

***Tenebrae*: del «sonido oscuro» (Manuel Álvarez Ortega) al «claroscuro del sonido» (Stefano Gervasoni)**

Antoni Gonzalo Carbó

Planteamos como punto de partida la expresión que Victor Segalen emplea en su libro *Estelas*, «la sombra del sonido» (1974: 93), según la versión de Manuel Álvarez Ortega que parece hacer suya en su lírica. En la obra de nuestro poeta el sonido turbador, la sombra y lo inaudible (el sonido-sombra, la voz oscura del silencio) se intercalan en opósitos complementarios: «que esparce su oscuridad sobre el sonido», «sólo quedará un sonido lejano», «¿quién puede descifrar el oscuro sonido?», «un sonido que nace como algo muerto, lo oímos», «esta sombra, este sonido //...// de su voz deshabitada», «y no oye el sonido», «sólo yace el sonido de tu oscuridad», «una presencia que no tiene sonido» (2004: 67, 118, 140, 151, 155, 171, 280, 313).

Asimismo, tomamos como referencia el proyecto de conferencia de Paul Celan, nunca pronunciada, «De la oscuridad de lo poético» (*Von der Dunkelheit des Dichtersches*), en la cual se habla de la «oscuridad del poema» (*Gedichtdunkel*). De ahí la progresión en su poesía hacia un grado cada vez más oscuro de incomprendibilidad: la *Lichtverzicht* o «renuncia a la luz»: «Tras la renuncia a la luz: / el día radiante» (1999: 463).

Por último, contemplamos la inmersión en lo sombrío de la poesía de Álvarez Ortega: «se habían confiado a su oscuridad» (1993: 247), «negra adoración» (2012: 43).

A partir de estos referentes, proponemos un breve recorrido por la figura del poeta entenebrecido del siglo XX (Pierre Jean Jouve, Georg Trakl) para detenernos en referencias como el salmo «porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa» (Salmo 139:12; Quirinus Kuhlmann, Paul Celan), los símbolos del «sol negro» (Jouve, Trakl, Mandelstam, Sachs, Celan, Álvarez Ortega) y la «luz negra» (Mandelstam, Sachs, Celan, Valente). Este «abrirse a la oscuridad» hunde sus raíces en las tradiciones iniciáticas gnósticas, herméticas, órficas y místicas: «así tu salvación será ver cómo entras / en la oscuridad para siempre, / y disuelto en ella /.../ la consumación» (Álvarez Ortega, 2004: 257). La expresión que emplea Celan es «Gegenlicht» («Contraluz»): «No te engañes: no es que esta última lámpara dé más luz; la oscuridad alrededor se ha abismado en sí misma.» (1999: 479).

La voz, término poético y musical, en la lírica de Álvarez Ortega es «una voz oscura» («Noche a esta voz», Yves Bonnefoy; Álvarez Ortega [a partir de ahora: AO], 2001: 153), «un sonido lejano», «el oscuro sonido», «sonidos oscuros /.../ de voces nunca oídas», «voces oscuras //...// un sonido oscuro en la distancia» (2004: 71, 118, 140, 163, 164-165).

La música clásica contemporánea de los siglos XX-XXI no es menos sensible a la atenta escucha de la voz oscura, del «sonido sombrío». Esta convergencia de oscuridad y silencio tiene su expresión en el campo sonoro en la obra del compositor italiano Stefano Gervasoni (Bérgamo, 1962). Así, nuestro autor, en la introducción a su composición «Six lettres à l'obscurité» (*und zwei Nachrichten*), para cuarteto de cuerda (2005-06) (Albèra, 2015: 256-272), escribe: «[...] Hacia el principio de la luz, su oscuridad [...]. La expresividad se inscribe en profundidad, en los pliegues del claroscuro del sonido [...]» ([Six lettres à l'obscurité \(und zwei Nachrichten\) | Stefano Gervasoni Composer](#)). En varias composiciones Gervasoni hace mención del místico silesio Angelus Silesius. Porque Silesius, en aquella soledad y oscuridad anchísima de la divinidad se pierde, y perderse allí es hallarse.

