

2. MUJERES CONSAGRADAS A DIOS. DE LA COLONIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Úrsula Suárez: perdonando a Dios

NURLA GIRONA
Universidad de Valencia

El hábito ama al monje porque gracias a él, forman una unidad.

Lacan

1. Perdonando a Dios

Una mujer experimenta un trance de plenitud. Por un momento se siente la madre del mundo y la madre de Dios, si es posible alcanzar este vértigo sin asomo de omnipotencia, “por puro cariño, así de simple, sin prepotencia ni gloria alguna, sin el menor sentimiento de superioridad o igualdad” (Lispector, 1994: 46). No se puede aspirar a más: no sólo la completud de la madre sino la de la madre del mundo y su creador.

De repente irrumpe un imprevisto horroroso –tan propio de la narrativa de Lispector–, la protagonista pisa una rata y no puede dejar de vincular los dos sucesos: “de pronto me invadió la rebeldía: ¿entonces yo no podía entregarme desprevenida al amor?, ¿qué quería Dios hacerme recordar?” (1994: 48) y lo toma como una grosería, por lo que decide vengarse, opta por la venganza de los débiles: va a contarle y le va a arruinar la reputación, dice.

La intervención divina fisura la idealidad de un momento pletórico y al darse a conocer en la adversidad, se sustrae del lugar anónimo que esta mujer le había otorgado como fantasma. La imprevista irrupción compone una verdadera *prueba de amor* que desencadena la pregunta por lo que ella quiere y esa pregunta resulta tan indeseable como la rata.

En un rodeo,¹ sus reflexiones la conducen a una sentencia tan sacrílega como ambigua: “mientras yo invente a Dios, Él no existirá” (1994: 51), en donde “contar” adquiere otro sentido, no sólo porque *ajusta las cuentas* sino porque “inventar” (narrar, crear) condena a la inexistencia, curioso desplazamiento del estatuto de la ficción, que garantiza una desrealización. Ahí se trama el agravio contra la divinidad; doble agravio si tenemos en cuenta que se mide contra la figura creadora por excelencia.

“Mientras yo invente a Dios, Él no existirá” o *existirá en la ficción* invierte la glosa lacaniana: si el deseo de un hombre crea a la mujer, aquí el deseo de la protagonista lo coloca en su sitio, no va él a inventar a su gusto lo que necesita para sustentarse, ni que sea Dios, no va a existir ella como consecuencia de este nombre. Demasiada relevancia concederle el privilegio de agente del deseo, de la creación y de la mujer.

El cuento se titula “Perdonando a Dios” y pone en escena cómo el amor de una mujer cuestiona la existencia divina y le perdona la vida al facturarle a un nuevo espacio de pura virtualidad, el de la ficción, que asegura su no-ser y la afirma a ella en calidad de creadora. También le perdona a Dios no tolerar su prepotencia y casi le agradece que su intolerable designio le haya dado pie a contarle.

En el cuento no se describe una fusión mística ni el Dios al que esta mujer apela cumple una función reguladora. Pero en su arrogancia vuelve una escena remota que presagiaron otras precursoras: la de un encuentro imposible, irrepresentable, en su naturaleza de Dios o de rata.

2. Lo uno ya no está

Según Michel de Certeau, “lo Uno ya no está” y la mística inaugura “con el relato de su pérdida la historia de sus retornos a otro lugar” (1993: 12). Lo esencial de esta práctica “no es un cuerpo de doctrinas (éste será más bien el efecto de esas prácticas y sobre todo el producto de interpretaciones teológicas posteriores), sino la fundación de un campo donde se despliegan procedimientos específicos: un *espacio* y unos *dispositivos* (1993: 26). Desde esta perspectiva, los encuentros místicos –fuera de distinciones “posteriores” en cuanto a grados o garantías de fusión anímica– dan cuenta de una pérdida de completud² y de este modo consignan un duelo que se escenifica de forma

¹ Un aparente desvío del cuento, en el que cambia el tono de la protagonista, se da al afirmar “en el fondo quiero amar lo que yo amaría, no lo que es” (1994: 48). La meditación concuerda con una máxima que se repite en la narrativa de Lispector: la de convocar un objeto amoroso que no sea metáfora del sujeto y en este sentido, el *mal encuentro* porfia el enfrentamiento con lo abyecto, lo siniestro o lo irrepresentable. El cara a cara de Lispector con esos seres que *no se parecen a nada*: “rata”, “diente relumbrante”, “ciego mascando chicle”, “cucaracha” provoca una desarticulación del imaginario ante estos *indicios* de lo real y la reflexión acerca de la proyección individual en el encuentro amoroso.

