la escritura *efectivamente producida* por las mujeres ha sido a menudo rezagada a aquella “minoría de edad” en base a estos mismos presupuestos. Recuérdese a este respecto el análisis de Virginia Woolf en *Una habitación propia*, donde, con honrosas *excepciones*, su literatura se dice escrita

“por una mente que tuvo que alterar su clara visión en deferencia a una autoridad externa” ([1929] 2004: 102). Esto es, se representa *alterada* por las normativas opresivas, los discursos y las ficciones masculinas que hacen del nombre *mujer* un nombre *impropio* y de su producción, una escritura atemorizada por o rabiosa contra estas opresiones. De este modo, la *verdadera creación* se sitúa en un lugar de emancipación siempre por venir: como en *El segundo sexo*, “la creación [permanecería] para las mujeres” en el “horizonte postergado de un combate finalmente terminado” (Fidecaro y Lachat, 2007: 18).

Como explica Mérida, en el contexto que nos ocupa la misma Simone de Beauvoir aparece como referencia de “cierto feminismo [que] descartó el modelo de experiencia específicamente femenina representado por la espiritualidad mística o por los espacios conventuales al vincularlos con un patriarcado que impedía la liberación de la mujer” (2017: 22). Frente a ello, la recuperación de la santa —y, de modo más general, de la escritura conventual femenina—, ya no solo “para la literatura” sino desde una perspectiva feminista, ha implicado, por un lado, la reconsideración de la escritura mística y, sobre todo, de esos espacios de sumisión; y, por el otro, el análisis y revaloración de las estrategias textuales adoptadas por las escritoras para lidiar con aquellas *sujeciones* múltiples a su contexto de enunciación.

Respecto a la primera cuestión, es de obligada mención el ensayo de Collin “El libro y el código. De Simone de Beauvoir a Teresa de Ávila”, que remarca la subversión simbólica que, “en su aparente y radical ofrenda de ellas mismas”, implica “[dejar] de depender de los hombres” al “[conectarse] tan directamente con Dios”. A ello se añade la “subversión factual o social” que conlleva la vida monástica si la comprendemos como una “elección estratégica” hacia la liberación “de la dependencia conyugal y familiar (el patriarcado)”, más todavía en el marco de órdenes fundadas y dirigidas por mujeres en las que “se reduce considerablemente su dependencia respecto a la institución masculina” (Collin, 1996: 13; *apud*. Mérida Jiménez, 2017: 34 y Lewandowska, 2019: 389). Recuérdese a este propósito que la reforma teresiana se propuso “independizar las comunidades femeninas de las autoridades masculinas y aumentar su autonomía, por ejemplo, al conceder los permisos ordinarios, las dis-

penas o elegir a los confesores fuera de la orden” (Lewandowska, 2019: 196); promulgó la escritura y la lectura entre las monjas; y promovió una espiritualidad individual basada en la autoridad de la experiencia de la contemplación, la oración mental y la unión con Dios, menos mediada por la institución y los varones letrados (García Valdés, 2001: 103-111 o 162-165; Lewandowska, 2019: 154). De este modo, el espacio conventual se repiensa como espacio político hasta cierto punto autogestionado y en tensión con el orden patriarcal, 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” (2019: 137) donde era posible habitar una “celda propia” (2019: 326). Una *politización* de la vida y la escritura conventual que quizá explique —y sea retroalimentada por— el interés científico, pero también social que despiertan estos textos y biografías en el marco de la *cuarta ola* —piénsese, por ejemplo, en el éxito de un podcast como *Las hijas de Felipe* o de la reciente novela *Matrix*, de Lauren Groff (2022)—.

Por otra parte, la crítica feminista ha atendido a las *tretas* mediante las cuales estas escritoras han negociado con aquellas determinaciones contextuales e ideológicas (Ludmer, 1985), como la afectada modestia, la *captatio benevolentiae* o la falsa humildad características de la *retórica de la feminidad* descrita en el clásico estudio de Alison Weber (Navas Ocaña, 2017: 1057-1058) o los diversos modelos de autorización examinados por Lewandowska, como el “argumento *ad divinam voluntatem*” tan utilizado por Teresa de Jesús (2019: 380-412). Como resume García Valdés, estas aproximaciones buscan resignificar aquello que “se interpretó como espontaneidad, escasa formación literaria, tanteos intuitivos e insuficiente preparación doctrinal” en “estrategias discursivas” deliberadas “de quien no puede ocupar el lugar que desea más que haciendo ver que carece de deseos de ocupar tal lugar” (2001: 53). Y persiguen el doble movimiento, imprescindible en un contexto de vigilancia y prohibición de la escritura femenina, que tantas veces se ha descrito en los textos teresianos. Esto es, un movimiento de desautorización, “amparándose en los superiores que le ordenaron la escritura”, que coexiste con un movimiento de afirmación autorial “mediante una escritura incansable en calidad de sujeto autobiográfico y de agente de la reforma del Carmelo” (Mérida Jiménez, 2017: 29); correlativos a una “entrega total

del yo” en la escritura mística y por mandato que deviene “confirmación del ego” a través del juego autobiográfico (Lewandowska, 2019: 353). Un doble movimiento que, en cualquier caso, se inscribiría en el texto mediante dos niveles de escritura/interpretación: por un lado, “el de [decir] lo que en realidad ella cree”, que se trasluce, por el otro, bajo la enunciación de “lo que se ha de decir, que no es sino lo que el otro piensa y espera que se diga” (García Valdés, 2001: 53).

Cierto es que en ambas tendencias —la politización del espacio de escritura y la revaloración de estas estrategias tal y como la hemos descrito hasta aquí— también parece recurrirse a presupuestos que fundamentan la autoría y la subjetividad en el régimen axiológico desde el cual y para el cual se leen y se rescatan la figura y el *corpus* teresiano, como señalábamos respecto a la crítica literaria contemporánea. La primera parece conducir a cierta romantización del espacio conventual basada en una autonomía casi antipatriarcal que obvia, en este caso, los componentes conservadores del movimiento reformista (la “clausura estricta” o el énfasis en la “perfección individual” frente a la “labor apostólica pública” [Lewandowska, 2019: 196]); y el hecho de que estas “formas de agencia espiritual” y textual se fundan “en la más estricta ortodoxia” (2019: 234). En la segunda, parece pervivir la idea de una subjetividad plena constreñida desde el exterior que, de no verse abocada a la negociación con aquel marco de sujeciones, se expresaría libremente en una obra literaria *distinta* a la *efectivamente escrita* —por ejemplo, una “cara B” del *Libro de la vida* oculta a los ojos del confesor y de la Inquisición (Bonilla en Morales, 2020: 10)—. Una concepción que espejea en dos lugares comunes complementarios de la figura de Teresa: el que supone “que no escribió lo que quería escribir”, como denuncia Juan Bonilla en el prólogo a *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020: 9); y el que, bajo la apariencia de sumisión y de sujeción de ese primer nivel de escritura, la perfila *más lista que la pimienta*, haciendo y diciendo “lo que le da la real gana” (García Valdés, 2001: 48; Navas Ocaña, 2017: 1965).

