

Sor Juana como reto en *Yo, la peor* de Mónica Lavín

Rocío Yasmín Bemúdez Longoria

En la novela *Yo, la peor* de Mónica Lavín se ficcionaliza a sor Juana Inés de la Cruz, se hace una recreación de la protagonista; el título de la obra guarda varios significados, se traslada a otras lecturas y textos que se han realizado acerca de la Décima Musa, entre ellos la autora menciona los estudios de Antonio Alatorre, Octavio Paz, Margo Glantz, Dolores Bravo, José Pascual Buxó, Antonio Rubial y Pilar Gonzalbo, que permitieron a la escritora introducirse al tema de la sociedad mexicana del siglo XVII.

La narración que presenta la obra de Lavín es polifónica, se va conformando por diversas voces femeninas que construyen una imagen compleja y distinta de una de las máximas representantes del siglo XVII. Algunos documentos fueron de ayuda para la recreación de la protagonista novohispana, dando paso al tema del período colonial. Esos elementos documentados permiten a Lavín recrear la época en la novela, siguiendo hilos narrativos que muestran lo humano con acierto. Se basó en textos biográficos para que la invención de la obra fuera creíble. En primera persona están el título de la novela y las cuatro cartas que le escribe sor Juana a la ex virreina María Luisa, su amiga, cuando esta residía en España. Se refleja en ellas el presente de la narración; fueron escritas meses antes de la muerte de la monja. Se utiliza el recurso de la analepsis,¹ en las voces de las mujeres que muestran la vida de la jerónima. Los enemigos señalados en las cartas como «Los lobos» se refieren al arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, a Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, y al confesor Antonio Núñez de Miranda; como prueba de sumisión y obediencia, el poder de estos hombres lleva a sor Juana a renunciar a la escritura, a los libros, a la comunicación con el exterior fuera del convento.

En la estructura de la novela cada capítulo abre con una carta que corresponde a los tres tiempos cronológicos en que se divide la obra —infancia, juventud y adultez—, etapas descritas en el ambiente que vivió en el campo, en el palacio de los virreyes en Ciudad de México y, finalmente, como monja jerónima. Se van tejiendo las historias de los personajes que estuvieron presentes de alguna manera en la vida de sor Juana, los sentimientos de Isabel, su madre, de las hermanas Josefa y María, compañeras de juegos en la infancia, en el campo, en

¹ Renato Prada Oropeza señala: «La analepsis es la evocación posterior de un elemento o acontecimiento anterior al punto de la historia en que se encuentra la narración», Renato Prada Oropeza, *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*, p. 228. Se interrumpe la línea temporal de la narración para narrar hechos del pasado.

las montañas, de la maestra Refugio Salazar —narradora clave de la novela—, con la que aprendió las primeras letras. El escenario de la hacienda, del abuelo, de las esclavas negras, de las sirvientas indígenas, mestizas, de la prima que le compartía el cuarto en casa de los Mata en Ciudad de México, en el palacio con los virreyes, en especial con las virreinas Leonor Carreto y María Luisa, cómplices fieles, en el convento, a donde fue enviada Isabel, su sobrina, la cual es llevada desde niña al cuidado de la ilustre tía.

Son diversos personajes que van externando lo que representa para ellos la imagen de la Décima Musa, resaltando su inteligencia desde la infancia, la vocación por el saber, la brillante personalidad que siempre la distinguió y la acompañó hasta el momento que la hicieron renunciar a sus libros. Lavín utiliza un lenguaje literario para, a través de esa mujer intelectual, entrar a la vida cotidiana de la Nueva España.

Mónica Lavín publica la novela *Yo, la peor* en 2009; en el anexo explica sus motivos y señala que acercarse a sor Juana fue un reto, un «atrevimiento» por tratarse de una escritora del siglo XXI que recrea a una de las más grandes poetisas del siglo XVII, y por la importancia que sigue teniendo esta autora en nuestra época, que se reconoce en la trascendencia de su obra y el espíritu enigmático de su persona. El interés por trabajar a sor Juana surgió a partir de un recetario que se le adjudica a la monja, el cual estaba en manos de Ana Benítez Muro,² amiga de Lavín, con quien en 2000 había publicado los libros *Dulces hábitos* y *Sor Juana en la cocina*. Lavín afirma que esta amiga suya es conocedora de la cocina mexicana y «fue la provocadora, la que sembró en mí la inquietud por la vida coti-