² Rasgo que emparenta a la mística con la melancolía, ya que “por más ateo que se sea, el desesperado

distinta en cada uno de sus relatos.

Estas coordenadas nos permiten ubicar los relatos conventuales de la época colonial en un preciso lugar de cruce que los constituye: por un lado, los dispositivos de vigilancia en los que se enmarcan (la obligación de escribir, la mirada atenta del confesor, la amenaza del proceso inquisitorial), así como la tradición hagiográfica y literaria en la que se insertan (las vidas de santos, las lecturas religiosas, los moldes retóricos del período). Por otro, permiten recuperar la singularidad de la experiencia que registran (la relación con la divinidad, la vivencia de la pérdida, la puesta en escena del ser, la elección de un nombre), para así recobrar la dimensión subjetiva que encierran y la pasión que los hace *únicos*.³ Es decir, una lectura que no obvie los procedimientos comunes que comparten pero que a su vez no ensombrezca lo que de *elección* particular revisten.⁴

En este contexto, la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez⁵ nos sitúa ante el relato de vida de una monja que no esconde su voluntad de distinción, desde el tono jocoso y humorístico que presenta hasta el singular trato con la divinidad que entabla, pasando por una *puesta en escena* que no opta por la exhibición del cuerpo doloroso, enfermo o estigmatizado, tan común a estos relatos.⁶

Para empezar, ante la posibilidad de elegir un nombre, que en el caso de las religiosas informa tanto de una renuncia como de una identificación ideal, Úrsula Suárez opta por mantener el suyo. Si acogerse a un nombre santo⁷ proyecta la posibilidad de elección de atributos y semejanzas, no deja de ser un privilegio demasiado común al gremio y un bautismo en donde lo individual se pierde para recobrarlo en el imaginario de la comunidad religiosa, en el comienzo de una ficción de suplencia. Por

es un místico: se adhiere a su pre-objeto” (Kristeva, 1997: 148).

³ “Todos estos discursos nos narran (...) una pasión de lo que se autoriza a sí mismo y no depende de ninguna garantía externa” (De Certeau, 1993: 26).

⁴ En otro lugar he seguido esta propuesta de lectura para el caso de Sor María de San José, en lo que, siguiendo a De Certeau, propongo como “una teología del fantasma” (Girona, en prensa). Véase también la propuesta de distinción de Ferrús (2004) entre “merecer, parecer y padecer” que se corresponde con Sor María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo. Para el contexto histórico y las formas de vida de los distintos conventos de la época colonial resultan imprescindibles las aportaciones de Asunción Lavrin, Electa Arenal, Stacey Schlauf, Kathryn Burns y Josefina Muriel.

⁵ La redacción de la obra puede fecharse en torno al año 1708 y probablemente corresponde a un segundo manuscrito de la vida de esta clarisa chilena. Para más detalles sobre las cuestiones historiográficas del texto, véase el “Estudio Preliminar” de Armando de Ramón (Suárez: 1983), en la edición citada en la Bibliografía final. Los números entre paréntesis después de cada cita corresponden a las páginas de esta edición.

⁶ Sobre los usos del cuerpo según los relatos conventuales, véase Glantz (1995) y Ferrús (en prensa).

⁷ “Pedí que me mudaran el nombre de Juana de San Diego en el de María de San Joseph” declara la monja mejicana (De San José, 1993: 90). En otros momentos, Úrsula hace usos de apelativos o diminutivos para los nombres propios femeninos como reivindicación de un linaje de mujeres. También resulta significativo el episodio en el que manifiesta su repugnancia al llamarla por el apellido materno (252).

lo tanto, mantener intacto el nombre –que no comparte atributos y muestra sólo el parentesco familiar– marca la distinción en este caso.