«El claroscuro del sonido» está en clara sintonía con «el oscuro sonido» al que hace referencia Álvarez Ortega. Asimismo, esta oscura luz está presente en otra composición de Gervasoni basada en seis poemas de Valente, tal como indica el propio título: *Romper del día, sei poesie di José Ángel Valente*, para contratenor y corno francés (2014) (<https://www.stefanogervasoni.net/index.asp?page=catalogue&id=77&cat=vocal>). De entre estos poemas, Gervasoni recurre al poema «*Tamquam centrum circuli*», al final del cual se evoca la contraposición complementaria entre luz y tinieblas: «El rayo de tiniebla. //...// Se oye tan sólo una infinita escucha. //...// en esta cegadora, en esta oscura / explosión de la luz se manifiesta.» (2006-2008: 1:562). Es evidente aquí la presencia de la teología negativa: la «oscuridad luminosa» (λαμπρῶ γνόφῳ) de Gregorio de Nisa y el «rayo de tiniebla» (θεῖος σκότος, cf. ὑπερφώτου γνόφου) de Dionisio Areopagita, que Juan de la Cruz adopta (II *Subida* 3:4). De ahí que el santo y el poeta recomienden oscurecerse para obtener la luz. Véase la «überhelle Nacht» [noche luminosa] de algunos místicos renanos de la Edad Media y del Renacimiento, lucentísima noche, «lichtlose[s] Licht Gottes» [luz sin luz de Dios], imagen posteriormente retomada por el böhmiano Quirinus Kuhlmann y otros místicos barrocos alemanes.

El místico alemán Jacob Böhme apuntó al respecto en *Sex puncta theosophica*: «Die Lichtwelt ist in der Finstern, auch die finstere Welt in der Lichtwelt» [El mundo de la luz está en las tinieblas, y el mundo de las tinieblas en el mundo de la luz] (1841-1860, 6:15). En este sentido, Kuhlmann, en cuya lírica la contraposición complementaria entre la luz y tiniebla, en la línea de la larga noche de su admirado Juan de la Cruz, es recurrente (Schmidt-Biggemann, 2001: 139-140), fue un referente para Celan (Böschenstein, 1995: 102). El conocido vínculo de Kuhlmann, Jouve, Celan y Valente lo hallamos en el comentario a la *Noche oscura* de *Subida del Monte Carmelo* de Juan de la Cruz (2:3,1,4,6) (1991: 296-298).

En *Intratexto*, Álvarez Ortega emplea este tipo de opósitos complementarios: «el equilibrio entre lo que nos ilumina y nos oscurece», «la claridad se intercala de seguras oscuridades», «hace que se ilumine el orbe más oscuro», «hay, alternativamente, iluminación y oscuridad», «relámpago cegador» (1997: 12, 13, 17, 25, 39).

Por último, menciono otra composición de Gervasoni, *De Tinieblas, sulle Tres Lecciones de Tinieblas di José Ángel Valente*, para coro mixto y electrónica en vivo (2019-20), obra basada en *Tres lecciones de tinieblas* (1980) de Valente, donde el poeta habla de «una antorcha de oscura luz» (Yod), «oscura espera de la luz», «ciego bautismo de la luz: el rayo» (Caf) (2006-2008: 1:401).

Si la oscuridad suele asociarse con la negación y la ausencia (de la luz, la forma, el sonido, la palabra), las «lecciones de tinieblas» son, por tanto, la oscuridad que deslumbra, el silencio que ensordece [...].

Exuberancia de lo que de otro modo se llama nada.

