

SINESTESIA Y DINAMISMO EN LA POESÍA MÍSTICA DE JACOBO FIJMAN*

Felipe Cussen**

Resumen

En este ensayo analizo la poesía visionaria del poeta argentino Jacobo Fijman a partir de dos enfoques: las estrategias formales que utiliza para apelar al lector, y la comparación con ejemplos de otras tradiciones místicas como el cristianismo medieval y el sufismo. A partir de allí desarrollo los conceptos de sinestesia y dinamismo, que fundamentan una poética que intenta activar los sentidos del receptor del mismo modo que una experiencia visionaria.

Palabras clave: Jacobo Fijman, sinestesia, dinamismo, poesía mística.

SYNESTHESIA AND DYNAMISM IN JACOBO FIJMAN'S MYSTICAL POETRY

Abstract

In this essay I analyze the visionary poetry of the argentinian writer Jacobo Fijman from two approaches: the formal strategies he uses in order to appeal the reader, and a comparison with examples from other mystical traditions such as medieval christianism and sufism. Later, I explain the concepts of synaesthesia and dynamism that support a poetics that attempts to activate the reader's senses in the same way as a visionary experience.

Keywords: Jacobo Fijman, synesthesia, dynamism, mystical poetry.

Recibido: 16-01-2013 Aceptado: 20-06-2013

* Este ensayo forma parte de mi proyecto *La mística en los límites de la poesía contemporánea* (Proyecto Fondecyt de Iniciación a la Investigación #11080248, 2008-2011). Una versión preliminar fue leída el 13 de octubre de 2010 en las Cuartas Jornadas "Diálogos: Literatura, Estética y Teología", organizadas por la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología y la Universidad Católica Argentina. Agradezco a Jimena Castro y Pablo Vergara por su colaboración en la investigación bibliográfica.

** Chileno, Doctor en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, Investigador del Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile. felipecussen@gmail.com

Introducción

Considero que el adjetivo “mística”, aplicado a la poesía, sólo tiene sentido si implica una actitud de radical experimentación con la materia del lenguaje. No basta con colgar menciones a Dios como si fueran cuentas de un rosario, ni ambientar plácidas escenas angelicales, ni menos tratar de pagar las culpas con buenas intenciones: el lenguaje gastado e insípido con el que nos manejamos en la vida corriente debe romperse, diluirse o negarse si se quiere llegar a otro lugar. Sólo si el poema concreta en su propia materialidad una experiencia podrá proyectar su potencia al lector.¹

Es ésta la perspectiva que me resulta más relevante para emprender un análisis, tal como lo ha desarrollado Reuven Tsur desde la poética cognitiva. En *On the shore of nothingness*, su estudio sobre poesía mística, se aboca a demostrar “how stylistic resources are exploited for turning theological ideas and religious attitudes into poetry, into the verbal imitation of some religious experience” (19). Existe, asimismo, otra importante línea de estudios que comparan obras de contextos muy diversos, tanto sacros como profanos, y que buscan identificar, más que el apego a una doctrina, el modo en que una serie de símbolos emergen, se transmutan y estallan. En su artículo “La explosión de las imágenes: Hildegard von Bingen y Max Ernst”, Victoria Cirlot defiende este método, no para encontrar equivalencias, sino para que “salte la chispa que ilumine el fenómeno visionario” (94). Desde antes, Alois Haas ha emprendido la misma tarea en trabajos como “Visión en azul”. Dicho ensayo está basado en el poema “Azul que canta”, del poeta y pintor Hans Arp, que comienza así:

Aromática luz
suave como un jardín en brote
que por mí fluye.
Chispea.
Huele.
Avanzo
ligero y veloz
sobre luminosos pétalos grandes como países.
(en Haas 35)

1 Desarrollo con mayor detalle esta perspectiva en “Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea”.

De este poema, Haas resalta su carácter sinestésico (evidente desde el mismo título), la floración excesiva de imágenes sorprendentes y las constantes alusiones a la unión del cielo y tierra. Esta fusión se representa en los vertiginosos y simultáneos movimientos descritos por el sujeto: “Siento la profunda altura/ y la alta profundidad/ sobre mí y debajo de mí/ que me penetran con fuerza” (en Haas, 36). Aunque no existan marcas específicas de alguna tradición religiosa en este poema, Haas considera que estas características confirman su condición mística en el marco de una espiritualidad contemporánea, más difusa que la de épocas anteriores. Si a ello sumamos, siguiendo el punto de vista de Tsur, que en estos versos existe una constante intención por activar la percepción sensorial del lector, nos encontramos ante un perfecto ejemplo contemporáneo de poesía mística.