Así, sin la pérdida del patronímico no se encubre el nombre paterno, ni se abandona en beneficio de otro hombre y se honra a esa figura que la clarisa no pierde ocasión de ensalzar: “que mi padre me amó a mí con extremo; que aunque después tuvieron a mi hermana, yo siempre fui la más amada, y de mi padre, como digo, con especialidad” (93) hasta incluso provocar los celos de la madre (125); pero sí se tapa el origen de una pérdida que esconde esta adoración, la del amor materno, que se consigna reiteradamente a lo largo de su trayecto.

El abandono infantil comienza con la cesión de la lactancia debida al “pecho apostemado” (91) de la madre (hasta diez amas de cría se suceden, todas desertoras al cobrar por anticipado) y esta desgracia explica el comienzo de su maldad (“así salí yo de mala”) (91); sigue con la crianza por parte de la abuela y se repite como queja a lo largo de toda la vida, que antes de morir la madre “ya me consideraba huérfana y sin su amparo” (132). La ambivalencia de la relación filial se presenta de forma más o menos virulenta (las amenazas, los chantajes, la imposibilidad de encarar su mirada que “solo con los ojos me quería despedasar”) (121); a su vez, el intento de afrontar lo absoluto de la demanda materna se resume en la frase: “¿Cuándo saldré desta casa para no ver a mi madre llorar?” (133), en la que se cifra una vocación religiosa, a medio camino entre la huida de este incondicional y el temor a colmarlo. De una forma u otra, la mirada materna prevalece en el guión de vida de Úrsula, al declararse en numerosas ocasiones *la más mala entre las malas*, otro signo de distinción, que como ya vimos, proviene del orden materno y la determina como hija rebelde.

Pero no es solamente la permanencia de un nombre o la reseña de un duelo lo que afirma la disparidad de Úrsula sino la excepcionalidad del mandato divino que la orienta: “No he tenido una santa comedianta y de todo hay en los palacios, tú has de ser la comedianta; yo le dije: “Padre y Señor mío, a más de tus beneficios y misericordias, te agradezco, que ya que quieres haserme santa, no sea santa friona” (230).⁸

3. Las costuras del armazón

Si la santidad se construye como respuesta a una orden que dicta hacer comedia y en ello consiste la *gracia* divina, la farsa y la simulación completan un programa de obediencia, en cuya doblez de sentidos se juega la vida y en cuya autorización se salva cualquier embuste.

⁸ *Frión*: documentado por Armando de Ramón como sinónimo de “insulso, soso, sin gracia” (152). Este mandato la distancia explícitamente de otros modelos religiosos: “Ya no envidiarás a doña Marina y a la Antigua” (230) dice la voz divina. En otra de sus visiones, Úrsula se desmarca también de una figura como la de San Francisco “que con poco se contentó” (204) en referencia a sus demandas.

Sin duda que en esta obediencia se trama el núcleo de esta vida, que desde muy pronto manifiesta su gusto por “aseos y galas” (117) y a la que, hábilmente, tientan con joyas y manillas de perlas para casarla y disuadirla de su vocación (121). Es fácil pasar de la afición de los vestidos a los disfraces.

Rico en detalles costumbristas, el relato de Úrsula no pierde la ocasión para mostrar cómo en la sociedad colonial, el vestido jerarquiza, es un indicio de clase: “porque a mi madre no la dotaron mis otros abuelos, ni aun la vistieron, ni cama llevó cuando mi padre se casó: que tanta fue su fortuna que la pidieron desnuda” (96) o en el momento de entrar al convento, cómo su familia “la atavió como si fuera hija de la reina”, “ninguna había entrado con tanto aparato” (141). En calidad de indicio también, el vestido no sólo forma parte de un código cultural de reconocimiento social. En este ritual de convenciones, el vestido funciona como indicio de la diferencia sexual, no la determina pero actúa sobre ella y permite reconocerla, de ahí su comentario sobre la *indiferenciación* del hábito: “en las camisas de las monjas no hay diferencias de unas a otras, que como no tiene pliegues ni pechos de seda, todas son de una manera” (156). Cortado de una sola pieza, este hábito no individualiza pero –en su provecho– tampoco sexualiza (“sin pliegues ni pechos”). Si el vestido sólo cubre al yo, pero hace de su traje una elección de sexo, en el convento “el juego del vestido ya no es el juego del ser, la pregunta angustiada del universo trágico” (Barthes, 2003: 292)⁹ y el margen de elección se estrecha, como veremos más adelante.