Nada que objetar a una apropiación probablemente inevitable y sin duda necesaria. Inevitable, porque leemos desde nuestro propio marco axiológico y construimos las figuras autoriales en función de nuestro propio imaginario sobre la escritura y la subjetividad (Díaz, 2007). Esto

es, desde una perspectiva situada que posibilita y constriñe al mismo tiempo nuestra lectura de este contexto de *constricción*. Necesaria, porque resignifica o se reapropia de unos espacios y de unas figuras *secuestrados* o, a su vez, apropiados por un discurso patriarcal que los había excluido, había minimizado su importancia o los había construido en relación con los atributos misóginos de la feminidad, elaborando una *ficción* sin embargo amparada en la verdad histórica o en la objetividad historiográfica. De ahí que, además de la labor científica de rescate y reinterpretación, quizá sea inevitable y necesario suplir 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—. Así lo propone Kamuf en su sugerente lectura de *Una habitación propia*: “si la historia de las mujeres no se puede estudiar en la biblioteca” porque ha sido eliminada o tergiversada por la “institución cultural”, “habrá que leerla en la escena de su propia exclusión. Tiene que ser *inventada* —a la vez descubierta y construida” (Kamuf, 2019: 226). Habrá que inventarla elaborando textos que, como el “ensayo-ficción” (Cutillas, 2019) de Woolf,

[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. (Kamuf, 2019: 226)

Con todo, sí resulta destacable que aquellas apropiaciones tiendan hacia las mismas nociones que han fundamentado la exclusión femenina del campo cultural, en las que se basa ese “reparto de poder entre los sexos” (Kamuf, 2019: 219) al que nos referíamos al inicio. Un reparto que implica la desautorización de las mujeres y la desconsideración de sus escritos en razón de su condición de sujetos *sujetados* a la biología y a su lugar en la jerarquía social; pero también asumir la *ficción* de que, en efecto, hay sujetos y discursos (masculinos) *no sujetos* a su realidad material y a sus condiciones de existencia y de posibilidad. Frente a ello, pensar aquellas múltiples *sujeciones* a sus situaciones de enunciación de

los textos conventuales no solo como constrictivas y limitantes de una expresión *verdaderamente propia* sino como constitutivas y productivas de subjetividad y textualidad, permite atender a la obra *efectivamente escrita* por las mujeres sin *sujetarla* nuevamente a paradigmas que abocan a su desvalorización (Pérez Fontdevila, 2019). En palabras de Lewandowska,

si nos acercamos a los diversos testimonios de autoría femenina valorando y reconociendo su creatividad desde moldes diferentes, que dan cabida a lo que era la experiencia y la existencia femenina dentro de un contexto cultural particular, entonces se puede apreciar la inmensa aportación cultural y la presencia de los discursos creativos y las tradiciones culturales creados y expresados por las artistas y las escritoras que construyeron su autoría simbólica y su autoría dentro de los marcos de la cultura dominante, negociando a su favor los contextos que les eran accesibles y los modelos culturales que les eran impuestos. (2019: 109)

Tal premisa, magníficamente elaborada teóricamente y puesta en práctica en el análisis crítico por Lewandowska, no se centra tanto en el *rescate* o *redescubrimiento* de figuras autoriales femeninas como en un “cuestionamiento de la mirada” (2019: 27) que “no se limita a afirmar la producción cultural de las mujeres, sino que busca reconocer el funcionamiento de diferentes discursos en los textos y las formas de subjetividad” (2019: 62); preguntándose, en el caso que nos ocupa, por los modos mediante los cuales se acredita su autoridad “en el marco de una doxa que se fundamenta en la inferioridad intelectual femenina” (2019: 63); valorando la práctica de la escritura como *a la vez* sumisa y subversiva (2019: 210); y reconociendo la *innovación* en la *sujeción*:

Para inscribir su voz en el sistema simbólico dominante —que universalizaba y privilegiaba la voz masculina—, las autoras monjas construyeron y manejaron una serie de mecanismos discursivos para negociar, establecer y nombrar su autoridad simbólica y su autoría literaria. Cada uno de estos mecanismos, en grado y forma diferentes, constituía una ruptura respecto al sistema masculino normativo de la cultura letrada secular y religiosa, una transgresión de sus normas y la reapropiación de estas a su favor. (2019: 413)

Así, esta aproximación parte de una reconsideración de la autoría y de la subjetividad que desplaza la pregunta *quién fue* hacia la pregunta por el lugar desde el que se habla (Lewandowska, 2019: 63), comprendiendo *toda* autoría como situada “en su red de saberes y poderes” (2019: 60); “el sujeto”, como “sujetado al discurso” —en tanto es “a la vez el objeto de la configuración del lenguaje y el agente de su articulación”— (2019: 47); y la enunciación como siempre envuelta en una situación comunicativa, en la cual la inevitable presencia del otro *altera* tanto la *propia* escritura como la subjetividad que la/se produce. Dada la importancia de los interlocutores en los textos teresianos (Egido, 1982) en el marco de una escritura por mandato y bajo vigilancia, cabe recordar, con Susana Reisz, que “incluso cuando el hablante no dirige su enunciado a un interlocutor presupuesto o real, siempre tiene presente la figura de un [representante acreditado] ‘que encarna la visión del mundo, los patrones evaluativos y las formas de expresión típicas de la comunidad lingüística de la que él (o ella) siente que forma parte’ (apud. Lewandowska, 2019: 62). Del mismo modo, si en las *vidas* de monjas la alteridad siempre está presente, “ya como receptor real o como destinatario implícito [...], y funciona como un referente desde el que construirse uno mismo y confirmar su identidad autorial dinámicamente construida y discutivamente mediada” (2019: 354), quizá lo que hacen estos textos es dejar al descubierto el andamiaje que constituye el sujeto en/del discurso, donde —parafraseando a Meri Torras (2003) en su estudio sobre las autobiografías epistolares de Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda— *yo soy* en la medida y bajo los modos en que *consiga que me imaginéis*.

A lo largo de su biografía, García Valdés lanza una serie de interrogaciones sobre la posibilidad de discernir “quién fue esa mujer” llamada Teresa de Cepeda y Ahumada (2001: 25) pese a la lejanía temporal y cultural que marca distancias quizá irreconciliables y pese a aquellas versiones, imágenes e “identidades nominativas”, evocadas al principio, que parecen empañar la tarea de cualquiera biografía: “¿Cómo leer hoy a una mística cristiana del siglo XVI? Y ¿cómo leerla, por otra parte, desde una posición agnóstica?” (2001: 24); “¿Es anacrónico aplicar un análisis que conlleva perspectivas feministas a la actitud de Teresa de Jesús y a la obra que escribe entre los años 1560 y 1582 [...]” (2001: 57).

Y, sobre todo, “¿Cómo ver tras la máscara que vaciaron cuatro siglos de relatos hagiográficos, de olores y manos incorruptas a la medida de un dictador, cómo ver a la que vivía en Ávila —o en Medina o Salamanca o Sevilla o Toledo o Burgos—?” (2001: 15). Revisada desde las perspectivas señaladas ahora, esta inquietud por ver “tras la máscara” al sujeto que fue quizá deba reformularse comprendiendo dicha máscara como aquello que “instituye tanto la voz como su contexto de inteligibilidad” (2016: 191), tal y como define Jérôme Meizoz el concepto de *postura* autorial a partir de la noción latina de *persona*. Asimismo, si desplazamos estas reflexiones sobre la autoría situada y la subjetividad discursiva y relacional desde el “objeto cognoscible” hacia el “sujeto cognoscitivo”, como también propone Lewandoswska, debemos recordar que la pregunta sobre el lugar desde el que se habla “no permite obviar un condicionamiento análogo del propio investigador o investigadora” o, en el caso que nos ocupará en adelante, de la biógrafa-escritora en su búsqueda o en su diálogo con las “máscaras” y las “voces” de Teresa. Un diálogo que puede pensarse como una mutua interpelación y una recíproca alteración de dos “subjetividades posicionadas” que se condicionan y “se interpelan [...] en la distancia de la disparidad de la historicidad hacia una fusión de horizontes” (2019: 63); y en el que —a la luz de las reflexiones expuestas sobre la reapropiación feminista que se urde en una necesaria e inevitable ficción— el riesgo del *anacronismo* que también inquietaba a García Valdés quizá se resuelva en una suerte de feliz *policronismo*.

