

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Mexicana

“La configuración del espacio en la novela *Yo, la peor*”

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Literatura Mexicana

Presenta:

Lic. Óscar Gudiño Juárez

Directora de tesis:

Dra. Alicia V. Ramírez Olivares

Heroica Puebla de Zaragoza

Agosto, 2016

Esta tesis se realizó gracias a una beca otorgada por el
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

Índice

Introducción.....	3
CAPÍTULO I Y diversa de mí misma	7
CAPÍTULO II El espacio literario.....	23
CAPÍTULO III La configuración del espacio en la novela <i>Yo, la peor</i>	52
Conclusiones:.....	79
Bibliografía.....	84

Introducción

En la siguiente investigación, “La configuración del espacio en la novela *Yo, la peor*” el lector encontrará tres capítulos los cuales están conformados por tres principales temas, respectivamente: primero, el estado de la cuestión sobre la novela histórica de Mónica Lavín *Yo, la peor*; segundo, cómo se ha conceptualizado y trabajado el espacio literario a lo largo de la teoría literaria –más específicamente siglo XX- y tercero, cómo se configuran los espacios en esta novela. El lector también encontrará un apartado de conclusiones.

Aunque la novela tiene siete años de haber sido publicada no se encontraron gran cantidad de artículos, si bien es cierto que aparecen más reseñas, también es una verdad que teóricos –como Paola Madrid Moctezuma, Claudia Guillén y Anamaría González Luna- coinciden en que *Yo, la peor* está conformada por tres temas principales: las teorías de la novela histórica, las teorías de género –específicamente el feminismo- y la biografía de la protagonista, sor Juana Inés de la Cruz. Estas temáticas se han abordado de diferentes maneras en la novela y, sin embargo, más que dividirse parecen complementarse dentro del universo creado por Mónica Lavín, prueba de ello es que la mayoría de los autores citados en el capítulo I recurren a los diversos temas para complementar o sustentar sus ideas – como es mi caso-.

Dentro de esta amalgama de temas existe uno que es el principal fundamento de esta investigación: el espacio. A pesar de que la teoría y crítica literaria aparecen casi de la mano con la literatura, es asombroso que el espacio no se considerara tan importante como las acciones de los personajes, como la estructura de la fábula o como la manera de narrar. Sin embargo, a principios del siglo XX se empezó a hacer un análisis sobre la configuración del espacio literario y cuáles son sus principales fundamentos. En el capítulo

II titulado “El espacio literario” el lector encontrará una rápida revisión acerca de cuáles han sido los principales teóricos que han basado sus estudios en el espacio así como sus obras cumbres dentro del tema y los términos más relevantes –cabe aclarar que la selección de libros, autores y conceptos, se hizo de manera arbitraria siguiendo las líneas de investigación que siguen otros teóricos-. Sin embargo, el lector encontrará comentarios de obras cumbres sobre el espacio literario como *El espacio literario* de Maurice Blanchot y *La poética del espacio* de Gastón Bachelard.

Por supuesto que en este apartado también se hace mención de los libros canónicos del tema en español, principalmente con teóricos como Luz Aurora Pimentel con *El espacio en la ficción* y Fernando Aínsa con varios artículos y la tesis doctoral de Luis Javier de Juan Ginés *El espacio en la novela española contemporánea*. El capítulo II está conformado también por varios artículos de revistas e internet, sin embargo la mención de sólo algunos es para dar cuenta de cuál es la estructura de esta investigación.

Entrelazando los diferentes libros y teorías el lector se dará cuenta del fuerte énfasis que se hace con los términos: *cronotopo*, *espacio órfico*, *espacio euclidiano*, *espacio onírico*, *topoanálisis*, *descripción*, *serie paratáctica*, *modelo taxonómico dimensional*, *topoiesis* y *focalización espacial* esto no implica que sean los únicos que se mencionan en dicho capítulo sino que son a los que más recurrí a lo largo de esta investigación para comprobar mi tesis la cual propongo de la siguiente manera:

La resemantización y/o legitimación de los espacios en la novela *Yo, la peor* también se da por medio de la propia configuración del espacio literario en sí; por ende, el modelo taxonómico dimensional se rompe dando una configuración peculiar de la dimensión

interior/exterior, de la *serie predicativa hipotáctica* de la *topoiesis* y de la *focalización espacial*.

En el capítulo III “Configuración del espacio en la novela *Yo, la peor*” se lleva a cabo la aplicación de la teoría al objeto de estudio tomando en cuenta dos principales lugares: la hacienda y el convento de San Jerónimo y varios lugares específicos como las cocinas, las capillas y el cuerpo. Sí, el cuerpo femenino como una metáfora de lugar sacro o de tierra. El primer paso de la metodología fue descubrir cómo se configuran los espacios por medio de los sistemas descriptivos que propone Luz Aurora Pimentel –como la función tonal o por sentidos, así como el uso de la serie predicativa hipotáctica; el segundo paso fue entender cómo las acciones de los personajes afectan la configuración de ese espacio para desembocar en cómo ese espacio afecta el interior del personaje, para esto se recurrió a *La poética del espacio* de Gastón Bachelard con su propuesta de la ensoñación haciendo énfasis en: las dicotomías –dentro/fuera, interior/exterior, inmensidad/profundidad, rincones y umbral; tanto los umbrales físicos como la puerta, ventana, portón... como los umbrales de otro tipo que se han planteado como los libros, las cartas y personajes como Juana de San José, Virgilia y sor Cecilia-.

A la par de esta configuración del espacio, también se va creando la de Juana Inés, puesto que propongo que la focalización espacial –que se da de formas diversas en *Yo, la peor* respecto al personaje central del capítulo, el lector podrá observar que existen lugares exclusivos de ciertos personajes- se da de la misma manera en la protagonista. Es decir, tanto el espacio literario como la configuración de la protagonista se va dibujando a través de diez y seis personajes que brindan al lector concepciones, ideas y formas de percibir el espacio y a la protagonista respecto a sus vivencias.

Yo, la peor cuenta con diez y seis personajes femeninos y cada uno de ellos brindan –sin ser narradores- sus diferentes maneras de vivir el mismo espacio y de convivir con el mismo personaje, dando a la novela la virtud de resemantizar y apropiarse no sólo de los lugares sino también de la protagonista. En el capítulo III se exponen estos puntos de focalización que brindan diversos símbolos para romper con las estructuras tradicionales por medio de comparaciones extremas y de unir campos semánticos opuestos a un mismo concepto, de esta manera se crean símbolos cuya principal finalidad es –así lo considero- reconstruir un mundo femenino diferente al que concibe el hombre contemporáneo respecto a la época novohispana y concebir los espacios como una manera diferente de presentar la intriga.

CAPÍTULO I Y diversa de mí misma

En el 2009 se publicó en México, bajo el sello de la editorial Grijalbo, la Nueva Novela Histórica *Yo, la peor* de Mónica Lavín¹. En esta novela se narra la historia de sor Juana Inés de la Cruz, una de las protagonistas de la Literatura Mexicana; cuya enigmática vida sigue poniendo en duda varias de las hipótesis que se han realizado en torno a ella y a su obra poética. Mónica Lavín empieza un poco tarde en el mundo de la creación literaria, puesto que primero se dedicó a la biología, sin embargo entre sus contemporáneos se puede mencionar a Óscar de la Borbolla, Héctor Anaya, Eusebio Ruvalcaba, José Luis Morales, Alejandro Palestino, Arturo Trejo Villafuerte, Adolfo Castañón, José Francisco Conde Ortega y José Luis Morales con quien participó en la antología de cuentos *Atrapados en la escuela* (2011); por otro lado, sus contemporáneos respecto al género de la novela histórica están Eugenio Aguirre, Eduardo Antonio Parra, Pedro Ángel Palou, Héctor Zagal y Rebeca Orozco.

Claro ejemplo de que la vida de la Décima Musa, Fénix de América o Minerva de México sigue siendo, más que una biografía, el resultado de investigaciones y conjeturas de la Época Novohispana es que se siguen refutando. Prueba de ello, por una parte, son los numerosos estudios que se siguen haciendo a acerca de sor Juana y, por otro lado, la

¹ Mónica Lavín (México, D.F., 1955) es una escritora mexicana. Entre sus cuentos figuran: *Ruby Tuesday no ha muerto*, por le cual recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 1996 y *Uno no sabe*, finalista del premio Antonin Artaud, *La corredora de Cuernavaca y el aficionado a Schubert* y, el más reciente antológico, *Pasarse de la raya*. Entre sus novelas destacan: *Café cortado*, que recibió el Premio Narrativa de Colima; *Hotel Limbo*, *Yo, la peor*, Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska 2010; y *Las rebeldes*. Lavín también cuenta con varias publicaciones de divulgación científica (estudió biología en la Universidad Autónoma Metropolitana) y hace estudios de crónica gastronómica de la Época Novohispana como *Sor Juana en la cocina* que lo realizó junto con Ana Benítez Muro. Su libro *Leo, luego escribo. Ideas para disfrutar la lectura* fue elegido para el programa Bibliotecas de Aula de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Publicó el libro de ensayos: *Apuntes y Errancias*. Los cuentos de Mónica Lavín aparecen en antologías nacionales e internacionales y también ha realizado una antología de cuento mexicano de autores nacidos en las décadas de los cincuenta y sesenta que fue publicada en San Francisco, Estados Unidos. A participado como editora, guionista, conductora de radio (Recibió el Premio del Club de Periodistas por el programa Muy interesante) también imparte conferencias y hace lecturas en foros, congresos, programas de radio y televisión en universidades y centros culturales de México y el extranjero. Recibió el Premio Governor General por la difusión de la literatura canadiense en el país y el premio Pantalla de Cristal como coautora del mejor Guión de documental por *Bajo la Región más transparente*, producido por el Canal 22. Recibió el premio Mayahualli por la Universidad de Tabasco en 2011. Escribe la columna "Dorar la píldora" en El Universal. Fue maestra de la Escuela de Escritores de SOGEM del 2001 al 2008 y actualmente es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en la Academia de Creación Literaria y pertenece al Sistema Nacional de Creadores.

prolífica producción de Nuevas Novelas Históricas, en este siglo, que retoman su vida para refutar, aprobar o reprobar y cuestionar todo lo que se dice sobre ella. Entre estas novelas se encuentran, sólo por mencionar algunas: *Yo, la peor* de Mónica Lavín, *La venganza de Sor Juana* de Mónica Zagal, *El beso de la virreina* de José Luis Gómez y *Los indecibles pecados de Sor Juana* de Kyra Galván. Obras que retoman la figura del Fénix de América desde diferentes ángulos y, sobre todo, desde diferentes estilos.

Yo, la peor comienza con “Invocación”. Este primer apartado es una oración a santa Paula, patrona de las viudas y desamparadas, mejor conocida por ser amiga de san Jerónimo, en donde se pide por la protagonista: sor Juana. La voz narrativa ruega a la santa que cuide de la poeta, de sus decisiones, de su camino y que la ayude a lo largo de su vida. En “Invocación” se advierte el cómo se contará la intriga. En *Yo, la peor* la vida de sor Juana, 46 años si es que nació en 1648², es “resumida” en una plegaria:

Santa Paula, como mujer, como patricia, como viuda a destiempo, protege el camino que elige la mujer nacida a la vera de los volcanes en el intermedio del siglo XVII en Nueva España. Permite que las palabras de las mujeres que la conocieron y que vivieron su tiempo den vida y testimonio (9).

En el anexo del libro, Mónica Lavín describe el proceso de escritura de *Yo, la peor*. Menciona cuál es la estructura de la novela: la vida de Juana Inés en tres bloques temporales, en los cuales está dividida la novela, “que corresponden a cuatro espacios: el campo en Amecameca, la ciudad de México, el palacio y el convento” (374). Estos tres tiempos forman los tres capítulos en los que está dividida la novela; cada uno de ellos empieza con una carta que sor Juana Inés escribe a su amiga María Luisa Manrique.

²La fecha de nacimiento de sor Juana aún se pone en duda. En este trabajo se retoma la fecha propuesta por Octavio Paz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), que es el 12 de noviembre de 1648.

El primer capítulo se titula “La niña del volcán”, aquí se narra la infancia de la Décima Musa, sus inocentes problemas con sus hermanas, la relación que sostuvo con su abuelo, Pedro Ramírez de Santillana y un hecho histórico, sumamente conocido (hecho que se convierte en la situación inicial de la intriga), cómo aprendió a leer. También se narra un hábito famoso de la moja, ya que también es encuentra en *La respuesta a Sor Filotea de la Cruz*³: su privación a los quesos, ya que se creía que causaban problemas para aprender.

El segundo capítulo es “Muy querida de la virreina”, en donde se aborda cómo vivió sor Juana Inés en la casa de los Matas –unos familiares suyos que en *La respuesta* se mencionan como “unos deudos”- y cómo logró colocarse en el palacio de los marqueses de Mancera y ganar la simpatía de Leonor Carreto. En este capítulo se encuentran, por supuesto, los galanteos de palacio y los miles de seductores imaginarios que se le adjudican a sor Juana gracias a sus poemas amorosos. Se narra la decisión de convertirse en monja, su entrada en el convento de las Carmelitas Descalzas y su deceso, así como su entrada definitiva al convento de San Jerónimo, donde pasará el resto de sus días.

El último capítulo es: “El sosiego de los libros”. Aquí se brinda la única fecha que aparece en la intriga: enero 17 de 1695. En este tercer apartado se narra la vida conventual de sor Juana Inés de la Cruz, con algunos detalles ya mencionados en *La respuesta*, como los “muchos estorbos” y el proceso de escritura de obras más importantes como *El neptuno*

³ *La respuesta a sor Filotea* es un documento escrito el 1 de marzo de 1691 como respuesta al obispo de Puebla: Manuel Fernández de Santa Cruz, quien bajo el seudónimo de sor Filotea, recriminó a sor Juana por su afán de conocimiento después de la polémica teológica que causó *La carta atenagórica*. *La respuesta*, como se le denominará a partir de ahora a lo largo de este trabajo, es un texto autobiográfico de suma importancia y belleza por exponer las ideas de la monja respecto a su deseo de aprender y respecto a su género. Como lo menciona Octavio Paz: “Es un texto que a veces adopta la forma del alegato, otras la de las memorias y otras la de la exposición de ideas. Ciertos pasajes [...] son pedantescos y abundan en latinajos; otros son llanos, escritos en una admirable y fluida prosa familiar. A pesar de sus lunares y sus lagunas, la Respuesta es un documento único en la historia de la literatura hispánica, en donde no abundan las confidencias sobre la vida intelectual, sus espejismos y sus desengaños. (537)”.

alegórico y *El sueño*. Se narra su relación con la virreina María Luisa. También aparecen hechos registrados en la historiografía como el eclipse de sol, la revuelta de las castas en 1692, sus problemas en los últimos años de su vida por la traición de Manuel Fernández de Santa Cruz y su muerte.

Los tres capítulos tienen como precedente una carta que Juana Inés le escribe a la condesa de Paredes, las cuales son independientes a la historia general de *Yo la peor*, puesto que en ellas se narra otra historia: el plan de sor Juana y María Luisa para callar a sus censores, -Francisco de Aguiar y Seijas, Manuel Fernández Ramírez de Santa Cruz y Antonio Núñez de Miranda- a los cuales se les nombra como “los lobos”. Las cartas tienen como tema principal la publicación 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, Decima Musa*⁴. Mónica Lavín retoma esta obra para sugerir que sor Juana Inés nunca renunció a las letras profanas.

En las cuatro cartas ficticias, se suma una más al final de la historia, se percibe a la protagonista preocupada y temerosa por no saber cómo defenderse de sus enemigos y por qué *Los enigmas* no se han publicado para callarlos, gritándoles que ella no se ha rendido:

Me regocijo suponiendo la sorpresa de los lobos cuando reciban de ultramar *Los enigmas de La Casa del Placer* y se den cuenta de que mi fingimiento fue absoluto, que fueron ellos las ovejas engañadas y yo la loba sagaz que –sabiendo que Dios la mira y la comprende- no ha renunciado a la palabra ni al deseo de conocimiento, al fin y al cabo el más precioso don que puso el Altísimo en mis manos (213-214).

⁴Angelo Morino afirma que *Los Enigmas* fueron descubiertos por Enrique Martínez López en 1968, en la biblioteca de Lisboa, y tienen la fecha de 1695. Aunque Antonio Alatorre pone en duda que el autor sea sor Juana por no aparecer en la lista de obras perdidas de la monja y por su tardía publicación, 1716. Sin embargo, ni Alfonso Menéndez Placarte ni Octavio Paz los mencionan, la razón, según Morino, porque fue la última obra que escribió sor Juana, quizá entre 1692 y 1693, poco después de *La Repuesta*, en ese tiempo sor Juana ya estaba desamparada y no podía divulgar sus escritos en la Nueva España. A partir de ahora, se le nombrará a esta obra simplemente como *Los Enigmas*.

La novela cuanta con un anexo titulado “Escribir *Yo, la peor*” en donde Mónica Lavín menciona que al no poder retomar la figura de sor Juana por considerarlo un atrevimiento: “por su estatura literaria [...]. Opté por escoger los ojos de las otras, la experiencia de las mujeres reales y mujeres probables que atestiguaron, acompañaron y estorbaron su vida” (373). Así, por medio de estas mujeres recreadas e inventadas dentro de la ficción, la diégesis se desarrolla teniendo como único interés la vida de sor Juana Inés de la Cruz. Los pensamientos, sentimientos y vidas de estas mujeres-testigos giran alrededor de la protagonista, reconstruyendo de manera minuciosa la vida de la poeta sor Juana. Así lo menciona Lavín:

A su madre Isabel, amancebada dos veces y afincada en Nepantla y después en Panoayan, le pedí constancia de maternidad; a su abuela Beatriz, andaluza, observar la relación de la niña Juana con su abuelo Pedro en la biblioteca de Panoayan; a Josefa, su hermana, la tristeza de que se llevaran a Juana a la ciudad de México; a María, la hermana mayor, la melancolía por el padre ausente, y a su hija Isabel María, testimonio desde el convento de San Jerónimo donde también ingresó a la vera de su tía. Entre todas me encontré una cómplice perfecta, una mujer que pudiera atravesar e hilvanar todas las etapas de la vida de sor Juana desde el descubrimiento primero de la palabra, hasta sus últimos meses de despojo y ataques. Refugio Salazar, la maestra de la escuela Amiga, acudió a mi llamado. Ya la mencionaba sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea*, pequeño legado autobiográfico de la monja, sin darle nombre, ni cara. Tomé ese hilo que me tendía Juana Inés en el tiempo y volví a la viuda, personaje acompañante de la vida de Juana Inés en los tres tiempos en que está dividida la novela... (374).

Refugio Salazar es el único personaje presente en toda la novela: su infancia en Panoayan, su juventud en la corte y su madurez en el convento de San Jerónimo. Sin embargo, existen otras mujeres que también son testigos de la vida de sor Juana Inés en la novela. Al final de la historia el narrador hace un repaso de todas las mujeres que convivieron con la protagonista, tomando como pretexto la frase: “Yo, la peor”, escrita con sangre en el arco de la enfermería del convento en los últimos días de su vida:

Yo, la peor se grabó con la sangre de la monja en aquella arcada de piedra sin que Refugio Salazar, su maestra, ni Bernarda Linares, lisiada de amores, ni Leonor Carreto, tan atenta a

sus virtudes, ni Beatriz Ramírez, amante de don Pedro, ni María, su hermana ausente, ni su tía María, que le dio cuarto y casa en la ciudad de México, ni Catalina la negra, protectora, ni Virgilia y sus hierbas, ni Juana de San José y sus amoríos, ni Isabel María, su sobrina agradecida, ni María Luisa Manrique, su leal amiga, ni Elvira de Galve, sabedora de sus virtudes, ni santa Paula, viuda romana seguidora de san Jerónimo, ni la priora Encarnación, ni sor Filotea, que la condenó a la hoguera personal, conocieran los motivos de aquella representación. Juana Inés satisfacía a los lobos (369-370).