De momento, es preciso anotar cómo la *Relación* deja al descubierto una sociedad de apariencias y falsedades. La madre engaña a la abuela, las criadas a las señoras, los hombres a las mujeres, las monjas a los confesores y abadesas y ella engaña, engaña todo el tiempo, a su madre, a su maestra, al confesor, a los hombres y al lector. No hay que olvidar que a Úrsula la engañaron primero: el padre tuvo “no sé que tropieso como moso”, de tal forma que su abuela fue a un convento y viendo pasar por el locutorio a la que sería su madre, se enamoró “de su cara y de lo que le contaban” (96) y con mucha prisa convino el casorio. La madre la utilizaba para obtener beneficios de la abuela, de tal forma que un día mandó a la criada que la vistiera sólo con unas enaguas, fingiendo no tener camisas. Cuando la abuela se dio cuenta “hizo sacar bretaña, ruan y cambray” (97) y envió a por puntas y sedas, de las que nunca la niña volvió a tener noticia. Y así la sucesión de enredos y fingimientos: simula estar enfermar para poder librar a su maestra de una paliza (131), carga con las culpas para librar a las criadas (137), miente a la madre sobre su satisfacción al comienzo de entrar en el convento (144), oculta información al confesor, simula que es ignorante, disfraza al mulato del convento de monja (161) y finalmente, teme todo el tiempo ser engañada

⁹ “¿Quién soy yo? ¿Quién eres tú? La pregunta de identidad, la pregunta de la Esfinge, es a la vez la pregunta trágica y la pregunta lúdica por excelencia, la de las tragedias y la de los juegos de sociedad” (Barthes, 2003: 292).

por el diablo (207), para mejor engañar al que la obliga a escribir.

En realidad la mayor parte de sus engaños persiguen un buen fin o engañan a quien engañó primero o sencillamente se presentan como tal y no lo son. Forman parte del mandato divino que la ha distinguido (“No he tenido una santa comedianta”) y se convierten en una pauta vital, con toda la ambigüedad que comporta este enunciado: la comedia de hacerse la santa o la santa que hace comedia.

En sus chanzas y burlas, esta monja organiza una escenografía deseante que la coloca en el centro, siempre pendiente de la mirada. Podríamos afirmar, con Molloy (1994), que Úrsula *posa*, si entendemos esta pose como un gesto político para producir una visibilidad exagerada, en una nueva lógica de la representación: dice que se es lo que se simula, es decir, hace de la simulación su esencia.

Así se disfraza, mientras puede, de mujer, con afeites, galas y joyas que siguen una convención de lo femenino abigarrada de sobremarcas y cubren su imagen de signos. Una economía del lujo que contradice la sobriedad monástica y la de la vida doméstica, que escapa a su destino social; un afeite que quizás se imponga a la muerte.

En el episodio infantil en el que precisamente *se disfraza* de mujer, primero relata cómo, buscando la varilla de la virtud en sus paseos de niña, tropieza con una escena descrita en los manuales de psicoanálisis: en unos cuartos vacíos y sin puertas observa, dice, “tantas desvergüensas” y “no solas con dos personas habían en esta maldad, sino 8 ó 10; y esto no había ojos que lo viesan, sino los de una inosente, que no sabía si pecado cometían. Yo pensaba que eran casamientos, y así todos los días iba a verlos” (108) y desde entonces identifica matrimonio con muerte y todas las novias están muertas.

Una conversación que escucha entre su tía y su bisabuela la decide finalmente en su vocación de justiciera de todas las féminas: “contaron no sé que caso de una mujer que un hombre había engañado, y fueron ensartando las que los hombres habían burlado. Yo atenta a esto les tomé a los hombres aborresimiento y juntamente deseo de poder vengar a las mujeres en esto, engañándolos a ellos, y con ansias deseaba poder ser yo todas las mujeres para esta vengansa. En conclusión, hice la intensión de no perder ocasión que no ejecutase engañar a cuantos pudiese mi habilidad” (113-114).