2. *Últimas tardes con Teresa de Jesús: la obligación de decir yo*

En el ámbito de los relatos dedicados a una vida ajena, ello puede mostrarse dejando al descubierto el andamiaje que sostiene toda biografía e inscribiendo en el texto al personaje de la propia biógrafa tras las huellas de la biografiada, como hace tímidamente García Valdés al intercalar en el relato biográfico fragmentos de un diario de escritura. Un juego que estructura el texto abiertamente bioficcional de Julia Kristeva *Teresa, amor mío*, donde encontramos una “autobiografía intertextual” (Ponzo, 2022) o un auto-hetero-retrato múltiple que perfila en espejo a Teresa, al personaje ficticio de la biógrafa y psicoanalista Sylvia Leclercq y a la propia Kristeva (Bouslahi, 2019). En la misma línea, la bioficción

Últimas tardes con Teresa de Jesús no está exenta tampoco de guiños autoficcionales, pero lo que refleja el juego de espejos es precisamente la *sujeción* que condiciona y posibilita la enunciación del sujeto ficcionalizado y de la autora de la ficción —o, al menos, de la firmante de sus paratextos, Cristina Morales—.

De modo general, porque en el género bioficcional la *otra* actúa como acicate y límite de la escritura propia, más aún en un texto que, desde una conflictuada primera persona, elabora una lengua “intermedia”, “[ni] actual ni renacentista”, que “emparenta” a las escritoras en juego (Morales en Moreno, 2020: s.p.). Podríamos decir, entonces, que ello señala hacia aquella “fusión de horizontes” o, más precisamente, hacia esa *co-existencia* de orden afectivo (y en este caso, ético y político) con el “autor deseado” que Roland Barthes describió como un hablar la lengua del otro (1971: 14; Lewandowska, 2019: 51 y Pérez Fontdevila, 2023a). Aquí Teresa habla *moralesiano*¹ y Morales habla *teresiano*, en una escritura inventada a partir de la investigación historiográfica y lingüística (acicate y límite de la imaginación y de la lengua propia) (Morales en Moreno, 2020: s.p.), que la autora reivindica desde uno de los títulos que baraja para su novela: *Introducción a Teresa de Jesús* “[propicia] la confusión con lo ensayístico” (Morales, 2020: 34), lo que no es baladí a la luz de la reflexión apuntada sobre historia y ficción.

De manera más fundamental, ese juego de espejos refleja una mutua (y no solo recíproca) *sujeción* porque Morales también escribe *por mandato* y bajo la vigilancia y la censura de la editora que le encargó el texto para Lumen y lo bautizó *Malas palabras* (2014). Ello se pone en evidencia en la nota “¡JAJAJAJA!” que inicia la novela desde su primera (re) edición en Anagrama, rebautizada por voluntad de la autora *Introducción a Teresa de Jesús* y proseguida de otra edición dedicada a Juan Marsé bajo el título que aquí referimos. Ambas reproducen el texto *original* ampliado con esta nota sobre la génesis del mismo, precedido de un prólogo

¹ Teresa habla también la lengua de Morales por el hecho obvio de que se trata de su personaje, pero también por los ecos de otras voces procedentes de otras de sus novelas —la de Àngels en *Lectura fácil* (2018)— que podemos detectar en el texto (Rodríguez Martín, 2021). Sobre los vínculos entre ambas novelas en relación, precisamente, a la *sujeción* de sus personajes a sus contextos de enunciación, véase Pérez Fontdevila (2022).

del escritor Juan Bonilla (también significativo en relación con la autoría y la autoridad, como veremos) y, en la última publicación, de una “Nota a la edición dedicada a Juan Marsé: el cuerpo de los escritores”, a cuya luz cabría reconsiderar la atención que presta el texto a las diferencias de clase (o de linaje) y la dimensión política de la reforma teresiana tal y como es presentada en la novela. Con todo, lo que ahora importa subrayar es que el paratexto “¡JAJAJAJA!” enuncia la “pavorosa coincidencia” entre la posición de Teresa de Jesús ante “los dominicos, que eran al mismo tiempo sus editores y sus inquisidores”, y la de las “autoras noveles” en el “presente mercado editorial”, sujetas a las múltiples operaciones de *censuring* (2020: 37) de aquello que debería ser “el fuero juzgo”, el “señorío”, el “cortijo”, “lo que le saliera del coño” de su autora (2020: 30).

Desde esta perspectiva, lo que “emparenta” a ambas autoras es la imposibilidad de *decir no* al encargo de escritura por el voto de obediencia de la una y por la precariedad económica de la otra, así como la imposibilidad de *decir no* a las condiciones y *alteraciones* que dicho encargo impone sobre el texto propio por la falta de autoridad literaria que aqueja a una escritora monja del siglo XVI y a la “autora novel” del XXI. En el caso de la primera, esta falta de autoridad se asocia repetidamente en la novela con aquella doble prohibición de la escritura femenina que evocábamos al inicio a propósito de la sentencia de San Pablo —“las mujeres cállense en las iglesias, pues a ellas no les toca hablar, sino mostrarse sujetas”— (Morales, 2020: 117); y de ese “reparto de poder” (Kamuf, 2019: 219) entre el lenguaje y la rueda que recoge el texto cuando advierte: “Si [una mujer] escribe que es buena, por fatua se la tendrá. Si escribe que es mala, ya tiene confesión del Santo Oficio. Y si escribe cómo funciona una rueda, se dirá que quién le ha mandado dejar la costura, que a coser se aprende cosiendo, y lo escrito ni se leerá” (Morales, 2020: 116-117). Pero también en el caso de la segunda se explicita el vínculo entre el género y esa ausencia de autoridad: como le recuerda desde la citada nota a su prologuista, “¡que yo no soy Juan Bonilla como para ir diciendo que no cada vez que me tocan la polla!” (2020: 32).

Al convertir a la editora de *Malas palabras en mi propia* García de Toledo (2020: 30) —el confesor que, como en el *Libro de la vida*, encomienda y tutela el escrito dentro de la novela—, la nota “¡JAJAJAJA!”

alumbrada y complejiza distintos pasajes de la bioficción donde Teresa denuncia y reflexiona sobre las condiciones de su enunciación, evidenciando que el texto *original* de Morales estaba dotado de ese doble nivel de escritura/interpretación que García Valdés atribuía a la obra teresiana. Conflictuando más aún la primera persona, parece que en dichos pasajes Morales se servía del recurso también teresiano *no soy yo quien habla* para denunciar la censura y la alteración de un texto cuya publicación estaba sujeta a la decisión editorial; un segundo nivel de lectura que puede desdoblarse en otro texto cuando, tras recibir el Premio Nacional por *Lectura fácil* (2018), la escritora puede hacer valer su autoría en la (re) edición en otra editorial.