Una misma desestabilización, un mismo vértigo, fue el que sentí cuando leí por primera vez la poesía del poeta argentino Jacobo Fijman. No es ninguna novedad, pues la mayoría de sus lectores ha resaltado la intensa religiosidad de su obra, que resultaría una perfecta proyección de una enigmática personalidad: judío converso al catolicismo, ligado a las vanguardias, pintor² y músico, y con una turbulenta vida psíquica que lo llevó a pasar gran parte de su vida en un sanatorio. Un escritor de culto. Ya sabemos que esta condición puede resultar muy atractiva para aquellos que buscan encandilarse rápidamente, pero difícil para quienes pretendan ahondar un poco más en los vericuetos de su obra. Afortunadamente, aparte de algunas hagiografías de escasa utilidad crítica, contamos con trabajos que han limpiado el camino para una mejor comprensión de su obra, vinculándolo a las distintas vertientes de las tradiciones hebrea y católica que nutren sus imágenes (Sylvester (en Fijman, *Poesía completa*), Fernández, Linsdtrom, entre otros). Por otra parte, el completísimo estudio de María Amelia Arancet ha resultado ejemplar en cuanto a la exactitud con que analiza cada detalle de su escritura y los efectos que ésta va produciendo en el receptor. A mi juicio, sin embargo, aún no se ha enfatizado suficientemente el carácter visionario de su obra³. Para poder evidenciarlo, pretendo seguir a

2 La relación entre su poesía y su pintura podría dar pie a otra línea de comparaciones (teniendo a la vista ejemplos similares de la dualidad de lenguajes para la expresión mística, como William Blake). Carlos Riccardo y Daniel Calmels ofrecen pistas para ahondar en esa dirección.

3 En la primera parte de mi ensayo “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica” me refiero a esta condición visionaria en una serie más amplia de autores latinoamericanos contemporáneos.

Tsur fijando mi interés en los recursos utilizados para provocar una determinada experiencia de lectura, y realizar un ejercicio comparativo análogo a los ya citados de Haas y Victoria Cirlot. Aunque no alcance a ahondar en las diferencias culturales de los distintos contextos aludidos, creo que al colocar a Fijman dentro de una serie más amplia podremos calibrar de manera más definida dos procedimientos muy efectivos para transmitir una experiencia extraordinaria: la sinestesia⁴ y el dinamismo.

Sinestesia

Ludwig Schrader, en *Sensación y sinestesia*, dedica un capítulo completo a recoger ejemplos de la tradición mística. A partir de estos, propone que la inefabilidad de la experiencia vivida puede ser transmitida más eficazmente mediante la superposición de distintos planos sensoriales. Podemos recordar a Santa Teresa de Jesús para comprender que se trata de una instancia en la que el cuerpo se involucra por completo: “Ocupáanse todos los sentidos en este gozo” (244). Muchos siglos antes, Dionisio Areopagita, en *La jerarquía celeste*, indicaba cómo los distintos sentidos permiten conocer diversas cualidades divinas (179-80). La vista, sin embargo, suele ser el sentido predominante en las descripciones de la experiencia mística, y son menos los casos en los que se agrega el plano sonoro. Dentro de estos contamos con Hildegard von Bingen, quien, en su carta al monje Guibert, especifica: “lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión” (en Cirlot, *Vida y visiones...* 152). Es importante precisar, sin embargo, que no se trata de una percepción física, sino interior: “No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma” (151). Lo interesante, al leer sus recuentos de visiones en libros como el *Scivias*, es que de manera insistente se irán registrando los canales paralelos del audio y la imagen: “Entonces vi un aire muy luminoso en el que oí, con todos los significados ya dichos, de un modo admirable todo tipo de músicas” (246).