A los cuatro días, con aliños, sarsillos y una mantilla trepa hasta la ventana. Úrsula se feminiza, exagera los atributos y empieza a seducir al primer hombre que pasa. El caballero le ofrece plata a cambio de verle la mano, pero ella consigue arrebatársela y escapa. Cuando el hombre visita la casa y es consciente del engaño exclama: “Esta niña ha de ser santa o gran mala” (115). Ahí comienza a vestirse para actuar y comienza el tormento por la representación de las esencias (“vestirse para actuar es, en cierto modo, no actuar sino anunciar el ser del actuar sin asumir su realidad”) (Barthes, 2003: 285).

Todos estos episodios arman una cadena significativa alrededor de la impostura: del ser mujer, de la seducción, de la maldad y de la forma de evadir esta impostura que conduce a la muerte, para así, escapar del amor. Porque el amor se funda o en una orgía colectiva o en un tráfico interesado: la abuela concertó la boda de su padre, los caballeros ofrecen plata a cambio de pequeños favores en el galanteo a través de las rejas, los endevotados regalan, y en este truque, las mujeres acaban siendo siempre objeto de burla. En este engaño, Úrsula no entra y decide entregarse a quien no la engañará.

De hecho, en otro momento en el que parece caer en el humano engaño del amor, con uno de sus endevotados que ya empezaba a formarse falsas expectativas, deshace el equívoco de la siguiente manera:

Piense vuesa merced que las monjas no sabemos querer; qué es amor no lo entiendo yo; jusgan que salir a verlos es quererlos; viven engañados; que somos imágenes que no tenemos más de rostro y manos; ¿no ven las echuras de armasón? pues las monjas lo mismo son, y los están engañando, que los cuerpos que ven son de mármol, y de bronce el pecho; ¿cómo puede haber amor en ellos? Y si salimos a verlos, es porque son nuestros mayordomos que nos están contribuyendo y vienen a saber lo que hemos menester. No sean disparatados... (181).

Este cuerpo, ya que no dispone del disfraz para confundirse, se disloca. Compuesto sólo de rostro y extremidades, como en los decorados de cartón en los que introduciendo cabeza y manos se compone la fotografía de feria, este cuerpo de visibles zurcidos en los que no cabe el amor, de cortes y pegados, hace del hábito un armazón, tan hermético como informe. Sellado cual cápsula de una pieza, sin apertura por la que la mirada se deslice, explica la aversión de la monja a las mangas: “desde el día que tomé el hábito, ni en veras ni en chansa he permitido me entren las manos en la manga” (180).

En definitiva, el cuerpo religioso engaña (¿a quién?) y las costuras de su vestimenta, que no se esconden, muestran lo que no se tiene, lo invisten como a una estatua y lo ahuecan de carne y sentimiento. A salvo del deseo y a merced sólo de la necesidad (varias veces insiste en que únicamente le preocupa la supervivencia en el convento), de lo que es “menester” sólo, quizás para escapar de esa primera escena infantil de cruda carnalidad mortífera.¹⁰

¹⁰ Apunta al respecto Valdés (2001): “El precio de la castidad era igualar el amor humano con la muerte. El precio de la castidad pasaba por un cuerpo estatuario que fuera incapaz de conocer esa muerte; por una armadura, o por una máscara, transformadas en cuerpo. Aunque el sacrificio de Úrsula no era el de la mortificación del cuerpo físico por la laceración o por el ayuno, como el de otros estilos de monjas, seguía siendo un sacrificio”.

4. Un dios que se equivoca

Si desnudarse significa mostrar lo que no se tiene, Úrsula teme quedarse sin ropa. En uno de sus sueños narra cómo, debido a una urgencia, se ve obligada a salir desnuda de su celda y cómo “de que las monjas me vean sin hábito tengo vergüenza” (210), así que decide resguardarse con un pañuelo. Pero no son las monjas las que la descubren en su improvisado tapado sino el padre que está muriendo, a quien a su vez debe cubrir con sábanas para finalmente descubrir... que tampoco tenía cuerpo (“Dije: ¿Qué es esto?: ¿mi padre no tiene cuerpo?”) (212).¹¹

El juego de cubrimientos y encubrimientos –de lo que se tiene y no se tiene– alcanza al final de la *Relación* un punto álgido. El poder de la apariencia, al involucrar representaciones y no sustancialidades y al recurrir todo el tiempo a signos de revestimiento, no evita los momentos de pánico en los que, el cuerpo vivido como un obstáculo para su advenimiento como sujeto, encuentra un límite.