Así, el paratexto describe la intervención de la editora y *descubre* los paralelismos con las intervenciones del confesor. La primera determina los objetivos del libro (conmemorar “los 500 años del nacimiento de Santa Teresa —de una determinada versión de Santa Teresa”) e incide en el contenido del texto:

debes consignar a una Teresa ya adulta —porque yo le había propuesto una niña y una niña es puro presente (sic), tiene poco que contar (sic). (2020: 31);

Pero no hagas vomitar a Santa Teresa a través de la celosía (sic). Pero haz que Santa Teresa se enamore de alguien (sic). ¡No, de una mujer no! (sic). (2020: 30)

Del mismo modo, García de Toledo hace lo propio al ordenar “que hagáis una relación de las gracias y mercedes que Dios os concede, de cuál es vuestro modo de oración, de lo ruin y vanidosa mujer que fuisteis antes de ordenaros monja” (2020: 74), con el objetivo de “defenderos a vos misma, dejar claro que no abrazáis ninguna reforma” y poner fin “de una vez por todas a esta ojeriza que os tiene la Inquisición” (2020: 72). Al mismo tiempo, ambos intervienen en la forma textual y juzgan el acierto de las elecciones estilísticas, en un arbitraje que se describe de manera explícita en el paratexto y que se introduce en aquellos pasajes de la bioficción donde Teresa anticipa las objeciones del confesor. Así como la editora prescribe que “el lenguaje debe ser menos lírico, menos experimental, más claro y más narrativo (sic.) y, el tono, más calmado (sic)”

(2020: 31), Teresa se lamenta de parecidas instrucciones del dominico y se excusa por no seguirlas:

Disculpe, mi padre. Ya sé, porque me lo advertisteis desde un primer momento, que he de escribir más claro, que de lo contrario no me entenderéis. (2020: 49)

Pensará vuestra reverencia que divago, que pierdo el hilo, que no cumplo con el encargo de contaros esa mala juventud que me suponéis y de la que yo he de convencerlos. (2020: 55)

Pero, ah, padre, qué tiranía la vuestra y la del relato, que solo halláis sentido en el avance, como si la escritura fuera un escuadrón y la escritora su capitana. (2020: 162)

La treta que inventa la bioficción para sortear la censura y la vigilancia del confesor es proponerse a su vez como una “cara B” del *Libro de la vida* (Bonilla en Morales, 2020: 10), oculta a los ojos del dominico y de la Inquisición, que Teresa escribe en paralelo a su versión oficial. En la medida en que la novela se detiene en las condiciones del encargo y, como veremos, ella misma las contraviene, podríamos decir que Morales escenifica la desobediencia que no puede llevar a cabo respecto a su propio encargo en el contexto de la primera publicación. De este modo, la Teresa de esta ficción resuelve cumplir con el encargo del confesor, pero también “con el mío, que es escribirme la vida a mí misma” (2020: 51), para lo cual se representa en una imagen que señala, una vez más, hacia aquella lengua híbrida de Teresa Cristina: “me han crecido otras dos manos y ahora tengo cuatro, cual idolilla pagana: dos para el libro que leeréis y dos para estos papeles” (2020: 61)² que leemos nosotras.

De estas páginas sustraídas a García de Toledo (pero que no por ello dejan de estarle en buena parte dirigidas), emerge un personaje en cuyo fuero interno se muestra, en efecto, *dueña de sí misma* y que parece ratificar esa versión de Teresa íntimamente emancipada que, como veíamos en el apartado anterior, se sirve con plena conciencia de la *retórica*

² Cabe destacar que el encargo de *Malas palabras* interrumpe la escritura de *Lectura fácil* (Morales en Moreno, 2020: s.p.), lo que explicaría las semejanzas entre ambas novelas apuntadas en la nota anterior y a cuya luz podemos repensar el proyecto literario que queda *fuera* de la bioficción que señalaremos en las conclusiones.

de la *feminidad* para decir y hacer “lo que le da la real gana”. De hecho, el argumento *ad divinam voluntatem* para justificar las propias acciones y palabras y desacreditar las órdenes del superior masculino, e incluso su competencia como receptor, aparece desde las primeras páginas, cuando Teresa arguye que Jesús, “en no dándole tristeza a mi alma componedora de palabras, me muestra que estas y no otras son las precisas” y que, si “yo no escribo todo lo bien que quiero, Dios sabe que vos solo halláis satisfacción en la lectura de las bulas papales y actas del Santo Oficio” (2020: 50). Avalando la libertad de Teresa y de otros personajes femeninos a lo largo de la novela bajo la premisa de que es Dios quien “moldea” el propio deseo, se opera una identificación plena entre este y la voluntad divina, que se afirma de nuevo en relación con la escritura al final de la novela: “La merced de la escritura que Dios me da [...] es la voluntad de escribir que yo tengo. Dios es nuestra voluntad y nuestra voluntad, cuando es firme, es Dios” (2020: 207).

Por otra parte, estas páginas se apropian de la figura y de la escritura teresianas en una clara politización feminista e incluso anarquista donde se incluyen buena parte de las cuestiones apuntadas en el apartado anterior a propósito de las revisiones contemporáneas del contexto teresiano desde una perspectiva feminista. De ahí emerge un personaje implacable en sus análisis y cuestionamientos de los mecanismos del poder masculino y de las formas femeninas de lidiar con él, representadas en los personajes de otras religiosas como Juana Suárez y María de Jesús, así como en la misma figura de Teresa como fundadora de conventos y de la nueva orden de las descalzas. Además, como sugeríamos a propósito de las reflexiones de Kamuf, la novela *pone en claro* patrones históricos desde su “ribete ficcional”, leyendo en los ángulos ciegos de la historia la violencia patriarcal contra la escritura pero también contra el cuerpo de las mujeres: lo hace, por ejemplo, a través de la figura de Luisa de la Cerda, violada a los 14 años por Diego Hurtado de Mendoza (2020: 158-160), y, sobre todo, de la madre de Teresa, sometida, embarazo tras embarazo, a un “gradual asesinato” (2020: 49) que inscribe en su nombre propio al firmar el testamento y disponer que se borde en su mortaja, ya no el “dulce Beatriz”, sino el “acusador Beatroz” (2020: 149). Un destino materno frente al cual la vida monástica aparece, en efecto, como una alternativa donde parece posible construir una *celda propia* (2020: 186) y que, se-

gún se colige de lo expuesto en el apartado anterior, podría interpretarse como el espacio de una subjetividad individual finalmente conquistada, resguardado en ese otro espacio femenino —el convento— resguardado a su vez del orden patriarcal.

Todo ello se produce, además, en un texto que desobedece las órdenes del confesor (y de la editora) en cuanto al estilo y a la estructura del relato, que a veces se “enhebra” con frágiles “hilos” en su avance y retroceso (2020: 55-56) e introduce supuestas digresiones que lo apartan a su vez del objetivo y el contenido prescrito por el dominico —Teresa no escribe solo *su* vida sino la vida de y con otros personajes femeninos que lidian y negocian con el poder patriarcal— y por la *dominica* —Teresa *casi* vomita a través de la celosía (2020: 175) y *casi* se enamora de María de Jesús: “Esta mujer me daña como una disciplina, es efectiva como un cilicio, no puedo dejar de verla” (2020: 122)—³. Aunque no podemos analizarlo con detalle, cabe remarcar que en la novela el combate con la autoridad es, de hecho, una batalla por el poder de determinar qué es *estilístico* y qué es ideológico, qué es claridad y qué es confusión, qué es central y qué es digresivo en el propio texto y en relación con la oposición discursiva entre historia y ficción⁴. En todo caso, lo que ahora importa subrayar es que, a través de esta serie de desacatos, se va destituyendo al confesor como destinatario e interlocutor del texto, entre otras cuestiones, porque es incapaz de comprender precisamente aquello que ha sido borrado de la historia y que la novela se propone *inventar* (descubrir y construir): “¿De qué os sirven las letras si no sois [capaz] de entender la repetida imagen de una mujer postrada?” (2020: 49). Destituyéndolo, pero también sustituyéndolo, puesto que, en ese enhebrar la propia historia y la propia vida al hilo de las historias y las vidas de otras mujeres, la novela va construyendo una nueva genealogía (representada por la madre), una nueva comunidad de recepción (representada sobre todo por su discípula Maricampo) y un nuevo espacio de interlocución.