[\(De Tinieblas | Stefano Gervasoni Composer\)](#)

El recurso al ὀξύμωρον es frecuente en Valente: «la oscura luz», «Rigor oscuro de la luz.», «ser absorbido en luz / con vocación de sombra.», «en esta cegadora, en esta oscura / explosión de luz se manifiesta» (2006-2008: 1:172; 1:476, 1:548, 1:562). La oscuridad se enreda en la luz, combate a la luz, se vuelve luz: «plenitud absoluta del oscuro rayo de luz», «el fulgor: el rayo oscuro», «el oscuro esplendor de la luz»... (2006-2008: 2:324, 461, 595)– para reflejar la dialéctica complementaria necesaria para expresar la efabilidad de lo inefable, y prolongar así una tradición paradójica que arranca en el Libro de los Salmos —«oscuridad

como luz»– y desemboca en nuestro presente, tras el punto de inflexión que supuso el «sol negro» de Nerval (Bollack, 2005: 55).

Como en la poesía de Álvarez Ortega, en la cual la muerte está omnipresente, Gervasoni alude al último día de la Semana Santa, de los tres días de oscuridad (*sacrum triduum* o *tenebrae* [la pasión y la muerte de Cristo]) «un descenso en la oscuridad [...] descubrir una luz en la completa oscuridad [...] ver más allá de la muerte» ([Images d'une œuvre n°26 : « De Tinieblas » de Stefano Gervasoni - YouTube](#)).

A su vez, Álvarez Ortega también hace referencia a la luz emergiendo de la sombra, la luminaria incandescente en medio de la tiniebla: «fulgida luz», «ebria luz», «luz de la noche emana» (2004: 55, 71, 153).

Asimismo, el poeta asocia la música con imágenes negativas de oscuridad, silencio, desaparición o destrucción: «una música rota», «la música que ardía en sus gargantas», «oír su amarga música», «una sorda música que muere», «suena una música lejana», «tu música letal», «su música de escombros», «música muerta» (2004: 33, 48, 62, 76, 89, 99, 128, 142), «oír lo que el silencio promulga» (1997: 16).

El sonido y la música están del lado de la sombra, en el reverso umbrío de la escucha, lejano, apenas audible, en el umbral de lo inaudible: «un sonido lejano», «una presencia / que no tiene sonido» (AO, 2004: 118, 313). Son las figuras que emergen de un fondo oscuro, que sólo la música logra penetrar, como indica el mito de Orfeo: «Rilke [...] quiere que nos sintamos en confianza en esa oscuridad a fin de que ella se ilumine», «el punto único donde la oscuridad ilumina y el día es nocturno», «donde la luz debe provenir de la oscuridad», «luz que brilla en la oscuridad, que brilla con esta oscuridad» (Blanchot, 2002: 115, 144, 178, 201).

Quizás hay que ver en todo ello una sombra de la «teología negativa» (Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy). En palabras de este último: «oscuridades cegadoras. [...] Una “teología” negativa. La única verdad que yo reconozco en la poesía» (AO, 1967: 1062-3). En sintonía con el poeta francés por él traducido, Álvarez Ortega alude a un «sombrio [...] dios que en su errar se acoge a las cuerdas del suicidio». Nuestro poeta repite esta imagen en dos de sus últimos poemarios: *Ceniza son los días* (2011: 16) y *Ultima necat* (2012: 14). De manera más explícita: «¿Hemos muerto contigo o el sonido de tu nombre que en nuestra alma se apaga es el testimonio del dios que nunca conocimos?» (2011: 36). Entre el «sombrio dios» –*deus absconditus*, el oscuro dios oculto de la teología apofática o negativa, el «dios que nunca conocimos»– y «las cuerdas del suicidio», se abre una geografía de la absoluta desolación sin nombre y de la negra melancolía. Así se descubre en un poeta referente para Paul Celan, Ossip Mandelstam (2010: 157, 171):

A las puertas de Jerusalén
salió un sol negro. /.../
Yo me desperté en la cuna,
alumbrado por un sol negro.

esa luz negra //...//
y con una pesada *menorah* iluminábamos
la noche de Jerusalén y el humo de la nada.