A estas listas se suman: sor Cecilia e Isabel María Mata, su prima. Son diecisiete mujeres en total que, desde la situación inicia hasta el desenlace, muestran a sor Juana Inés de la Cruz, no sólo en diferentes espacios y tiempos, sino también desde diferentes perspectivas: para algunas de ellas es tierna, lista y agradecida como para María Luisa Manrique de Lara y Leonor Carreto y; para unas más es solidaría, inteligente pero a la vez enigmática e incomprensible, como es el caso de Bernarda Linares para otras es orgullosa, indiferente, lisonjera y grosera, como para sor Cecilia, Juana de San José y Josefa, su hermana. Un caso excepcional: sor Juana se dibuja ante los ojos de sor Filotea como un pesar.

El obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz -bajo el seudónimo de sor Filotea-, recriminó a sor Juana por haber escrito *Crisis de un sermón* y que se publicó en dicha ciudad bajo el título de *Carta atenagórica* donde se discute acerca de la fineza de Dios. Dicha publicación va precedida de una carta firmada por sor Filotea en donde se tocan dos puntos claves: le reclama su gusto por “las raseras noticias de la Tierra” y, a la vez, le dice que no discuta sobre teología. Esta pequeña carta termina con una amenaza: “que no baje más abajo considerando lo que pasa en el infierno”. Mónica Lavín retoma este hecho de la vida de la monja jerónima para sumar a la intriga otro grupo marginado: el de los travestis⁵. Él único hombre que describe a sor Juana es Manuel Fernández de Santa

⁵ Como lo menciona Susana Reisz, muchos hombres llegan a adoptar ciertos rasgos de la escritura feminista, pero lo hacen desde la posición de un grupo marginado. En este caso sor Filotea aparece desde la figura de un travesti. Un grupo marginado al igual que el de las mujeres.

Cruz sin embargo, el narrador lo hace desde la perspectiva del travesti más que hacerlo desde la de un sacerdote: “Sor Filotea metió la mano bajo la casulla y se rascó los testículos” (341). Sólo interviene en el apartado “La comezón”, de la tercera parte, en donde se juega con las dos personalidades del obispo, cuando el personaje se asume como sor Filotea siente culpa por traicionar a sor Juana Inés de la Cruz y pesa en su consciencia haberlo hecho de manera tan cobarde. Cuando es Fernández de Santa Cruz, la culta monja aparece con nostalgia, recordada con admiración y cariño; y gracias a ese cariño también con dolor por su mala jugada inventando a sor Filotea de la Cruz.

El hecho de que la Décima Musa sea observada a través de diecisiete mujeres da como resultado una atmósfera verosímil del mundo femenino en la segunda mitad del siglo XVII en la Nueva España. En este mundo también hay intrigas -palaciegas o conventuales-; envidias -intelectuales o por la fama-; y, sobre todo, sexualidad –frustrada o plena-; misticismo, erotismo y fe.

Como lo menciona Paola Madrid Moctezuma en su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz y el Barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del Boom hispánico femenino” (2010) en *Yo, la peor* se encuentran tres temas principales, que si bien se complementan también se dividen entre sí:

1. Nueva Novela Histórica: una de las principales características de la novela *Yo, la peor* es su incursión en el mundo historiográfico. Así, se pueden rescatar diferentes aspectos de los que se ha denominado Nueva Novela Histórica – como la denomina Seymour Menton, Fernando Aísan- o Novela Histórica Contemporánea o Novela Histórica Actual –como prefiere nombrarla María Cristhina Pons- y Neo-novela histórica como son:

- 1.1 Re-visionar la Historia Oficial. A través de un discurso diferente al de la disciplina historiográfica, como es el discurso literario, la Historia Oficial -es decir aquello que ya se constituye como una realidad- puede adquirir ciertos matices nuevos, que ponen en tela de juicio la verdad. En *Yo, la peor*, más que un revisionismo de la historiografía, se puede notar un dialogismo entre estos discursos, que adquieren nuevas ideas gracias al ingenio literario de la autora.
- 1.2 Dar voz a las minorías o vencidos. En *Yo, la peor* se recrean personajes (a través de las imaginación histórica de Mónica Lavín) que difícilmente se encuentran en el discurso historiográfico oficial como son: las mujeres – todos los personajes de la obra, excepto sor Filotea-, los esclavos –la esclava Juana de San José, la india Trinidad, entre otras-, las lesbianas –sor Isabel María y Andrea- y el travesti –sor Filotea, quien es en realidad, como ya se mencionó, Manuel Fernández de Santa Cruz-.
- 1.3 La carnavalización. Concepto propuesto por Mijaíl Bajtín y retomado por Seymour Menton en su libro *La nueva novela histórica de América Latina* (1993) en donde se plantea que una de las principales características de la Nueva Novela Histórica es la carnavalización. Término que consiste en tomar polos opuestos como el rey y convertirlo en alguien común o viceversa, tomar al mendigo y convertirlo en un rey. En *Yo, la peor* esto se vuelve evidente con sor Juana, pues pasa de ser la gran poeta a ser un ser humano con grandes defectos. Así, la humanización de la protagonista adquiere nuevos matices: se reconfigura con grandes defectos y, sobre todo, como una mujer producto de su sociedad.

Otro rasgo importante para Menton que aparece en *Yo, la peor* es la metaficción sobre el proceso de escritura, pues la novela cuenta con un anexo que se titula “Escribir *Yo, la peor*”, donde Mónica Lavín expresa, no sólo los principales procesos de escritura, sino las técnicas y las claves para comprender la estructura y el contenido de la novela.

En esta novela aparecen la mayoría de las características que enlista Menton: énfasis en las funciones del cuerpo –las mujeres expresan sus sexualidad de diferente manera a lo largo de toda la intriga, procesos como la menstruación, el embarazo, parto, aborto y enfermedades, como la urticaria que sufre sor Filotea-; la parodia –muchos de los hombres son parodiados por los personajes femeninos, como es el caso de Juan Mata y el virrey de la Laguna-; la heteroglosa –en *Yo, la peor* aparecen personajes de diferentes extractos sociales y, por ende, los discursos son variados. La negra María, o la esclava Trini no hablan igual que las virreinas Leonor Carreto y María Luisa-.

1.4 La delimitación del tiempo y el espacio dentro de la intriga de la obra, así como la inserción explícita de un personaje importante de la Historia. En este caso el personaje es sor Juana, el tiempo se delimita desde 1651, hasta el 17 de abril de 1695, es decir: la segunda mitad del siglo XVII; y el espacio, como lo menciona Lavín, son: el campo en Amecameca, la ciudad de México, el palacio y, por supuesto, el convento de San Jerónimo. En el capítulo II se explica el concepto de *cronotopo* propuesto por Mijaíl Bajtín y que hace referencia a la concepción tiempo y espacio dentro de la novela

2. Narrativa Femenina: Susana Reisz de Rivorola, en su artículo “Escritura femenina e hispanidad”, utiliza el término *boom hispánico femenino* para definir al hecho de que las mujeres irrumpen, de manera drástica, en el mundo de la literatura creando un nuevo estilo de contar las cosas. En sus estudios nombra a Ángeles Mastretta, Isabel Allende, Almueda Grandes, Laura Esquivel entre otras para esquematizar el modo de escribir, las nuevas temáticas y los nuevos métodos para contar las cosas que utilizan las autoras. Así, al igual que Adelaida Martínez en su ensayo “Feminismo y Literatura en Latinoamérica” brindan las principales características de la literatura feminista hispánica, entre las que destacan:

2.1 Expresión de experiencias basadas en la marginalidad: a lo largo de toda la intriga de *Yo, la peor* se encuentran personajes que emanan de la marginalidad, es decir que fueron el Otro durante la Época Novohispana. Claro ejemplo de ello son todos los personajes de la novela; casi todos los personajes son mujeres. Además, muchos personajes pertenecen a los extractos sociales más bajos de la época como son los casos de la esclava Juana de San José, la negra Virgilia y la curandera Teodora.

2.2 Subvertir la estructura del patriarcado: una de las principales características de la novela es el constante reclamo de la subversión de la mujer frente al patriarcado. En *Yo, la peor* se hace una subversión a la religión judeocristiana, que como lo menciona Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) es una religión creada por hombres al servicio de hombres. Mónica Lavín, en esta novela, expresa que son las diosas las que tienen importancia en el imaginario religioso de las mujeres de la obra.

2.3 Legitimación de los espacios marginados o resemantización de los espacios conferidos a la mujer por el hombre. En *Yo, la peor* Mónica Lavín retoma una idea, bastante famosa, de *La respuesta* donde sor Juana describe su afán por el conocimiento y que lo ha encontrado incluso en la cocina: “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (836). La cocina es uno de los espacios exclusivos de las mujeres, en donde se pueden desarrollar libremente. Como lo menciona Paola Madrid en *Yo, la peor* la cocina es un lugar de refugio femenino en donde las clases sociales o castas quedan canceladas. Así, sor Juana cuando es niña aprende de la negra María, mientras ésta guisa; en la casa de los Matas, la indígena Trinidad -sirvienta de la casa- les cuenta a la protagonista y a su maestra, Refugio, la tragedia de una santa a la cual quemaron en la Plaza del Volador. Otra cocina importante en la novela es, por supuesto, la del convento. En la primera carta de sor Juana a la condesa de Paredes le escribe: “Te confieso, María Luisa, que he bajado de peso, que la comida me ha dejado de interesar y que ya no meto mano en las decisiones de la cocina. Mi curiosidad se ha replegado ensombrecida por la ira” (15). Aquí la escritora retomando la idea de *La respuesta* expresa que sor Juana guisaba para aprender. Así, las cocinas de la novela (la de la hacienda en Panoayan, la de la casa de los Matas y la del convento) pasan a ser no sólo un espacio de refugio femenino, sino a la vez un espacio de libertad social y un espacio de experimentación científica, donde los principales productos no sólo son guisos y postres sino también una identidad de los personajes: el pan para la abuela Beatriz, los fríjoles negros con epazote para Refugio y los remedios para Bernarda.

Otro lugar importante dentro de la obra, exclusivo de las mujeres, es el convento de san Jerónimo. A pesar de que en *La respuesta* sor Juana deja ver en varias ocasiones los problemas “de la vida en comunidad”, en la novela aparecen estos problemas pero con un matiz de trinchera. Desde el convento la Juana Inés construyó una muralla para protegerse: hace el arco triunfal para recibir a los nuevos virreyes, se gana la amistad de la Condesa de Paredes y de la priora. Es en el convento donde se relaciona con los grandes intelectuales de la época por medio de cartas, es donde escribe sus versos más famosos. Es decir, el convento dentro de la novela se transforma en el sitio donde las artes y las ciencias están al alcance de la protagonista. Así, el convento de san Jerónimo pasa de ser un lugar donde sólo se reza y guisa a un centro cultural importante; evidenciando que las mujeres siempre han cultivado las artes y las ciencias, aunque se haya olvidado por la cultura patriarcal. Es importante agregar que para mí esta legitimación se da también desde la configuración del espacio literario en sí, tema principal de esta investigación.

2.4 Aceptación de la mujer como un sujeto textual, lo que desemboca en un erotismo femenino: la mayoría de los personajes tienen una gran carga de erotismo que lo experimentan en diferentes formas y grados. El personaje que más demuestra un erotismo femenino es Bernarda Linares, dama de compañía de la virreina Leonor Carreto. En este personaje se muestra el despertar sexual de una adolescente bajo la “tutela” de un señor casado: Juan Mata, tío de Juana Inés. Bernarda es el personaje que sintetiza dos temas importantes de la Época Novohispana: primero la función del Palacio -

promover diversión sexual a los altos señores de la Nueva España- y segundo el sincretismo de ideas entre la cultura prehispánica y el pensamiento religioso de Occidente -claro ejemplo de ello es cuando decide abortar-.

Por otro lado, también se debe mencionar el recogimiento de Belén, lugar histórico creado por el padre Domingo Pérez Barcía, y aprobado por el virrey Aguiar y Seijas, para “refugiar a las mujeres caídas en deshonor”. En *Yo, la peor* sor Cecilia va a visitar a su madre a este lugar por haber sido acusada de adulterio. Este capítulo es una crítica a las ideas machistas de la época en donde el castigo a las mujeres es severo. En el Recogimiento de Belén las presas no tienen una calidad de vida, son violadas por las guardias y los religiosos que las cuidan.

2.5 La reivindicación de la mujer a través de heroínas o de la figura de la madre: la principal heroína de esta obra es Juana Inés, ya que Lavín decide retomar *Los enigmas* para poner a la protagonista como una heroína que nunca se rindió antes sus censores, Aguiar y Seijas, Fernández Ramírez de Santa Cruz y Antonio Núñez de Miranda. Así, sor Juana nunca deja de escribir, pasando de mártir –como muchos autores la ponen- a una mujer que no se rinde. De este modo sor Juana Inés de la Cruz adquiere cualidades de heroína al cuestionar y refutar las leyes de los hombres a través de sus actos performativos –como la publicación de *La carta atenagórica* y *La respuesta*, entre otros-.

Por otro lado la figura de la madre está presente en toda la novela. La abuela Beatriz, Refugio Salazar y Leonor Carreto son figuras maternas para

Juana Inés. Irónicamente, parece que de la que está más alejada es de su propia madre: Isabel. A su vez, sor Juana adopta el papel de madre cuando su sobrina, Isabel María, entra al convento de san Jerónimo, bajo su custodia. La lista puede ir en aumento, sin embargo se debe hablar de la otra cara de la moneda. En *Yo, la peor* también aparecen mujeres que deciden no tener hijos: Bernarda aborta, pues su amante está casado. O mujeres que no pueden tenerlos: Refugio Salazar, después de amancebarse con el mulato Hermilo Cabrera, quiere tener hijos sin embargo es estéril, por eso ve a sor Juana como una hija. Otro punto importante es la relación que sor Cecilia lleva con su madre, pues la monja descubre que ésta tiene por amante a su tío, el hermano de su papá. La madre, para mantener en secreto su adulterio, decide encerrar a sor Cecilia en el convento cuando aún es una niña, por eso cuando crece confiesa todos los días que odia a su madre y que quisiera matarla por haber traicionado a su padre. Así, el matricidio y todas las relaciones peligrosas que crecen dentro del mundo femenino se manifiestan a través de sor Cecilia y, también, de Bernarda Linares. La primera envidia a sor Juana por escribir mejor que ella y la segunda por ser “la muy querida” de la virreina en el Palacio.

2.6 La ironía y el cuestionamiento acerca de la sociedad falocéntrica: se pueden hallar diversos cuestionamientos a la sociedad falocéntrica dentro de la novela *Yo, la peor*. Sin embargo, existen dos de suma importancia. El primero es la falta de soberanía del género femenino “Eran los hombres y no ellas quienes delataban, sentenciaban y ejecutaban” (116). El segundo cuestionamiento surge de la falta de derechos civiles para las mujeres que

desemboca en el acceso restringido a la educación –las mujeres sólo estudiaban en las escuelas Amigas lo básico-; el sometimiento sexual de la mujer ante el hombre –cosa que Lavín pone en duda al describir mujeres plenas sexualmente, como Bernarda, Refugio, sor María...- la falta de independencia social –las mujeres sólo pueden obtener cierta soberanía si son viudas, como Refugio Salazar; en caso contrario sus destinos son el matrimonio, el convento, el recogimiento y la prostitución-.

2.7 Actos performativos: ya en sí la vida de sor Juana es performativa, no en vano es uno de los estandartes más famosos del feminismo actual. Sin embargo, en la novela no sólo la vida de la protagonista es una excepción de la época, sino también muchos de los personajes. Paola Madrid menciona que Refugio Salazar es el personaje que más coinciden dentro de las características de los personajes femeninos actuales, puesto que al enviudar adquiere cierta soberanía que le permite adquirir un trabajo. Al ser maestra de la escuela Amiga de Panoayan logrando así una independencia económica, además se amanceba con el mulato Hermilo Cabrera; acto que seguramente escandalizó a más de uno, en ella se deduce el discurso antiesclavista de la novela. La maestra Refugio Salazar es la fusión entre el conocimiento y el derecho a gozar de su cuerpo.

3. Vida y obra de sor Juana: este último tema es la amalgama entre los dos primeros. Por un lado en *Yo la peor* se encuentra la descripción de hechos históricos que tiene que ver con la biografía de sor Juana –su infancia en Panoayan, su viaje a la ciudad de México con sus tíos Mata, su hábitos de

estudios (cortarse el cabello si no aprendía, privarse de los quesos por que hacían daño al cerebro), su estancia en la corte de Leonor Carreto, su efímera estancia en el convento de las Carmelitas descalzas, su examen frente a cincuenta doctos, el proceso de escritura de *El Neptuno Alegórico, Primero Sueño*, sus problemas por la *Carta atenagórica* y su muerte- y la descripción de hechos históricos que tiene que ver con la Época Novohispana en sí – la estructura de la sociedad, la convivencia de castas, la llegada de virreyes, las inundaciones de la Ciudad de México, el eclipse de sol del 23 de agosto de 1691 y las revueltas sociales de 1692-.

Por otro lado sor Juana se ha convertido en un estandarte del feminismo en Hispanoamérica gracias a su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. En este caso el tema de sor Juana, de la mano de una mujer escritora del siglo XXI, como Mónica Lavín, que crea personajes femeninos da como resultado una novela donde las características del *boom hispánico femenino* –características ya mencionadas- se complementan con las características de la nueva novela histórica.

Como la propia autora lo menciona esta novela no sólo aborda la vida de sor Juana sino también las condiciones de las mujeres de su época. De esta manera la protagonista aparece bajo la mirada compartida, es decir como un ser fragmentado: “de las mujeres reales y mujeres probables que atestiguaron, acompañaron o estorbaron su vida” (373).

Cabe mencionar que si bien ya se han trabajado estas características por diferentes autores, en *Yo, la peor* se encuentra un tema que necesita ser abordado con más profundidad: la manera en que se configura el espacio en la novela, no sólo desde las

acciones de los personajes –como en la ironía que existe, a lo largo de toda la obra, sobre la religión falocéntrica; además, en varios personajes se encuentra una estrecha relación entre el fervor religioso y el placer sexual-, sino también desde la descripción y desde dónde se enuncia, se percibe y recrea el espacio en la novela *Yo, la peor*.

CAPÍTULO II El espacio literario

Paola Madrid Moctezuma, en su artículo ya citado, menciona como una característica principal de las teorías del feminismo en la novela la legitimación y/o resemantización de los espacios conferidos a la mujer. Sin embargo, considero que en *Yo, la peor* está legitimación no sólo se da por las acciones de los personajes sino también por cómo se describe el espacio literario y por como juega con los personajes respecto al mismo lugar.

Esta investigación se enfoca en desarrollar el tema número dos, más específicamente en la resemantización de los espacios conferidos a la mujer por el patriarcado –las escuelas Amigas, el convento, el recogimiento de Belén y el Palacio– donde se desarrolla la intriga de la novela y que adquieren nuevos matices a través del cuestionamiento de la historia. Susana Reisz de Rivorola, en su artículo “Escritura femenina e hispanidad” menciona que una de las principales características de la escritura femenina en América Latina es la legitimación de los espacios conferidos o exclusivos de las mujeres, ya que se manejan de diferente manera a través de la ficción.