³ Recuérdense las advertencias de la editora a este propósito que evocábamos párrafos atrás: “Pero no hagas vomitar a Santa Teresa a través de la celosía (sic). Pero haz que Santa Teresa se enamore de alguien (sic). ¡No, de una mujer no! (sic)” (2020: 30).

⁴ Una vez más, cabe vincular este aspecto con *Lectura fácil* (Pérez Fontdevila, 2022). Amplio estas cuestiones en Pérez Fontdevila, 2023b.

Podríamos pensar, así, en un texto finalmente emancipado de la tiranía del confesor, en el que Teresa logra desembarazarse de sus sujeciones y Morales, denunciar su propia situación. Un texto que ejemplificaría también la emancipación de un género y de unos espacios de escritura recludos en la *acosmia* por el discurso misógino y excluidos o tergiversados por un *claro y bien enhebrado* discurso histórico que ha borrado la violencia patriarcal y las políticas de las mujeres para hacerle frente. Sin embargo, hay una cuestión fundamental que hemos obviado respecto a las condiciones del encargo al que —también en este aspecto, a semejanza de Teresa— debe someterse la autora de la bioficción. Y es que, a aquella imposibilidad de *decir no* a las condiciones y alteraciones impuestas de las que Teresa y Cristina han logrado zafarse mediante la doble treta del texto doble (desdoblado la *vida* de Teresa e inscribiendo en ella un doble nivel de interpretación), debemos añadir otra condición más fundamental: la obligación de *decir yo*. Igual que es el confesor quien impone el carácter autobiográfico de la escritura de la monja, es la editora quien impone la primera persona al relato de Morales sobre Teresa de Jesús (2020: 31). Lo que refleja el juego de espejos que constituye *Últimas tardes* no es, pues, del orden de la identidad, y ni siquiera solo del orden de una identidad relacional o atravesada por la alteridad en cuanto que construida en ese espacio intersticial de las voces de Teresa Cristina. Lo que “emparenta” a ambas autoras es aquella imposibilidad de *decir no*, pero sobre todo la obligación de *decir yo* a condición de *intentar no serlo*, como reza la extraña afirmación que hemos elegido como título de este artículo: “Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo” (2020: 76).

Prestemos atención a la situación de la escritora: Morales debe *decir yo* en una escritura que, como hemos visto, no es el “cortijo” o el “señorío” de una expresión autorial libre o autónoma. Pero, además, *decir yo* en dicho contexto implica a su vez *impostar* la voz de aquella cuyos textos han sido infravalorados por no ser el “cortijo” o el “señorío” de una subjetividad libre o autónoma. Esto es, en el caso que nos ocupa, *decir yo* implica asumir esa versión de Teresa que la representaba como incapaz de *decir lo que quería decir* y, en consecuencia, esa versión de su obra como necesitada de un suplemento hermenéutico o textual que detectara lo que *sí quería decir* o deslindara este segundo nivel de escritura

en una obra *distinta*: esta “cara B” del *Libro de la vida* que Teresa escribe en paralelo a su versión oficial. En relación con los discursos convocados en el apartado anterior, *decir yo* implica asumir que es solo en el espacio clausurado de una subjetividad individual finalmente conquistada donde se produce una obra auténticamente propia (y literaria); la misma ficción de autonomía y libertad cuya carencia se supone que resta valor o autenticidad a los escritos de tantas mujeres, a la obra teresiana real y, en este caso, a la propia obra de Morales.

Imaginemos a la autora ante tal encrucijada, advirtiéndole que *cada vez* que su Teresa *incumple* el mandato del confesor, está *cumpliendo* ella el de su propia dominica; que *cada vez* que inventa un modo de aflojar la correa del dominico, está ajustando ella la suya propia: astutas tretas del poder que promueve la oposición que finalmente lo ratifica. “¡Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo!” (2020: 102).

De hecho, tal encrucijada está sugerida en la nota “¡JAJAJA!”, cuando la autora reproduce la reacción de Juan Bonilla, “como mentor y maestro mío que es” (2020: 32), ante la imposición editorial de la primera persona: “¿quién era yo para hablar por boca de una escritora que ya escribió todo lo que quiso escribir?, ¿a qué teatrillo me estaba prestando ante la necesidad, ante el no poder decirle que no a un encargo de una editorial importante que, encima, me da un anticipillo?” (2020: 32). Un pasaje que puede leerse al trasluz de la indignación del *aliado* fray Pedro de Alcántara —el único que “me dejó hablar sin interrumpirme, sin corregirme y sin precaverme” y sin hacer valer “su masculina ascendencia sobre mí” (2020: 132)— cuando Teresa busca el aval de los dominicos letrados para su reforma y el padre le recuerda que la “divina palabra” de Jesucristo “no se dio más a hombres que a mujeres” (2020: 144) y que seguirla no requiere el consejo de quienes, en vez de vivirla, solo saben de “derecho canónico y de pecados de confesionario” (2020: 134): “¿no está Fray Pedro de Alcántara aconsejándome: aconsejándome que no tome consejos?”, se pregunta Teresa; “Primero me dice que no tome pareceres y después me dice que los tome. ¿Y de quién? De los no letrados, de los que viven la vida, de los hombres de espíritu. Es decir, de él” (2020: 134-135). Como apuntábamos, la réplica de Morales a la pregunta *¿quién era yo?* señala la distinta posición económica y simbólica de la escritora y de

su “mentor” respecto a la autoridad literaria (“¡que yo no soy Juan Bonilla!”). Pero lo que aquí sugerimos es que lo que hace en el conjunto de la novela es producir un *yo* capaz de responder a esta interpelación y acatar aquella imposición sin asumir las ficciones sobre la autoría literaria, la propiedad, lo apropiado y lo inapropiado, que resuenan en la serie de interpelaciones sobre la posibilidad, la necesidad y la obligación de *decir yo* que, como hemos visto, se suceden en los contextos de producción y de recepción de estas escrituras.