² Cuenta Lavín en *Sor Juana en la cocina* que conoció a Ana Benítez en un crucero en Canadá en el que se realizó una muestra gastronómica; Lavín iba como periodista y Benítez Muro como chef. La plática que tuvieron coincidió en el tema sor Juana, lo que provocó una amistad que les permitió unir su interés por la jerónima, que las llevó a la investigación y publicación del libro mencionado, en el que Benítez Muro actualiza esas recetas al siglo XXI. Cuando el libro fue publicado, la amiga de Lavín ya había muerto. Mónica Lavín y Ana Benítez, *Sor Juana en la cocina*, p. 9.

diana y el origen de la ilustre figura del México colonial. De alguna manera, la semilla que devino en la novela *Yo, la peor*».³

La figura de sor Juana, la forma en que es creada por Lavín en la novela, es relevante para la escritora por tratarse de una autora que sobresale en parte del período de la Nueva España; al final de la novela, en el anexo, Mónica Lavín comienza subrayando las distancias entre ella —como escritora y como investigadora— y sor Juana; acercarse a estudiar la biografía de la monja y darle vida literaria le parecía muy difícil de lograr, «alcanzar lo inalcanzable».⁴ 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».⁵ Quizá sea este el sueño de quien se dedica a la investigación, encontrar el documento exacto que le abra las puertas del tiempo y le permita llegar a un conocimiento detallado, íntimo, podría decirse. También desde el aspecto técnico encuentra dificultades: contar a partir de la mirada de la monja le parece difícil, y recurre a otras mujeres para narrar, 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 en la maestra un perfecto eje que cruzará la novela de inicio a fin, como una pieza clave para seguir dando voces a las mujeres y sean ellas las que presenten a sor Juana con cualidades que puedan ser más cercanas a otras mujeres, ubicándolas a todas en un lugar trascendente. Son las palabras de Refugio las que abren la novela con una imploración a santa Paula, dando la apariencia de la voz de una narradora que se prepara para una enorme hazaña, o de una heroína que se prepara para la batalla:

³ *Idem*.

⁴ Mónica Lavín, *Yo, la peor*, p. 373.

⁵ *Idem*.

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 palabras de las mujeres que la conocieron y que vivieron su tiempo den vida y testimonio.⁶

Invoca a santa Paula describiendo sus sacrificios, que son muy parecidos a los sacrificios de Juana Inés: abandonar las comodidades, los saraos y las conversaciones para dedicarse, ambas, a Dios; una, Paula, para dedicarse a la santidad, otra, Juana, al estudio. Todo esto distribuido en la novela en los tres lugares y momentos que constituyen las tres etapas de la vida de sor Juana: Amecameca, la niñez; la corte, la adolescencia; y el convento, la madurez.

En la investigación realizada por Lavín para la creación del personaje contó con información de la infancia y de la madurez, el testamento del abuelo, del que dice Mónica Lavín utilizó para contar 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*. Para la escritura de la novela los pocos datos existentes en el período referente a la infancia y a la corte, le permiten a Lavín el recurso de la invención, pues no hay información, no hay datos que sirvan como anclaje de una investigación para que resulte verdadera, pero sí verosímil. Comenta Mónica Lavín que «De ese período, 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».⁷ Lavín toca un punto importante para la creación novelística: lo que no se conoce, se inventa.

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».⁸ El mecanismo utilizado por Lavín es crear a Bernarda Linares en los años que se desconocen de la vida de Juana Inés, la adolescencia, y donde 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.⁹

De esta manera Lavín crea situaciones que configuran una verdad artística, que no es, obviamente, una verdad histórica, sino que en la escritura se manejan las situaciones y los recursos literarios para crear un discurso convincente y creíble. Dice Angélica Tornero que «[...] la causa final [de la obra] no es la catarsis, sino lograr la perfección en la imitación; es decir, lograr el fin artístico, el cual conducirá al efecto estético deseado».¹⁰ La obra es un asunto de lenguaje, que pretende crear una ilusión. Juana Inés es —según la clasificación de Mieke Bal— un personaje referencial, esto es, una figura que viene de la historia con una carga informativa. Mieke Bal dice que:

Cuando están implicados los personajes históricos [...] estamos más seguros de la identidad del personaje, se podrá mostrar (y aceptar) con mayor facilidad una faceta desconocida [...] pero así las posibilidades son también limitadas a causa del marco referencial. [...] Todos estos personajes que podríamos denominar *referenciales*, a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes [...] La

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, pp. 7 y 9.

⁷ *Ibid.*, p. 375.

imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que este crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra.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 había obedecido, pero su amor al aprendizaje la llevaba a estudiar aun en el barrer o en el cocinar. Tal vez esto no sea totalmente falso, pero los estudios demostraron 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— fueron 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

Los novelistas pueden trasladarse al período novohispano —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 y esto se logra por la capacidad de inventar mundos a través de los códigos literarios. La literatura no es un reflejo de la realidad, sino que a través de las palabras crea universos imaginarios y la realidad funciona como un soporte para la ficción.

En todo texto narrativo hay un personaje considerado el eje del relato: el personaje principal, quien siempre tiene un deseo por alcanzar,¹⁴ mo-

tivo que lleva a quien narra a estructurar el relato. En *Yo, la peor*, Juana de Asbaje toma el papel de este personaje y es presentado en tres etapas: la niñez, la adolescencia y la madurez. En todas, en distinto grado, posee el mismo deseo a lograr: el conocimiento. Para analizar cómo es caracterizada se recurre, en este trabajo, a la forma en que está organizada la novela de Lavín, iniciando por la niñez.

En la primera parte de la novela se presenta una protagonista, Juana Inés, de menos de seis años, quien desde ese momento ya muestra un rasgo clave de interés manifestado en la curiosidad por todo lo que la rodea. A la niña Juana le causa asombro lo que sucede en cada rincón de la hacienda de Panoayan, donde vive con su familia. En Amecameca está la escuela a donde van las hermanas Ramírez. Josefa lleva a Juana, que no tiene la edad para asistir a clase, pero la niña insiste en ir con ella, a pesar de que el camino es largo desde la hacienda hasta la escuela. En la poca información que se tiene de esta etapa de la vida de sor Juana Inés de la Cruz, este hecho es resaltado por Martha Lilia Tenorio al señalar que: «En la *Respuesta a sor Filotea* sor Juana habla de su precocidad intelectual: yendo como acompañante de su hermana con la maestra, aprendió a leer a los tres años de edad».¹⁵ Se observa en esta parte que ante cada situación en la que está presente Juana Inés en la obra, van mostrándose situaciones contrarias, como el deseo y la imposibilidad. Su anhelo de ir a la escuela parece imposible porque no tiene la edad. El camino para llegar a la escuela es largo, por lo que tienen que caminar mucho todos los días, acortando la distancia el gusto por aprender. En su recorrido nada le pasa inadvertido; la atención que tiene a la clase la distingue de los compañeros y de sus hermanas. Es notorio cuando Catalina, quien se encarga de los

¹¹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, p. 91.

¹² Lavín, *op. cit.*, pp. 376-377.

¹³ Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir», p. 4.

¹⁴ Vladimir Propp lo llamó búsqueda, que pretendía recobrar el equilibrio perdido (ver Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 60). Los formalistas rusos lo llamaron falta de coincidencia, que pretendía reparar una carencia (ver Victor Shklovski, «La

construcción de la 'nouvelle' y de la novela», en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 151). Greimas lo llamó objeto del deseo, que se refiere a lo que el personaje lucha por obtener (ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 6). Aquí no se hará un análisis ni morfológico, ni formalista, ni actancial, solo se tomarán los conceptos para dar un orden al análisis propuesto.

¹⁵ Martha Lilia Tenorio Trillo, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ecos de mi pluma. Antología en prosa y en verso*, p. 12.

deberes domésticos de la hacienda, al anochecer, cuando se retira a descansar, cuenta historias a las niñas Josefa y Juana Inés, quienes están atentas a la entonación que Catalina le da a cada relato. Josefa se distrae y muchas veces la vence el sueño y después pide a su hermana que le narre lo que no alcanzó a oír. Juana Inés le relata la narración con palabras sueltas, fundamentales en la obra de Lavín, pues dejan ver el amor que le tiene a las palabras desde la infancia, lo que será de principal importancia en su caracterización en las siguientes dos etapas: la corte y el convento, sobre todo en este último, que le servirá como forma de conocer el mundo y como defensa.

