

“Óyeme con los ojos”. Desplazamientos en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz

Susana Zanetti

El poema gana si adivinamos que es la manifestación
de un anhelo, no la historia de un hecho.

El otro Jorge Luis Borges

Tensiones y confluencias configuran los estrechos lazos entre los distintos temas y géneros poéticos elegidos por sor Juana, anudando una red que siempre vuelve a inquietudes capitales, continuamente expuestas: Saber, amar, decir –saber conocer, saber amar y saber decir–, siempre conjugadas con una poética de la mirada, de la mirada barroca, subjetiva, individual, volcada en los laberintos y las anfractuosidades de la escritura.

Si revisamos los retratos y la poesía amorosa –centro esta última de unas pocas observaciones que han llamado mi atención–, rápidamente comprobamos esas confluencias: ambas coinciden en hacer de la escena de escritura el centro del poema, una escritura nacida en la soledad y en la ausencia, mediadora ilusoria, movida por el anhelo de comprender auxiliada por la abstracción, de acceder por la contemplación, o por el reclamo, a la unión con el otro, pero mediadora casi siempre, de la mirada o de la voz. Dice el Romance 6¹:

¹ Para todas las citas de este trabajo utilizo la edición de las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (sor Juana, 1954), de las que indicaré la página.

háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa, negros.
E insiste:

Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros de palabras,
las lágrimas, de conceptos (23-24)

En los retratos la mediación suele duplicarse al presentar la escritura un personaje ya trascordado en pintura. En su célebre Soneto 145 el sujeto lírico se desplaza por las reflexiones provocadas por un retrato que no describe, modo extremo de expresar la fugacidad de la belleza humana, cuya perduración no logra el arte, sometidos ambos a la destrucción del tiempo. Un retrato que, “bien mirado”, se diluye “en cadáver, en polvo, en sombra, en nada.”²

Rasgo singular éste de la poesía de sor Juana, caracterizado por la supresión de la referencia directa a los elementos referidos, que se expresan a partir de la mirada de quien contempla y en imaginado diálogo con un tú, aquí

² Los dos últimos versos dicen: “es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (277). Véase mi análisis de este soneto (Zanetti, 1998) Para el análisis de los retratos descritos a partir de una pintura, y para éste especialmente, es interesante tener en cuenta los vínculos con el Romance 89, dedicado a la condesa de Paredes. Cito solamente la estrofa final, reflexión última sobre el tema de la perduración:

¡Oh Lysi, de tu belleza
contempla la Copia dura,
mucho más que en la hermosura
parecida en tal dureza!

Vive, sin que el tiempo ingrato
te desluzca; y goza, igual,
perfección de Original
y duración de Retrato (224)

el lector, mediado por la escritura.³ El espacio se vacía entonces de objetos y sujetos, que son explícitamente ausencia en muchísimos casos.

En otros, notables por la conjunción del retrato con la poesía amorosa, el poema se concentra en la contemplación de la retratada, que será la mayoría de las veces su protectora y mecenas, María Luisa Gonzaga, Marquesa de la Laguna, Condesa de Paredes.⁴ O goza en competir con la pintura, en detenerse en la belleza del personaje, como en el espléndido Romance 61, que se inicia con la metáfora de la escritura celestial, la única que puede trazar la imagen de la condesa, nimbada por la luz de Apolo, y cierra con la referencia a su propia “rústica” escritura.⁵ El poema despliega un riquísimo universo metafórico que se desplaza por complejas referencias mitológicas, jurídicas, geográficas, en las que encarna la “angélica forma” de Lysi, nombre indicativo del sentido de su lazo con la condesa, pues es título de la obra de Platón sobre la amistad. El retrato sigue el orden clásico, sustentado en sólida arquitectura, encolumnada por minerales preciosos (pórfido, marfil), que se detiene en las piernas, generalmente eludidas en los retratos. El notable empleo de los procedimientos poéticos predilectos del barroco (los continuos oxímoros, hipérbatos o bimerbraciones) otorgan al cuerpo un movimiento intenso, que da a la quietud, a la serena majestad de la condesa, las vehemencias de un escorzo, presentes también en la elección de los esdrújulos iniciales de todos los versos del romance:

³ En el romance 17 el extenso hipérbaton (abarca del verso 9 al 24) destaca la puesta en escena de la escritura.

⁴ Como sabemos, se encarga de la edición de las *Obras completas* de sor Juana, a su regreso a España en 1688, luego de haber residido en México a partir de 1680, acompañando la gestión de su esposo, el virrey Marqués de la Laguna.

⁵ Así se inicia este romance:

Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan.

Y concluye:

Indices de tu rara hermosura,
rústicas estas líneas son cortas;
cítara solamente de Apolo,
méritos cante tuyos, sonora” (171 y 173)

Bósforo de estrechez tu cintura,
cíngulo ciñe breve por Zona;
rígida, si de seda, clausura,
músculos nos oculta ambiciosa (173)

La vehemencia se palpa en los desplazamientos en el espacio geográfico, conjugado en metáforas de la mirada de quien contempla el retrato, metáforas basadas en las oposiciones entre el mineral inerte y la vida vegetal, entre lo frío y lo cálido, entre inocencia y deseo:

Pámpanos de cristal y de nieve,
cándidos tus dos brazos, provocan
Tántalos, los deseos ayunos;
miseros, sienten frutas y ondas.
Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan (172-173)

La belleza de la condesa se convierte en espectáculo que muestra la diversidad del mundo y las posibilidades de la poesía de representarlo.

Un tratamiento muy diferente, pero de similar concepción neoplatónica es el refinado Romance 19. La contemplación (el primer vuelo) del retrato de María Luisa impulsa la atrevida empresa de escritura, “segundo arriesgado vuelo”, hasta el Alcázar, el espacio celestial, morada de la virreina. El romance trama dos líneas fundamentales de éste y muchos de los poemas dedicados a la condesa. Por un lado, la temeridad y el delito definen el ascenso, asimilando la escritura del retrato a la osadía de Ícaro y Faetón, osadía de alcanzar esa deidad, cuya engeguedora perfección, no impide sin embargo al pensamiento copiar su “luciente forma”.⁶ Por otro, la contemplación fecunda la

⁶ Respecto de las múltiples relaciones que se pueden establecer entre los poemas de amistad amorosa y los retratos dedicados a María Luisa, me parece oportuno señalar los lazos entre este romance y el Romance 103, uno de cuyos aspectos expresan claramente estos versos:

adoración, definida con singular pasión (si bien ceñida a los motivos propios del amor cortés), con el nuevo riesgo de aceptar el desdén, la herida de tocar ese “lucimiento”...

bien así, como la simple
amante que, en tornos ciegos,
es despojo de la llama
por tocar el lucimiento;
como el niño que, inocente,
aplica incauto los dedos
a la cuchilla, engañado
del resplandor del acero” (56).

La fruición acompaña las descripciones del cuerpo de la retratada, ellas resultan de un sujeto que pinta, cincela o esculpe, intentando dar al poema

¿Qué pincel tan soberano
fue a copiarte suficiente?
¿Qué numen movió la mente?
¿Qué virtud rigió la mano?
No se alaba el Arte, vano,
que te formó peregrino:
pues en tu beldad convino
para formar un portento,
fuese humano el instrumento,
pero el impulso, divino. (240)

Ajenos a la expresión de amistad amorosa, son los retratos jocosos, como el Ovillejo 214, burla de su atrevimiento de querer ensayar la *ékfrasis*, contando solo con su ignorancia en pintura y con gastadas fórmulas literarias. Lo finaliza, sin embargo, afirmando el valor de su escritura, refrendada por su firma

Y con tanto, si a ucedes les parece,
será razón que ya el retrato cese;
que no quiero cansarme,
pues ni aun el coste han de pagarme.
Veinte años de cumplir en Mayo acaba.
Juana Inés de la Cruz la retrataba. (330)

la permanencia de la joya, como ocurre en su célebre “retrato condensado”, valiéndose nuevamente de referencias lujosas que se van deslizando de la belleza física a la del espíritu, evocada por la pureza del oro y por los destellos luminosos del blanco. Comprendido entre los poemas dentro de la tradición del amor cortés, trabajados por sor Juana poniendo en escena los tópicos del vasallaje, es uno de sus poemas de amistad amorosa, homenaje a la belleza y a la dignidad social de la condesa de Paredes, acentuadas en el final de esta décima de pie quebrado, en el verso:

El cetro de Amor se ve

Poema casi sin verbos, construido con formas nominales, en una enumeración descriptiva prodigio de arquitectura (alarde apenas apoyado en un breve pie), sabe escoger los recursos poéticos que se hagan cargo del movimiento:⁷

Tersa frente, oro el cabello,
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, ebúrneo cuello;
talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en que
el cetro de Amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie (261).

El recelo, un motivo barroco importante en las significaciones de los textos de sor Juana, compromete los desplazamientos de la mirada a la mirada del otro –de un sujeto lírico atento al engaño que entrañan los sentidos psicológicos, sociales y ontológicos de la apariencia. Motivo importante de su poesía

⁷ Rosario Ferré (1985) en “El misterio de los retratos de sor Juana” establece la relación de ellos con la poesía amorosa, pues entiende que sus retratos se basan en sentimientos de amor o *sympathos* por el modelo. Puede consultarse sobre el tema, entre otros aportes, los de Georgina Sabat de Rivers (1992 y 1998).

amorosa, lo encontramos engarzado con el desplazamiento buscado y deseado de la fama que lleva lejos sus escritos, quebrando la clausura de su celda de monja. Recordemos el Romance 51, cuyo epígrafe explicativo aclara: “En reconocimiento a las inimitables plumas de Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado”.⁸ De ella se vale haciendo suyas las quejas y reclamos de la voz femenina del Romance 4, para defender su derecho a desobedecer el violento mandato de fingir un amor que solo será apariencia, “disimulo”, “vano disfraz”, acudiendo a reiteraciones anafóricas de dualidades contrarias, que dramatizan los encabalgamientos, las violentas antítesis y oxímoros de la constelación semántica de la tópica clásica, fuego/hielo o ardor/ceniza, expuesta en figuras que recurren a la mirada, gozne del razonamiento de su rechazo de Silvio y de su elección de Fabio:

Ved que es querer que, las causas
con efectos desconformes,
nieves el fuego congele,
que la nieve llamas brote (18).

El análisis lógico y la reflexión razonadora sostienen la demanda del sujeto lírico...

¿El es libre para amarme,
aunque a otra su amor provoque;
¿y no tendré yo la misma
libertad de mis acciones? (20)

⁸

¿Tanto pudo la distancia
añadir a mi retrato? ...
No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios,

y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo. (158-159)

... que cierra su defensa poniendo en escena el enigma de la elección amorosa, uno de los núcleos de estos textos

Su ser es inaccesible
al discurso de los hombres,
que aunque el efecto se sienta
la esencia no se conoce” (21).⁹

Más cercano a la tradición petrarquista, lo presenta la Redondilla 84. Desde el inicio ya plantea la inefabilidad del sentimiento amoroso, cuyo sentido interroga apoyada no en el saber sino el sentir, expresado en una oposición que atraviesa todo el poema:

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento (213).

Los desplazamientos de la mirada, de la razón o de la introspección, tanto como los de la comunicación sustentada en la palabra, serán sin embargo insuficientes, inútiles porque no consiguen propiciar o afianzar la unión. Quizás tampoco disuelva el recelo el don de los fluidos corporales –el llanto, imagen de la sangre–, cuyo movimiento acentúa el pretérito imperfecto de los cuartetos para destacar la entrega del sujeto lírico en el Soneto 164:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
Como en tu rostro y tus acciones vía
Que con palabras no te persuadía,
Que el corazón me vieses deseaba (287)

⁹ Sobre la poesía amorosa de sor Juana pueden consultarse, entre otros textos críticos: Antonio Alatorre (2003); Carlos Blanco Aguinaga (1962); José P. Buxó (1995); Gabriela Mogillansky (1996); Octavio Paz (1981); Georgina Sabat de Rivers (1998), y Sara Poot Herrera (1995).

Estos pocos ejemplos muestran cómo la mirada posibilita la variedad con que el sujeto fabula los vericuetos de la pasión, desplazándose por las tradiciones del amor cortés o de la petrarquista, con fuertes vínculos con las concepciones neoplatónicas, más cerca o más lejos de las transformaciones barrocas que tensionan la herencia renacentista.¹⁰

La voz y la escritura

Como ya hemos ido viendo, un buen número de los textos poéticos de sor Juana ponen en primer plano, o como trasfondo, la escritura del poema, íntimamente ligada a la mirada, y siempre acentuando la soledad tanto como la búsqueda del diálogo. “En alas de papel frágil” y con “la pluma trotando”, como dice el Romance 37, los poemas despliegan un movimiento que sortea distancias, sea para borrar la ausencia del amado o para introducirse en la cotidianidad mexicana, vedada por la clausura del convento, mediante el envío de nueces, juguetes o versos a su mecenas, hasta alcanzar, urgida por “la prisa de los traslados”, a la lejana metrópoli, como dirá en el “Prólogo al lector”, incorporado a la edición del Tomo I de su obra (1690), de esos versos que editados y vueltos a editar cimentaron su fama, a la que ya me referí.

Vuelta voz en el ruego o el reclamo, la escritura fabula el diálogo: “Escucha, Fabio, mis males”, “Oye mi altivez postrada”, ruega en el Romance 5. Nuevamente en el 6, romance de despedida citado al comienzo de este artículo, se funden la voz y la letra que, como débil eco de la pasión, llegará borroneada por el llanto y por la impaciencia de los ojos que se anticipan a decir. La recurrente retórica del reclamo se carga entonces de advertencias al amado, insistiendo en una serie de construcciones anafóricas en las cuartetas encabezadas por el verbo mirar, haciendo valer su doble significado (cuidar y atender con el de fijar la vista): las estrofas despliegan un intenso dramatismo que se traslada de la metáfora introducida por la hipérbole de la primera...

¹⁰ Puede consultarse sobre la poesía amorosa en la literatura española de los Siglos de Oro, especialmente para las tradiciones del amor cortés, petrarquistas y neoplatónicas, que no me detengo a analizar, pues he elegido hacer solo algunas observaciones acerca de la presencia del espacio en la poesía amorosa de sor Juana, los aportes críticos de Otis H. Green (1969) y de Guillermo Serés (1996).

Mira la fiera borrasca
que pasa en el mar del pecho,
donde zozobran, turbados,
mis confusos pensamientos (24)

...a sorprendentes imágenes concretas de la muerte del cuerpo y del alma:

Mira, cómo el cuerpo amante,
rendido a tanto tormento,
siendo en lo demás cadáver,
sólo en el sentir es cuerpo.
Mira cómo el alma misma
aun teme, en su ser exento,
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno (24).

Es notable cómo los movimientos de la mirada en el espacio se refractan en los de la pluma en la escritura, exacerbados al amparo de la retórica barroca. Los rudos encabalgamientos y el ímpetu de los largos períodos que rehúyen el punto final, entregados a los laberínticos desplazamientos que imponen los hipébatos, las antítesis o las proliferaciones, prontas a seccionar el verso, se conjugan para expresar las distancias, la violencia impuesta por la separación. La serie imperativa de los reproches por una ausencia que privará al sujeto de la vista y el encuentro de los cuerpos recurre enseguida a las interrogaciones retóricas, ejemplo en el que el poema amoroso se distancia de la retórica espiritual de la tradición del amor cortés:

¿Qué no he de ver tu semblante,
que no he de escuchar tus ecos,
que no he de gozar tus brazos
ni me ha de animar tu aliento? (25).

En muy pocos casos, y así sucede en éste que muy brevemente consideramos, accedemos a la presentación del espacio al que el poema se refiere:

el sujeto lírico escribe sin que ningún elemento ajeno a él mitigue el sentimiento de carencia. Esta soledad extrema solamente cambia en dos ejemplos notables. Por una parte, la dimensión el paisaje planetario de la noche de *Primero sueño* acentúa la soledad de la empresa de conocimiento. Por otra, los intensos movimientos simbólicos estrechan los lazos entre espacio y tiempo, en los ascensos y caídas, ordenados por el sujeto que enuncia el poema, subrayados ya desde el comienzo en la compleja y artificiosa descripción inicial del ascenso de la pirámide de sombras - emblema del fracaso que luego expresan las pirámides de Egipto y la torre de Babel.

El otro ejemplo, al cual he buscado llegar en esta escueta y rápida presentación, es la Lira 211. Como sabemos, se trata de estrofas de seis versos de endecasílabos con heptasílabos, con una rima que destaca a los dos pareados. Atenta al modelo renacentista utilizado por fray Luis de León para traducir a Horacio, sor Juana consigue un texto de refinada sonoridad, con rimas entre inicio y final de verso, de paralelismos anafóricos entre estrofas y versos. Ellos modulan tan singularmente el reclamo del sujeto lírico, entregado a convertir el llanto en la ofrenda al amado, del eglógico prado deleitoso de Garcilaso, recreación de la tradición petrarquista en la cual de las lágrimas fluía el agua del arroyo típico del *locus amoenus* renacentista.

El lamento subrayado por la dulzura amorosa (“Amado dueño mío”, “dulce encanto”, “prenda amada”, etc.) es la expresión del dolor confiado a la escritura (así lo connota la rima inicial, “mío”, “fío”):

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda (313).

Sin embargo, la escritura es eco lanzado al viento que la distancia desvanece y borrona como amenaza con alejar las esperanzas del encuentro, nuevamente acentuadas por las anáforas, evidentes en los versos recién citados. Fabio recibirá el pedido proyectado en el paisaje. En él volcará su dolor

el sujeto lírico en un extenso primer momento de la lira, pero revirtiendo el reproche en don destinado a sustentar el disfrute del amado

Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplo de mis males y mis bienes (313)

Las “frescuras venturosas” parecieran exacerbar la recurrente imagen de Dafne convertida en laurel, en aquel árbol que proveía de sombra a la desdichada soledad de Petrarca, pero no para expresar la huida sino el encuentro ansiado, haciendo del ramo verde encarnación de la esperanza:

Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tórtola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitan, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento. (313-314).

El placer de Fabio procede de los “bienes” de su dolor, el paisaje habla de ella, en él se vuelve palpable su presencia. Las lágrimas alimentan el arroyo, colmado de adjetivos que expresan su encanto (parlero, galán, lisonjero, sonoro):

en su corriente mi dolor te avisa
que a costa de mi llanto tiene risa

Enseguida el llanto se adensa en el gemido y el tormento de la tórtola, de los versos arriba citados, que da entrada a nuevas personificaciones del sujeto lírico en imágenes que ensombrecen el paisaje y lo dramatizan con expresiones antitéticas que se proyectan encabezadas por construcciones anáforicas con que se inician las estrofas: “Si ves ...”.

En ellas quien era “galán de las flores en el prado” será la “flor delicada” en el peñasco duro, el “ciervo herido” que huye precipitándose en busca de refugio y agua en el “arroyo helado” o la “liebre encogida”, amenazada por los “galgos fieros”. Elipsis y paráfrasis de matriz gongorina de motivos tradicionales como los recién nombrados, evidencian el seguro pulso poético de sor Juana, apoyado sobre todo en el movimiento posibilitado por la combinación de los versos de tan diferente medida y los desplazamientos de la sintaxis:

Si la flor delicada,
si la peña, que altiva ni consiente
del tiempo ser hollada,
ambas me imitan, aunque variamente,
ya con fragilidad, ya con dureza,
mi dicha aquélla y ésta mi firmeza (314).

La mirada se vuelve al cielo, al “cielo claro”, proyección de la claridad del alma, pronta a ensombrecerse. En un breve regreso a la escritura, entramos al segundo momento en el cual el sujeto lírico se entrega a la fantasía del reencontro, desplegado en interrogativas anafóricas desde el apartamiento de las tinieblas de la ausencia a la luz irradiada por la persona amada

Mas ¿cuándo, ¡ay gloria mía!
mereceré gozar tu luz serena
¿Cuándo llegará el día
que pongas fin a tanta pena? (314)

En refinadas hipérbolas vuelve dicha, invirtiendo las dolorosas imágenes del primer momento: la voz de él “herirá delicada” o inundará lo que antes fuera arroyo helado, pero ya no huyendo acosada como el ciervo o la liebre. El velado reproche es ahora solo llamado exultante, esperanzado:

Ven, pues: que mientras tarda tu venida,
aunque me cueste su verdor enojos,
regaré mi esperanza con mis ojos (315).

En la Lira 211 culmina una línea de la poesía amorosa de Sor Juana, ligada a la retórica del llanto, que establece relación estrecha con el análisis y la introspección, privilegiando los caminos que abren a ellos la fantasía y el sentimiento. Algunas veces, muy pocas, quizás solo en esta ocasión, fantasía y sentimiento se funden para diluir la soledad, que sin dudas preside su trabajo intelectual y su escritura, para celebrar la dicha de la unión.

Bibliografía

- Alatorre, A. (2003). Un tema fecundo: las encontradas correspondencias. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51(1).
- Blanco Aguinaga, C. (1962). Dos Sonetos del Siglo XVII: Amor-Locura en Quevedo y sor Juana. *MLN*, 77(2), 145-162.
- Buxó, J. (1995). Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía. En M. Peña (comp.). *Cuadernos de sor Juana*. México: UNAM.
- Ferré, R. (1985). El misterio de los retratos de sor Juana. *Escritura*, 10, 19-20.
- Green, O. H. (1969). *España y la tradición occidental. El espíritu castellano de la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*. Madrid: Gredos.
- Mogillansky, G. (1996). Cuán violenta la fuerza del deseo (voz femenina y tradición en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz). *Mora-Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2.
- Paz, Octavio (1981). *Sor Juana o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poot de Herrera, S. (1995). Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor. En *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Claustro de sor Juana.
- Sabat de Rivers, G. (1992). Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético. En *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona: LHU-6.
- Sabat de Rivers, G. (1998). Sor Juana y sus retratos poéticos. En *En busca de sor Juana*. México: UNAM.
- Serés, G. (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondadori.
- Sor Juana Inés de la Cruz (1954). *Obras completas*, Vol. 1. (A. Méndez Plancarte ed., prol, y not.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, S. (1998). Estudio preliminar. En Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero sueño y otros textos* (E. Sábato dir. y selec.) (pp. 7-54). Buenos Aires: Losada.