Ello se produce, en primer lugar, rompiendo el espejismo de la identidad mediante los juegos autor-ficcionales que empujan el doble movimiento de retiro y reafirmación patente en esa “coletilla” reiterada que —como se decía de la “confirmación del ego” en “la entrega total” de la escritura teresiana, basculando entre la desautorización y la afirmación autorial— deviene a la vez *punto de partida y de llegada*, punto de fuga por donde se retira pero también subrepticia puerta de atrás por la que se reintroduce la subjetividad y la autoría: “Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo” (2020: 76). Con todas las resonancias que, como hemos visto, arrastran en esta frase el pronombre y el nombre autorial, anclados en los lugares también especulares y paradójicos a los que apunta el deíctico, y multiplican su interpretación, sugeríamos leer aquí la queja de la autora *soy Cristina Morales cumpliendo el encargo de mi dominica, que es ser Teresa de Jesús incumpliendo el encargo de su confesor*. Esto es, sujetándose, paradójicamente, al mandato de emancipar a Teresa de sus sujeciones e incumpliendo así la deuda ético-política con la escritora ficcionalizada, en cuanto esta emancipación implica sujetarla (y sujetarse) a un paradigma de autoría y subjetividad que la desautoriza y que autoriza en última instancia tanto la intervención de la editora en el “fuero juzgo” de la autora como esa retahíla de “representantes acreditados”, encabezados por el confesor, que, por distintos motivos y con fines opuestos, han supuesto que Teresa de Jesús *no podía escribir (todo lo que quiso escribir)*. Frente a ello, los juegos autor-ficcionales subrayan ese movimiento que, al mismo tiempo que señala la semejanza entre ambas autoras en su *deber y no poder ser yo*, abre una respetuosa distancia para con la autora ficcionalizada que *dice no* a la asunción según la cual su voz debe ser suplementada; y, por otro lado, permite la afirmación de la propia autoría frente a las intervenciones de la editora pero también en

el campo cultural. Ya hemos visto que ello se produce, de modo general, desde el momento en que se evidencia el paralelismo entre las situaciones de enunciación de ambas autoras y que, por lo tanto, dicho juego puede advertirse en todos aquellos pasajes de la novela que tematizan la cuestión de la escritura por mandato. Con todo, hay dos fragmentos clave respecto a este movimiento de distanciamiento y afirmación autorial.

En el primero, esa lengua “intermedia” a la que nos referíamos párrafos atrás se inscribe en el texto en forma de *firma* híbrida, cuando la niña Teresa reclama rebautizarse (y, de hecho, firma una carta como) “Doña Cristina de Cepeda y Ahumada”: “He preguntado a nuestro padre confesor [...] y me ha dicho [...] [que] es posible añadirme al nombre de Teresa el de Cristina, siendo yo así Teresa Cristina” (2020: 84). El motivo principal para este cambio de nombre es el parecido que advierte con “Santa Cristina”, cuya “primera prueba de Fe” consistió en “parlamentar con unos jueces muy paganos pero muy sabios” y “[convencerles] de la existencia de Dios”: “Yo hallo que también soy niña y letrada, madre, gracias a que vos me habéis dado buenos libros, y que por ello sería capaz de soportar las mismas pruebas de Fe que Santa Cristina, Soldada Letrada de Nuestro Señor”. El motivo secundario es que “no ha habido ninguna Santa Teresa en el santoral” (2020: 83): “¿Para qué quiere vuestra merced compartir un día en el santoral”, le pregunta la madre, “si puede crearse un santo propio, es decir, ser su propia santa?” (2020: 91). En un fragmento que versa sobre la cuestión de la firma, *crearse un santo propio* remite al poder de autoengendramiento de ese autor autónomo que, como veíamos en la primera parte de este trabajo, se define en el paradigma decimonónico y contemporáneo como aquel que puede escribir *a solas* y *a solas decirse escritor* (Heinich, 2000: 175), borrando no solo el carácter condicionado y siempre contextualizado de toda enunciación sino también las dinámicas de (des)autorización y (des)acreditación que producen una autori(al)idad que, desde esta óptica, es siempre de naturaleza política. Dado que una no puede *hacerse un nombre* a solas, Morales construye para su Teresa una genealogía femenina que le permita afirmarse autora, amparándose en una madre lectora que también escribe y situándose a sí misma en el origen de esta autorización. En la medida en que invierte el hecho de que ella misma *deviene autora* al *decirse con* Teresa de Jesús, el gesto puede leerse como un modo de *crearse un santo*

propio, como en efecto logró la misma Teresa de Jesús. Sin embargo, es evidente que las figuras de esta genealogía no representan tal poder de autoafirmación. Como veíamos, la madre inscribe la violencia contra el cuerpo y la alteración del *corpus* de las mujeres en su propia firma, al sustituir en su “mismísimo testamento” el “dulce Beatriz” por el “acusador Beatroz” (2020: 149). Por su parte, la palabra de “Santa Cristina” se enuncia nuevamente “ante los jueces”, deviniendo antecedente de la situación de Teresa en su obra literaria y reformista y de la propia situación de Morales ante la sanción de la editora y de los árbitros del campo cultural.

Hacia esta cuestión apunta el segundo fragmento que, como avanzábamos, permite ejemplificar aquel movimiento de distanciamiento y afirmación mediante el juego autor-ficcional. Igual que en el contexto teresiano la autoridad textual se disputaba en los prólogos de las monjas y de sus avalistas masculinos (Lewandowska, 2019: 271-302), ya hemos visto que en *Últimas tardes* la autoridad de la escritora se batalla también, en buena medida, en el aparato paratextual, donde aparece Juan Bonilla como prologuista, “mentor y maestro mío” y “primer lector” (2020: 32). Un “Juan Bonilla” cuyo nombre coincide con el del escritor consagrado que es el amante de la escritora novel “Cristina Morales” en su debut literario, *Los combatientes* (2013). Sin embargo, en un juego que desplaza desde el interior de la ficción al campo cultural aquella destitución de las autoridades masculinas que señalábamos a propósito de los cambios de interlocutor, en el último capítulo de la novela aparece un “jovencísimo” franciscano aspirante a escritor llamado “Juan de Bonilla” (que, para más inri, es, de hecho, un personaje histórico). Animado por la fama que la reputa como “el más refinado cerebro de la cristiandad” (2020: 205), le expresa sus temores respecto a la propiedad de la escritura y *toma consejo* de la maestra:

Madre, pues, cuando agarro la pluma y compongo una línea, la leo y es falsa, no porque diga mentiras, sino porque veo que es una repetición de algo que antes había leído de otro, es algo que yo repito, no algo que yo he compuesto con mis entendederas, no es el mensaje que yo quiero comunicar, ¿comprendéis? Lo que me sale de la punta de la pluma no es mío. [...]

Fray Juan: Dios ayuda al deseo cuando es ardiente. Si el deseo de escribir os quema, tome vuestra paternidad la iniciativa y no espere a que

Dios baje a entregaros una pluma de ánade real. En viendo Él vuestro celo, penetrará el tuétano del ave y saldrá por su afilada punta como un ingrediente más de la tinta. (2020: 208)

Juan Bonilla afirma en su prólogo que en la novela “apenas echa uno de menos que en algún momento esta Teresa no se calce unas zapatillas de deporte, como la María Antonieta de Sofía Coppola, para que el espejismo subraye su condición de simulacro” (2020: 12). Pero parece que el mismo Juan Bonilla es las “zapatillas de deporte” que “Teresa Cristina” se calza (o se descalza) para romper la ficción auto/biográfica.