Lavín describe:

«Se deleitaba con ellas y allí se quedaba, como atrancada», pensaba Josefa. Palabras como *colorado*, *torbellino*, *crepúsculo*. Se quedaba con su sonido arrullo de Catalina Guatzen, Galanta, Galdunái, musicales y suaves, que Inés iba murmurando por lo bajo como una canción para no olvidarlas, para informar a Josefa de esa historia que no podía concluir y que le tenía sin cuidado.¹⁶

En este fragmento se muestra el interés que la protagonista tiene, el deseo por conocer que la caracterizará; además, este deseo estará presente en las otras dos etapas como interés por alcanzar y también como defensa. Si la niña Juana pasa por la cocina pregunta por qué los caracoles toman un preparado de avena, y si los toca, se esconden en su concha. La inquietud de Juana Inés está a la vista de quienes viven en la hacienda, siempre en la búsqueda de respuesta a todas sus interrogantes; en cada acción deja ver su deseo por aprender. En la primera parte de la obra una de las voces narrativas que la integran da la palabra a la criada: «María sabía qué venía. Era una niña muy lista que solo necesitaba que le explicaran las cosas una vez».¹⁷ Tal interés desemboca en su estancia en la escuela, que será centro de su ambición. Un primer obstáculo para alcanzar su objetivo está en su edad, pues a su llegada a la escuela no ha cumplido los seis años.

¹⁶ Lavín, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷ *Ibid*, p. 28.

Lavín recrea tal situación en el momento en que la maestra Refugio habla con las dos niñas Ramírez:

—Es muy pequeña para la instrucción —se defendió Refugio, observando las manos pequeñas de la niña, que sin atenderla garabateaba en un papel.

—Pero es muy lista —la defendió Josefa.¹⁸

Es Juana Inés quien ha insistido que la lleven a la escuela. En el siglo XVII las mujeres no podían tener más que una instrucción elemental, principalmente en aspectos religiosos. En el contexto de la colonia se seguían las reglas marcadas e impuestas desde España, que se aplicaban según la clase social. Emilia Recéndez Guerrero señala que «[...] en la etapa novohispana existieron cánones generales, normas morales y de conducta que todas las mujeres debían respetar pues estas marcaban las pautas a seguir y señalaban lo que era aprobado y reprobado».¹⁹ La escuela Amiga, a la que asistió Juana Inés en la novela, les enseñaba también los números y las letras;²⁰ y es en ellos que Juana Inés, para Lavín, adquiere la posibilidad de alcanzar su plena pretensión, pues las letras y los números le darán el impulso para, en otras etapas, completar su ansia de saber. La educación de las mujeres, en este período, era muy específica: enseñaba manualidades y religión, pero también los números y las letras, como lo dice Emilia Recéndez Guerrero: «Las enseñanzas de las escuelas de amiga consistían en la transmisión del catecismo [...] destrezas manuales [...] y la práctica de virtudes como la obediencia, el sosiego y la laboriosidad [...] se en-

¹⁸ *Ibid*, p. 22.

¹⁹ Emilia Recéndez Guerrero, *Una historia en construcción: la presencia de las mujeres en el Zacatecas del siglo XVIII*, p. 33.

²⁰ Dorothy Tanck de Estrada escribe, en «Enseñanza religiosa y patriótica. Historia de la primera historieta en México y su costo de publicación en 1801», que «Una orientación básica en la educación en el México colonial era inculcar valores religiosos y morales: el amor a Dios, la obediencia, el cumplimiento de los diez mandamientos y la caridad hacia los pobres». En la novela de Lavín, la escuela Amiga enseña no solo el aspecto religioso, sino también las letras y los números. Dorothy Tanck de Estrada, «Enseñanza religiosa y patriótica. Historia de la primera historieta en México y su costo de publicación en 1801», p. 99.

señaba a leer, escribir o hacer cuentas, en lo más elemental [...]».²¹ En esta época de limitaciones a la que pertenece sor Juana, logró trascender como mujer e intelectual.

La teoría de la literatura ha dicho que si el personaje principal busca cumplir una necesidad o un deseo encontrará, en su búsqueda, obstáculos que retarden el logro de sus acciones. También hallará distintos tipos de ayuda para llegar a ello. Mieke Bal lo expresa de este modo: «[...] el sujeto quiere algo, y lo logra o no. Normalmente el proceso no es tan sencillo. El objetivo es difícil de conseguir. El sujeto se encuentra con resistencias y recibe ayuda por el camino».²² Los obstáculos por obtener el objeto deseado incrementan la tensión en la narración.