Esta facultad no sólo de sumar, sino de confundir los sentidos (que es la condición propiamente sinestésica), también ha sido constantemente reclamada en nuestra época. Destaca particularmente Olivier Messiaen,

4 Me referiré aquí a la sinestesia como figura retórica. Para un estudio desde el punto de vista neurológico, recomiendo el artículo de V. S. Ramachandran y E. M. Hubbard incluido en la bibliografía.

quien describe maravillosamente el deslumbramiento que produciría el conocimiento de Dios:

Este conocimiento será un perpetuo *éblouissement*, una música eterna de colores, un eterno color de músicas.

“En Tu música, VEREMOS música.”

“En tu Luz, OIREMOS luz.”

(en Godwin 95)

Como es característico en la poesía de vanguardia, particularmente en el ultraísmo y el surrealismo, las imágenes de Fijman están basadas en la superposición de elementos distantes. A partir de este procedimiento se producirá la sinestesia, muy frecuente desde su primer libro, *Molino rojo* (1926), fundiendo especialmente la dimensión cromática y la sonora:

Agua de sol,
cencerros de horizontes
enlazaban la intensidad
armónica
de nuestros cuerpos
claros y vigorosos
en plenitud de luces infinitas
(*Poesía completa* 73)

Pero es en su tercera publicación, *Estrella de la mañana* (1931), cuando se vuelve aún más recurrente. Según el propio autor, este libro “se refiere a los estados místicos que yo había adquirido en esos años. Ya había sido bautizado, convirtiéndome a la religión católica, y quise expresar con ese título la encarnación del verbo” (“Reportaje...” 71). Esta mayor intensidad espiritual, a mi parecer, obliga a un esfuerzo sinestésico superior, y es así como se agregan además otros sentidos, a veces el gusto y, de manera particularmente muy destacada, el olfato. Dentro de los muchos ejemplos posibles, podemos leer el número “XIII”:

Mañanas olorosas de la visión eterna
en las mañanas de todas las criaturas profundizadas en misterio.
Mañanas olorosas de todas las criaturas en la visión eterna.

Toco las tierras en la misma belleza
de las mañanas olorosas de la visión eterna;
miran a Cristo las criaturas.

Todas las manos levantadas en la misma belleza.
En mis noches oscuras
los júbilos dibujan sobre los muros luces de espada.

Dichosa el alba de las ciudades que hacen en Cristo sus murallas.
Se enlazan en amor perdidas a sí mismas albas, palomas y corderos.
Cristo levanta los caminos de la oración profunda.

Vigilo mis ojos cubiertos de púrpuras sonoras;
desfallecen las albas sobre las tierras amorosas.
(*Poesía completa* 135)

Son pocos los textos que puedan compararse a éste en cuanto a su variedad sensorial. Es necesario acudir a una tradición más lejana, la de la mística sufí, para encontrar una intensidad similar. Podría citar algún poema de Rumi, pero resulta mucho más evidente en el *Poema del camino espiritual*, de Ibn al-Farid. En este caso, sin embargo, el foco no está puesto en la descripción de la visión, sino en el modo en que los diversos sentidos se revolucionan ante la presencia divina. Podríamos pensarlo como la descripción fisiológica de la visión de Fijman:

Hasta el último de mis poros contemplaba su Belleza,
y mis ojos se deshacían en miradas.
...
Con cada partícula aspiré su Perfume,
y con cada orificio (de la nariz) sorbí sus brisas.

Cada uno de mis órganos oyó sus palabras,
y cada oído fue atento escucha.
(al-Farid 91)

Unas páginas más adelante los sentidos se ven revolucionados por la presencia divina, y es en esa mezcla cuando la sinestesia se manifiesta por completo:

Mi ojo habla, mi lengua contempla,
mi oído habla, y mi mano presta atención.