Con todo, estas formas de inscribir la propia firma situada (y resituirla) no son el único modo mediante el cual “Teresa Cristina” *dice yo* sin asumir aquellas ficciones de y sobre la autoridad y la subjetividad. Si regresamos ahora *dentro* de la bioficción, debemos subrayar, en primer lugar, que lo que hace la novela con el espacio conventual no es celebrar su triunfante autonomía o la triunfante autonomía de las subjetividades que lo habitan en sus respectivas *celdas propias*. Mediante la descripción de la vida en los conventos de las carmelitas y de las reformas proyectadas por Teresa en su fundación de las descalzas, se examinan distintos modos de lidiar con la autoridad masculina y, a su vez, distintos modos de lidiar con las diferencias de linaje y las posiciones de poder entre las propias monjas: aunque no es posible analizarlo aquí, sí cabe destacar que aquella comunidad femenina que caricaturizábamos como lugar de la subjetividad individual resguardada del patriarcado, es de hecho analizada como un espacio *de relación y en relación con* el orden social patriarcal y estamental⁵. En esta misma línea, al presentarse *viviendo con* las otras mujeres que transitan por la novela, Teresa no solo no escribe únicamente sobre *su* vida, desobedeciendo el mandato del dominico, sino que, en realidad, *no se* escribe la vida *a sí misma*. Como apuntábamos, la colectividad femenina que va construyendo el texto no es solo un espacio de convivencia y recepción sino una comunidad de interlocución, donde la voz *autobiográfica* se va tejiendo con la irrupción de las escrituras y en el diálogo, la interrupción y la réplica de las voces de estos otros personajes insertas en su discurso. Si a ello le añadimos el hecho de que estos papeles sustraídos a los ojos del confesor siguen estándole

⁵ Remito nuevamente a Pérez Fontdevila, 2023b.

dirigidos y son escritos en *contra de* pero en cualquier caso *en relación con* sus órdenes de escritura, podemos advertir que el texto está lejos de encauzar la expresión de una subjetividad que, desembarazada de sujeciones, ahora sí libre y verdaderamente *propia*, exclama “Por fin sola”⁶.

Por otra parte, cabe atender al modo en que esta “cara B” del *Libro de la vida* expone la obligación de *decir yo* en el contexto de escritura de Teresa, donde implica *performar* la expectativa e incorporar la interpelación de la autoridad masculina. Pero, además, quien enuncia esta condición no es un sujeto simplemente eximido de esta *performance* e incorporación. El confesor García de Toledo impone “Escribid vuestra vida” para “ser vista como lo que sois”. Es decir, para *ser vista* como “una Santa en vida” frente a la “ojeriza” de la Inquisición (2020: 72) y para demostrar “lo ruin y vanidosa mujer que fuisteis” ante los “ojos masculinos” que se esconden tras la celosía en esta confesión en diferido y que la convierten en una “meretriz espiritual” (2020: 170). Teresa traduce lúcidamente el encargo autobiográfico: lo que quiere “vuestra reverencia” no es “leer mi vida”; “Quiere leer un Flor Sanctorum ilustrado de esos que todos hemos leído mil veces. Quiere leer la historia de la mujer mundana que por ver un día a Dios se arrepiente, se mortifica cuarenta años seguidos en el desierto y otro día unos ángeles la transportan al cielo sin enterarse” (2020: 77). Pero advierte también, con la misma lucidez, que aquella mirada y aquella interpelación 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* constituye “mi punto de partida y a veces, como ahora, de llegada” (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” (2020: 66). De este modo, y frente a la tentación del soliloquio, en esta “cara B” supuestamente escrita a solas se expone un yo

⁶ Esto es lo que dice, según Derrida, el Sujeto humano (y el Autor) representado en la figura de Robinson Crusoe: “‘Estoy solo, sola’ quiere decir, por lo demás, ‘soy’ absoluto, es decir, estoy absuelto, despegado o liberado de cualquier atadura, *absolutus*, exento de cualquier atadura, soy excepcional, incluso soberano” (2011: 21). Y, en base a su identificación con la sujeción, “‘Por fin solo’ quiere decir: ninguna mujer, no más mujeres. Sin huella de mujer (2011: 84).

“dinámicamente construido y discursivamente mediado” (Lewandowska, 2019: 354), en una escritura siempre dirigida a y constantemente interrumpida por sus destinatarios e interlocutores, masculinos y femeninos: como veíamos, la emancipación que sí enarbola el texto no consiste en abstraerlo de un marco comunicativo o de un contexto de enunciación sino en sustituir a la autoridad masculina por las “representantes acreditadas” de otra comunidad.

Así pues, la novela construye un sujeto y una escritura que se saben constitutivamente alterados, pero —y ahí está la clave de nuestra interpretación— *no por ello menos propios*; es decir, un sujeto y una escritura que se revuelven contra la presunción que convierte esta condición en una falta de autenticidad, propiedad o autoría. Así lo afirma Teresa respecto a su propio contexto de enunciación:

[Estas] palabras, buenas o malas, serán enteramente mías [...]. Más mías incluso que si hubieran sido palabras libres y no mediadas por vuestro juicio y encargo, porque 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. (2020: 77)

Por su parte, Morales confirma las palabras de Teresa desde la nota “¡JAJAJAJA!” en la que denunciaba las alteraciones de la editora, enmarcándolas en una reflexión sobre la noción de autoría que se desmarca de la “milonga” postromántica de la “creadora genial” (2020: 37) y de su obra “genuina” (2020: 34) que convertiría su texto alterado en “casi mi novela” (2020: 38). Estableciendo ese paralelismo entre la violencia ejercida contra el cuerpo y contra el *corpus* de las mujeres hacia la que ya apuntaba la firma de Beatroz, la autora sintetiza la propuesta de este artículo al recordarnos que:

Nuestras ideas y su modo de llevarlas a cabo sufren sistemáticos intentos de violación [...]. A veces la violación se consuma, a veces nos libramos tras un forcejeo quedando nosotras y nuestro texto magullados y traumatados, y a veces plantamos cara y dejamos malherido a nuestro violador. A veces hasta lo matamos. 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” según la romántica

concepción del acto creador. Del mismo modo que no compramos el discurso machista según el cual la violación hace a la mujer perder su dignidad [...]. Nosotras y nuestros textos estamos vivos, en un mundo de mierda pero vivos, y es gracias a esa cabezonería por seguir vivas y escribiendo que podemos seguir señalando la mierda. [...]

O sea, que ni *captatio benevolentiae* ni hostias: patada en los huevos, navaja a la yugular y carcajada al aire. (2020: 38-39)

3. A modo de conclusión: cien banderas “de sus alféreces emancipadas”

Sujeta como estoy a mis limitaciones de espacio, este artículo ha obviado la dimensión política del proyecto reformista teresiano en la reapropiación casi anarquista y anticapitalista que, sin obviar las contradicciones del personaje, presenta la novela. Pese a lo que hemos apuntado respecto a los espacios conventuales que se presentan *en relación con* el orden patriarcal, el texto sí apunta hacia un *afuera* donde se situaría esta comunidad horizontal y autogestionada que da la espalda a toda jerarquía y autoridad. Este *afuera* que no reconoce privilegios está representado en la novela en el personaje de la “iletrada” María de Jesús —viva encarnación de la teología de la experiencia—, quien no reconoce tampoco privilegios ni autoridad, ni en la misma Teresa, ni en el hecho de ser “letrada”; y que tal vez encuentre su reverso extratextual en ese otro espacio *fuera* de la novela, el ateneo anarquista, que —desde la “Nota a la edición dedicada a Juan Marsé” (2020: 20)— no reconoce la práctica literaria o la labor intelectual como necesariamente excepcional o propia de un sujeto especialmente singular (Morales en Pérez Fontdevila y Cantero, 2021: 479). Es en ese *afuera* donde quizá se sitúa el texto realmente liberado de sujeciones con el que sueña Teresa. Un texto que no obedece a la “tiranía” del “padre” y del “relato”, que “solo [hallan] sentido en el avance, como si la escritura fuera un escuadrón y la escritora su capitana”, y “que [mandan] cien soldados a la muerte por clavar una bandera cuatro leguas más allá”. Frente a esta tiranía, Teresa no quiere “clavar una bandera sino cien”; quiere convertir su libro en “un campo sembrado de banderas ondeantes, de sus alféreces emancipadas”; en “la huella dejada por un escuadrón desertor que ya no avanza, que solo permanece y silba

con el aire que transita sus mástiles, sus cuerdas y sus arandelas (2020: 162).