La *měnōrāh* judía, candelabro de siete brazos, que deriva de la palabra 'ōr (luz), que en el poema emite una luz noctívaga, sol negro o luz negra (*něhora* ' *ukmāh*) de la Nada ('Ēyn,

'ayin, *'afisāh*), tiene su reflejo en un poema de Celan, «Benedicta», donde en una línea recurre al oxímoron: «al candelabro de las Tinieblas.» (1999: 176). Se trata aquí del tenebrario triangular con quince cirios dispuestos escalonadamente, que se iban apagando progresivamente durante el Oficio de tinieblas u *Officium tenebrarum*, en Semana Santa. En las *Leçons de Ténèbres* el cese del canto sigue a los melismas de las letras.

El mismo Dios, en palabras sobrecogedoras del poeta, se ha convertido en «Nadiedad»: «Gelobt seist du, Niemand.» [Alabado seas tú, Nadie.], «Salmo» (1999: 161-162; Felstiner, 2002: 239-240). Hasta en cinco ocasiones Celan repite el término *Niemand* en este célebre poema: *Niemand* está por un Dios, no sólo lo pro-nombra como indefinidamente ausente, sino que testimonia por él mismo. Sachs utiliza este mismo pronombre indefinido (2009: 351).

A principios de 1959 tradujo Celan el soneto de Nerval «El desdichado»: «die Schwermutsonne, die schwarze» (el sol de la melancolía, el negro, 1983: 4:809). El oxímoron del «sol negro» está igualmente presente en la lírica de Sachs: «Nosotros por el negro sol [...] / hacia dentro de nuestro dios oculto.» a través de la Cábala (*bošina' de-qardinuta'*, «chispa de oscuridad impenetrable»; *'ōr haneḥšaḳ me-'ōr*, «luz que se oscurece por la luz»); «y el sol siempre negro alrededor del secreto //...// de Su ausencia» (2009: 87-88, 292). Asimismo, en «De la oscuridad de lo poético» de Celan, la cara oculta del *deus absconditus* configura un «mapa [negro] del silencio» (2015: 100). Como en la poesía de Quirinus Kuhlmann por él admirada, siguiendo el Sal 139:12, también aquí las tinieblas son como la luz (Celan, 2015: 100-112).

«A nuestro más negro negro», «buscando el más tenebroso negro» (Sachs, 2009: 346). Ninguna de las dos, ni la luz ni las tinieblas, pueden concebirse sin la otra ya que la luz absoluta, como la más densa oscuridad, ciegan. Se explican, así, los complejos metafóricos en torno al «sol negro» (Jouve, 1987: 1:481), o la unión, tan frecuente en la poesía de Jouve, de la luz y la tiniebla. Jouve había leído a Juan de la Cruz. El alma del santo carmelita ha de «oscurecerse» para conseguir la «luz», la fe, «cegando, ilumina», etc. En el eje relativo a la oscuridad son especialmente frecuentes los sintagmas paradójicos: «rayo de tiniebla», «noche alumbradora», «fuego tenebroso», «oscura luz de contemplación», etc. Luz y oscuridad resultan, por lo tanto, elementos isomorfos (Broda, 1981: 114, 116). En la poesía de Álvarez Ortega, que traduce a Jouve, el símbolo del sol negro aparece en más de una ocasión: «un negro sol deslumbrará el espacio.» (1993: 344); asimismo, en otro poema plenamente saturnino: «era como si un dios de plomo hubiera puesto / un sol negro» (1993: 626-627).

Tanto en la obra de Sachs como en la de Celan, la luz se percibe como oscuridad, y la oscuridad como luz. Así, en el poema de Celan «Du sei wie du» («Que tú seas como tú»), perteneciente a su libro *Lichtzwang* (*Compulsión de luz*) (1999: 349), aparece la trasmutación de la oscuridad en luz: «La luz, surgida de las tinieblas [*Finster-Lisene*] [...] la pilastra la condensa y se tensa; transforma la oscuridad, por contraste, en el surgimiento de su contrario y produce la luz en la otra lengua.» (2005: 132).

Celan traduce a Mandelstam: los «Soles, negro» de la primera estrofa se convierten ahora en el adverbio *sonnenschwarz* («solennegradamente») (Felstiner, 2002: 193). Esa obligación de luz, como diría Celan, tan cercano de Trakl —«Sonne will schwarz erscheinen.» [el sol brillará negro.] (2006: 81)— y Sachs —«mein schwarzes Licht» [mi luz negra] (2009: 264). En el interior de la oscuridad, es la conciencia específica de Celan: «en la luz negra [*Schwarzlicht*] / de las delirantes líneas de fe.» (1999: 195). Es como grabar en negro lo negro, y conseguir que emerja la luz: «Un mundo donde la misma Nada dio un paso al frente.

Una matriz de grabado sobre la cual el sol negro se imprimió en color negro.» (Carson, 2020: 141).

«Aléjate, disuélvete para siempre en la nada /.../ en donde soy mi escombros [...] mi dios único»; «a mayor gloria de una vieja divinidad, / la nada.», «un color desnudo a la sombra de nada» (AO, 2004: 105, 240, 275), «la secreta pulsación de oscurecerse en la nada» (1993: 558). El lenguaje empleado aquí recuerda sobremanera el de la teología negativa de Eckhart («pura Nada»), Juan de la Cruz («nada»), Silesius (*Übernichts*), Sachs (*Nichts*) o Celan (*Niemand*): la *Deitas* o *Gottheit*; «Gott ist ein lauterer Blitz und auch ein dunkles Nicht» [Dios es brillante relámpago y nada oscura] (Silesius, 2005: 113); «Nadie. //...// Una nada» (Celan, 1999: 162); «oscura /.../ hacia la nada te vuelves» (AO, 2004: 245).

Es la voz del poeta una «voz oscura», «el oscuro sonido» o «un sonido oscuro»: «cuando el silencio tiene sonidos [...] / En la noche sombría [...]» (2004: 54); «Allí donde las dóciles almas se someten al silencio de una nueva liturgia, donde el rostro de un dios presiente otra germinación, nacerá du desdicha, el sueño que le conforte con la sombra de otra eternidad.» (2004: 331). Estamos en la senda de la noche oscura y la música callada de Juan de la Cruz. De la expresión «voz oscura» (*dunkle Stimme*) que emplea Trakl en dos poemas (2006: 283, 289), a los mismos términos, «voz oscura» de Álvarez Ortega en *Tenebrae* (2004: 71).

El recurso al oxímoron, reconciliar opósitos, paradojas y antítesis, para volver a la relación gnóstica, órfica, alquímica o esotérica entre luz y oscuridad: «oscuridades cegadoras» (Yves Bonnefoy; AO, 1967: 1062), en busca de una luz que se ha tornado oscuridad, que es el lugar en que la claridad se manifiesta; «sol negro» –Jouve, Trakl, Mandelstam, Sachs, Celan–, «luz negra» –Mandelstam, Celan (1999: 195), Valente (2006-2008: 1:252); «–oh, Dios– extraña melodía //...// Dime, ¿qué oculto astro te fecunda –qué negra luna– / en esa embarcación que, más que a un nuevo puerto, / a la Nada conduce» (AO, 2004: 100-101). «Pero la luz / Era oscura» (Y. Bonnefoy; AO, 1967: 1065). Otra noche muestra lo que esconde el día, el brillo de lo oscuro. La «voz oscura» del poeta (Trakl, Álvarez Ortega), «un negro cementerio de cabellos se extendía», y el «sonido sombrío» del compositor (H. Holliger, S. Sciarrino) ponen de manifiesto el sol negro del lenguaje.

El poeta, como «abisal náufrago», realiza una radical inmersión en el «éxtasis oscuro» (2004: 304, 299). En su nadir, el poema de Celan «*Engführung*» («Angostura») no tiene «yo», «tú», «ellos», ni «nosotros», sino una sola palabra: «ceniza». Y, además, esta palabra amplía el sentido y a la vez lo vacía: «Ceniza. / Ceniza, ceniza» (1999: 146; Felstiner, 2002: 182). Su expresión musical la hallamos en *Romancendres*, para violonchelo y piano (2003), de Heinz Holliger (Langenthal, 1939), «música de cenizas», «sonoridad cubierta de ceniza», a partir de la «incineración» de la partitura de los *Romances* para violonchelo y piano de Robert Schumann (2007: 295-316).

Así es la senda del autovaciamiento y la disolución de sí: «ser polvo para la muerte» (AO, 2004: 305), «amasijo de polvo», «un sudario de ceniza», «el harapo que ya siempre serás» (2012: 34, 37, 45), «hállate ceniza», «ceniza en la nada» (2004: 325, 289), «ceniza la luz» (2011: 41). Así, la luz de la danza de Śiva –«vestido de cenizas», siempre presente junto a las piras funerarias, personificación de la Supramuerte– es una luz semejante a las cenizas (*vibhūti*). Nuestro poeta nos exhorta a no temer ser consumido: «la muerte más cierta /.../ cuerpo calcinado» (2004: 41), «Sé como el humo» (1993: 567).

En una ocasión, al salir de la casa de baños, al maestro *ṣūfī* persa Abū Yazīd al-Baṣṭāmī (m. ca. 261/875), desde una mansión le vertieron las cenizas de un cuenco sobre la cabeza. Con ellas el místico de Baṣṭām se frotó el rostro con las palmas de las manos –imagen de la combustión completa de sí (*fanā*)– en señal de agradecimiento y exclamó: «¡Mi alma! Estoy

en forma para el Fuego – / ¿Debo, entonces, mirar con recelo las cenizas?» (Wickens, 1974: 123). Palabras que nos evocan al poeta místico al-Ḥusayn ibn Manṣūr al-Ḥallāğ, martirizado en Bagdad en 309/922, azotado, decapitado, su tronco enrollado en una estera, rociado de aceite, quemado y, desde un alminar sobre el Tigris, entregado en cenizas a los vientos de arena que las dispersen (cf. «que deja su ceniza en el cielo de la muerte»; «de ti queda un montón de ceniza, unos harapos, tiras»; «asunción / de ceniza», «santiguada la ceniza»; «Entre la eternidad y tú, sólo la ceniza descifra el misterio», AO, 2004: 90, 103, 239-240, 271, 275). Al-Ḥallāğ, como la falena –«¡[Esta mariposa nocturna es] como yo (*ka-innī*)! Es como si yo fuera ella» (Ruspoli, 2007: 123-124)–, se anihila (*fanā*) en la llama de la candela (del Amado) hasta volverse «ceniza iluminada» (Valéry, 1957: 321). «¡Aniquílate [*fanā*] = el «no-ser» (*nīstī*) positivo del «Yo» (*anā*) ḥallāğiano], puesto que la ruinosa vivienda del mundo no es tu lugar!» (‘Aṭṭār, 1383/2004, v. 4294) (cf. «La casa calcinada por la luz.», AO, 2004: 337). Habiendo muerto ya, el *ṣūfī*, sentado sobre un montón de cenizas (‘Aṭṭār, 1383/2004, v. 4290), es «un hombre muerto que anda», de-sí-mismado. Es la asociación de palabras –«sólo había visto cenizas», ser-desasido (*ledic sein*, Eckhart)– que entabla Beckett en la voz sorda de Hamm (*Fin de partie*), hablando del loco que se había *olvidado* (de sí mismo), esto es, se había *salvado*.

Nos aguarda la ceniza. *Stirb und werde!*

Aun así, aun sepultada por el «amasijo de polvo» del «largo sacrificio» (AO, 2012: 34; 2004: 340), el «alma está azul» (2011: 30), «muere, a esas comarcas de venas azules / donde la luz se ahoga en medio del éxtasis [...]» (1993: 499). Ya lo había escrito Trakl (2006: 87): «De los mustios despojos nace un azul inmaculado [*Ein reines Blau*]».

Bibliografía

- ALBÈRA, Philippe (2015). *Le parti pris des sons. Sur la musique de Stefano Gervasoni*, Ginebra, Contrechamps.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1967). *Poesía francesa contemporánea (1915-1965)*, Madrid, Taurus.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1993). *Obra poética (1941-91)*, Madrid.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1997). *Intratexto*, Humanes (Madrid), Devenir.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2001). *Veinte poetas franceses del siglo veinte*, Madrid, Devenir.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2004). *Despedida en el tiempo [1941 – 2001]. Antología poética*, Madrid, Huerga y Fierro.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2011). *Cenizas son los días*, Madrid, Devenir.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2012). *Ultima necat*, Madrid, Abada.
- ‘AṬṬĀR, Farīd al-Dīn (1383 h.š./2004). *Maṭīq al-ṭayr*, Teherán, Intiṣārāt-i Suḥān.
- BLANCHOT, Maurice (2002). *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- BÖHME, Jacob (1841-1860). *Sämtliche Werke*, 7 vols., Leipzig, J. A. Barth.
- BOLLACK, Jean (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Madrid, Trotta.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard (1995). «Conversaciones y caminatas con Paul Celan», *Paul Celan: rosa de nadie, Rosa Cúbica*, n.º 15-16, pp. 98-113.
- BRODA, Martin (1981). *Jouve*, Lausana, L’Âge d’Homme.
- CARSON, Anne (2020). *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*, Madrid, Vaso Roto.
- CELAN, Paul (1983). *Gesammelte Werke*, 5 t., Fráncfort d. M., Suhrkamp.

- CELAN, Paul (1999). *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- CELAN, Paul (2015). *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*, Madrid, Trotta.
- FELSTINER, John (2002). *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta.
- HOLLIGER, Heinz (2007). *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, Ginebra, Contrechamps.
- JOUVE, Pierre Jean (1987). *Œuvre*, 2 vols., París, Mercure de France.
- JUAN DE LA CRUZ, San (1991). *Obras completas*, Madrid, B.A.C.
- MANDELSTAM, Ossip (2010). *Poesía*, Madrid, Vaso Roto.
- RUSPOLI, Stéphane (2007). *Le Livre «Tâwasîn» de Ḥallâj. Commentaire de Rûzbehân suivi de Jardin de la Connaissance*, Beirut, Albouraq.
- SACHS, Nelly (2009). *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, Madrid, Trotta.
- SCHMIDT-BIGGEMANN, Wilhelm (2001). «Erlösung durch Philologie Der poetische Messianismus Quirinus Kuhlmanns», en *Der Magus. Seine Ursprünge und seine Geschichte in verschiedenen Kulturen*, ed. Anthony Grafton y Moshe Idel, Berlín, Akademie, pp. 107-146.
- SEGALEN, Victor (1974). *Estelas*, Madrid, Visor.
- SILESIUS, Angelus (2005). *El peregrino querúbico*, Madrid, Siruela.
- TRAKL, Georg (2006). *Sebastián en sueños y otros poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VALENTE, José Ángel (2006-2008). *Obras completas*, 2 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VALÉRY, Paul (1957). *Œuvres, I*, París, Gallimard.
- WICKENS, G. M. (trad.) (1974). *Morals Pointed and Tales Adorned. The Bûstân of Sa' dî*, Leiden, E. J. Brill.