El espacio en la literatura

Primero que nada se debe conceptualizar qué es el espacio en una novela. A diferencia del tiempo, la intriga y los personajes, el espacio ha sido poco estudiado en los diferentes géneros literarios ya que muchas veces sólo se le consideró como un telón de

fondo que no tenía más importancia que la de decorar; como lo menciona Fernando Aínsa en su artículo “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria en el estar en el mundo” (2003): “La noción de espacio ha estado tradicionalmente asociada a la idea de hueco y de vacío. Ha sido objeto de estudio de la física, las matemáticas y la geometría. Medio indefinido por naturaleza, el espacio se identifica con el aire y con el ‘recipiente’, ‘continente’ en cuyo interior se sitúan los objetos” (21). Sin embargo, el espacio es mucho más complejo e importante de lo que se creía hasta la primera mitad del siglo XX; y que cómo lo expone Carlos Terán M. en su artículo “El concepto del espacio en la literatura” (1961), a pesar de que este ha evolucionado igual que la mayor parte de los componentes de una obra literaria ni siquiera se tiene una historia del mismo:

En la tragedia griega triunfó el hombre al espacio real: los héroes y los dioses poblaban la escena; lo cotidiano e intrascendente era rechazado. La Edad Media encontró el "drama de movimiento" mediante la sucesión de actos; el Renacimiento consideró mejor dar una impresión de unidad; los escritores manieristas se prendieron del detalle y dieron realce, especialmente, a lo secundario; en Cervantes y Shakespeare se produce ya, definitivamente, la lucha trágica -el Quijote carga un caudal amargo del espacio real frente al espacio ideal; la novela picaresca situó a sus personajes en los "bajos fondos," mientras que la heroica los llevó a países exóticos y apartados; en la novela social, como en el drama burgués, el medio ambiente se consideró decisivo para la actuación del hombre en la vida, tan trascendente que la responsabilidad o culpabilidad podían a causa de su influjo ser discutidas; el Romanticismo unió más íntimamente al lector con sus criaturas, al extremo de que uno y otras cohabitaban un mismo espacio: el creado por el escritor; en la novela psicológica el espacio se trasladó al mundo íntimo, personalísimo de los personajes, por lo que se la llamó una "auténtica historia espiritual"; la dramática y novelística naturalistas captaron la realidad sin velos, acentuando las tonalidades pardas, deslucidas, sombrías; el Esteticismo en su desapego grande por la naturaleza inventó "los paraísos artificiales," que no eran sino espacios imaginativos; el Surrealismo halló en el tiempo un espacio más, tan importante como el propio hombre, como la vida (344).

Como lo menciona el autor, el espacio ha evolucionado mucho a través de la historia de la literatura, incluso hasta llegar a considerar: “el tiempo un espacio más”.

Por otro lado la definición de espacio se ha dado de diversas maneras, por ejemplo M. Bal en su libro *Teoría de la narrativa* (1990) lo define como: “La historia se determina

por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio” (101). Es decir para M. Bal el *espacio* será el lugar en donde se da una percepción por medio de los personajes. Sin embargo, hablar sólo de percepción de los personajes para referirse al espacio es quedarse con una definición muy corta, ya que el espacio en la literatura no sólo se da por medio de lo que el narrador nos dice de los personajes sino también por cómo se representa y concibe sin ellos. J. Weisgerber en su artículo: “L’espace Romanesque, Lausanne, L’Age d’Homme” publicado en el libro *Espacio romántico* (1978) lo define como: “El espacio de la novela en el fondo no es más que un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos” (12).

Considero mucho más pertinente, para este trabajo, el concepto que dan Ximena Picallo y Silvia Araújo en su artículo “Espacio y literatura”: “el espacio en la literatura es una construcción mental derivada de las imágenes que suscitan las palabras, de manera directa o indirecta, a través de procedimientos estilísticos y recursos retóricos” (n.d.). Se puede considerar como un “procedimiento estilístico” o “recursos retóricos” a la descripción.

Ahora bien, ¿cómo se ha estudiado el espacio a lo largo de la historia de la teoría literaria? Uno de los primeros en hacer un estudio sobre esto fue el ruso estructuralista Mijael Bajtín, quien utilizó el concepto de *cronotopo* para hacer referencia a las unidades de espacio y tiempo que se mezclan en la novela; que como lo explica David Viñas Piquer en su libro *Historia de la crítica literaria* (2002):

Cronotopo es un término que procede del campo de las matemáticas, y el primero en utilizarlo fue A. Einstein en su *Teoría de la Relatividad*, pero Bajtín lo utiliza en sentido metafórico [...]. En su *Teoría y estética de la novela* analiza el cronotopo en distintas modalidades novelescas [...]. Así, por ejemplo afirma que el cronotopo específico de la novela de caballerías es: el tiempo de la aventura [...] en un mundo milagroso [...] (469).

Bajtín utilizó este término en 1938 pero no fue hasta varios años después en su recopilación de *Teoría y estética de la novela* (1989) que se dio a conocer con más fuerza y como el mismo autor lo define: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa <<tiempo-espacio>>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). M. Bajtín dice que el cronotopo está formado por dos unidades que son:

Unidad de lugar: unidad de la vida de las generaciones en un determinado lugar.

La unidad de lugar disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma.

La unidad de tiempo: acerca y une la cuna y la tumba, la niñez y la vejez, la vida de las diferentes generaciones (376).

Estas unidades al relacionarse de diferentes maneras dan como resultado el cronotopo idílico, existen tres tipos de idilio: a) del amor –novela pastoril-, b) del trabajo –artesano o agrícola- y c) de la familia. La influencia de idilio en la evolución de la novela se manifiesta en cinco principales diferencias: 1. El tiempo idílico y de las vecindades idílicas en la novela regional, 2. El tema de la destrucción del idilio de la novela pedagógica, 3. En la novela sentimental de tipo rousseauaiano, 4. En la novela familiar y generacional y 5. En las diferentes variantes en la novela. Esto se da debido a lo que menciona Bajtín: “El

cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (393).

En *Teoría y estética de la novela* el autor brinda sus impresiones acerca de cómo el cronotopo se va modificando respecto a tres tiempos importantes: la literatura clásica – principalmente las biografías y autobiografías: la platoniana y la analítica- , la medieval –la novela caballerescas- y la renacentista –principalmente en la obra de François Rabelais *Gargantúa y Pantagruel*-. En el primer periodo el cronotopo no parece afectar a los protagonistas, puesto que tanto al principio como al final se ven en las mismas condiciones a pesar de que el espacio y el tiempo son variados. Por ejemplo, en la Odisea después de muchos años tanto Odiseo como Penélope no tienen modificaciones físicas, incluso se puede hacer más evidente si se pone atención en el perro del protagonista, que es el único que lo reconoce a su llegada. En el caso de las novelas de caballerías el cronotopo está conformado por el tiempo de aventura –desde cuando el soldado, caballero o príncipe... sale de su casa hasta su regreso-, donde el espacio es maravilloso, lleno de peligros, aventuras, con criaturas mágicas que habitan lugares inhóspitos y oscuros; además, en la novela de caballería el espacio se vuelve un símbolo. En el caso de la novela renacentista la situación del cronotopo se vuelve más compleja ya que M. Bajtín decide analizar la novela de *Gargantúa y Pantagruel* (XVI) en donde se narran las aventuras de dos gigantes, sin embargo el espacio cambia de indeterminable manera, puesto que a veces es París la ciudad como tal y otras veces el cuerpo de un gigante se vuelve el espacio donde se desarrollan las acciones de los demás personajes. Bajtín hace mucha referencia en la descripción de la boca de Pantagruel, donde el narrador vive seis meses. Es decir, una parte del cuerpo se vuelve un espacio. Esto es muy importante para mí ya que en *Yo, la peor* en varias

ocasiones se describe al cuerpo femenino como un lugar, sobre todo como un templo o una iglesia en donde se lleva a cabo la comunión y la elevación –conceptos retomados de la religión- a través del sexo.

Por último, Bajtín propone que: “el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (393). Sin embargo, el cronotopo no sólo es el tiempo-espacio dentro de la obra, su composición es más compleja puesto que se forma por medio de una imagen “artístico-literaria”, por eso el autor propone que: “esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes” (401).

La naturaleza del cronotopo también es un poco más compleja de lo que a primera vista pareciera. Si se cree que simplemente es la descripción del espacio y del tiempo se cae en un error: el de simplificarlo. Aunque el espacio es estático M. Bajtín dice: “Todo lo que es estáticamente espacio no debe ser descrito estáticamente, sino que debe ser trasladado a la serie temporal de los acontecimientos representado y de la narración-imagen misma” (402). Además, en la mayoría de las obras literarias no existe solo un cronotopo sino varios y estos: “pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse, o encontrarse completamente interrelacionados (402).

Otro de los primeros teóricos en estudiar el espacio fue el francés Maurice Blanchot quien en su libro *El espacio literario* (1955), a través de la mención de poetas como R. M. Rilke, Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, y de escritores como Franz Kafka, plantea dos puntos importantes: primero que el proceso de escritura de una obra de arte es un momento de soledad, que no solo termina ahí, sino que también continúa con el lector. Tanto el escritor como el lector se encuentran en un proceso de soledad al estar frente a un libro y

que pese a eso el proceso de una obra termina cuando se encuentra en manos de un lector; como el medio de comunicación. Segundo, el proceso de escritura cancela la medición del tiempo, a esto el autor lo llama como: “la fascinación de la ausencia de tiempo” (25). El acto de escritura Maurice Blanchot lo define como:

Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recommienzo eterno. Es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo (29).

Al cancelar la mediación del tiempo, entonces se puede hablar sobre una cancelación del *cronotopo* bajtiniano, ya que en este tanto tiempo como espacio son esenciales.

Para M. Blanchot existen tres tipos de reacciones del autor respecto a su obra: la primera es que el autor se encierre en su obra en sí, como en el caso de Sentendhal, Honoré de Balzac y F. Kafka; la otra es que la desprecie por completo como es el caso de A. Rimbaud y la tercera, y última reacción, es el hecho de que: “el autor quiera conservar contacto con el mundo, con él mismo, con la palabra donde puede decir ‘Yo’: lo quiere porque, si se pierde, la obra también se pierde, pero si precavidamente sigue siendo él mismo, la obra es su obra, lo expresa, expresa sus dones, pero no la exigencia extrema de la obra, el arte como origen” (45).

En *El espacio literario* el autor hace referencia a la muerte como un espacio en donde se puede hacer una liberación, pero al que se le tiene miedo por ser seres limitados – “sólo Karivol se suicida para vencer a Dios. Ningún otro artista vio el suicidio como una liberación ni siquiera Fedor Dostoievski” (120)-:

Reflexionemos sobre los dos obstáculos: uno se refiere a la localidad de los seres, a su límite temporal o espacial, es decir, a lo que se podría llamar una mala extensión donde una cosa reemplaza necesariamente a otra, no se deja ver más que ocultando a la otra, etcétera. La segunda dificultad provendría de una mala interioridad, la de la conciencia, donde, sin duda, estamos desligados de los límites del aquí y del ahora, donde disponemos de todo en el seno de nuestra intimidad, pero donde también, por esta intimidad cerrada, somos excluidos del verdadero acceso a todas las cosas, excluidos además de las cosas, por la disposición imperiosa que las violenta, esta actividad realizadora que nos vuelve poseedores, productores, preocupados por los resultados y ávidos de objetos (121).

El ser humano tiene como principal limitante el hecho de que sólo se puede posicionar en un aquí y en un ahora y sólo viendo hacia una dirección de la línea temporal: o ve el pasado o ve el futuro. Esto desemboca en los dos problemas: el primero es la localidad *-mala extensión-* y el segundo: problemas personales *-mala interioridad-*. Como el mismo autor lo menciona:

Efectivamente, si volvemos a los dos obstáculos que en la vida nos encaminan hacia una vida limitada, parece que el obstáculo principal -ya que los animales que no la poseen acceden a lo que nos está cerrado-, esta mala interioridad que es la nuestra, esta mala conciencia, puede convertirse, sin embargo, de conciencia que encierra y despiden en poder de acoger y de adhesión: no ya lo que nos separa de las cosas reales sino lo que nos las restituye en este punto donde escapan del espacio divisible para entrar en la extensión esencial. Nuestra mala conciencia no es mala porque es interior y libre fuera de los límites objetivos, sino porque no es bastante interior ni es libre; ella en quien, como en el afuera malo, reinan los objetos, la preocupación por los resultados, el deseo de tener, la codicia que nos liga a la posesión, la necesidad de seguridad y de estabilidad, la tendencia a saber para estar seguro, tendencia a "darse cuenta" que se convierte necesariamente en inclinación a contar y reducir todo a cuentas, el mismo destino del mundo moderno (123).

Así, el autor propone que la muerte brinda un espacio de intimidad donde nuestra conciencia se vuelve interior y, por ende, más libre. Sin embargo, este libro ha causado mucho interés por su concepto del espacio respecto a la poesía. Para Blanchot la poesía es un espacio donde las palabras adquieren gran intimidad:

Rilke, en un poema, uno de sus últimos poemas, dice que el espacio interior "traduce las cosas". Las hace pasar de un lenguaje a otro, del lenguaje extranjero, exterior, a un lenguaje completamente interior, e incluso el adentro del lenguaje, cuando éste nombra en silencio y por el silencio, y hace del nombre una realidad silenciosa. El espacio [que] nos excede y [que] traduce las cosas es, entonces, el

transfigurador, el traductor por excelencia. Pero esta indicación nos hace presentir algo más: ¿no hay otro traductor, otro espacio donde las cosas dejan de ser visibles para permanecer en su intimidad invisible? Ciertamente, y podemos darle audazmente su nombre: este traductor esencial es el poeta, y este espacio es el espacio del poema, donde no hay más nada presente, donde en el seno de la ausencia todo habla, todo entra en la unión espiritual, abierta y no inmóvil, sino centro del eterno movimiento (127).

Así, el espacio del poema se convierte en uno de los espacios más sinceros del ser humano, ya que no hay nada más que el “centro del eterno movimiento”. Esto en poseía Maurice Blanchot lo denomina como *espacio órfico*⁶ que es el espacio del poema donde las cosas invisibles se vuelven visibles a través de la palabra, o como mejor lo expone el autor:

El espacio donde todo retorna al ser profundo, donde hay pasaje infinito entre los dos dominios, donde todo muere, pero donde la muerte es la sabia compañera de la vida, donde el espanto es éxtasis, donde la celebración se lamenta y la lamentación glorifica, el espacio mismo hacia el cual "se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera" el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, es el espacio del poema, el espacio órfico al que, sin duda, el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que sólo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen (126 y 127).

Por lo tanto, *el espacio órfico* es el lugar donde conviven la sinceridad y el origen de todas las cosas. Donde la palabra se vuelve el centro de la poesía:

La liberación de la palabra órfica donde se afirma el espacio, el espacio que es "Ninguna parte sin no". Hablar es entonces una transparencia gloriosa. Hablar ya no es decir ni nombrar. Hablar es celebrar, es glorificar, hacer de la palabra una pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero lo acoge, lo invoca y celebra, único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse (144 y 145).

⁶ *Órfico*: es un adjetivo que el autor saca del sustantivo Orfeo, personaje mitológico que aparece en *Las Metamorfosis* de Ovidio –libro X–, conocido como el padre de los cantos. Tocaba la lira, con lo que se ganó el favor del dios Apolo. Cuando su esposa Eurídice murió, Orfeo bajó al inframundo para poder resucitarla, convenció a Hades y Perséfone con una de sus melodías y la única condición que le pusieron fue no la viera hasta que estuvieran por completo en el mundo de los vivos. Al llegar a tierra Orfeo volteó a verla pero Eurídice todavía tenía un pie en la oscuridad, lo cual provocó que sólo desapareciera ante los ojos del triste Orfeo. Según Ovidio, Orfeo se retiró a las montañas donde seguía cantando melodías tristes y lamentándose por la muerte de la esposa, rechazó a varias ninfas y a las mujeres de Cícones, las cuales al verse rechazadas lo mataron a pedradas y lo descuartizaron.

Dos años después de *El espacio literario*, en el mismo París, Gastón Bachelard publicó *La poética del espacio* (1957). Libro que aún es de suma importancia por su concepto de *topoanálisis* -el cual se explicará más adelante-. Haciendo referencia a la composición de la casa y varias de sus partes, como la guardilla, el sótano, las escaleras y los rincones G. Bachelard propone que la casa, no sólo es un lugar para vivir, sino que se vuelve una fortaleza para sus habitantes y, por ende, un nido donde el ser humano se puede desarrollar libremente. En el caso de la novela *Yo, la peor* se puede hacer referencia a esto respecto al convento de San Jerónimo, puesto que ese espacio cumple con la función de hogar de la protagonista, así como la hacienda; por otro lado muchas de las partes de estos lugares –como la capilla y la cocina- se vuelven nidos y fortalezas donde los personajes se desarrollan de diversas maneras pero con más libertad.

Para G. Bachelard todos los espacios se dividen en dos grupos: los cerrados –de felicidad- y los abiertos –de hostilidad-, dentro del grupo de los primeros hace una gran referencia a la casa. La casa es uno de los lugares más importantes para el ser humano y, según el autor, existen dos modos de concebirla: 1° la casa es imaginada como un ser vertical, y 2° la casa es imaginada como un ser concentrado, llama a una conciencia de centralidad. El objetivo de Bachelard en este libro es: “demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (29).

En este sentido la composición de la casa será muy importante, no sólo en su estructura física sino también en los recuerdos que de ella se tienen, ya que:

El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias,

multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.” (29-30).

Al concebir la casa de diferentes maneras a través del tiempo también se hace respecto a los lugares de la casa. Gastón Bachelard afirma que respecto a esto se puede hacer: “un estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima” (31). A este tipo de estudio lo llamó *topoanálisis*, es decir un análisis de los recuerdos respecto al lugar, más específicamente los lugares de la casa.

Aunque se han hecho críticas a la estructura de la casa que G. Bachelard analiza, tanto en América Latina como en otras regiones del mundo la historia arquitectónica es muy diferente; vale mucho la pena mencionar algunas impresiones que el autor hace sobre esto. La casa es un lugar privilegiado para la intimidad si se analiza en su conjunto; ya que, según el autor: “La casa natal es una casa habitada. Los valores de intimidad se dispersan en ella, se estabilizan mal, padecen dialécticas” (35). Para el autor francés la casa de la infancia es la más importante -dentro de todas las que puede tener un ser humano- puesto que en ella el infante forma su subconsciente por medio de los sueños: “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños. Y el albergue a particularizado con frecuencia la ensoñación” (36). En el caso de *Yo, la peor* la ensoñación se puede observar en las capillas; los espacios religiosos dentro de la obra se vuelven lugares en donde los recuerdos, anhelos y deseos conviven dentro del imaginario de los personajes dando como resultados descripciones donde el placer religioso se confunde con el sexual.

Para analizar la casa en su conjunto G. Bachelard nombra, principalmente, cuatro lugares: sótano, guardilla (desván), escaleras y rincones -donde se descubre la verticalidad

de la casa onírica-; y tres muebles: cofres, cajones, y armarios –donde se da la centralidad de la casa: “centro de condensación de intimidad donde se acumula el ensueño” (36)-. Para analizar estos lugares, G. Bachelard toma como punto de partida las teorías del psicoanalista C. J. Jung, principalmente las expuestas en su libro *El hombre descubriendo su alma*, así el sótano –debido a su oscuridad y por ser considerado un lugar que sólo sirve para guardar objetos- pasa a ser el inconsciente. Por otro lado, los lugares comunes de la casa como sala, cocina... pasan a ser el nivel consciente, donde están nuestros pensamientos y la guardilla o desván los sueños o metas a realizar. Todos estos lugares se ven conectados por las escaleras –es decir, un lugar de movimiento, en ellas se sube o se baja- y que son el ensueño. Es decir, en *La poética del espacio* de Bachelard se propone que sueños, recuerdos y pensamientos están conectados, o se conectan, por el ensueño.

Entre más compleja, en su estructura, sea la casa infantil más fácil será hacer un topoanálisis del sujeto, al parecer el autor prefiere las casas antiguas: “Primeramente podemos dibujar esas casas antiguas, dar de ellas una representación que tiene todos los caracteres de una copia de la realidad. Ese dibujo objetivo, separado de todo ensueño, es un documento duro y estable que señala una biografía” (61). Además, la casa no sólo es un lugar para habitar sino: “es, más aún que el paisaje, un estado de alma” (78). Para G. Bachelard la casa es muy importante puesto que el sujeto debe crecer cobijado dentro de ella, después: “La casa de refugio se ha convertido en fortaleza” (58). Cuando el autor habla de fortaleza se refiere a que la casa protege al individuo del “exterior”. El filósofo francés denomina como exterior, principalmente, al invierno y a la tempestad puesto que son –para él- los estados climáticos más duros para el ser humano y aquí adquiere una cierta importancia: “*la situación de la casa en el mundo*, situación que nos da, de un modo

concreto, una variación de la situación, con frecuencia tan metafísicamente resumida, del hombre en el mundo” (45). Esta “situación de la casa en el mundo” es la idea que desarrolla en el capítulo VI “Casa y Universo”, donde utiliza poemas de Rilke, Baudelaire, Mélanclie, André Lafon, Pierre-Jean Jouve... para explicar cómo la casa influye en la poesía, la mayoría de los poemas que cita ven la casa infantil como un lugar agradable apegado a la figura de la madre, por ejemplo: “Yo digo madre mía, y pienso en ti, ¡oh Casa!/ Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia”. La dicotomía interior/exterior se ve reflejada de dos maneras en esta obra: primero el interior como algo bueno –durante la infancia- y segundo como algo negativo que no deja explorar el exterior, donde se encuentra todo el conocimiento –durante la adultez-.

Siguiendo la idea de la casa, Bachelard recurre a uno de los lugares más íntimos de la casa: la habitación, en ella se encuentra el cajón, los cofres y los armarios. Primero que nada el autor indica que es necesario hacer una diferencia entre la imagen y la metáfora donde:

La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación. Exagerando luego nuestra comparación entre la metáfora y la imagen, comprenderemos que la metáfora no es susceptible de un estudio fenomenológico. No vale la pena. No tiene valor fenomenológico. Es todo lo más, una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales. Es una expresión efímera, o que debería serlo, empleada una vez al pasar (80).

Gastón Bachelard afirma que la imagen es mejor puesto que en ella el hombre fabrica su propia lectura a través de la imaginación y remata con la idea de que: “La metáfora es una falsa imagen, puesto que no tiene la virtud directa de una imagen productora de expresión formada en el ensueño hablado” (82).

El autor dice que los cajones son una metáfora del conocimiento:

Los conceptos son cajones que sirven para clasificar los conocimientos; los conceptos son trajes hechos que desindividualizan los conocimientos vividos. Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. El concepto se convierte en pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado (81).

Así, para G. Bachelard los conceptos sirven cuando son utilizados –cuando no se utilizan quedan en el mueble de la memoria, sin saber que están ahí-, igual que un cajón: necesitan salir de la cómoda para que se descubra lo que contienen.

Por otro lado, el armario tiene una función distinta, no guarda conocimiento sino es: “un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera” (83). En él se pueden colocar la mayor parte de objetos de diferentes maneras, por eso es muy importante; puesto que: “En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites” (84). Además, Gastón Bachelard afirma que al ser un centro de orden, en el armario se encuentra una infinidad de objetos que se descubren al abrirlo como: “un acontecimiento de la blancura” (83).

El cofre, como último objeto de la habitación, es el objeto donde se ve más clara la dicotomía interior/exterior: “El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más dominio, son objetos que se abren. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior pero ¡se abre!” (89). Así, Bachelard empieza a estudiar el topoanálisis de los espacios de intimidad. Además, una de las principales funciones del cofre es guardar secretos.

Como se ha mencionado antes, para el filósofo francés la casa se convierte en un nido, y este es el ejemplo más claro de la casa onírica, puesto que un nido proporciona el

mayor bienestar, a esto Gastón Bachelard dice: “El nido como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla” (98). Por lo tanto, en esta casa-nido el ser humano se puede desenvolver con mayor soltura que en otros lugares, puesto que pasa a ser el refugio en el mundo del ser humano:

Volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo. Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada. Para vivir dicha confianza, tan profundamente inscrita en nuestros sueños, no necesitamos enumerar razones materiales de confianza. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido -si estamos realmente en el origen de nuestros sueños- no conocen la hostilidad del mundo. Para el hombre la vida empieza durmiendo bien y todos los huevos de los nidos están bien incubados. La experiencia de la hostilidad del mundo -y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad- son más tardíos. En su germen toda vida es bienestar. El ser comienza por el bienestar (103).

Para el escritor la comparación entre la casa onírica y el nido es muy importante puesto que es una imagen que nunca se olvida, más bien va creciendo con el tiempo y modificando las percepciones de mundo.

En el capítulo VI titulado “Los rincones” –el V y VII no se mencionan en este trabajo puesto que “la concha” y “las miniaturas” no son importantes en esta investigación-, Bachelard menciona que: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (126). Si la casa se ve como un refugio contra el exterior el rincón busca una negación total de la vida por eso: “El rincón es [...] una negación del universo” (126). Donde sólo se encuentra el sujeto y sus pensamientos callados; debido a esto los rincones son los grandes generadores de sueño y, por ende, de arte. Además, según Bachelard los rincones son los lugares más íntimos: “El rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la

inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semi-caja, mitad muros, mitad puerta” (128). Sin embargo, el rincón no sólo sirve para la ensoñación, también es un lugar donde se espera para hacer algo “malo” eso según el autor después de mencionar la novela *La iniciación amorosa* de Czeslaw Milosz.

En el topoanálisis de la intimidad Gastón Bachelard descubre que la intimidad es inmensa y que:

Es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito (163).

La inmensidad íntima promueve el ensueño y este: “es, podría decirse, *contemplación* primera” (163). Así, se puede decir que esa contemplación primera de la inmensidad del espacio del mundo es un lugar cerrado dentro del propio sujeto y el espacio de dentro es: profundo. Esta profundidad es donde se encuentra la poesía: “Sea cual fuere la efectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera. El espacio poético ya expresado, adquiere valores de expansión. Pertenece a la tristeza del *ex*” (177). Y el espacio profundo de la poesía también brinda un significado.

Esta dialéctica inmensidad/profundidad también tiene una correlación con la de dentro/fuera; ya que se está en ellas sin que sea evidente del todo, por ello todas las imágenes del pensamiento se dominan por lo positivo o lo negativo, como lo menciona Gastón Bachelard. La dicotomía dentro/fuera es mucho más compleja de lo que parece puesto que:

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros

problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. (188).

Muchas veces, la diferencia entre los espacios abiertos –fuera- y los espacios cerrados –dentro- también se da de manera metafórica donde los primeros son el Otro y los segundos son el Yo. Sin embargo existe el umbral, un conector entre el dentro y el afuera:

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser *quiere* manifestarse y *quiere* ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto (193).

Así, el abrir y cerrar el umbral, la puerta, la ventana... el ser humano se vuelve mucho más complejo, se vuelve ensoñación que conecta: recuerdos, pensamientos y sueños de diversas maneras y en diversos grados. En el caso de la novela *Yo, la peor* el umbral no sólo representa de manera física –con las puertas, ventanas, portones y torno- sino también toma otras modalidades como la del pensamiento: libros, cartas, instrumentos como el telescopio; y personajes como Juana de San José, quien entra y sale del convento constantemente así como sor Cecilia, quien visita el recogimiento de Belén y Virgilia quien ingresa al convento después de experimentar la libertad y no saber qué hacer con ella. Estos tipos de umbrales son los que brindarán una apropiación y configuración diferente de los espacios: abiertos y cerrados dentro de la novela.

Si con G. Bachelard se habla del espacio de la ensoñación y cómo este produce literatura y formas de ser, con Fernando Aínsa –en su artículo ya citado- se habla más acerca del *espacio euclidiano*, es decir, el espacio físico -aquel que puede percibirse por medio de los sentidos- y que se describe con adjetivos como largo, ancho, alto..., como el

mismo autor lo dice: “[las partes del espacio euclidiano] son el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, el delante y el detrás, términos elaborados a partir de un observador que está de pie, un hombre cuyo punto de vista crea horizontes y perspectivas” (22). Sin embargo, actualmente el *espacio euclidiano* se ha empezado a describir por medio de juicios:

Los conceptos relacionados con el espacio expresan, sin embargo, un juicio de valor. Los objetos que lo ocupan son aprehendidos no sólo por la forma geométrica y las fórmulas matemáticas en que resumen y simbolizan el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una relación subjetiva compleja (22).

Esta relación subjetiva compleja se da por un “estar ahí-aquí”, es decir cómo cada ser humano ve, percibe y siente ese espacio, esto lo convierte en un espacio subjetivo. Como lo expresa el propio Fernando Aínsa:

Los conceptos relacionados con el espacio expresan, sin embargo, un juicio de valor. Los objetos que lo ocupan son aprehendidos no sólo por la forma geométrica y las fórmulas matemáticas en que resumen y simbolizan el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una relación subjetiva compleja (22).

La “relación subjetiva compleja” se da a través de los recuerdos es decir qué significa cada lugar para cada persona y cómo viven ese espacio. Se puede decir que la cocina no se concibe ni se vive de la misma manera para un hombre que sólo llega ahí para comer que para una mujer que se la pasa la mayor parte de los días guisando –hablando de hogares “tradicionales”-.

Es decir la manera en cómo se vive un espacio modificará la percepción que se tiene de él aunque físicamente sea el mismo lugar:

La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior: en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental. El "espacio contemporáneo" del lenguaje, del pensamiento y el arte se funda en esa "conquista interior", abierta al mundo. Ese "espacio mental" propicia un espacio intuitivo, sensible, íntimo, espacio vivencial, espacio vivido, "espacio que se tiene", "espacio que se es" (22-23).

Por lo tanto, el espacio físico proporciona al mismo tiempo un espacio sensible – imaginado-, vivencial –acciones-, vivido –recuerdos- que se tiene y que se es – pensamientos-. Aínsa recurre a varios conceptos ya expuesto por G. Bachelard y por eso empata el *espacio euclidiano* con el *espacio onírico* del francés.

Fernando Aínsa también menciona la gran diferencia que existe entre los lugares dentro/exterior, donde el primero es un *habitar el ser*, es decir *ser-uno*; y los segundos: “el reverso de una *intensidad vivida interiormente*, lo que no supone una espacial dual, sino un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro interioridad, peculiar manifestación *in-tensa* de lo *ex-tenso*” (24). Es decir, para el autor la diferencia no se da por medio de la dicotomía: abierto/cerrado o dentro/fuera, sino que se complementan y son parte de un mismo espacio donde el interior afecta la manera del ver el exterior y viceversa. Esta relación se puede ver no sólo con los personajes de la novela histórica *Yo, la peor* sino también desde el mismo barroco en donde el espacio –sobre todo en la pintura- se crea por medio del claroscuro, característica que también se presenta en la obra de sor Juana, esto ya lo mencionó Octavio Paz al afirmar que la monja jerónima utilizó la poesía no solo para ganar favores, claro ejemplo de ellos son sus poemas laudatorios a virreyes, marqueses y duques, sino también para atacar a sus enemigos, como la sátira filosófica “Hombre necios” o sus sonetos burlescos. Esta relación dicotómica de los espacios cerrados y abiertos o dentro y fuera en la novela no sólo se perciben como el proceso de escritura de sor Juana sino también desde sus relaciones con los otros personajes y la manera en qué éstas afectan su percepción del espacio; por ejemplo la cocina no es lo mismo para sor Cecilia que para Juana Inés, la primera la ve como un lugar donde se hace “cosas malas” y la segunda como un lugar de aprendizaje.

Como lo mencionan los autores del artículo “Topoiesis: procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)” (2014), en la crítica hispana existen tres obras fundamentales donde se ha estudiado el espacio en la literatura: *Espacio y novela* (1980) de Ricardo Gullón, *Teoría de la literatura* de (1991) de Antonio García Berrio –más específicamente el capítulo titulado “Estructura de la imaginación poética: el diseño espacial” y el libro *El espacio en la ficción* (2001) de Luz Aurora Pimentel. En esta investigación se recurre al tercero por considerar la descripción como algo fundamental dentro de composición del espacio en la literatura.

Pimentel afirma que para crear un espacio en la literatura se debe recurrir forzosamente a la descripción. Además, para la autora mexicana toda obra está dentro de un espacio ficcional: “No se concibe un relato que no esté inscrito, [...] en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito” (7).

El espacio se genera por medio de la descripción y necesita un contrato de inteligibilidad, el cual se forma por medios de conductas -social e individual-, más modelos de espacialidad y orientación ideológica. Para Luz Aurora Pimentel describir es: “crear que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas a partir de un modelo preexistente; es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de los supuestamente no verbal [...]. Hacer creer que las palabras son las cosas” (17). Esto da como resultado una observación y un conocer de lo sensible y de lo inteligible. La descripción por lo tanto, para la autora, es “el resultado de un conjunto de propiedades y procedimientos textuales que son los que le dan su identidad como tal” (19). La autora es

sumamente exhaustiva respecto a qué es y cómo se da la descripción, sin embargo sólo se hará la anotación de los tres factores que brindan a la descripción coherencia y cohesión léxico-semántica, que son: 1° describe eliminando todo aquello que no concuerde con su objeto, 2° factor de jerarquización interna, donde se estable una relación entre el todo y las partes y c) el pantónimo que es: “la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo” (26).

Este conjunto de propiedades, procedimientos textuales y factores darán los diferentes tipos de descripción que Pimentel propone: 1° la descripción dominante sinecdóquica, la parte por el todo, o entrar en relación con los detalles; y 2° la descripción dominante sinonímica, compuesta por cosas parecidas. Ambas descripciones tienen como base fundamenta la *serie predicativa* que es, según la autora: “el verdadero cuerpo de la descripción” (27). Esta serie predicativa puede darse de dos formas: paratáctica o hipotáctica, donde la primera recurre al catálogo o inventario y la segunda a la comparación entre el espacio ficcional y otro modelo ya existente. Las relaciones entre los dos tipos de descripciones, las series predicativas y la *función tonal* –la relación subjetiva espectador-descriptor- darán como resultado los distintos sistemas descriptivos.

Los sistemas descriptivos básicos para los lugares son: 1. Sistema de contigüidades obligadas (lingüístico): estas son un filtro que sólo permiten la inclusión de elementos que concuerden con él, se conforma a partir de la organización semántica propia de la nomenclatura. Por ejemplo el sustantivo habitación se puede describir a través de palabras como cama, armario, almohada, cómoda...; 2. Forma paratáctica de la serie (lógico lingüístico): se compone del alfabeto y de discursos que tienen que ver con un estudio segmentado de la realidad como: botánica, anatomía, astrología..., que se complementan

para la proyección del espacio diegético con categorías binarias de espacialidad como dentro/fuera –se debe recordar a G. Bachelard con su dialéctica de dentro/fuera y a Fernando Aínsa con la dicotomía interior/exterior-, arriba/abajo, lejano/cercano, grande/pequeño, frente a/detrás de...; 3. Modelo taxonómico dimensional (taxonómico): articula tres categorías espaciales *horizontalidad*, *verticalidad* y *prospectividad* que brinda una deixis de referencia, es decir: “permite situar, en relación con ella, las diferentes entidades que se encuentran en un espacio dado” (60). Esta deixis de referencia es el punto cero del espacio y contiene tres tipos de referencias: *ubicua*, *móvil* y *fija*. La primera es propia de un narrador omnisciente que impone su propio grado cero, la segunda y la tercera se pueden dar tanto por el narrador como por un personaje pero cuando estos están en movimiento –este modelo es proveniente de la teoría taxonómica de A. Julius Greimas-.

Por otro lado también existen dos sistemas descriptivos básicos para los objetos que se encuentran en ese lugar diegético: 1. Cuatro variables: modelo propuesto por Michael Foucault, y que describe la relación de los objetos respecto a la comparación con otros que son la forma, la cantidad, el tamaño y la distribución en el espacio. 2. Categorías sensibles: donde lo que importa en la descripción de los objetos es su percepción por medio de los sentidos, así se hablará de color, olor, sabor, textura y sonido.

En resumen, como la propia Luz Aurora Pimentel lo comenta:

El sistema descriptivo aparece entonces como un universo de discurso estructurado según uno o varios modelos, ya sea lingüístico (composición semántica que resulta en un sistema potencial de contigüidades obligadas), lógico-lingüístico (categorías espaciales que se resuelven en oposiciones binarias, tales como arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc.), o modelos extratextuales, provenientes de otros discursos del saber oficial o popular, tales como el de los sentidos, taxonomías científicas o populares, modelos de organización urbana, o provenientes de otras artes (arquitectura, pintura, música). Los modelos lingüísticos y lógico-lingüísticos son indispensables para cualquier sistema descriptivo; no así los científicos-

culturales, que se nos presentan como modelos de estructuración suplementaria [...] (63).

Así, cuando la autora afirma que estos modelos son indispensables para la descripción también advierte que: “lo son *sólo* para una descripción realista” (64). La novela histórica, aunque ficcionaliza un discurso “verídico”, tratará siempre de estar apegada a la realidad de cierto momento histórico.

Tanto la nomenclatura del nombre –sea propio o común-, como la configuración descriptiva, la metáfora en proyección y la efracís, crear con palabras una representación visual; no se abordarán en esta investigación, puesto que considero que el objeto de estudio no tiene ninguna de estas características.

Retomando el artículo “Topoiesis: procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)” los autores hacen una rápida revisión acerca de cómo se ha manejado el espacio en la teoría literaria y cuáles son los puntos e hipótesis sobre las que están de acuerdo o no –la mayoría de esos autores también se han mencionado aquí-; así que sólo se hará mención de Janusz Slawinski y su artículo “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989), publicado en el libro *Textos y contextos* y del concepto de *topoiesis*. Los autores exponen como un gran acierto de este artículo las siete perspectivas de investigación científico-literarias para el estudio del espacio, que son: 1. Poética sistemática, donde el espacio es concebido; 2. Poética histórica: “la tradición, a la tópica espacial literaria entendida de manera amplia, a los métodos de descripción, a los principios que determinan el valor semántico de las presentaciones espaciales encerradas en las obras, etc.” (4); 3. La perspectiva semiótica: que se compone de: “los diversos elementos del lenguaje que brindan un sentido de espacio en el texto: palabras, frases, tropos, campos semánticos, etc.” (8); 4. Las reflexiones: “sobre los

patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado de las obras literarias” (5). Como los autores lo dicen: “se trata de estudiar cómo el espacio concebido desde una cultura, sociedad o ideología específica se representa en un texto literario y permite una profunda reflexión sobre su constitución” (8); 5. El espacio como una representación del subconsciente colectivo: “las investigaciones sobre los universales espaciales arquetípicos, su papel en la formación de la imaginación de los escritores y sus exteriorizaciones en la estilística, la semántica y la temática de las obras” (6). Toma como referente lo propuesto por Bachelard en *La poética del espacio*, cuyo libro ya se comentó aquí; 6. El texto literario como una copia o transformación del espacio físico: perspectiva que se contrapone al *espacio hodológico* y al *espacio euclidiano*, está más cercano al *cronotopo* propuesto por M. Bajtín, donde lo más importante son los conceptos espacio-tiempo respecto a la relatividad; 7. La obra concebida como un espacio como tal: se puede estudiar aquí por ejemplo la composición del texto de varios poemas, el verso en sí, los trabajos narratológicos y, se podría decir incluso, como se colocan dentro de la obra otros tipos de textos como las cartas, las citas, las alusiones, el parafraseo...

En este artículo los autores proponen algo que me es de mucho interés y es el concepto de *topoiesis* el cual lo define como:

de las raíces griegas *topos* (lugar) y *poiesis* (hacer), que en literatura implica el acto creativo del texto literario bajo el marco aristotélico de la mimesis. Diríamos que la *topoiesis* define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo (13).

El término *topoiesis* se alimenta y cambia de los conceptos de: *cronotopo* –propuesto por Bajtín-, *topoanálisis* –Bachelard- y *geopoética* –brindado por Aínsa-. *Topoiesis* es la manera de concebir el espacio literario como un sistema de comunicación que depende de tres grandes apartados:

a) El enunciador y el receptor. Donde se toma en cuenta las lecturas e ideologías del autor (emisor) así como las del lector (receptor). Así, el texto literario pasa a ser un objeto que se mueve no sólo en lugares sino también respecto a quien lo anuncia y quien recibe el mensaje anunciado. Cuando se analiza el papel de “autor”, “escritor” o “enunciador” se considera como *topoiesis de enunciación*.

Por lo tanto, como lo mencionan los autores:

“Así, esta topoiesis del enunciador propone que todo discurso parte de unas coordenadas espacio-temporales de enunciación que pueden influenciar, condicionar o caracterizar la creación literaria. Se parte de la idea de que el enunciador, al momento de enunciar se encuentra rodeado de situaciones personales, ideológicas, sociales y escriturarias cuyo análisis puede arrojar luz sobre la obra misma sin tratar de justificarla” (18-19). La *topoiesis de enunciación* se conforma por cuatro apartados: 1.1 de género literaria, 1.2 ideológico, 1.3 de publicación y 1.4 personal

Así como se toma en cuenta al emisor también se hace con el receptor, en este caso “lector”, lo que da como resultado la *topoiesis de recepción*, que define como: “un espacio en el que se articularía el sentido o el contraste de ‘visiones de mundo’ entre el enunciador, que se evidencia a través de la semiótica del texto, y el lector histórico” (19).

b) Dispositivos de registro del texto. Esto: “se refiere a las formas y dispositivos de presentación del texto, esto es desde su formato (volumen, códex, texto digital, hipertexto), los paratextos definidos por Genette y las propuestas de índole

editorial, ‘zona visuográfica’, propuestas por el autor y que suponen una forma de presentación” (19).

- c) El espacio textual. En este caso se hace un estudio sobre cómo está conformada la estructura del texto respecto a la distribución del mismo, es decir: “que existe en el texto literario un sistema de relaciones organizado desde sus significados [...] –el acontecimiento o motivo, el personaje y el objeto-. Es posible determinar la función del espacio como elemento de significación” (19).

Por lo tanto, *topoiesis* es algo más que las relaciones espacio-temporales de una obra, sino también sus relaciones con el espacio del autor-lector y desde su espacio de libro como tal.

Por último, y para poder complementar la investigación se hablará del concepto de *focalización espacial*, el cual se complementa con el modelo taxonómico dimensional y con la *topoiesis*. En su tesis doctoral *El espacio en la novela española contemporánea* (2004), de la Universidad Complutense de Madrid, Luis Javier de Juan Ginés hace una exhaustiva revisión de la teoría del espacio con autores como M. C. Bobes, S. Chatman, A. Garrido, Jean Pouillon, G. Zoran y Gerard Genette –y los que ya se mencionaron-, y encuentra sumamente importante la *focalización espacial*, puesto que durante mucho tiempo se consideró al narrador como el único responsable de proporcionar el espacio, como el mismo de Juan lo comenta:

En términos generales, es el narrador quien se responsabiliza del discurso para la presentación del espacio, para lo que adopta un punto de vista desde el que comunicar lo que percibe desde la posición en que se encuentra. Con mayor o menor grado de objetividad, presenta la constitución del espacio eligiendo los atributos que considere necesarios para que el espacio cumpla su función dentro de la historia (61-62).

Sin embargo, en la novela contemporánea a veces hay voces que describen ciertos lugares, acciones u personajes. Sea por motivos narratológicos, suspense, testimoniales y desconocimiento el narrador deja su tarea y la cede a un personaje, que toma la competencia narrativa, a esto se le llama *función de control*: cuando se participa en la organización interna del discurso.

Por otro lado, al ocurrir esto se deduce que la perspectiva del narrador-personaje no es objetiva y que toma una postura y un ángulo respecto al lugar y sus personajes, L. Javier de Juan lo explica así:

El narrador que asume la presentación del espacio adopta una determinada perspectiva desde la que accede al lugar que pretende “mostrar”. Dicha perspectiva la denominamos *focalización espacial* y se define como el ángulo en el que se sitúa el agente que presenta un espacio para dar cuenta de este último. Dicha competencia puede llevarla a cabo mediante la rememoración o la experiencia directa (62-63).

La focalización espacial se puede ver como un sistema en donde participan varios componentes: el narrador omnisciente y el narrador personaje o presentador; el primero hace una presentación total y el segundo puede hacer presentación explícitas –es decir tratando de dar su postura y acotaciones si el lugar u personaje lo requieren- y objetiva – tratará de cumplir con la presentación total, como si fuera un narrador omnisciente. Estos procesos dan como resultado tres espacios:

1. Espacio total: el cual es “el que engloba todo el mundo del texto” (68), como lo menciona L. Javier de Juan Ginés.
2. Complejo espacial: aquello que el texto presenta
3. Unidades espaciales aquello que compone al segundo, es decir al complejo espacial.

Las unidades espaciales se dividen en dos: los lugares –cocina, recamara, bosque,

ciudad...- y las zonas de acción –espacios discontinuos que tienen que ver con la posición del personaje-.

Esto, si se mira detenidamente, es muy parecido al concepto *topoiesi* puesto que en el espacio total también se incluye el emisor y al receptor de una obra literaria. El complejo espacial es el espacio y forma que ocupa el texto en sí y las unidades espaciales los cronotopos donde se desarrollan las acciones de los personajes. Esto es importante puesto que, la focalización no sólo se da respecto al espacio literario, sino también respecto a la protagonista, por ejemplo Juana Inés se refleja de manera diferente ante los ojos de María Luisa y de Leonor Carreto, donde es amable, lista, bella y educada; mientras que Refugio Salazar y Juana de San José la presentan como una mujer egoísta, fría, poco comprensiva y difícil. Lo mismo ocurre con los espacios, sobre todo con la hacienda y con el convento, puesto que a pesar de ser lugares cerrados se componen por otros lugares más pequeños e íntimos cuya percepción cambia respecto a la acción o a los pensamientos del personaje que está en ese lugar.

Después de este efímero repaso por la teoría del espacio en la literatura y haciendo énfasis, en los libros y autores más reconocidos –algunos no tanto-; es indispensable enlistar los conceptos más importantes que comenté de las diferentes teorías: *cronotopo*, *espacio órfico*, *espacio euclidiano*, *espacio onírico*, *topoanálisis*, *descripción*, *serie paratáctica*, *modelo taxonómico dimensional*, *topoiesis* y *focalización espacial*. Ahora bien ¿Cuál es la intención de esto?

Si Paola Madrid Moctezuma afirma que en la novela *Yo, la peor* de Mónica Lavín los espacios exclusivos de la mujer se resemantizan a través de las acciones que hacen los personajes femeninos –como enseñar, romper las diferencias raciales, abortar, amancebarse y el placer sexual-, **mi hipótesis es:** La resemantización y/o legitimación de los espacios en

la novela *Yo, la peor* también se da por medio de la propia configuración del espacio literario en sí; por ende, el modelo taxonómico dimensional se rompe dando una configuración peculiar de la dimensión *interior/exterior*, de la *serie predicativa hipotáctica* de la *topoiesis* y de la *focalización espacial*.

CAPÍTULO III La configuración del espacio en la novela *Yo, la peor*

En este tercer capítulo, y último, se hará un análisis de cómo se configuran y representan los espacios en la novela *Yo, la peor* de Mónica Lavín, tomando como base la hipótesis y los conceptos que se expusieron en el capítulo anterior.

Primero, para poder empezar claramente se debe tener en cuenta que la autora afirma, en el anexo titulado “Escribir *Yo, la peor*”, que su novela: “está dividida en tres tiempos [...] que corresponden a cuatro espacios: el campo en Amecameca, la ciudad de México, el palacio y el convento” (374), pero describir así los espacio –usando sólo la nomenclatura de la ciudad y del pueblo– es dejarlos pasar de largo, cuando en ellos existen muchas de las virtudes estilísticas de la novela; también hablar de tres tiempos de esa manera no brinda una gran descripción de la misma. Tal vez, es más fácil delimitar el tiempo de la novela.

La situación inicial de *Yo, la peor* es cuando Juana Inés va a la escuela amiga con su hermana mayor Josefa, se menciona la fecha: “Como ocurrió esa mañana del 24 de junio” (23), pero no el año. Tomando en cuenta los discursos historiográficos y *La respuesta a sor Filotea* esa mañana es del año 1655, aproximadamente, y termina el 17 de febrero de 1695 es decir con la muerte del padre Núñez de Miranda:

Cecilia no tenía nada que perder. Escondió la carta entre el pliegue del escapulario y el cinturón y fue a buscar a la priora. Con el semblante de enfermiza palidez, pidió a la superiora llamaran al padre Antonio cuanto antes: era menester su confesión. Pero el padre Antonio Núñez de Miranda había muerto esa mañana (364).

El tiempo de la novela no sólo es el tiempo de vida de la protagonista sino que también está fragmentado por diversas fechas que cuentan una historia paralela: la de los últimos

meses de Juana Inés en el convento de San Jerónimo y donde se prepara la publicación de *Los enigmas*.

Tomando en cuenta la *topoiesis* de la novela se debe aclarar primero que tanto el emisor -la escritora-, como el receptor –yo lector-, son personas contemporáneas que distan mucho de la segunda mitad del siglo XVII, época en la que está basada la novela. La *topoiesis de enunciación* es la siguiente: a) Género literario: es una la novela histórica. Por otro lado, b) La *topoiesis ideológica* es un poco más compleja puesto que se ha hecho evidente su fuerte carácter de equidad de género y como lo dice el editor Andrés Ramírez: “su espíritu femenino es una de sus principales virtudes”, espíritu que se puede ver reflejado en que todos los personajes importantes son mujeres; c) La *topoiesis de publicación* es que se publicó en el 2009 –como ya se mencionó, bajo el sello editorial Grijalbo- en la Ciudad de México en esto se debe destacar que según el periódico *El Universal* esta novela fue una de las más vendidas durante ese año, lo cual la colocó como un éxito total y fue creada con el apoyo de una beca del Sistema Nacional de Creadores. Respecto a la última *topoiesis del enunciador* que es d) la personal, se puede decir que Mónica Lavín es hija de un español Miguel Ángel Lavín –cosa importante porque ella asegura que fue su primer lector y que incursionó en el mundo de las letras gracias a él. Además, en los agradecimientos del libro aparece junto con Sarah Poot Herrera, quien la ayudó durante su investigación con información y notas-. En el anexo del libro “Escribir *Yo, la peor*” la autora menciona dos cosas importantes: primero, que se acercó a Sor Juana Inés de la Cruz con mucho miedo:

Confieso que no ha sido fácil. Que aproximarme a sor Juana, a su vida, a su tiempo, a su deseo de saber por encima de todo e intentar darle vida, me pareció un atrevimiento. Aún me lo parece, por su estatura literaria, por ser motivo de estudio de los sorjuanistas (muchos le han dedicado décadas de estudio), por ser un enigma

y por los hallazgos continuos que van dando explicaciones, nuevos matices y renovadas dudas a un genio extraordinario en un momento de la Nueva España también singular. Pero el atrevimiento ha valido la pena. Me acerqué temerosa al cementerio de las luminarias mexicanas; mi quimera era rozar lo inalcanzable.

Segundo: la autora menciona que no fue fácil encontrar el estilo de la novela, que primero pensaba hacerlo desde la propia voz de sor Juana y que después optó por: “escoger los ojos de otras, la experiencia de las mujeres reales y mujeres probables que atestiguaron, acompañaron o estorbaron su vida” (373). A parte de la investigación historiográfica que cualquier novela histórica conlleva, Lavín dice que ella se propuso leer un poema diario de sor Juan, y aunque a veces no lo hizo, la figura de la Décima Musa se le volvió un fetiche. El mayor proceso de escritura de la novela, así lo dice la autora, fue en dos lugares: Caribbean House de Puerto Morelos en Quintana Roo, con Guadalupe Quintana Pali y en la zona tepozteca con Patricia Urías a quienes también nombra en los agradecimientos. Por otro lado, es evidente la formación académica de Mónica Lavín dentro del espacio de la novela, puesto que lleva a *Yo, la peor* todas las características de la Nueva Novela Histórica y gran parte las teorías de género –como ya se mencionó en el capítulo I-, aunque es cierto que su formación fundamental no es la Literatura –estudió biología en la Universidad Autónoma Metropolitana- actualmente es profesora en la Universidad de la Ciudad de México en la licenciatura en creación literaria. Además, últimamente ha participado de manera constante en varios programas de radio y televisión dedicados a sor Juana Inés.

Respecto a la *topoiesis de recepción* no se mencionará puesto que mi lectura está ya determina en este capítulo en sí, así como las impresiones e ideas que se pueden adquirir con la lectura de la novela. Por otro lado, los dispositivos de registro del texto se pueden hallar en dos formatos: el libro impreso como tal y el libro electrónico, ambos en editorial Grijalbo.

Respecto a la *topoiesis del espacio textual* se pueden enlistar más cosas. Primero que nada, tomando en cuenta que la estructura del texto es: “un sistema de relaciones desde su significados” (19), en *Yo, la peor* se cuenta con “Invocación”, una oración en donde se describe toda la intriga de la novela –acontecimiento o motivo-, se pide por Juana Inés –el personaje- y su deseo por estudiar y escribir –el objeto-. Este sistema de relaciones está fragmentado por cuatro cartas, en ellas el sistema de relaciones es distinto: el acontecimiento o motivo es la publicación de *Los enigmas*, los personajes son Juana Inés y la condesa de Paredes, María Luisa, y el objeto es la carta en sí. Las cartas están situadas al inicio de cada parte y la última al final de la intriga principal, tienen como fecha los últimos meses de vida de Juana Inés de noviembre y diciembre de 1694 a enero y febrero de 1695. Dentro de la historia principal se encuentran tres cartas, todas dirigidas a Juana Inés: la primera es de Refugio, la segunda de Bernarda y la tercera de María –su hermana-, en estas cartas el espacio textual cambia puesto que siempre se ponen en cursivas y con un espacio para separar lo que dice el narrador omnisciente de lo que dice el autor de la carta. Esto también sucede cuando se cita *La respuesta* en el capítulo “Trájeme a mí conmigo” y con las citas de los versos de sor Juana.

Sin embargo, el espacio de la novela no termina ahí, aún se debe sumar el apartado “Con sangre tinta” y el anexo “Escribir, *Yo, la peor*”; en el primero se hace una lista de todas las mujeres que describen a Juana Inés preguntándose por qué escribió “yo, la peor” con sangre en una arcada del convento; en el segundo Mónica Lavín narra su proceso de escritura y a ello agrega sus agradecimientos, una cronología de la vida de sor Juana y de los acontecimientos socio-políticos de la época y la bibliografía.

Al igual que la casa onírica, de Gastón Bachelard, en esta novela la infancia de la protagonista se dibuja en un lugar complejo: la hacienda –que si bien es cierto que no tiene sótano y guardilla- cuanta con espacios que una casa común no tendría, como la capilla. Otro punto importante es la diferencia entre los espacio cerrados y abiertos que señala el autor. En *Yo, la peor* está dicotomía se vuelve un poco más compleja porque sí bien es cierto que la mayoría de los espacio de la novela son cerrados como el convento –donde se desarrolla la mayor parte de la historia-, la hacienda y el recogimiento de Belén, los lugares “abiertos” se presentan sólo como una transición, algo así como las escaleras que define G. Bachelard; es decir sólo sirven para pasar pero no para “estar ahí”. Por ejemplo, cuando Juana Inés deja la hacienda para ir a vivir con sus tíos los Mata, Refugio Salazar por medio de sus recuerdos describe el viaje, es decir por medio de la *inmensidad íntima* se describe un lugar abierto:

Sentir la anchura del lago en el embarcadero de Chalco, temer al agua cuando nunca se ha viajado en canoa, descubrir que se está tan cerca de ella, que el agua es un cristal apacible y extendido, que en los juncos de la orilla las aves gorjean mientras los viajeros se desprenden de la tierra, y aunque no son peces, ni patos, ni esos insectos patones, van sobre el agua como si nada y se deslizan sin hundirse, sin mojarse; descubrir que los remos entran y echan el agua hacia atrás y eso provoca el avance de la embarcación; [...]; abandonarse a las seis horas de suave deslizarse, protegidos los cuerpos del viento helado por las mantas, [...]; adormecerse con la suavidad del agua y la vista de las orillas y los poblados y las canoas que cruzan en el sentido inverso y las que vienen detrás y van por delante con viajeros y bultos; detenerse en Santa Catarina para evacuar el cuerpo, para comer tamales de mosco de agua, tortas de huevo con peces, camarón seco, y dar un trago al pulque si se precisa; escuchar a los indios hablar su lengua musical y musitada con viajeros y bultos; reconocer y desconocer, atisbar la ciudad difuminada a lo lejos y avanzar hacia su precisión, la torre de la catedral visible como un cerro, y lo único permanente: los volcanes al oriente que se enrojecen con la tarde y afirman que no se ha ido uno del todo del lugar de donde se vino; penetrar a la ciudad por una acequia, sintiendo la cercanía de casas y personas; llegar al muelle y pasmarse con los ruidos de vendedores y de músicos, de aguadores y cargadores que esperan al viajero para ganarse la vida; pisar la tierra y descubrir que se está a unos pasos del corazón de la ciudad, de la Plaza Mayor donde virreyes y nobles, obispos, curas, monjas, licenciados y comerciantes rodean el núcleo sagrado santo y oficial que también fuera el centro de la ciudad azteca. Desembarcar en el centro mismo de la ciudad de los lagos, olvidarse de mirar atrás porque todo lo que uno espera está

adelante, hacia donde los pasos lo llevan. Uno más, otro más, entre los cientos de viajes diarios (73-74).

En esta cita se puede observar como el mundo interior –lugar cerrado- describe un lugar abierto –exterior, fuera, de hostilidad-, pero sólo se da para un traslado. Además, como en la cita se puede observar aparecen los diferentes elementos del sistema descriptivo básico de los que habla Luz Aurora Pimental, el de contigüidades obligadas: “detenerse en Santa Catarina para evacuar el cuerpo, para comer tamales de mosco de agua, tortas de huevo con peces, camarón seco, y dar un trago al pulque si se precisa; escuchar a los indios hablar su lengua musical y musitada”, en donde el sustantivo propio Santa Catarina se descompone en objetos particulares de ese lugar como la gastronomía –tamales de mosco de agua, camarón seco...-. Aparece la forma paratáctica de la serie, con la categoría binaria detrás/delante: “las canoas que cruzan en el sentido inverso y las que vienen *detrás* y van por *delante*” (cursivas mías, 73); y el modelo taxonómico: en donde la deixis –lugar desde donde se describe el lugar, o la posición desde la cual se habla- se encuentra en la canoa: “temer al agua cuando nunca se ha viajado en canoa, descubrir que se está tan cerca de ella, que el agua es un cristal apacible y extendido, que en los juncos de la orilla las aves gorjean [...] y aunque no son peces, ni patos, ni esos insectos patones, van sobre el agua como si nada y se deslizan sin hundirse, sin mojarse” (73). Además de la información histórica que podemos deducir de la cita –como que el viaje se hacía en carreta y en canoa, ¡seis horas para cruzar el lago de Chalco!- y de la que ya se describió a través del sistema narrativo básico la cita se hace más interesante si se toma en cuenta que Refugio la hace desde un lugar cerrado, no sólo el de su intimidad, sino también porque está dentro de la diligencia.

Este mismo lugar se vuelve a describir pero desde una perspectiva diferente, aunque es el mismo traslado –desde Panoayan a la Ciudad de México- en esta ocasión el personaje que viaja es Refugio con Hermilo:

Cuando descendieron en la ciudad de México, Refugio estaba asombrada de la velocidad con que habían corrido las horas sobre el agua. Hermilo Cabrera estuvo atento a las molestias del viento y ofreció su capa para que no pasara frío; había hecho observaciones poéticas sobre el paisaje [...]. Refugio se olvidó de la compañía de los otros, como si en aquella canoa sólo existieran el remero y ellos dos. Debió haber contribuido la cercanía del cuerpo de Hermilo; ese estar sentado el uno al lado del otro, irremediamente su cadera embonando con la de él, su muslo adherido al del hombre. Si bien al principio se había esforzado por que sus piernas estuvieran muy juntas y separadas de las de él, conforme pasaba el tiempo el cuerpo se le había ablandado y con el natural bamboleo de la embarcación se había ido toda ella repegando al hombre fornido. El hombro de él, por encima del de ella, había servido para que se recargara unos minutos alentada por el propio Cabrera que le sugirió reposar un poco (92).

En esta cita el mismo espacio tiene una descripción diferente –si en la primera se mencionan los objetos y actividades propias del traslado del lago de Chalco-, aquí lo importante es la posición de los cuerpos de los dos personajes: Refugio y Hermilo; donde la deixis de referencia pasa a ser la posición de las partes de cuerpo de ella: “ese estar sentado el uno al lado del otro, irremediamente su cadera embonando con la de él, su muslo adherido al del hombre. [...] El hombro de él, por encima del de ella, había servido para que se recargara” (92). Aquí la configuración de la canoa, remos y demás pasan a segundo plano.

Aunque en la novela existen mucho más traslados en canoa se pasara a describir otros dos traslados dentro de la misma Ciudad de México: el de Juana de San José para revisar los adelantos del arco triunfal *El divino Narciso* y el de sor Cecilia para ir al recogimiento de Belén. El primero se da completamente a pie y fue todo el mes de junio, el narrador describe que Juana de San José experimentaba la misma sensación al salir, a pesar de que el espacio es distinto: “Podía decir que al salir de la puerta del convento y echar a

andar por la calle de San Jerónimo la sensación era la misma que cuando tomaba la vereda del bosque atrás de la hacienda. Caminar era tenerse a sí misma, y en aquello no había reparado” (250). Es decir, a pesar de que el espacio físico es distinto –ciudad y bosque-, la acción de caminar en un lugar exterior brinda la misma sensación “tenerse a sí misma”; de nuevo la dialéctica dentro/fuera se rompe y brinda la idea de que el lugar fuera proporciona una inmensidad de íntima, es decir un lugar dentro. Por otro lado, a pesar de que esta dicotomía no es tan clara en la novela se puede decir lo que nombra Gastón Bachelard donde los lugares abiertos son de hostilidad. En la plaza de la ciudad, cuando Juana de San José supervisa los ocho dibujos del arco la mirada de los hombres la incómoda:

Todos los días del mes se paró frente al arco, protegida con la sombrilla que atajaba el sol de otoño y observó. Hubo alguno que habló como indio y ella no entendió, pero hubo un negro como ella que *se le quedó mirando*. Ella se paraba menuda y correcta, y estaba una hora de pie, sin moverse, como un soldado [...]. Menos mal que eran dibujos y no letras. Los demás, asombrados al principio, parecían desconcertarse con la vigilancia de la muchacha vestida de colores tristes, no con los colores que usaban las negras.

Juana de San José no había reparado en *lo extraño de su presencia allí* hasta que un día, mientras miraba cómo moldeaban una figura de una gran concha, el negro le preguntó dónde estaban sus polleras de colores. A Juana *le dio vergüenza el comentario*; era como si el muchacho le reclamara haber traicionado a los de su color. O como si le dijera: “Me gustas, pero te falta el vestido para lucir”. Entre dientes murmuró: “Es que estoy en el convento” (251, cursivas mías).

Queda claro que Juana de San José se sintió incómoda en la plaza de la ciudad, sin embargo no sólo queda ahí la situación, se hace evidente que son los hombres de la intriga quienes juzgan cómo deben vestirse las mujeres. Por otro lado, este lugar abierto de hostilidad y de transición se vuelve en un lugar para el cortejo: Juana de San José empieza una relación amorosa con el Lobo y lo va a visitar a El Azafrán [sic] –mesón donde trabaja el negro-:

Salieron juntas a la calle fría y aún oscura donde las esperaba una carreta que de inmediato las llevó a donde Juan Mata lloraba la muerte de su esposa María. Fue esa muerte inesperada, el deseo de la madre Juana de consolar el dolor de sus parientes y de reconocer y agradecer el tiempo que estuvo con ellos, lo que ayudó a

Juana de San José, pues hacia el mediodía la madre Juana pidió que llevara una carta a la abadesa avisando de su súbita salida, disculpándose y pidiendo su venia para regresar hasta las vísperas. Aquella petición providencial le permitió andar por las calles, preguntando aquí y allá por *El Azafrán* y descubrirlo cuando aún estaba cerrado. Fue a la vuelta, después de acicalarse un poco en la celda del convento, de esperar la respuesta de la abadesa y de coger un collar de piedras traslúcidas que se puso en la calle, que encontró el lugar abierto y tímida se estuvo en la puerta un rato, mirando de cuando en cuando hacia dentro por si atisbaba al negro (253).

Las visitas a El Azafrán se vuelven frecuentes y sale embarazada, lo que provoca que Juana Inés la venda a su hermana Josefa.

La dialéctica dentro/fuera también adquiere un matiz diferente en el personaje de Virgilia: Gracias a Bernarda esta negra esclava logra su libertad –que se puede manejar como un lugar abierto-. Sin embargo, al encontrarse en el mundo real y por su color de piel y su condición social es rechazada por todos, no encuentra trabajo, los españoles no la quieren contratar por ser libre y los negros la desprecian por la misma razón. Así, Virgilia busca regresar al *espacio onírico* tratando de ser esclava de nuevo:

No hubiera reparado en su vida anterior si Virgilia no hubiera llamado a su puerta preguntando si se acordaba de ella la señora. Bernarda, incapaz de despedirla porque temía que ello resultara peor, había bajado asustada al recibidor para hablar con ella. No contenta con la curiosidad de las cocineras en la habitación contigua, la había llevado a su recámara para escuchar lo que quería Virgilia. Si era dinero, estaba dispuesta a dárselo, pero la negra que primero alabó su belleza, lo bien que se seguía viendo y luego la hermosura de su casa, *le pidió que la ocupara en algo*. Leonor Carreto le había concedido la libertad antes de partir y no sabía qué hacer con ella, no tenía más casa que el Palacio y la casa del conde de Sánchez donde habían estado los virreyes antes de salir. Los señores no querían a una esclava que ya no lo era. Pensaban que era un peligro para los demás sirvientes. *Querían demostrar que la libertad tenía sus riesgos*, que se fuera a vivir esa vida de libre. Bernarda la escuchó preocupada porque la estimaba, pero no la quería cerca. No quería ese recordatorio en casa. Tampoco se lo podía decir.

Virgilia, con las manos nudosas entrelazadas sobre la falda, dijo que sabía cuidar niños y más miedo le dio a Bernarda el poder que podía adquirir su cercanía con las criaturas. Alguien que sabía de su pasado no podía estar allí.

—¿Y la casa de Belén? ¿Has pensado en ella?

Virgilia la miró con horror. *La libertad... la libertad, masculló. La palabra pesaba y nunca había tenido la necesidad de pensar en ella porque su destino estaba trazado y ella no había hecho más que acompañarlo*. Tampoco estaba dispuesta a que la negra, cómplice de su pasado, se lo arruinara (246, cursivas mías).

Como se puede observar en la cita el lugar abierto –la libertad- es un lugar de hostilidad- pero también el lugar cerrado –la casa de Belén- por eso Virgilia se horroriza cuando Bernarda la menciona. En este caso se puede decir que en *Yo, la peor* la esclava Virgilia tiene una concepción de lo abierto/cerrado igual que un niño y no como un adulto: el exterior, en este caso la libertad, le aterroriza y desea regresar al lugar cerrado: ser sirvienta en cualquier casa. Virgilia llega al convento de San Jerónimo gracias a la recomendación de Bernarda con Juana Inés, sin embargo Juana de San José no piensa lo mismo –por diversas razones, primero que nada no quería ir al convento, segundo cuando sale embarazada al mismo tiempo que la virreina María Luisa la indiferencia de Juana Inés y su manera de proceder la dejaron devastada-:

Caminar era tenerse a sí misma, y en aquello no había reparado. Ni siquiera cuando llegó otra negra al convento por recomendación de la madre Juana y estuvo un rato en la lavandería, y cuando ella le preguntó un día, por sentirla igual en condición de piel, por qué no tenía amos, ella contestó que le habían dado libertad y no supo qué hacer con eso. Se le quedaron guardadas las palabras que la habían inquietado. De ser libre ella caminaría por todos lados, dormiría en cualquier rincón, comería lo que los otros tiraran. Se escondería en el fondo de una canoa y navegaría de regreso a su casa para poder ver los atardeceres pardos de la montaña y sentir los brazos tibios de su madre (250).

El último traslado que se abordará en este trabajo es el que sor Cecilia hace al recogimiento de Belén⁷. En este lugar de traslado tanto el lugar exterior como el interior

⁷ Antonio Rubial García en su libro *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* (2005) dice que en el siglo XVII existieron dos recogimientos para alojar a las mujeres que caían en “desgracia” –viudas sin fortuna ni parientes, prostitutas, esclavas castigadas, adúlteras...-: El hospicio de la Misericordia, que dejaba a las mujeres en libertad una vez que se consideraran “redimidas”, y el recogimiento de San Miguel de Belén:

Creado [...] a instancias del arzobispo Aguiar por el sacerdote oratoriano Domingo Pérez Barcía, quien consideraba que la principal causa de la prostitución era la extrema pobreza que sufrían algunas mujeres; la solución, por tanto, consistía en darles un techo y comida y alejarlas con ello del peligro. Desde 1683, cuando se creó, hasta 1700, el recogimiento asiló a más de ciento cincuenta muchachas pobres y prostitutas arrepentidas (221).

La vida en este recogimiento como lo describen los textos históricos era cruel e insalubre. Era una cárcel con reglas religiosas mucho más rigurosas que las de muchos conventos. Al respecto Fernando Benítez en su libro *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España* (2000), habla acerca de su creación y su función cuya finalidad era obsoleta:

Belén rebosaba de víboras, no convertidas en palomas debido a que Barcía, llevado de su furor ascético, dictó leyes draconianas ni siquiera aplicables a los conventos de monjas. Sus mujeres tenían la obligación de

son lugares de hostilidad. En esto se rompe la idea expuesta por G. Bachelard, donde los lugares exteriores son de hostilidad durante la infancia y de conocimiento durante la edad adulta, sor Cecilia es una mujer madura –se puede decir que el mundo exterior no es lo mismo para un hombre que para una mujer, se debe recordar la incomodidad de Juana de San José- y, sobre todo, una religiosa pero esto no la protege del acoso callejero:

Mientras la carreta que la llevaba con el criado de Rodrigo, un indio joven, avanzaba calle abajo, Cecilia se sintió ligera a pesar de su vestimenta de jerónima. El sol y la vista de las casas y la gente, los vendedores, los caballos, los perros que merodeaban por el camino le dieron una probada de la vida que había dejado hacía mucho. Se sentía inflamada de heroísmo. Virtuosa. Ella que abrigaba rencores a la menor provocación, ahora perdonaba a su madre. [...] El ronroneo de la carreta por el empedrado y más tarde por la terracería que conducía al lugar de las mujeres la llenó de contento. Sacó de su jubón un trozo de pan y queso y lo repartió con el indio. Manuel, dijo llamarse.

Cuando llegaron a la casa del encierro, Cecilia sintió el júbilo inesperado de volver a ver a su madre. Recordó la serenidad con la que bordaba y los miraba de cuando en cuando durante sus juegos en el patio; sintió el azul del cielo en la mirada de su madre, por eso no le alarmó demasiado la altura de la barda al estar ya cerca. Manuel bajó el pedal de la carreta para que la monja pudiera poner pie y miró hacia otro lado cuando sor Cecilia se levantó el hábito y mostró las puntas de sus zapatos negros y las medias oscuras con las que enfundaba sus piernas regordetas. Ya en el portón les llamó la atención un grupo de hombres que cuchicheaba y que al verlos realzó sus murmullos, como si *la visión de la religiosa produjera malestar*. Entonces fue que sor Cecilia se preguntó qué clase de lugar era *aquella fortaleza sin ventana alguna a la calle*. La austeridad de su fachada era mucho mayor que la del convento de San Jerónimo cuyas ventanas daban a la calle y permitían la luz del cielo.

Manuel se adelantó y se quedó quieto frente al portón. Los hombres cesaron su corro y espionaron la conducta de los recién llegados. Se acercaron cautelosos y sor Cecilia, altiva, dio un paso adelante, tomó la aldaba de metal y dio con fuerza al portón. Los hombres se colocaron a sus espaldas. Tardaban en abrir y uno de ellos se atrevió a injuriar a la monja:

levantarse a las cinco de la mañana, entrar al adoratorio, besar el suelo, adorar el Misterio Altísimo de la Beatísima Trinidad, rezar sus credos, y darle gracias a Dios por haberlas retirado del mundo y sus peligros, llorar sus culpas y ponerse en camino de salvación (184-185).

Estas reglas y las condiciones infrahumanas de vida provocaron problemas y pleitos que se sabían en la ciudad pero que la administración de Belén siempre negó. Barcia, lejos de ablandar las reglas, o demostrar ser caritativo las endureció y dejó a las mujeres de Belén sumirse en un desamparo que provocó suicidios y locuras. Aunque mujeres llegaron ahí de manera voluntaria, los historiadores de la época virreinal afirman que el recogimiento de Belén fue algo peor que una cárcel, se tapiaron las ventanas, se prohibieron las visitas, se aumentaron los rezos y con ello los problemas:

Resignado, se limpiaba los escupitajos y no juzgó conveniente suavizar las reglas y los castigos. Una vez iniciada la rebelión, ella misma se alimentaba de su furia creciente. Los intentos de evasión preparados desde fuera, se multiplicaron, las mujeres se volvieron más provocativas e insolentes, el padre oía blasfemias y obscenidades que no escuchó ni en los peores burdeles y mientras más crecía la revuelta más acrecentaba su energía (189).

Fernando Benítez explica que esta revuelta fue mitigada por el padre Domingo Pérez Barcia con más reglas y menos alimentos, lo cual provocó que muchas mujeres se volvieran locas y agresivas; muchas mujeres optaron por el suicidio.

Como no sea que se haya portado mal, mejor ni se acerque. Las tienen encerradas en el infierno. Cecilia trató de fingir que no había escuchado. *¿No será que viene a adoctrinarlas?* Otro más allá, con la voz atrabancada por el alcohol, dijo que quería a su mujer afuera, que el loco y sus ayudantes abusaban de ella, de todas ellas, en nombre de Dios. Entonces Cecilia dio a la aldaba con desesperación al tiempo que se persignaba e invocaba a la Virgen María, en rezos bajos. Se abrió la mirilla y un hombre preguntó quién iba. *El diablo*, gritó el borracho, *el diablo vestido de monja*. Sor Cecilia explicó que era una religiosa del convento de San Jerónimo, que venía con la venia de la superiora para visitar a su madre que tenía años de encierro. Pero el cuidador dudó de las palabras de la mujer y le dijo que cómo saber que no era un hombre celoso.

Sor Cecilia le acercó las manos a la ventanilla para que viera su condición de mujer.

—He visto manos de varón así de pequeñas y gordas.

Uno de los hombres a sus espaldas se apiadó de la monja y arguyó:

—Por Dios, que es una hermana, baste verle el medallón en el pecho.

—O el pecho —farfulló el borracho.

En esta cita se puede observar como sor Cecilia sufre el acoso callejero cuando hacen referencia a su pecho y cómo se burlan de ella por ser monja. Por otro lado, la deixis de referencia es sor Cecilia y, a la vez, es el personaje que proporciona al lector la *focalización espacial* —como se mencionó en el capítulo II es, según Luis Javier de Juan Ginés: “el ángulo en el que se sitúa el agente que presenta un espacio para dar cuenta de este último” (62), no por eso se convierte en narrador; más bien, es el personaje principal del capítulo “Las mujeres de Belén”. Sí se describe la entrada al lugar como algo feo —además se debe tener en cuenta que no cuenta con ventanas, y recordar con ello el concepto de umbral al que se refiere Gastón Bachelard— con paredes muy altas el interior es mucho más deprimente y feo:

De mal modo y con mucha desconfianza, el cuidador abrió una rendija del pesado zaguán para que pasara la mujer, y cuando el indio intentó seguirla el otro le dijo que no podían entrar hombres. Sin más le cerró la puerta en las narices. De nada valió la cara azorada de sor Cecilia, [...]. *Bastó posar la vista al frente para olvidarse de Manuel* al ver los pasillos y el patio rebosantes de mujeres con sayas rotas, algunas con los senos de fuera, otras con las piernas al aire. Le parecía haber entrado a una enfermería zumbante de mujeres semidesnudas, despeinadas, ruidosas. [...] A la derecha, dos de ellas peleaban en el piso y otras las rodeaban, entre el movimiento de las piernas y los cuerpos, pudo ver los vellos del pubis, y la raja de las nalgas ostentosamente abierta. Se alarmó y se santiguó. El cuidador gritó desde la puerta.

[...]

Cecilia miró entre los rostros polvosos, a través de las miradas torvas, idas, congestionadas y suplicantes. Una mujer defecaba en el pasillo, a unos pasos de ella. El mosquerío revoloteaba por todos lados. Supo de inmediato que tendría que llevarse a su madre de allí, que no la podía dejar un minuto en aquella pocilga.

—Tiene que ir con el padre Barcia. Sígame.

Y poniéndose frente a ella, el cuidador le abrió paso a través del patio donde las mujeres alargaban los brazos intentando alcanzarla a ella; otras se arrastraban por el piso y alzaban las manos al paso del hombre para tocarlo con impudicia. El hombre manoteaba y las alejaba.

—Al rato les doy su comida —contestó vulgar, sin importarle que Cecilia notara su gesto obsceno, ese sobarse el sexo como preparándolo para el banquete.

Cecilia se detuvo, no podía seguir como si aquel enjambre de mujeres donde estaba su madre no importara, no podía hacerse la sorda, ahuyentar los olores, taparse los ojos. El cuidador giró. Cecilia había quedado rodeada por mujeres que imploraban, mostraban heridas, vientres abultados. El cerco se cerraba sobre ella y Cecilia se asustó. El cuidador gritó: A comer, zorras. Y de pronto todas desaparecieron hacia un costado, como perros hambrientos, como si ella no existiera, como si sus súplicas fueran una mentira (307-308).

Aunque la cita es un poco larga se debe tomar en cuenta que la focalización espacial se da por medio de sor Cecilia y, sobre todo, que el sistema descriptivo básico cuenta con las contigüidades obligadas que proporciona un campo semántico de suciedad, abuso sexual, desamparo y podredumbre. Ahora, también aparece el modelo taxonómico dimensional, este se da en *prospectiva*; es decir desde la deixis de referencia de sor Cecilia y tiene una operación *móvil* puesto que en la cita anterior, la descripción del patio de Belén se da mientras la religiosa camina al lado del celador, de ahí frases como: “Cecilia se detuvo”, “No se atrevió a dar un paso más pues sintió temor”...