Decía Virginia Woolf en *Una habitación propia*, a propósito del “estilo masculino” de un tal “Mr.A”, que el problema de la “letra I” (es decir, el pronombre *yo*) es que “cuanto se halla a [su] sombra carece de forma. ¿Es aquello un árbol? No, es una mujer” (2004: 134-135). Si esta “barra recta y oscura” ha ensombrecido tantas figuras de escritora, parece insinuarse que también la bioficción feminista centrada en la reapropiación de *figuras excepcionales* clava una única “bandera” en el campo de la historia, ensombreciendo a tantas mujeres a cuyas vidas y a cuyas prácticas no se les atribuye capital simbólico. Si esto es así, presentar a Teresa *viviendo con* doñas y lavanderas, criadas y religiosas, quizá no apunta solo a aquel proceso de sustitución de la autoridad masculina por una comunidad femenina de recepción e interlocución. Quizá se trata de una propuesta de *desexcepcionalización* contra aquel mecanismo patriarcal que convertía a estas figuras en la confirmación de la inferioridad femenina; pero también contra la celebración feminista de ciertas “representantes acreditadas” del sujeto “mujer”. Liberarse de la “letra I” no parece posible en el marco de un encargo sobre Teresa de Jesús, situada —como su autora— *dentro* de las dinámicas de autorización del campo cultural y en lucha por su reconocimiento. Sin embargo, hemos visto que *Últimas tardes con Teresa de Jesús* sortea magistralmente la tentación del soliloquio, que se situaría en el polo opuesto de esta contestación del sujeto y su privilegio.

Si regresamos a la cita que da título a este artículo, podemos advertir que la elección del verbo *intentar* y la progresión de las distintas versiones de aquella “coletilla” que encontramos a lo largo del texto —“¡Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo!”, entre exclamaciones (2020: 102); “Soy Teresa de Jesús y voy a echar la puerta abajo” (2020: 161)—, ya auguraban el fracaso de la sujeción y señalaban hacia un proceso de emancipación, reapropiación y afirmación de autori(al)idad tanto del personaje de ficción como de su autora. No obstante, hemos visto que este proceso tiene lugar en el transcurso de un libro que tematiza y textualiza las condiciones que limitan y posibilitan la enunciación y que se juega en parecidas arenas que en el contexto de la Teresa

original —esto es, en la relación con los/las interlocutoras y en los espacios paratextuales—. Un libro que, además, reflexiona explícitamente sobre la desautorización de las mujeres y sobre la condición dialógica de la escritura y de la subjetividad y que, sobre todo, articula desde allí su reivindicación de la propiedad del texto (y del cuerpo) femenino.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, París: Seuil.
- Berensmeyer, Ingo, Buelens, Gert y Demoor, Marysa (2016), “La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 205-239.
- Bezerra, Paco (2022), *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa de Jesús*, Madrid: Fundación SGAE.
- Bonilla, Juan (2020), “Prólogo”, en Cristina Morales, *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Barcelona: Anagrama, pp. 7-14.
- Bousslahi, Houcine (2019), “Du spéculaire et du spéculatif dans l’(auto) portrait au féminin: le cas *Thérèse mon amour* de Julia Kristeva”, *Trajectoires Humaines Transcontinentales*, nº 6.
- Collin, Françoise (1996), “Le livre et le code: de Simone de Beauvoir à Thérèse d’Avila”, *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série nº 2, pp. 9-19.
- Conde, Carmen (1987), *Al encuentro de Santa Teresa*, El Palmar: Editora Regional de Murcia.
- Cutillas, Ginés S. (2019), “El ensayo-ficción: el texto o la vida”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 431. <<https://www.revistaquimera.com/el-ensayo-ficcion-el-texto-o-la-vida/>>
- Derrida, Jacques (2011), *Seminario La bestia y el soberano. Volumen II*, Buenos Aires: Manantial.
- Díaz, José-Luis (2007), *Lécrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l’époque romantique*, París: Champion.

- Egido, Aurora (1982), “Santa Teresa contra los letrados. Los interlocutores de su obra”, *Criticón*, nº 20, pp. 85-121.
- Fidecaro, Agnese y Lachat, Stéphanie (2007), “La création comme profession: questionnements de la recherche sur les femmes artistes”, en *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausana: Antipodes, pp. 9-24.
- Freire, Espido (2015), *Para vos nací*. Barcelona: Ariel.
- García Valdés, Olvido (2001), *Teresa de Jesús*, Barcelona, Omega.
- Gefen, Alexandre (2021), *L’idée de littérature. De l’art pour l’art aux écritures d’intervention*, París: Corti.
- Heinich, Nathalie (2000), *Être écrivain. Création et identité*, París: La Découverte.
- (2005), *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París: Gallimard.
- Kamuf, Peggy (1999), “Escribir como mujer”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: FCE y UNAM, pp. 204-227.
- (2019): “Las labores de Penélope”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 219-240.
- Kristeva, Julia (2015), *Teresa, amor mío*. Barcelona: Paso de Barca.
- Lewandowska, Julia (2019), *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Ludmer, Josefina (1985), “Las tretas del débil”, en *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán, pp. 47-54.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’annonce*, París: Armand Colin.
- Meizoz, Jérôme (2016), “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a*.

- Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 187-204.
- Mérida Jiménez, Rafael (2017), “Acechos a Teresa de Jesús en su quinto centenario”, en Katarzyna Moszczyńska-Dürst et al. (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.
- Molina, Josefina (1999), *En el umbral de la hoguera*. Barcelona: Martínez Roca.
- Morales, Cristina (2014), *Malas palabras*. Barcelona: Lumen.
- (2020), *Últimas tardes con Teresa de Jesús*. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, Esther (2020), “Cristina Morales: ‘el mundo me parece basura’”, *Arainfo. Diario libre de Aragón*, 27 de junio. <https://arainfo.org/cristina-morales-el-mundo-me-parece-basura/>
- Navas Ocaña, Isabel (2017), “Teresa: escritora *ma non troppo*”, en Anna Bognolo et al (eds.), *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, pp. 1053-1064.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019), “Qué es una autora o qué *no* es un autor”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, pp. 25-60.
- (2022), “Sumisión. O estrategia: autor-ficciones en *Lectura fácil, Malas palabras* y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales”, en Ana Casas y Anna Forné (eds.), *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 263-277.
- (2023a), *Un común singular. Paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*. Madrid: Arco Libros.
- (2023b), “‘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 Morales”, *Orillas. Rivista d’ispanistica*, nº 12, pp. 101-122.
- Pérez Fontdevila, Aina y Mayte Cantero (2021), “Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, nº 2, pp. 469-481.
- Planté, Christine (2019), “La excepción y lo ordinario”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, pp. 97-142.
- Ponzo, Jenny (2022), “La tecnica dell’autobiografia intertestuale: il caso di Julia Kristeva e Teresa d’Avila”, *Studium Ricerca*, nº 118/1, pp. 164-186.
- 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*, nº 21, pp. 372-373.
- Torras, Meri (2003), *Soy como consiga que me imaginéis: la construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: Servicio de Publicaciones.
- 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 des cendres”, en Paloma Bravo y Alexandra Palau (eds.), *Figures emblématiques de l’imaginaire politique espagnol*. Londres: Indigo, pp. 15-32
- Woodmansee, Martha (2016), “El genio y el *copyright*. Condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘Autor’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 279-306.
- Woolf, Virginia (2004), *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral.