

Yo, la peor de Mónica Lavín: los límites entre historia y novela

Rocío Yasmín Bermúdez Longoria

Introducción

Seymour Menton señala 1979 como el año en el que se incrementa la creación de un tipo de novela interesada en retomar personajes tomados de la historia; esto traerá como problemática la presencia de tres tiempos que se conjugan para crear una obra: el tiempo de la creación, que determina el punto de vista del autor; el tiempo del héroe histórico, que lo delimita la tradición; y el tiempo de ficción, que corresponde al orden artístico. Ninguno de ellos se rechaza, sino que se combinan para provocar la sensación de verosimilitud en la obra narrativa.

En este marco de creación se retoma una novela, escrita en el México del siglo XXI, en la que el personaje es sor Juana Inés de la Cruz. No se trata de la investigación del periodo colonial, sino de la manera en la que los escritores actuales recrean aquella época. Se marcará, entonces, el espacio en el que se moverá este análisis, pues la narrativa artística, que en ocasiones parece confundirse con la historia, ocupa un plano delimitado que le otorga la ficción.

I

En las novelas en las que aparece sor Juana Inés de la Cruz, hay muchos personajes que vienen de la historia como disciplina: sor Juana, Sigüenza, la virreina Leonor Carreto, la marquesa María Luisa de Paredes, Núñez de Miranda, de Aguiar y Seijas, Fernández de Santa Cruz, entre otros, pero en la estructura novelesca los autores no presentan la intención de afianzar o descubrir una época, sino de recrearla.

Dice Luz Aurora Pimentel que en los relatos «hay un contrato de inteligibilidad que se pacta con el lector [...] con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato».¹ Tal contrato establece el tipo de lectura a realizar, predispone al lector a tomar en cuenta ciertas normas que marca la tradición y posibilita la comunicación entre autor y lector, entre obra y lector.

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 2008, p. 10.

La actitud del receptor de un texto histórico será diferente a la de un lector de novelas. El primero recibirá las acciones narradas como una muestra de la verdad, el contrato así lo establece, entre autor y lector no hay fingimiento, el relato de las acciones cuenta con la certeza y la investigación documental; entre estas dos hay un convenio de fidelidad y el lector confía en ello.

En las novelas sucede algo opuesto. El lector sabe que lo narrado no es verdad y buscará, en las acciones, la verosimilitud. La relación obra-lector está basada en un fingimiento que persigue la emoción poética. Aunque lo escrito tenga como base la investigación documental, no existe, entre lo narrado y el lector, el convenio de fidelidad, y el lector, también en este caso, confía en ello. Así, tenemos dos planos: el de la realidad y el de la ficción narrativa, que no pueden disociarse, pues el plano de ficción requiere —en cualquier tipo de relato— del de realidad para ser comprendido.

Pimentel, citando a Scholes y Kellogg, dice que la significación narrativa es «una función de la correlación entre dos mundos: el mundo ficcional creado por el autor y el mundo *real*, el universo aprehensible». ² Esta correlación —quiero insistir— no es de verdad; son dos mundos parecidos que se evocan uno a otro, pero no iguales: uno está hecho con acciones reales; el otro, solamente con palabras. Son estas, y el orden que el autor les da, las que posibilitan la existencia del mundo de ficción.

Dice Pimentel que «[...] el lenguaje —en su sentido estrictamente *verbal*— no representa, sólo significa; por tanto “un relato, como todo acto verbal, no puede hacer otra cosa sino *informar*” [...].» ³ En esta significación, el lector da sentido a la historia, a ese plano discursivo que otorga vida a los personajes y hace aparentemente real el mundo de ficción.

También la historia está hecha de palabras. Por lo tanto, entre historia y creación narrativa está de por medio el nivel de la ficción. Algunas veces al nivel de

ficción llegan elementos provenientes de la realidad que, al entrar en contacto con los de ficción, crean un código que busca la verosimilitud; dejan de ser elementos de realidad para formar parte del mundo ficcional.

Recordemos el cuento de Augusto Monterroso «El eclipse». Fray Bartolomé Arrazola se ha perdido en la selva de Guatemala. Se sentó a esperar la muerte con el pensamiento fijo en España, en el convento de los Abrojos, donde Carlos V le habló en una ocasión. De pronto está rodeado de indígenas que pretenden sacrificarlo. Como salvación recuerda que Aristóteles predijo que ese día habría un eclipse de sol y los amenaza con oscurecer el cielo. La comunidad maya había previsto también los eclipses.

Fray Bartolomé es un personaje de ficción no solo rodeado de indígenas que amenazan matarlo, sino de elementos de realidad que dan mayor credibilidad a su presencia: tenemos un personaje inexistente en el nivel de realidad que se mueve por Guatemala, por España, por el convento de los Abrojos, al que conoce Carlos V y que ha estudiado a Aristóteles.

La encomienda que Carlos V le dio a fray Bartolomé no es gratuita, le dijo «que confiaba en el celo religioso de su labor redentora». ⁴ El compromiso que el sacerdote tiene en su viaje por Guatemala es, además de religioso, social y político: la conquista por medio de la fe. La historicidad de Carlos V añade tensión al relato y verosimilitud al personaje.

Aunque arriba se ha planteado que el discurso histórico y el de ficción guardan espacios bien delimitados por el contrato que establecen el lector y la obra, algunos críticos argumentan que entre historia y ficción hay mucha cercanía, tanta que en ocasiones pueden confundirse. Seymour Menton comenta que:

No es por casualidad que fuera el año 1973, en vísperas del auge de la NNH, en que Hayden White publicó su tan difundida y citada obra *Metahistory*, que mediante el

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 18.

⁴ Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 55.

análisis del discurso narrativo de ciertos historiadores del siglo XIX cuestionó las pretensiones científicas de los historiadores e hizo hincapié en su carácter ficticio. El año siguiente, el crítico teórico Murray Kierger también observó que el historiador siempre es un intérprete y por lo tanto está más cerca de la ficción que de la ciencia.⁵

La tradición establece límites para cada género, sin embargo, en muchas ocasiones se entrecruzan y esto, a partir de las vanguardias de principios del siglo pasado, no responde nada más a la práctica sino a la experimentación. Los géneros se mezclan, se subordinan, prestan apoyo uno a otro renunciando, tal parece, a su espacio. Novela y poesía se combinan, novela y ensayo, novela y cuento; y esto mismo sucede con las disciplinas, novela y sociología, novela e historia, por ejemplo.

Algunas veces ni los historiadores ni los críticos literarios aceptan tal hibridación, mucho menos cuando se le ve como subordinación; pero el ser humano es rebelde, inconforme, y por lo mismo ni la ciencia ni la creación son estructuras fijas y se escapan de las manos de los teóricos. Así, encontraremos historiadores novelistas y también, más frecuentemente, novelistas que realizan investigación histórica antes de emprender su tarea como escritores de ficción. Cualquiera que sea el caso, y cualquiera la profundidad con la que abordan el trabajo, ambas disciplinas, novela e historia, se complementan.

Hablemos de la parte final del libro *Yo, la peor*. El último apartado que encontramos es la bibliografía que utilizó Mónica Lavín para escribir su novela; y el penúltimo, en el anexo, sus reflexiones acerca del proceso de escritura. Sor Juana ha sido un personaje central en varias novelas del siglo XXI, que ha formado parte de la estructura narrativa, dando presencia, en la literatura actual, al mundo novohispano.

⁵ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, FCE, México, 1993, p. 55.

II

La novela *Yo, la peor*, de Mónica Lavín, incluye dos textos finales exteriores a la historia de la novela. El primero, en un anexo, es una reflexión del acercamiento al personaje y del proceso de escritura de la novela; el segundo se refiere a la bibliografía base para la creación de esta novela.

Detengámonos un poco en el anexo. Mónica Lavín comienza subrayando las distancias que hay entre ella — como escritora y como investigadora — y sor Juana; acercarse a estudiar la biografía de la monja y darle vida literaria le parece un atrevimiento, «alcanzar lo inalcanzable». ⁶ Pretendía conocerla desde adentro, meterse en su piel, «en sus oídos, escuchar su respiración, verla llevarse la cuchara a la boca, vestirse en el convento, conocerla de niña, espiarla andar por las calles de la ciudad». ⁷ Quizá sea el sueño de todo investigador: encontrar el documento exacto que le abra las puertas del tiempo y le permita llegar a un conocimiento detallado, íntimo, podría decir. También desde el aspecto técnico encuentra dificultades: narrar a partir de la mirada de la monja le parece difícil y recurre a otras mujeres para contar, desde su punto de vista, la vida de Juana de Asbaje.

Entre todas estas mujeres una le fue de gran importancia y ayuda en la construcción de la novela: Refugio Salazar — mencionada en la *Respuesta a sor Filotea* — la maestra de su escuela. Si Refugio Salazar está presente en toda la vida de Juana, desde que era niña hasta que muere, Lavín encuentra un perfecto eje que cruzará la novela de inicio a fin. Son las palabras de Refugio las que abren la novela con una imploración, dando la apariencia de la voz de un narrador que se prepara para una enorme hazaña, o de un héroe que se dispone para la batalla: «Santa Paula, patrona de las viudas, eremita que abandonaste los privilegios de tu cuna, los lujos de tu casa, los saraos y las conversaciones con los hombres y las mujeres del mundo para dedicarte a Dios [...] Permite que las

⁶ Mónica Lavín, *Yo, la peor*, Debolsillo, México, 2014, p. 373.