Se ha pasado de un lugar abierto, del convento de San Jerónimo al recogimiento de Belén —el último espacio de traslado que aparece en la novela-, a un lugar cerrado completamente. Los lugares cerrados dentro de la novela *Yo, la peor* son exclusivamente femeninos, sobre todo los de la tercera parte: Belén y el convento de San Jerónimo. En el capítulo “Las mujeres de Belén” se describe un lugar aún más íntimo: la sacristía, donde se abusaba sexualmente de las mujeres que entraban al recogimiento. Cuando sor Cecilia salió

del recogimiento de Belén, después de que su madre la rechazó: “se subió al carruaje y no supo cómo colocar los sentimientos: eran muchos confundidos con las visiones brutales de lo ocurrido. Se tapó la boca y contuvo un aullido. ¿Por qué nadie le dijo a dónde se iba a meter? ¿Por qué sor Juana no la previno del horror?” (312). La verdad es que Juana Inés sólo tenía rumores de las circunstancias de Belén pero no creía que fueran tan infrahumanas:

A veces me siento hermanada con las mujeres de Barcia. No sé si te conté lo que ocurrió a una de las religiosas de este convento que al visitar a su madre, encerrada desde tiempo atrás por adúltera, se encontró con un mundo de agresiones, abusos, reclamos, locura y despropósito. Mujeres sin esperanza. Volvió desgajada, contó algunas cosas, me recriminó no haberle advertido del infierno con el que se encontraría, pues yo participé de las diligencias para que se le diera el permiso de acudir. La verdad es que desconocía la dimensión del propósito del jesuita (80).

Esta cita es de una de las cartas que Juana Inés dirige a María Luisa, tiene la fecha del 17 de diciembre de 1694 y se escribió en el convento de San Jerónimo. Además, en la cita anterior se puede observar cómo la autora a través de diversos campos semánticos va creando símbolos que le dan un nuevo significado al espacio: empatar el sustantivo *infierno* con *el propósito del jesuita* hacen que el recogimiento de Belén se configure como algo negativo que crearon los hombres para disfrazar -en nombre de algo la Iglesia-, ciertos tipos de abusos. Esto es importante porque ahora se analizará el lugar cerrado conferido a la mujer más importante dentro de la novela *Yo, la peor*. Cuando se dice “más importante” no sólo se hace referencia al hecho de que es la parte más amplia de la novela, sino que también historiográficamente fue el lugar más importante para sor Juana. Como lo menciona Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, no sólo pasó ahí la mayor parte de su vida – entró el 24 de febrero de 1669 y permaneció ahí hasta el día de su muerte, 17 de abril de 1695- sino que desde ese lugar supo manejar sus relaciones, ganarse amistades, enfrentar a sus enemigos y protegerse de ellos. Así lo demuestra la

intriga de la novela y se recuerda el término de G. Bachelard sobre la casa como fortaleza o nido.

En la historiografía se han hecho diversos estudios acerca de cómo eran los conventos en la segunda mitad del siglo XVII y cuáles eran sus reglas y modos de convivencia, en este trabajo ya se han mencionado algunos como *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* de Antonio Rubial García, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España* de Fernando Benítez y, por supuesto, Octavio Paz con su libro ya sumamente citado en esta investigación. Además de lo que se sabe por la propia sor Juana en *La respuesta*. Sin embargo, la configuración del convento de San Jerónimo dentro de la novela es un poco diferente. Si el espacio físico es el mismo, la constitución emocional es diferente, puesto que no sólo cambia respecto a los lugares dentro del convento sino también a su manera de vivir ese mismo espacio respecto al personaje que proporciona información del lugar.

Retomando la idea de Gastón Bachelard en su libro *Poética del espacio* el convento de San Jerónimo se concibe como un hogar, aunque no convencional, cumple con la misma función que este. No en vano sor Juana hace alusión a sus compañeras como: “y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para el extremos distantes” (833). Por la descripción de *sistema de contigüidades obligadas* se puede decir que el convento de San Jerónimo, donde transcurre la tercera parte de la novela, cuenta con: locutorio, capilla –donde está el confesionario-, cocina, alacena, bodega, huerto, torno –especie de ventana que giraba para pasar los productos porque no podían salir del convento-, una fuente y muchas celdas. Ninguno de estos lugares se describe a detalle, más bien sólo se mencionan por el sustantivo común, sin hacer series

paratáticas –ya sea hipotáctica, en algunas ocasiones se recurre a la de inventario- y muy pocas se recurre a la *función tonal* o al sistema descriptivo por sentidos. Se describe al convento con dos pisos porque los pasillos tenían escaleras y se hace mención de la planta alta en varias ocasiones. Solo en alguna ocasión se recurre a la descripción por comparación: “La austeridad de su fachada [Belén] era mucho mayor que la del convento de San Jerónimo cuyas ventanas daban a la calle y permitían la luz del cielo” (305-306). Esto es importante porque esas ventanas con las que cuenta el convento se pueden apreciar como un *umbral* de los que nos habla G. Bachelard.

Sin embargo, la configuración del espacio dentro del convento se vuelve mucho más compleja cuando se toma en cuenta la *focalización espacial*. Las mujeres encargadas de la descripción del convento y de Juana Inés son: sor Cecilia, la novicia Isabel María, sobrina de sor Juana; la virreina, María Luisa y la esclava Juana de San José. Por medio de estos personajes la configuración del convento toma diferentes matices respecto al personaje que aparece en el capítulo. Por ejemplo, aunque comparten lugares en común como la capilla, el confesionario, los patios y pasillos, las *unidades espaciales* y las *zonas de acción* son diferentes. Las diferentes focalizaciones espaciales se harán conforme al orden en que aparecen los personajes en la intriga.

Sor Cecilia Fernández Isaureri es una monja criolla que llegó al convento desde niña, antes de la llegada de Juana Inés ella era quien hacía las alabanzas y los villancicos, por eso le tiene envidia. Los lugares de acción de este personaje son, sobre todo: el confesionario y la cocina del convento. El primero cobra una gran importancia por un aspecto psicológico, sor Cecilia odia a su madre por “incumplir su deber como esposa” al engañar a su padre con su hermano: “La madre no pensó en que una vez tomados los

hábitos Cecilia se confesaría cada día viernes con la cara en el piso y diría en voz alta sus pecados. Que una y otra vez tendría que repetir que odiaba a su madre y que soñaba con matarla” (220). El deseo matricida de sor Cecilia después se vuelve en piedad cuando su madre termina en el recogimiento de Belén, ya que el confesor trató de extorsionar a Dolores y el secreto se supo: “Diego Fernández de Landa era un cornudo y su mujer una adúltera” (220). Aunque no se describe el confesionario como tal la acción de confesar adquiere una fuerza importante cuando se describe el recogimiento de Belén, cosa que ya se hizo en este trabajo.

La cocina es un espacio muy importante para sor Cecilia puesto que cuando ella descubrió a su madre cometiendo adulterio tenía mucha hambre:

Cecilia sólo conocía una mirada semejante. La de su madre. Y había sido por pura curiosidad, porque los ruidos que salían de la alacena de casa aquella noche en que hambrienta había bajado por un poco de atole que reposaba en el fogón, llamaron su atención y se acercó a la puerta y le parecieron más brutales e intrigantes, como de gatos encerrados. Entornó la puerta dispuesta a ver saltar al minino, pero en la penumbra de aquel aroma a aceituna en salmuera que emanaba de los toneles de la entrada sólo pescó esos ojos pardos y sentenciadores asomados sobre un trozo de espalda. Se deslizó en silencio a su habitación, fustigada por la mirada de su madre que se repitió idéntica y sentenciosa a la hora del almuerzo el día siguiente (216).

Desde entonces sor Cecilia comía cada vez que se sentía angustiada, triste o pesarosa, desde ese día se robaba los bienmesabes de la bodega del convento. La descripción de la cocina de los Fernández Isaureri, es un poco más detallada que la del confesionario, primero que nada se recurre al sistema de contigüidades obligadas, la cocina tiene un fogón, atole y una alacena. Ésta es espaciosa, puesto que caben dos personas y tiene una puerta, por otro lado contiene toneles y se hace uso de la descripción de objetos por medio de categorías sensibles, la alacena es un espacio en penumbras –vista- y huele a: “aceituna salmuera” –olfato-. Esta alacena también se puede considerar como un rincón dentro de la casa.

Aunque sor Cecilia visita otros lugares dentro del convento y fuera de él –como el recogimiento de Belén- no se mencionarán puesto que los pasillos y fuentes del convento no proporcionar datos interesantes.

Por otro lado, la focalización y los lugares de acción de la novicia Isabel María son distintos. Ella no concibe ni vive el convento como un lugar donde la encerraron para silenciarla –como en el caso de sor Cecilia- más bien, lo vive como un lugar lleno de soledad: “Hasta entonces Isabel María estaba tan sola en aquel convento donde se comía en grupo, se rezaba en corro, se cantaba en el coro, se trabaja en equipo” (293). Pero está configuración de lugar cambia cuando empieza a tener una relación amorosa con sor Andrea –una religiosa dos años menor que ella y de piel mulata-: “Sólo la maldita confesión con el cura daba la idea de una falsa soledad; pero no había dicho al confesor que su soledad era menor desde que acariciaba la piel de sor Andrea, desde que besó sus pies un día de prisa, al recoger la fruta del huerto. Porque estar menos sola no podía ser pecado...” (293). No se brinda una descripción detallada del huerto, sin embargo es evidente que para Isabel María es un lugar muy importante dentro del convento, pues ahí se besó con sor Andrea.

El personaje de María Luisa Manrique de Lara, marquesa de Paredes y de la Laguna visita frecuentemente el convento de San Jerónimo para poder convivir con Juana Inés, por quien tuvo mucha curiosidad tan sólo al llegar a la ciudad, pues según *Yo, la peor* la fascinación que le provocó el *Neptuno Alegórico* fue desmedida y quería conocer a la autora. En su primera visita se describe la entrada del convento y el locutorio:

María Luisa descendió de la estufa roja después de su marido, que ya le extendía la mano. Llevaban unos días en Palacio y aún no aireaban todos los baúles, ni citaba a sastres y costureras para las prendas que se confeccionarían con las sedas y los

brocados que habían traído, cuando María Luisa insistió en que era preciso agradecer a la monja los honores de la recepción del arco. [...]

—Suficiente para comprarme el cielo, María Luisa, para encima ir con las monjas que huelen a encierro.

Pero allí estaban frente al portón del convento de San Jerónimo, conducidos por la tornera y la abadesa que se apresuró a salirles al camino antes de que entraran al locutorio donde *ya se preparaban chocolates y confites para la recepción*. Sor Juana Inés de la Cruz y la propia abadesa habían sido avisadas de tan ilustre visita porque María Luisa no quería irrumpir por sorpresa en la vida del convento. [...]. Mientras cruzaba el patio del convento del brazo de su marido, *la arquería de la planta alta y el entorno de piedra le imponían*. No que en su tierra no hubiera algo parecido, pero algo había en los cielos azules que se recortaban sobre los patios que los hacían más dulces y blandos. Ya la habían puesto al tanto de que Juana Inés había sido favorita de la virreina Leonor Carreto; por eso le resultó extraño que hubiera escogido el encierro por destino. *Cuando entraron al locutorio, la asaltaron los olores acanelados del chocolate. Sonrió. El olor a canela era tan exótico. Y la voz de la monja la tomó por sorpresa.*

—Bienvenidos, excelencias (262-263, cursivas mías).

En esta cita se describe la entrada al convento de San Jerónimo: un portón que al lado tiene el torno de piedra –de nuevo aparece el umbral al que hace referencia Gastón Bachelard-. La primera impresión de María Luisa respecto al espacio es que es un lugar austero, no porque en España no hubiera conventos sino porque había algo en los cielos azules: “que se recortaban sobre los patios que los hacía más dulces y blandos”, de nuevo se da una descripción por medio de una comparación –en este caso entre los conventos de la metrópolis y el de San Jerónimo-. Se recurre a la *descripción de los sentidos*: vista, “la asaltaron los olores acanelados de chocolate”, “el olor a canela era tan exótico”; oído, “la voz de la monja la tomó por sorpresa” y se recurre a la serie predicativa paratáctica del inventario, en el locutorio hay: “chocolates y confites” más adelante también se dice “yemas y buñuelos” (263). Además, de lo que se ofreció en el locutorio durante la visita de los virreyes se dice: “En aquel locutorio, se fijó, el único adorno era el Cristo en la pared del fondo y la imagen de san Jerónimo con la barba cana” (264). Aquí la deixis de referencia, es decir el espacio cero se da desde las impresiones de la virreina María Luisa,

por ende ella es la que proporciona la focalización espacial del locutorio. El locutorio y el pasillo que va de este al portón son las únicas zonas de acción de la condesa de Paredes dentro del convento. En esta cita de nuevo se da una configuración del espacio por medio de palabras semánticamente opuestas como cielo y encierro, al primero siempre se le atribuyen significados de libertad mientras que el encierro prácticamente carece de ella –en la mayoría de los lugares cerrados se recurre a la ausencia de luz solar como característica principal, en este caso pasa lo contrario, el cielo forma parte del encierro en el convento de San Jerónimo-, creando así el símbolo en donde no hay opuestos absolutos. El final de la visita llegó con la hora nona –una hora para rezar- y al salir la condesa pregunto por la celda de Juana Inés: “Sor Juana señaló la esquina del sur. –Por allí se miran los volcanes y yo nací en sus faldas –dijo por respuesta. (265).

Uno de los lugares más importantes del convento de San Jerónimo es, sin duda, la celda de Juana Inés. Como Octavio Paz lo señala:

Las celdas se vendían y alquilaban. Los [...] trabajos de reconstrucción del convento de San Jerónimo han revelado que la mayoría de las celdas eran de dos pisos. De ahí que el acta de venta de una celda a sor Juana, en 1691, indique que se vende “con sus altos y sus bajos”. Las celdas tenían baño, cocina y una estancia, además de la habitación para dormir. Otras eran más grandes. En realidad, los conventos eran pequeñas ciudades y las celdas eran apartamentos o, incluso, casitas construidas en los vastos patios (168).

La focalización de un lugar tan íntimo como la celda de la protagonista siempre se da por otros personajes, sólo en una carta Juana Inés describe su celda así: “Nunca la desnudez fue tan hiriente como la de esos muros encalados sin palabras que los vistieran” (365), pero más que describir su celda hace referencia a la nostalgia por sus libros perdidos.

Tomando en cuenta lo que dice G. Bachelard, donde es muy importante *la situación de la casa en el mundo* se puede decir que la celda de Juana Inés pasa a ser no sólo su casa-

nido sino también su fortaleza y los demás espacios del convento el mundo, por lo que le dice a María Luisa se sabe que la celda está al sur del convento –porque desde ahí se ven los volcanes, de nuevo se recurre a una ventana como umbral- sin embargo, también se describe que está junto a la de sor Cecilia: “Y si al principio entraba con toda espontaneidad a esa celda, que para colmo de su mala suerte *era la contigua*, ahora lo hacía por molestar” (217). El interior de la celda de Juana Inés es focalizado desde la vista de Isabel María y de la esclava Juana de San José. La sobrina de la protagonista lo hace con las piezas principales: es decir el estudio y el dormitorio:

Ni siquiera en la celda se podía dormir a solas, salvo cuando la enfermedad obligaba; ella compartía con su tía el dormitorio que ahora era más grande y albergaba libros y extraños aparatos, balanzas, telescopios, laúdes, flautas, que Juana Inés atesoraba. Las camas estaban en la parte baja, en lo alto el escritorio y los estantes con los libros. Así, mientras su tía estudiaba, ella podía a solas respirar sus preguntas en la parte baja (291).

La descripción se da de nuevo por la serie predicativa paratáctica: libros, extraños aparatos, balanzas, telescopios... Y se hace mención de las dos plantas de la celda, cosa curiosa se dormía abajo: “las camas estaban en la parte baja” y en lo alto estaba el estudio de Juana Inés que además de los aparatos que ya se mencionaban contaba con una mesa: “Cuando escribía en la celda, en la mesa que había hecho *colocar junto a los libros* en la parte alta, no se descubría la cabeza” (329, *Cursivas mías*), la mesa está junto a los libros.

Por otro lado la celda de Juana Inés también contaba con baño y era espacioso. El agente encargado de brindar la *focalización espacial* del baño es Juana de San José:

Juana de San José *la miró entrar desde el petate en que dormía al lado de las niñas, la vio subir a la parte alta de la celda donde estaba su habitación y su estudio*, y contempló la luz de la vela parpadeante en el muro hasta que se quedó dormida.

La imaginó escribiendo con *el tintero* que Juana de San José mantenía limpio y lleno. [...]

—Murió Leonor —dijo, y contuvo el llanto.

Juana de San José no supo qué decir. Torpemente anunció que le prepararía el baño aunque no fuera el día en que lo acostumbraba. Y Juana Inés aceptó. [...] Ahora que vaciaba el agua calentada a leña en *la tina de mármol* temía ver el sufrimiento de la hermana Juana Inés. [...]

Cuando entró la monja, apenas la distinguió en la *penumbra de ese salón*. *Atrás del biombo que había en la pieza* se desvistió silenciosa. Por un costado, entregó a Juana de San José el medallón que siempre llevaba en el pecho y la negra lo colocó en *la mesilla* de costumbre. [...] Envuelta en un paño blanco con el que después secaría su cuerpo, *caminó a la tina* y metió un pie al agua que humeaba. (240-241).

En esta cita se puede encontrar una contradicción respecto a la configuración de la celda con la que brinda Isabel María. Primero se dice que el dormitorio de Juana Inés estaba abajo junto a la cama de ella, en este caso la habitación de la protagonista está arriba junto con el escritorio y el baño. Por otro lado el baño, es espacioso y los muebles que pueblan ese lugar son: un biombo, una mesilla y la tina de mármol. Así, la celda de Juana Inés se configura como un espacio grande con “la pared de libros” (239) y con instrumentos musicales, aparatos científicos, una mesa, un tintero, tiene dos pisos y en el de arriba está el baño. Se puede decir que también es lujosa pues tener una tina de mármol no es barato.

Sin embargo, el convento no es un lugar cerrado del todo, no es una casa como tal aunque cumple con esta función. Más bien, el convento de San Jerónimo dentro de la novela *Yo, la peor* se configura como un umbral que deja pasar y salir información de todo tipo. Ya se ha mencionado que cuenta con ventanas, las puertas –de las celdas, alacenas, bodegas- y el portón en sí constituyen un elemento importante en el espacio. Así, las mujeres del convento también se vuelve “un ser entreabierto” (193) como lo menciona Gastón Bachelard. El umbral es un conector entre el espacio cerrado y el exterior. En este caso no sólo existen umbrales físicos como la venta, puerta y portón sino también la boca. Es preciso recordar al confesor de sor Cecilia, que lo primero que hace es llevar

información del convento al exterior. Otro umbral importante es la ventada de la celda de Juana Inés, pues desde ella puede ver los volcanes, imagen muy importante para la protagonista pues con sus nombres aprendió a leer y escribir en Panoayan. Además, Refugio en una carta devela la idea que al encerrarse en el convento Juana Inés contará con más libertad: “Paradójica decisión la que has tomado, que en *encerrarte* contemplas la posibilidad de *ver el mundo con más claridad que si permanecieras en las calles* de la ciudad atada a tu condición de criolla sin padre” (199, cursivas mías). En esta cita se puede observar que el encierro que elige Juana Inés es una manera de liberación en donde el umbral pueden ser los libros. En una de sus cartas la misma protagonista expresa esta idea: “La verdad es que desconocía la dimensión del propósito del jesuita [Barcia]. Aunque tengo aún acceso a las noticias del mundo” (80).