Si el mandato divino apuntalaba una identidad de *comediante*, Úrsula entabla un juego de seducción con el que así la mira y no precisa más que este simulacro. Como en el amor cortés, se muestra dispuesta pero inalcanzable y así responde su dios, con la familiaridad de un esposo celoso o la insatisfacción de un amante ocasional. Ella mantiene su posición: es a los hombres a quien engaña y los engaña por él.

Después de la muerte del padre y en medio de injurias y rivalidades por la obtención de cargos en el convento, ese Dios comienza a mostrarse y no como lo imaginó, comienza a querer *ver* y no como la *miró* y por momentos emprende una persecución: “Quítate el tocado” (246), le ordena la voz divina, que páginas atrás se mostraba tan paternal. “Quítate el tocado” repite amenazante y ella replica: “Agora quieres que me quite el tocado, y luego quedarás que me quite la camisa” (246).

La negativa de la monja proclama que ni en el acto amoroso sabría estar desnuda y se previene quizás de la decepción de su deseo ante este Dios que de pronto demanda como hombre y que en páginas anteriores le había prometido un velo permanente (“Yo te haré ese velo eterno”) (232). En ese trance se disuelve la relación de quien la miró como *comediante* porque su exigencia escudriña un *detrás* del parecer (del disfraz), donde en realidad no hay nada.

¿Y si no se guardaba para Dios, a quién aguarda esta monja? “Quítate el tocado” insiste la voz. Para no verse desnuda, para no quedarse sin el “tocado” de su hábito, que marca el límite para defenderse del otro. El cuerpo perdería su tejido, vestido y cuerpo tienen consistencia, desnuda no significa. Úrsula sólo puede ser velada, hace de su capa... un síntoma.

¹¹ Nótese el contraste con la visión que a continuación se narra, en donde le pide a Dios que su madre no muera, a cambio de renunciar a un “agasajo de vestimenta” (212).

¿O quizás asistimos a un nuevo engaño y este acoso sólo da cuenta de un deseo que tampoco pasaba por Dios? Deseo de ser entera, unificada y completa, que manifiesta atrevidamente en su aspiración de ocupar ella misma el lugar de esa divinidad: “Si yo fuera dios (...). ¡Ay!, si yo fuera dios por media hora, experimentarás si yo con vos era escasa: nuevos mundos te fabricara con criaturas capaces de tu amor” (205).

Porque no oculta nada y parece que esta figura omnipotente lo ignora, Úrsula persiste con esta inversión de papeles en un nuevo disfraz, con el que, sin duda, Dios, ese otro entero y que divide, es puesto a prueba. En esta escena que siempre vuelve, ella también le perdona su ignorancia y así lo cuenta.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2003): *El sistema de la moda y otros escritos*. 1994. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, Michel (1993): *La fábula mística. Siglos XVII-XVIII*. 1982. México: Universidad Iberoamericana.
- De San José, María (1993): *The Spiritual Autobiography of Madre Maria de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ferrús, Beatriz (2004): *Discursos cautivos: convento, vida, escritura. Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Anejo 53.
- (en prensa): “Yo-cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 9.
- Girona, Nuria (en prensa): “Para una teología del fantasma: la mística de María de San José”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 9.
- Glantz, Margo (1995): “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón” y “El cuerpo monacal y sus vestiduras”. *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo / UNAM, pp. 189-215.
- Kristeva, Julia (1997): *Sol negro. Depresión y melancolía*. 1987. Caracas: Monte Ávila.
- Lispector, Clarice (1994): “Perdonando a Dios”. *Felicidad Clandestina*. 1971. Barcelona: Mondadori.
- Molloy, Sylvia (1994): “La política de la pose”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer ed. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Suárez, Úrsula (1983): *Relación autobiográfica*. Estudio Preliminar y notas de Armando de Ramón. Santiago de Chile: Biblioteca Antigua Chilena.
- Valdés, Adriana (1992): “Escritura de monjas durante la colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile”. *Ver desde la mujer*. Olga Grau ed. Santiago de Chile: La Morada / Cuarto Propio.
- (2001): “Úrsula Suárez: algo sobre su cuerpo”. *Cyber Humanitatis* 19. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber19/valdes.html>.