

Sor Juana Inés de la Cruz: Notas sobre Identidad y Barroco

José Javier León
Escuela de Letras.
Facultad de Humanidades y Educación
L. U.Z.

A Pedro Cuartín

Resumen

Nuestra identidad está oscuramente resuelta. Resta, no obstante, elucidar la naturaleza de esa "otra" mirada que nos permite reconocernos. He creído que indagando en la naturaleza de esa mirada lograremos advertir nuestra *posición* en el mundo, nuestra identidad, nuestro ser hispanoamericano. Esa mirada es una manera de ver e interpretar el universo - *nuestro universo*. ¿Qué la hace ser lo que es?, ¿cómo es esa mirada?, ¿en qué es posible advertirla, cuál es su naturaleza?

Cuando hablamos de identidad hablamos de un identificamos: **somos esto que somos**. **El somos esto** es todo cuanto logramos, o no, ver de y en nosotros, **el que somos** vendría a ser la comprensión, lo inteligible, lo que interpretamos de **ello**. **Somos esto** que hicimos, hacemos y haremos. Lo que **somos es** interpretación de lo que hemos hecho, de lo que estamos haciendo y de lo que haremos. Lo que **somos**, nuestra interpretación, es lo que pertenece al idioma. Pero es el idioma quien configura o dimensiona lo que hacemos, lo que lo vuelve inteligible. Es decir, no somos solamente lo que hacemos, sino lo que comprendemos o entendemos o imaginamos de todo eso que hacemos. Esta interpretación reside en el idioma. De nuestro estado idiomático depende la *manera* con la que vemos todo lo hecho, lo que hacemos, y lo por hacer. Y lo que hacemos y haremos, se relaciona directamente con la interpretación de lo hecho.

Me apresuro a señalar que lo que comienza **con Primero sueño** es nuestro ser hispanoamericanos, que el de Sor Juana es nuestro *primero sueño*.

Palabras clave: Interpretación, eleatismo, analogía, noche.

Sor Juana Inés de la Cruz: Notes on Identity and Baroque

Abstract

Our identity is obscurely understood. But still we need to elucidate on the nature of that other vision which permits us to recognize ourselves. I have thought that by questioning this other nature we would better understand our own *position* in the world, our identity, our latinamerican being. This vision is a way to see and interpret the universe- *our universe*. What makes it what it is? What is this vision? In what way is it possible to understand it, what **is its** nature?

When we talk about identity we speak of self-identification: **we are what we are**. **We are this is** everything we have achieved, or not, seeing of and within ourselves, **the what are we** then is the understanding, the intelligible, and what we interpret from this. **We are** what we did, what we do, what we will do. **What we are** is an interpretation of what we have done, what we are doing, and what we will do. **What we are**, our interpretation, is what belongs to language. But it is a language which confers, **or gives dimension** to what we do, it is what makes it intelligible. This is to say, we are not only what we do, but what we understand or imagine about everything we do. This interpretation resides in our language. Our idiomatic state depends on the way in which we view what we did, what we are doing and what **is to** be done. What we are doing and what we will do are directly related to the interpretation of what has been done.

I wish to affirm that what begins with **Primero sueño** is our hispanoamerican being, and that Sor Juana is our first *dream*.

Key words: Interpretation, Eleaticism, analogy, night.

I

Sin idioma el universo es *inconcebible*. Sostengo el parecer de que nuestra identidad está liada indisolublemente a nuestro idioma; que el problema o la desorientación con respecto a nuestra identidad está en relación directa a nuestra relación con el idioma; que en tanto más confusa sea ésta más difícil es interpretar o entender aquella.

El problema de nuestra identidad visto como un problema de nuestro idioma, lejos de simplificar el problema lo complica; sin embargo, creo, nos acerca a su raíz. Está claro que el problema de nuestra identidad es un problema de interpretación: **cómo nos vemos**. No es pues, geográfico, o económico, aún cuando esto forme parte de ese vernos. El asunto es cómo vemos la red que somos, y ese ver la red y su *expre-*

Sión forman parte intrínseca de nuestro idioma. El idioma lo comprende todo: lo geográfico, lo económico, lo social, al idioma mismo, etc. Está claro que una nación es en tanto se reconoce en un idioma, el idioma le da cohesión, le da una cara. Las fronteras son realmente idiomáticas. Un idioma es una red de relaciones. Es centro y periferia. Todo está en él y de él sale. Está claro que un idioma no comprende sólo a las palabras, las palabras son sólo elementos de ese todo, como son elementos la danza o la arquitectura o la cocina. Pero es el idioma -y ahora sí hablo de las palabras- el continente visible de todas **las manifestaciones culturales**. Sólo el idioma -sea hablado o escrito- permite **vern**os.

II

Julio Cortázar, en un ensayo dedicado a José Lezama Lima, se refiere a la tradición europea en los siguientes términos:

"Todo escritor europeo es esclavo de su bautismo, si cabe parafrasear a Rimbaud; lo quiera o no su decisión de escribir comporta cargar con una inmensa y casi pavorosa tradición". (Pg. 54. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo II. Ed. Siglo XXI.).

Con este comentario quedan abiertas las posibilidades de asumir de *otra manera* la tradición. Distíngue Cortázar entre un modo europeo y otro *modo*; en este caso, el modo de Lezama, que por extensión podríamos decir que se trata del *modo*, del carácter hispanoamericano. Veamos el siguiente fragmento contenido en el mismo ensayo:

"El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles y tan hermanos a la vez como la expresión de Vallejo, Neruda, Asturias y Carpentier (no hagamos cuestión de géneros sino de fondos), en el caso especialísimo de Lezama se tiñe de un aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad. Una ingenuidad americana, **insular en sentido directo y lato**, una inocencia americana. Una ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación..." (Pag. 54-55)

Barroquismo, ingenuidad, eleatismo, orfismo. ¿Claves para la interpretación de lo hispanoamericano?

Sobre el barroco en hispanoamérica, leamos lo que dice Mariano Piñón Salas, en su ensayo **Barroco de Indias**:

"A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispano-americanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva" (Pag. 813. **Obras selectas**. Ed. Edime. Madrid-Caracas. 1953).

Ingenuidad y eleatismo, como lo entrevió Cortázar, guardan una secreta correspondencia. Entiendo que el eleatismo supone una perspectiva ante el conocimiento distinta a la empleada por otras formas más acabadas de la filosofía. Esta perspectiva nos permite definir una actitud ante el conocimiento, una actitud ética y estética: ante una interpretación "elaborada" del mundo, ante una "pavorosa tradición", se abre ante nosotros la pluralidad de mundos, el régimen de las infinitas posibilidades, el caos combinatorio, la magia, el azar, la intuición.

A propósito de lo apuntado, ¿nos dice algo el hecho de que algunos movimientos modernos nacidos en Europa, tales como el simbolismo o el surrealismo, hayan calado en Hispanoamérica tan hondamente?

Parece como si el mundo que le tocó vivir a sor Juana le haya sido *favorable*. Digo esto, porque los límites que le impuso, la acicatearon de tal manera que todo cuanto em-

prendió estuvo dirigido a romperlos, a quebrarlos, a sacudirlos, no obstante sus cuidados de hacerse odiosa a la inquisición. La actitud de sor Juana, en muchos momentos, nos revela en qué condiciones se encontraban su vocación religiosa, su vocación de escritora, su vocación de realidad.

Que en vez de Descartes, por ejemplo, haya tenido mucho más a mano los eruditos fantásticos tomos de Atanasio Kircher, suerte de alquimista-sabio-teólogo jesuita; que por mujer haya debido recurrir a la mudez de los libros; que por monja no se haya permitido más libertades paganas de las que logró permitirse o imaginar; indica que las posibilidades de desarrollo de un espíritu acucioso como el suyo, se mantuvieron en todo punto tironeadas, estiradas a extremos límites; afilada tensión que, en sus poemas, cobra un cuerpo, un tono, una inteligencia, que dota a su barroco de un elemento raro, de un "hasta aquí" que no es usual, de una conciencia de la medida de los rebasamientos, de una justeza o templanza o exactitud que Octavio Paz llama "clásica" y "lúcida". Su conciencia de los límites, su lucidez engendran el tema de su **Primer Sueño**: los límites de la razón.

"Cómo llamar -escribe Octavio Paz en el libro **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Sexta Parte. Cap. 6 - a

esa mirada que ve el invisible tránsito entre lo que es y deja de ser, entre lo que no es y llega a ser? No se me ocurre otra palabra que *lúcida*. Si algo distingue a la poesía de sor Juana de la de los otros es una claridad inteligente que inmediatamente se transforma en conciencia. Lope es vasto pero no lúcida; Quevedo vive la oposición entre la pasión y la razón; sor Juana las une: al sentir, piensa. La lucidez es, asimismo, conciencia de los límites, Lope y Quevedo son desmesurados; sor Juana tiene una conciencia aguda del *hasta aquí*. Esa conciencia es, simultáneamente, vital y estética" (Pag. 625).

*"Quisiera **situar mi amor en un punto límite entre lo clásico y lo barroco** "*

Pierre Drieu La Rochelle.

La obra, el modelo

La crítica, la interpretación, la hermenéutica, la exégesis, no pueden nacer sino a partir del texto, y las claves para su elaboración están en él, como también, naturalmente, en la red que tejen los textos.

Esto por lo siguiente:

El modelo para interpretar a sor Juana está en sor Juana, en su obra, y en los textos que, con su obra, tejen la red en la que Aracné es la

gran ausente que arrojaría al abismo todas las aproximaciones, todos los cálculos falaces.

Como no aparecerá Aracné, hagamos para nuestra perdición tentativas absolutas: *acodemos los codos del espíritu en la mesa de las diseciones cósmicas*.

Digo esto porque la obra de Lezama se acerca prodigiosamente al modelo propuesto por sor Juana para su interpretación.

Entiendo que toda obra define un proceso; entiendo que toda obra se encuentra jalonada por claves hermenéuticas (topográficas), entiendo que toda obra (en el sentido moderno) contiene *esa hora* (la hora crítica, la hora en que el escritor hunde su precaria cuchara en el caldo de su lengua, la hora de lo máximo estirado) en que ha de formular, en los límites de la razón, su "concepto" del universo. Porque entiendo esto, es porque creo que la obra de Lezama vale para iniciar una aproximación por *vía simpática* a la obra de sor Juana; obras (no digamos ya separadas sino en connubio imaginario) disímiles porque lo que en una es ardua exigencia de forma, en otra es ardua prescindencia de forma. Decía entonces, que la obra de Lezama vale para la aproximación porque la estrecha a la de sor Juana su vocación de noche, su filiación oscura, su orfismo, su inmanencia estelar. Ambas se juntan al borde del ensal-

mo y del oráculo: una por estar decididamente volcada a la alquimia en la que un pájaro destierra para engendrar el jade; la otra, para destruirse a sí misma en una suerte de batalla que sólo engendra silencio.

El universo, la biblioteca

- "Meditando en eso", -escribe Cortázar en el ensayo ya citado- "José Cerní se acerca a la vitrina de un anticuario donde una serie de estatuillas y objetos heteróclitos parecen sufrir por falta de armonía, por el rechazo recíproco de sus fuerzas que buscan vanamente coincidencias, articulaciones, ritmos fraternos. Cerní sabe que cada vez elige y compra un objeto, su elección se debe a que `su mirada lo distinguía y aislaba del resto de los objetos, lo adelantaba como una pieza de ajedrez que penetraba en un mundo que lograba en un instante recomponer todos sus cristales' (...) Cerní sabe que `esa pieza que se adelantaba era un punto que lograba una infinita corriente de analogía". (Pg. 69).
- "La colección y la biblioteca de sor Juana -escribe Otavio Paz en

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe-

confirman lo que sabemos sobre el buen estado de sus finanzas. Su colección era una mezcolanza de objetos de distintas procedencias, valor y mérito; es decir, era una verdadera colección, hija del deseo y del azar más que de un plan (...) La colección y la biblioteca eran su familia (...) También eran su reino. Un reino a un tiempo espacial y temporal, sensible e imaginario; un reino en el que el mundo, transformado en colección, perdía su agresividad y se reducía a una serie de objetos heteróclitos y maravillosos" (Pgs. 320-321).

La analogía funda reinos extraños, geografías imposibles, tiempos que estallan.

La solución que he querido justificar al problema de la infinita cadena analógica, es la de afirmar: la **analogía es un rasgo hispanoamericano**. Pero como es cierto que no es de ningún modo exclusivamente hispanoamericano, debo añadir que la analogía tal como la han empleado nuestros escritores responde a una perspectiva y a una actitud distintas.

Es decir, a una estética y ética distintas.

El mundo analógico europeo es esencialmente cerrado y entrópico. El hispanoamericano, abierto y expansivo. (Para Sigüenza y Góngora Quetzacoatl era Santo Tomás).

Lo abierto y expansivo está ceñido además a un vitalismo que llega incluso a desdeñar la carga intelectual o a conferirle a ésta un carácter que, en Europa, se da en escasos casos aislados. Esto acaso por la acendrada conciencia o peso de la tradición.

El hispanoamericano, en cambio, ha debido hacerse de una tradición, ha debido construirla con todo lo recibido, siendo que este "todo" incluye los trozos de lo destruido aquí, con los enormes bloques recibidos de Europa. De ahí que la potencia analógica hispanoamericana se multiplique e intente hacer de los dos legados un todo coherente, es decir, introducir en la trama que valida la variable por validar, introducción furiosa dado que se trata de imponer o de introducir la clave imaginaria que valide o explique los bisontes de Altamira.

El sistema analógico hispanoamericano está atravesado por vagantes eslabones de precaria y a veces dudosa capacidad adherente. Esta erratitud, esta aparente errabundia intelectual provocaría las miradas de soslayo de, por ejemplo, Mircea Eliade; no obstante, las lagunas a menudo son hervidero de metáforas, y éstas se encargan de ahondar y explorar

por aquellas vías que la razón iluminadora no transita. Ha elegido el diletante las razones originarias, los núcleos donde el todo pulsa.

El diletante carece de centro exterior fijo; afuera todo es centro. El afán del diletante es la ubicuidad, esa posibilidad de ocupar todos los sitios a la vez, es decir, estar afuera y ser el centro de esa esfera que está en todas partes y en ninguna.

El alma de **Primero Sueño** (escribe Octavio Paz en **Las peras del olmo**, pg. 46-47), "Divide al mundo en categorías, escalas del conocimiento, pues el método debe reparar el *defecto de no poder conocer con un acto intuitivo todo lo creado*"

Leamos además lo que apunta en el libro **Sor Juana Inés de la Cruz...**, en el capítulo titulado La **"Respuesta"**, sexta parte, página 543:

"Se adentraba en sus confidencias y cuenta que se extraviaba en la variedad de los estudios, pues no tenía "para alguna cosa particular inclinación sino para todas en general". Sin embargo, aun en estas lecturas en apariencia desordenadas guardaba cierto ritmo y pasaba del estudio a la diversión. Sor Juana es severa con ella misma: "he estudiado mucho y nada sé". Este juicio sobre su método de conocimiento y sobre sus resultados podría quizá justificar la opinión de José María de Cossío, que la llama diletante. No: su ideal del saber era poligráfico;

quiero decir: quiso abrazar con cierta profundidad los temas y las ciencias que formaban el núcleo de la cultura de su época, procurando discernir los nexos y eslabones que unían unos a otros esos dispares conocimientos".

IV

*"Ante el humano y casi dulce barroco maya,
 el arte azteca es un paradójico clasicismo
 del horror"*

Mariano Picón Salas. ***El panteón
 de los dioses terribles.***

En América reina la noche. Propio de la noche es el horror, la pesadilla, incluso le es propio el más tranquilo sueño, porque no por tranquilo dejará de desajustar las piezas de la máquina concreta.

La noche no es tan sólo un velo en América, la noche no sólo la envuelve, ni sólo la atraviesa o la cruza. La noche americana es un flujo interno, una atmósfera interior, además de manto y numen. La noche americana es vientre sin límite, sin afuera, y *su afuera*, no es sino más pura noche, más negra.

Con la noche aparece el horror, y con el horror, el cuerpo. Pero no sus contornos, no sus bordes afilados, sino eso que por dentro es noche y vísceras, bullir de tripas. El horror, que no es sino la inminencia del dolor, sostiene en un quebradizo umbral al cuerpo acechado, perseguido.

Durante el horror es posible conjeturar silogismos, conjuros, cifras propicias. El horror es un álgido momento de insomnio y fiebre, un mediodía calcinado, un tímpano erigido con estalactitas que chillan, un enrevesado vómito congelado.

El dolor es una especie de solución, un relajamiento, un ineludible estadio de supervivencia. El horror, en cambio, aborta toda idea de supervivencia, no hay luz alguna durante el horror, el tiempo se ha detenido, y el espacio todo se llena de fillos hirientes.

(A la vigilia intelectual se ofrece la trepanación de un cráneo).

El horror es un estado expectante, ya dijimos que umbral, pero se trata de un umbral pánico, una suerte de antesala crispada. Cesa durante el horror el tiempo, el horror es el instante detenido que habitan los dioses. El horror es una pregunta que no llega a formularse, o que una vez formulada se cuaja en un bloque ininteligible. Bien puede ser el horror una pregunta que no obtendrá respuesta, porque de obtenerla se desharía el horror, desaparecería.

Durante el horror no existe dolor ni sensación alguna, los sentidos se suspenden. O bien puede ser el horror una exacerbación, un deteniimiento corrosivo en uno y sólo uno de los sentidos, como el provocado por un clavo que lentamente se nos clavara en la sien.

El horror no acepta los patetismos, las escenas. Al horrorizado no lo contempla nadie, salvo Dios. De la mirada de Dios, de su fijeza, nace el horrorizado.

Durante el horror, somos uno con el cuerpo, a diferencia del dolor, que nos dobla. Durante el dolor acaece la reflexión. La reflexión es imposible mientras acaece el horror, el horror es una boca abierta que emite un grito inextenso.

El dolor trabaja las metamorfosis, pero estas ocurren en un tiempo que transcurre. El horror es una metamorfosis fija: la rosa que es una llama que es un pañuelo que es un caballo que es un dragón.

El "durante" del horror está vacío de tiempo, el tiempo en él es un hueco. El "durante" del dolor es un transcurrir, y es propio del dolor su extensión, su prolongarse, su perpetuarse en el devenir. El dolor engendra; el horror se alía con la muerte, y proscribiera cualquier nacimiento.

El dolor tiende a la pintura; el horror, a la arquitectura. El dolor tiende a la novela; el horror, al poema. El dolor es mimético; el horror no lo es, o su mimetismo es extraño: el grito copia otro grito: los ojos fijos en los de la Gorgona en el instante único antes de la petrificación; la mujer de Lot, seducida por el resplandor de Gomorra en llamas, en el instante único antes de convertirse en un bloque de sal. El horror es Narciso en el

instante único antes de ser devorado por su propio reflejo. El dolor es Dafne que se convierte en árbol.

El dolor es la muerte dilatada; la horrible es un hacha súbita.

El dolor es romántico; el horror, barroco.

V

La identidad supone que dos elementos que se comparan son idénticos. Algo idéntico a sí mismo es, creo, impensable.

La identidad requiere al menos de dos elementos que se encuentren, de modo que la identidad resulta:

o la suma de cualidades que arroja el encuentro de esos dos elementos,
o existe anterior al encuentro.

En el primer caso, se abstraen las cualidades relativas, las propias de cada uno de los elementos que están en relación, para generar, luego, las cualidades generales.

En el segundo caso, las cualidades que se abstraen están en relación directa con una medida o canon que preexiste. En este caso no se necesitan dos elementos, basta con uno que se coloque en relación directa con esta medida o canon. Pero al fin y al cabo se necesita al menos de dos elementos que se encuentren. Bien que uno se encuentra en un plano de la realidad y el otro en otro.

En el primer caso, una vez extraídas las cualidades generales, cabe agregar que estas cualidades están en relación directa con un tercer elemento que las contiene, y que es precisamente el que nos lleva a concluir que son generales cualidades las que han sido abstraídas.

En conclusión, las cualidades generales, las que en conjunto constituyen la identidad, tienen un carácter de preexistencia, sea que algo se compare en términos de identidad con algo, sea que algo establece relación directa en términos de identidad con eso abstracto que es la identidad.

En el problema de la identidad hispanoamericana: ¿Cuáles son los elementos que están en relación? ¿A qué somos idénticos? ¿Podemos establecer relación de identidad con nuestras obras literarias? De ser esto posible ¿qué las ha validado para ello?

Está claro que nuestras obras literarias están validadas por la tradición literaria, es decir, nuestras obras son y forman parte ya de la tradición literaria. Como esto es, creo, incuestionable, ¿cómo es que pueden ser consideradas medida o canon para los efectos de establecer nuestra identidad? ¿Cómo es que somos idénticos a ellas? ¿Somos idénticos a la *Ilíada* y a *Madame Bovary*, tanto como lo somos a *Paradiso*? ¿Qué elementos contiene *Para-*

diso o *Primero sueño* que, una vez validados, establecen con nosotros una más directa relación de identidad? Y, para su validación ¿cuál ha sido la medida?

Lo nuevo no es sólo (lo) desconocido sino además (lo) ininteligible. De ser esto cierto, ha ocurrido entonces que lo **hispanoamericano es** o un extremar los límites de los cánones de validación, o una variación insólita, una impertinencia, que, a fuer de forzamiento, alcanza pertinencia. Pero se entiende que en este caso la pertinencia no escapa al ámbito o radio de la tradición literaria, ya que sólo se trata de un forzamiento, de *un extremar los límites de la esfera del sentido*.

Aparecerá lo hispanoamericano en los rasgos que indiquen algún tipo de forzamiento en los elementos validadores que alcancen incluso a rayar en la sospecha o en el recelo de su validación posible.

En este sentido no es casual que **Paradiso** plantee problemas dirigidos, por ejemplo, a su validación como novela. Veamos lo que dice Cortázar en el ensayo anteriormente citado:

"¿Una novela *Paradiso*? Sí, en cuanto hay un hilo semiconductor -la vida de José Cerní- al que van o del que salen los múltiples episodios y relatos conexos o inconexos (...) *Paradiso* podría no ser una novela, tanto por falta de una trama que

dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido, como por otras razones". (Pg 58-60)

Pero una vez dicho esto, aparece la salida que propone el mismo Cortázar, primero como lector, luego, acaso, como hispanoamericano:

"...lo esencial del libro no depende para nada de que sea o no sea una novela como la que podría esperarse; mi propia lectura de *Paradiso*, como de todo lo que conozco de Lezama, partió de no esperar algo determinado, de no exigir novela, y entonces la adhesión a su contenido se fue dando sin tensiones inútiles, sin esa protesta petulante que nace de abrir un armario para sacar la mermelada y encontrarse con tres chalecos de fantasía. A Lezama hay que leerlo con una entrega previa al *fatum*..." (Pg. 59)

La discusión bizantina **de si Paradiso** es o no una novela, queda, pues, descartada. **Paradiso es un texto**, y como tal debe ser leído. Todo género digno de ese nombre

está siempre a punto de ser engendrado. Lo desconocido funda territorios desconocidos, no puede ser de otra manera, de lo contrario no sería desconocido. Lo nuevo es siempre desconocido. De ahí que toda creación, sin proponérselo, y por que sí, escapa a toda sujeción. Cuando escapa, es. No se trata de variaciones en el interior del género, estos juegos no llevan **a ningún** lado. El género es una frágil membrana tiende a romperse, y es sólo en este momento cuando podemos hablar de creación. El género engendrado, lo generado, es territorio del asombro. La exégesis no existe sino para escudriñar, al lado del novelista, y dentro del novelista, los mecanismos de lo desconocido, cómo opera, cómo es que existe. El mundo propuesto anhela encarnar, cobrar existencia. Lo que anhela, en definitiva, es un hombre capaz de construirlo y habitarlo. Como **si el fatum** no fuera sino este mundo -por fin creado, habitado por un hombre nuevo.

Bibliografía

- CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Tomo I. Ed. Siglo XX.
SALAS, Mariano Picón. **Obras selectas**. Ed. Edime. Madrid-Caracas, 1953.
PAZ, Octavio. **Las peras del olmo**. Seix Barral. Barcelona, 1971.
REYES, Alfonso. **Letras de la nueva España**. Fondo de Cultura Económica.