⁷ *Idem*.

palabras de las mujeres que la conocieron y que vivieron su tiempo den vida y testimonio».⁸

Quienes la conocieron, dice refiriéndose a Juana de Asbaje, e invoca a santa Paula describiendo sus sacrificios, que son muy parecidos a los sacrificios de Juana: abandonar los lujos de la casa, los saraos y las conversaciones, para dedicarse a Dios, son las tres etapas de la vida de sor Juana y las tres partes que constituyen la novela: la niñez, la adolescencia y la madurez; tal vez sea oportuno expresarlo de otro modo: Amecameca, la corte y el convento.

De la primera y de la última parte hay información en la que puede basarse el historiador. Desde el testamento del abuelo, que Mónica Lavín utilizó para recrear la situación de los esclavos negros en el rancho, o la misma descripción que sor Juana hace en la *Respuesta a sor Filotea*, o los datos que Diego Calleja da en la biografía, hasta la carta recientemente descubierta por el padre Aureliano Tapia Méndez y publicada en su libro *Autodefensa espiritual de sor Juana*, y que Octavio Paz publica y comenta en *Las trampas de la fe*. El problema para el historiador está en la segunda parte, el periodo referente a la corte, pues no hay información, no hay datos que sirvan como anclaje de una investigación que resulte verdadera.

Para el novelista no es un problema, al contrario, podría resultar un incentivo. Comenta Mónica Lavín que «De ese periodo, anterior al ingreso al convento de San Jerónimo, es decir, hasta los veintiún años de Juana Inés, poco se sabe [...]; por eso es jugoso para la invención».⁹ Lavín toca un punto importante para la creación novelística, no es solamente recrear, pues se recrea lo que se conoce, en el caso de sor Juana el periodo de la corte se presta para inventar.

Explica Lavín que «Bernarda Linares, con su visión mundana y práctica [...] me permitió ver a la Juana Inés de los saraos de palacio, la que estudiaba pero también departía con los hombres invitados al salón».¹⁰ Los años que se desconocen en la vida de

esta autora abarcan el paso de la niñez a la adolescencia, y Juana debió participar de todo el esplendor, la fiesta y la pasión que se desarrollaba en la corte, de la misma manera en que todos lo hacían. Una tendencia errónea podría ser ver a la monja, niña aún y sin hábito, en medio de los grandes bailes del palacio.

Mónica Lavín agrega que «Los estudios acuciosos de otros [...] me dieron la escenografía y los permisos para inventarle una querida al tío Juan Mata, práctica común en palacio pues las familias criollas llevaban a sus hijas para que se formaran en las lides cortesanas, las amatorias incluidas».¹¹

La tradición cuenta que a sor Juana le prohibieron escribir y la obligaron a renunciar a sus libros y a sus aparatos de astronomía; y que ella, monja abnegada, como buena esposa de Dios, había obedecido; pero su amor al aprendizaje la llevaba a estudiar aún en el barrer o en el cocinar. Tal vez esto no sea totalmente falso, pero la historia demostró que no era plenamente verdadero. Lavín menciona otro descubrimiento y afirma que:

Sin el hallazgo de *Los enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa* —indica Sara Poot Herrera— [...] localizados por Enrique Martínez López en la biblioteca Nacional de Lisboa en 1968, y muchos años después dados a conocer por Antonio Alatorre, no hubiera sido posible darle esa dimensión a la novela, es decir, la certeza de que Juana Inés no renunció nunca a la palabra escrita [...].¹²

He insistido, en este estudio, en la relación colaborativa entre historia y novela, cada una ocupando su sitio. Las obras en las que los personajes son tomados de la realidad nada serían sin el apoyo de aquella. Así, los novelistas pueden trasladarse al periodo no-

⁸ *Ibidem*, pp. 7 y 9.

⁹ *Ibidem*, p. 375.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, pp. 376-377.

vohispano — o a cualquier época lejana — sin mentir, pues la verdad de las novelas está, como lo indica Mario Vargas Llosa, en la capacidad que tienen de hacernos vivir la ficción.¹³ Una ficción se sostiene en el referente de la historia. «Los estudios de sor Juana fueron mi guía»,¹⁴ dice Mónica Lavín, y así el lector se entrega a la obra y la toma, sin dudarle, dispuesto al placer, como una obra ficticia y verdadera.

Fuentes

Lavín, Mónica, *Yo, la peor*, Debolsillo, México, 2014. Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, FCE (Cultura popular 490), México, 1993. Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Joaquín Mortiz (Serie del volador), México, 1977. Paz, Octavio, *Obras completas III. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, FCE, México, 2014. Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, Siglo XXI / UNAM*, México, 2008. Vargas Llosa, Mario, «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42, UNAM, México, octubre de 1984.

¹³ Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir», en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 42, p. 4.

¹⁴ Mónica Lavín, *op. cit.*, p. 377.