En un primer momento el personaje femenino llamado Refugio tiene la función de obstaculizar, primero porque la niña no tiene la edad para ingresar a la escuela; segundo, porque no tiene el permiso de la madre ni tampoco el del abuelo. Refugio les pregunta: «¿Don Pedro sabe que la traes hasta acá?». La niña responde, aunque tímidamente y en un susurro a su hermana: «Mi abuelo sí sabe porque le gustan los libros. Mi mamá no».²³ Aquí están planteadas ya las líneas de la situación, quiénes la ayudarán a llegar a su objetivo y quiénes se lo impedirán. Por un lado, se oponen la maestra y la madre; por el otro, la apoyan la hermana y el abuelo. El interés de la niña por tomar clases conquistará a Refugio, la maestra, y veremos un cambio, pues Refugio se convertirá en la principal ayudante de Juana Inés durante toda su vida. El abuelo y la maestra serán dos figuras paralelas porque poseen el conocimiento. La niña se preparaba, desde entonces, para salvar la inmensa cantidad de obstáculos que se le presentarán.

Para alcanzar su deseo Juana Inés va a encontrar apoyo en el personaje de su abuelo, Pedro Ramírez, que se caracteriza por poseer una biblioteca y ser quien heredó a su nieta Juana Inés el amor por los libros; lleva a la madre y a la hija a vivir a

su hacienda en Panoayan; es el hombre más respetado del lugar por serio y culto. «Pedro tenía a Inés en las piernas, mientras le mostraba el libro que estaba sobre la mesa... [lo que ellos miraban eran mapas del mundo]».²⁴ La maestra entra en la misma condición que el abuelo: ambos se agrupan en categorías de roles, ocupan una posición social, saben leer y les gusta conocer y enseñar; la afinidad en sus características les permite ser clasificados dentro de un grupo social que no es grande. Pedro Ramírez y Refugio Salazar tienen cualidades que los sitúa en una clase especial.

Isabel Ramírez, madre de Juana Inés, adquiere carácter de oponente: no sabe leer y eso la pone en desventaja con su hija, cuyo principal objetivo está en los libros de la biblioteca de su abuelo. Las relaciones entre hija y madre, letrada y analfabeta, números y letras, permiten analizar el vínculo establecido por los personajes. Isabel Ramírez solo maneja números, su papá le enseñó para que pudiera llevar las cuentas de la hacienda, es con dibujos que le explica a qué corresponden las cantidades de dinero y ganado que se manejan en la hacienda de Nepantla, pueblo pequeño dedicado a la agricultura y a la ganadería. Juana Inés aprende los números y las letras, hace combinaciones con el castellano y el náhuatl, como lo muestra en el juego que realizan Juana Inés y María durante el bautizo de su media hermana:

—Es agua bendita —le explicó, metió un dedo a la fuente y la dejó escurrir sobre la cabeza de Juana—. Yo te nombro Princesa de los lares [...] Ella también metió su mano e hizo que María se inclinara para que pudiera rociarle la cabeza.

—Yo te nombro Izta. María Izta de los Volcanes.²⁵

Lavín, en la novela, muestra un juego que realizaban las hermanas, en el que sigue marcando la agilidad mental de la niña Juana Inés, relaciona el náhuatl con el español, utiliza el significado de *Iztac-blanco* y *Cihuatl-mujer*, asocia la personalidad

²¹ Recéndez Guerrero, *op. cit.*, p. 65.

²² Bal, *op. cit.*, p. 38.

²³ Lavín, *op. cit.*, p. 22.

²⁴ *Ibid*, p. 50.

²⁵ *Ibid*, p. 58.

de su hermana María, el color de su piel, para expresar el sentido de «mujer blanca» de los volcanes, que es el lugar donde nacieron. En la narrativa se plantea con ingenio una de las facetas de sor Juana Inés de la Cruz, con elementos documentados de la infancia por la misma monja, recuperados en la escasa información existente de su vida.

Fuentes

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México D. F., 2006. Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Familia y educación en Iberoamérica*, El Colegio de México, México D. F., 2003. Lavín, Mónica y Ana Benítez, *Sor Juana en la cocina*, Debolsillo, México D. F., 2015. Lavín, Mónica, *Yo, la peor*, Debolsillo, México D. F., 2014. Prada Oropeza Renato, *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 1991. Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1977. Recéndez Guerrero, Emilia, *Una historia en construcción: la presencia de las mujeres en el Zacatecas del siglo XVIII*, Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde»/Unidad Académica de Estudios de las Humanidades y las Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2006. Tenorio Trillo, Martha Lilia, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ecos de mi pluma. Antología en prosa y en verso*, Penguin Random House/Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018. Tornero, Angélica, *El personaje literario, historia y borradura*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Miguel Ángel Porrúa, México D. F., 2011. Todorov, Tzvetan (antologador), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México D. F., 1978. Vargas Llosa, Mario, «El arte de mentir», en *Revista de la Universidad de México*, número 42, UNAM, México, octubre de 1984.