Dejando a un lado la configuración del convento, se pasará a los rincones. Gastón Bachelard dice que un rincón: “es todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazarparnos sobre nosotros mismo” (126). Pero también menciona que es una negación del universo, esto también aparece en la novela. Primero Isabel María niega el universo del convento para agazaparse en los rincones junto con sor Andrea, es decir para ella no es un lugar de soledad sino un lugar que puede compartir con alguien para evitarla: “Y así, arrodilladas, se habían reído como niñas cuando sus manos se encontraron tallando el mismo rincón” (293) y “Al tomar las escaleras al fondo del pasillo para subir a la celda, una mano la tomó y la jaló hacia *la esquina oscura*. El cuerpo de otra monja oprimió el suyo contra el muro helado y unos labios ansioso chuparon los suyos” (317, cursivas mías). Isabel María no piensa igual que G. Bachelard si para él los rincones es el lugar donde se espera para hacer algo “malo”, para la monja es un lugar donde puede alcanzar el paraíso:

“ahora que sor Andrea se apretaba a su cuerpo en *las bodegas* y permitía que su corazón rozase el suyo entre telas, comprendía esa promesa del paraíso, ese atisbo que Jesús le mandaba: la unión de la carne y el alma” (293, cursivas mías). Si para Isabel María los rincones son un lugar para compartir su amor con Andrea y así afianzar su fe en Dios, para la negra Juana de San José sí son una negación del universo. Cuando habla de la libertad de Virgilia ella se imagina que andaría por las calles y plazas de la ciudad sin rendir cuentas: “De ser libre ella caminaría por todos lados, dormiría en cualquier *rincón*, comería lo que los otros tiraran” (250, cursivas mías). Si en esta cita el rincón forma parte del espacio de la libertad, también Juana de San José los usa para tener sexo: “Sus empujones para poseerla en los *rincones* de un portón, o en la bodega misma cuando los otros lo permitían, disimulando y aprovechándose luego para darle tareas de más” (283, cursivas mías). En la novela el rincón aparece como un lugar para la sexualidad, como se pueden observar en este caso, sólo sor Cecilia utiliza los rincones y los lugares cerrados –como la bodega y la alacena- para espiar y escuchar las conversaciones de los demás, es así como descubre la relación de Isabel María con Andrea.

Otro aspecto importante de los espacios en la novela son los lugares sacros –capillas y catedral-, que se describen como lugares austeros y casi siempre en penumbras, sin embargo la acción que se realiza en estos lugares no es orar y un examen de conciencia que provoque el arrepentimiento. Las capillas sobre todo –tanto la de la hacienda como la del convento- sirven para los recuerdos eróticos. Por ejemplo, cuando Isabel María entra a la capilla lo hace porque en la noche se despertó masturbándose, al buscar respuestas encuentra el recuerdo de sor Andrea: “Cuando Andrea *entre rezos* fingía susurrarle algo al oído para introducir su lengua en el lóbulo, Isabel María *sentía en el cuerpo la presencia*

divina, una fuerza que la arrebató de las procaces tareas de la tierra para elevarla” (293, cursivas mías). Otro claro ejemplo de esto es cuando Isabel Ramírez conoce a Diego Ruiz – su segundo marido- al otro día va a la capilla de San Miguel Arcángel y piensa en su primero amor:

A la mañana siguiente, procurando no despertar a las criaturas, se vistió de prisa, refrescó su rostro y se envolvió en el mantón de lana. El día apenas despuntaba y ya podía escuchar las voces de los arrieros que se llevaban a las ovejas al camino. Sobre la cúpula de la capilla distinguió el lucero de la mañana. Pensó que era una buena señal: una estrella sobre la capilla de San Miguel en Panoayan. Atravesó de prisa y sigilosa el patio; no quería que la descubriera el servicio y esperaba que su madre no estuviera metida en la capilla porque ella quería un momento de solaz con el señor. Empujó la puerta de madera desde el patio y cruzó el pequeño vestíbulo. Apoyó su rostro en la puerta contigua a la biblioteca de Pedro Ramírez para asegurarse del silencio. Los rezos de su madre eran un murmullo siempre distinguible. Pero, afortunada Isabel, la capilla era toda para ella. Se hincó frente al altar, apoyó la cara entre las manos y contuvo una rabiosa alegría que se le había metido en el cuerpo y el ánimo desde la noche anterior. Semejante alborozo sólo lo había sentido cuando ella y Nicolás, el hijo de Catalina, salían por la vereda de los nogales y, sentados después de llenar un saco con el fruto seco, le estremecía la cercanía tibia del brazo oscuro del muchacho contra el suyo. Entonces había cerrado los ojos esperando que Dios comprendiera ese amor temprano. Después de ese día, el olor poderoso que emanaba el cuerpo de Nicolás la torturaba. Los dos habían dejado de reír, de tirar piedras a los pájaros, de molestarse el uno al otro. Se respiraban y miraban al frente ignorando sus miradas, al trigal que estaba al otro lado de la cortina de árboles sin atreverse a romper el encanto de la quietud. Una de esas veces Isabel cerró los ojos un momento y se dejó flotar en el viento que corría entre los árboles. Volteó el rostro hacia Nicolás, que muy despacio y con temor recorrió los labios de Isabel. Entonces Isabel abrió los ojos y encontró los de él, atentos al meneo de sus manos, y ella miró esa mano cercana, oscura, y con la suya, blanca y contrastante, la hizo a un lado y se acercó al chico, a sus labios carnosos, y lo besó. Ella lo besó a él.

En esta cita se puede observar como la intención de Isabel es pedir respuestas por ese “amor temprano” pero lo que encontró como tal fue el “alborozo” que había sentido con Nicolás.

Siguiendo esta línea, otro aspecto importante del espacio es la metáfora –aunque ya se ha mencionado que a G. Bachelard le parece mejor la imagen- que se hace del cuerpo

de la mujer con la tierra o con un templo. Es decir, en *Yo, la peor* el cuerpo femenino pasa a ser un espacio imaginado que sólo adquiere sentido por medio de la relación sexual:

[...] su única razón de ser era la aprobación de Juan, el deseo de Juan, los piropos de aquel hombre que le había mostrado lo que era propio de su cuerpo y que precisaba de un descubridor. “Navegarte, fundar una ciudad en ti”, le decía; “América precisó un navegante para constatar su existencia”. Su hombre de mar era Mata, ella su América; él la había nombrado y le había construido una plaza en el pubis donde retumbaban las campanas de catedral, un palacio en los pechos donde se erguían los pendones de la realeza. *Ella era mujer territorio nuevo, ya no Bernarda virtuosa sino Bernarda elevada por los cielos. Los anchos cielos azules de su propia religión donde ella era templo y él un devoto.* Pero sin el orador, sin el hombre que venerara su cuerpo de rodillas ella no era nada; era un templo desocupado, una pirámide sin Quetzalcóatl, sólo piel y huesos, piedras para ser demolidas (146-147 cursivas mías).

En esta cita el cuerpo de Bernarda pasa a ser una ciudad, un templo y una catedral. Al igual que América el cuerpo de Bernarda Linares es descubierto por Juan Mata. Por otro lado, la esposa de Juan también se convierte en un espacio imaginario, pero en este sentido María Mata es un lugar seguro, un lugar de felicidad:

Ella siempre sería la tierra firme, un lugar donde volver y estaba dispuesta [...] a perdonarlo como lo había hecho cuando se volcaba íntegro, santo, olvidado de sí mismo y lacio en su recinto de mujer. *Ella era el templo y ya se encargaría de redimirlo en las dulzuras de su sexo fiel* (192, cursivas mías).

Se debe recordar a Bernarda con la metáfora donde su cuerpo es el templo donde Juan Mata se convierte en el devoto. La figura en relación del cuerpo femenino como templo brinda la idea de la mezcla, no sólo entre los dos placeres, sino también en lo que menciona Iuri Lotman: “‘imagen del mundo’, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado” (272). Es decir la imagen del mundo novohispano es, absolutamente tal vez, una imagen religiosa.

Por último, se debe mencionar que el espacio literario en la novela *Yo, la peor* se actualiza por dos grandes mecanismos: primero, se hace una nueva configuración ideológica de la religión novohispana, lo que desemboca en los lugares sacros como lugares

oníricos o de ensoñación y del cuerpo femenino como un templo cuyo ritual de adoración es la relación sexual como tal; segundo, las diferentes focalizaciones que se dan de un mismo espacio también ocurren con la protagonista, así la reconfiguración de un mismo espacio se da de diversas maneras y a la vez reflejan diversas actitudes de Juana Inés.

Conclusiones

Como se ha descrito en la investigación, los espacios dentro de la novela histórica *Yo, la peor* no son sólo el telón de fondo que sirve para decorar; mucho menos cumple sólo la función de recipiente que se llena con personajes y objetos. Es un elemento de la historia que se llena de significados respecto al personaje que lo puebla y sus ideas, así como las acciones que en dicho lugar hace.

Los espacios en la novel adquieren cierta actividad dentro de la intriga por medio del umbral: pues éste no sólo hace que los espacios cerrados obtengan información de los espacios abiertos sino que también estos espacios cerrados modifican el exterior. Claro ejemplo de esto es la confesión de sor Cecilia y la obra de Juana Inés, sobre todo *La respuesta* y *La carta atenagórica*. Por otro lado, la dialéctica inmensidad/profundidad y dentro/fuera se rompe en la novela de dos maneras: primero, Refugio Salazar nos describe un lugar exterior (inmenso) pero desde su interior (profundidad) –son sus recuerdos- y lo hace desde un lugar cerrado. Segundo, el convento aparece como un lugar cerrado pero desde ahí Juana Inés puede observar, comprender y cambiar el mundo exterior, claro ejemplo de esto son las visitas de la virreina María Luisa y de las salidas de la negra Juana de San José. Esta dialéctica de la inmensidad/profundidad también se ve reflejada en el claroscuro, como se presenta la protagonista: en algunas ocasiones toda la luz cae sobre ella, se debe recordar que Bernarda encontró una carta de Juana Inés en donde se sugiere que la decisión de tomar los hábitos se dio porque fue violada, y en otras ocasiones aparece en la oscuridad de la novela, ningún personaje supo por qué escribió “Yo, la peor” o por qué dejó de escribirle a Refugio Salazar.

Los rincones de la novela no se determinan como lo menciona Gastón Bachelard, sino que adquieren nuevos semas cuando se utilizan para algo diferente: como el placer sexual –puesto que así lo plantea la novela con los personajes de Isabel María y Juana de San José–, el rincón en la novela no aparece como un momento de soledad y para buscar la ensoñación. Aparecen como un lugar donde se mitiga el sentimiento de soledad por medio del amor y por medio de la exploración del cuerpo, los rincones dentro de la novela no sólo sirven como un encuentro con el otro, sino consigo misma; Isabel María se siente más feliz en el convento después de estar con Andrea.

Los lugares que provocan la ensoñación no son los rincones sino los lugares sacros, sobre todo las capillas pues en ellas los personajes conjuntan: pensamiento, recuerdos y sueño. Es decir en la novela *Yo, la peor* los lugares más oníricos son los religiosos. Un claro ejemplo de ellos es la relación que mantiene Isabel María y Andrea, en una parte se describe como la segunda le mete la lengua en el lóbulo de la oreja a la primera y ella siente excitación a pesar de que lo hace entre los rezos y las misas. Refugio Salazar, también descubre que está enamora de Hermilo durante misa, más específicamente cuando hacen la comunión, durante este acto religioso la maestra no piensa en que está recibiendo la sangre y carne de Cristo sino en que le excita la mirada del mulato.

La concepción de los lugares tradicionales se rompe: en las capillas, como se acaba de mencionar, y en las cocinas. Las cocinas sirven de dos maneras: como un lugar de aprendizaje, donde se puede recurrir a la tradición oral y a aprender náhuatl y como un lugar de placer sexual. Sor Andrea e Isabel se metían a la alacena para besarse, el Lobo tenía relaciones sexuales con Juana de San José en la cocina de El Azafrán, atrás de las ollas y sartenes cuando sus compañeros de trabajo no los veían. La madre de sor Cecilia

también utilizaba la alacena para tener sexo con su cuñado. La cocina también se resemantiza como un centro de negocios: Virgilia pacta abortos en ese lugar del palacio, y se vuelve un lugar para lucrar con la vida y la muerte.

El espacio en la novela no sólo es físico, sino también se vuelve una concepción de mundo: Nueva España como el nuevo mundo, tierra fértil para trabajar, lugar por explorar. Así, se hace la metáfora del cuerpo de la mujer; y el hombre como el navegante, el explorador que descubre y conquista ese espacio. Claro ejemplo de esto es el cuerpo de Bernarda Linares y la figura de la esposa como tierra firme.

Se percibe al convento como una caja china, en donde el interior tiene espacios más pequeños e íntimos, como las celdas, que a su vez cuentan con espacios más cerrados como la habitación o el baño. En el caso de la celda de Juana Inés la configuración del espacio se da por tres miradas distintas lo cual permite al narrador poner cosas en la serie predicativa que no se podrían desde la focalización de un solo personaje. Por ejemplo cuando se describe la celda a través de Isabel María sólo se nombran las camas, sin embargo cuando se hace desde la perspectiva de Juana de San José aparece el petate, donde dormía ella.

En conceptos de Luis Javier de Juan Ginés el espacio total de la novela se compone a través de diversas *focalizaciones espaciales* –más específicamente 16, que son el número de mujeres que observan a Juana Inés, sin contar a sor Filotea- esta diversidad de focalizaciones no sólo cambia las unidades espaciales sino también las zonas de acción, por ejemplo en el convento las zonas de acción de Isabel María son los rincones, la capilla y la celda de Juana Inés y para sor Cecilia son el confesionario, la cocina y las bodegas. Esto también cambia la percepción emocional respecto al mismo lugar, mientras que para la primera es un lugar de soledad para la segunda es un castigo por haber visto a su madre con

otro hombre. Lo mismo ocurre con la casa de los Matas, el Palacio y la hacienda, pero las focalizaciones espaciales no sólo se antepone sino a la vez se complementan. El único lugar que aparece desde una sola focalización es el recogimiento de Belén, pues el único personaje que entra a ese lugar es sor Cecilia.

La configuración del recogimiento de Belén también se puede tomar como una denuncia social de lo que pasó en el siglo XVII y de la opresión que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia en las sociedades patriarcales, esto no sólo se da por la descripción física del lugar sino también por medio de las impresiones que arroja Juana Inés en sus cartas. En estas cartas también se resemantizan la figura de la protagonista, pues proponen que nunca se rindió y que siempre trató de luchar contra el silencio que le impusieron “los lobos”, es decir: Aguiar y Seijas, Manuel Fernández de Santa Cruz y Antonio Núñez de Mirando.

Aunque el único personaje que aparece a lo largo de toda la intriga es Refugio Salazar su *focalización espacial* respecto a la configuración de los principales espacios de la novela es casi nula, pues sólo entra a la capilla del convento y al salón del palacio. Nunca aparece en la hacienda ni en los diversos espacios que conforman el convento. Sin embargo, es el personaje que más focaliza lugares abiertos, es ella quien describe el viaje de Juana Inés de la hacienda a la Ciudad de México, por medio de sus reflexiones el narrador describe por primera vez la plaza Mayor y las calles principales, así como el transporte en canoa por los lagos de la ciudad. Esto no es gratuito si se toma en cuenta dos cosas: ella –dentro de todos los personajes femeninos- es el más performativo. Refugio es quien más exhorta a Juana Inés a escribir y, sobre todo, decide saltar todas las normas de la época para amancebarse –vivir en unión libre- con el mulato Hermilo, cosa que debió

escandalizar si se toma en cuenta que ella era criolla, sin embargo cuando éste muere ella regresa a Panoayan y reabre su escuela Amiga, es decir desde el inicio de la novela hasta el final es una mujer independiente, cosa que resulta difícil para la época, sobre todo después de juntarse con un mulato.

La mayoría de los espacios –independientemente si son abiertos o cerrados- son hostiles para las mujeres, sobre todo el palacio y el convento; donde las relaciones femeninas se dibuja como una guerra de egos y envidias. En el palacio por parte de Bernarda y en el convento con sor Cecilia. Sin embargo, al final la idea de ayudar y protegerse entre ellas gana.

Así, la apropiación de los espacios femeninos no sólo se da a través del cuerpo femenino y sus funciones exclusivas –como el embarazo, aborto y menstruación-, ni del lenguaje –como el náhuatl y la heteroglosa- sino también desde la descripción, la focalización de los espacio, la transgresión a la religión –como el sincretismo entre el cristianismo y las religiones politeístas; el evidenciar la conducta de los hombres que manejan la iglesia católica...-, y desde la cosmovisión del umbral. Todos estos elementos dan como resultado cambios en la configuración de espacio: primero, los lugares cerrados se rompen y aparecen dentro de la novela *Yo, la peor* como lugares entre-abiertos, al igual que sus personajes. Estos lugares cambian respecto a la focalización de diversos personajes y sus acciones. Se crea así, una nueva manera de describir los lugares no sólo por los objetos que amueblan y pueblan el espacio sino también por quiénes están en ese espacio y por sus gustos y formas de pensar. Claro ejemplo de esto es la descripción de la celda de Juana Inés, lugar que se llena de objetos diferentes respecto a través de quien se describe el mismo lugar. Lo mismo pasa con las capillas y las cocinas.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos I y II*. México: Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México y colegio Nacional, 2007.

Aínsa, Fernando. “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria en el estar en el mundo”. *CUYO*. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, # 20, (p. 19 a 36), 2003.

Anderson, S. Bonnie y Zinsser, P. Judith. *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona Edit: Crítica, 2009.

Arenal, Electa. “Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue”. *University of Dayton Review*, # 16 (93-105), 1983.

———. “Where Woman Is Creator of the World. Or, Sor Juana's Discourses on Method”, *Merrim* (124-41), 1983.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bal, M. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.

Bajtín, Mijail. *Teorías y estéticas de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. España, Paidós Ibérica, 1992.

Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Porrúa, colección Sepan Cuántos, 2010.

de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. México: Debolsillo, 2010.

de Juan Ginés, Luis Javier. *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Duby, Georges y Perrot, Michelle, dir. *Historia de las mujeres. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. México Taurus 2000.

Egan, Linda “Donde Dios todavía era mujer: Sor Juana y la teología feminista” (327-340) en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Colegio de México.

Guillén, Claudia. “Sor Juana en el centro de las miradas” en *Revista de la Universidad*. México: UNAM, 2011.

Lavín, Mónica. *Yo, la peor*. México: Grijalbo, 2009.

Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.

Madrid, Moctezuma Paola. “Sor Juana Inés de la Cruz y el Barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del Boom Hispánico Femenino”. En *América sin nombre* número 15. (Pp. 93-106). España: Universidad de Alicante, 2010.

Martínez, Adelaida. “Feminismo y Literatura en Latinoamérica” en <Feminismo y Literaruta> 14-06-2014, 2009.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Morino, Angelo. *Los enigmas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ensayo de traducción al italiano (08-07-2013).

Palma Castro, Alejandro, Sánchez Carbó, José, Ramírez Olivares, Alicia V., Ríos Baeza, Felipe y Escobar Fuentes, Samantha. “TOPOIESIS: PROCESOS DE ESPACIALIZACIÓN EN LA LITERATURA (CRÍTICA Y METODOLOGÍA)”. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad Iberoamericana de Puebla, 2014.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Picallo, Ximena y Salvia Araújo. “Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria” en *Teoría literaria*. Internet.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.

Reisz, de Rivorola Susana *Escritura femenina e hispanidad*.

Rubial, García Antonio. *Monjas, cortesanas y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México. Editorial: Taurus, 2005.

Viñas, Piquer David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel Literatura y Crítica, 2002.

Weisgerber, Jean. “L’ espace romanesque, L’age d’homme, Lausanne”. *Espacio romántico*. Madrid: Gredos, 1978.