Mi oído es un ojo que ve cuanto aparece,
y mi ojo un oído que escucha cuando alguien canta.

Mi lengua se hizo mano en mi beneficio,
tal como mi mano se hizo lengua en el diálogo y el discurso.

Por contemplar cuanto surgía, mi mano se hizo igualmente ojo,
y mi ojo mano al extenderse.

Cuando hablo, mi oído es lengua,
y cuando oigo, mi lengua es oído que escucha silencioso.

También el olfato tiene reglas para continuar estos cotejos,
hasta la unión de mis atributos, o su dispersión.

(111)

En estos ejemplos complementarios, podemos comprobar el modo en que la razón y la percepción son sobrepasados por la fuerza de la experiencia mística. Ninguno de estos poetas pretende contener el flujo, sino que ambos se dejan inundar y lo traspasan a su escritura. Como bien describe Adonis en su magnífico ensayo *Sufismo y surrealismo*, a fin de cuentas, “el poeta no refiere el significado de las cosas . . . , sino su propia experiencia: la embriaguez que lo estremece” (261).

Dinamismo

La experiencia mística no se manifiesta como un cuadro estático, como una estampita, sino como una ebullición y proliferación de imágenes. En otro poema (“XXIX”) de *Estrella de la mañana* se refleja también la unión del cielo y la tierra como un mundo cuyas partes se desplazan velozmente de un lado a otro:

Corren las tierras enlazadas a cielos escondidos.
El día lleva sobre su cuello las noches imperfectas de su muerte.
Corren los bosques,
y el mar, los soles y la luna se igualan en éxtasis de cielo.

Oh, bodas de la tierra y el cielo.

Andan los cielos inclinados, reinos secretos de uno en otro,
todo y nada
por el amor perfecto.

El Nombre derrama cielos sobre cielos.

(151)

No sólo hay carreras, también hay saltos: “Saltan las albas, saltan las lunas y saltan las estrellas” (136) y multiplicaciones hasta el infinito: “Crecen palomas y un reino de corderos;/ crecen palomas multiplicadas y un reino de corderos multiplicados” (142). A diferencia de otras experiencias místicas asentadas en una estética despojada y una focalización en las distintas etapas emotivas implicadas, la que Fijman describe se proyecta a niveles interestelares, participando de la danza de los astros. Al igual que en Hildegard, no se narra una experiencia unitiva del sujeto con la divinidad, sino un espectáculo que lo supera ampliamente. Ejemplos similares podemos encontrar en otro místico medieval, Heinrich Seuse, quien describe una hermosa danza de alabanza: “Esta danza no era del tipo de las que se bailan en este mundo, sino que era un momento celestial, hinchándose y replegándose hacia el maravilloso abismo del misterio de Dios” (en Godwin 101), y obviamente recordamos las danzas circulares de los derviches en el sufismo, que representan la danza cósmica (Boix 186). Del mismo modo, en un poeta contemporáneo como el chileno Arturo Alcayaga Vicuña, también se exalta el carácter danzante de la experiencia mística: “pastoriles bienandanzas repartidas al crepúsculo,/ desperdigando el amén de las oraciones terrestres” (15).

Michel de Certeau comentaba que para “entender” un poema referido a una experiencia mística debemos actuar del mismo modo “como se entra en una danza. El cuerpo es ‘informado’ (recibe la forma) de lo que así le llega mucho antes de que la inteligencia tenga conocimiento de ello” (292). En efecto, en estos casos no se nos apela mediante argumentos razonados, sino que se intenta estimular los sentidos del lector mediante una sucesión imparable de imágenes que se desdobl原因 como en un efecto de espejos paralelos, que nos sume en una profundidad fascinante.

Existe, sin embargo, un efecto aún más poderoso en la poética desarrollada por Fijman en *Estrella de la mañana*: la reiteración. Más que la alusión a músicas o danzas, este procedimiento opera directamente en el plano sonoro mediante la repetición de unos pocos términos al interior de cada poema, o de algunas frases dentro del conjunto total. El mayor aporte de la lectura de Arancet es la interpretación de esta característica como la expresión de un deseo: “El nombrar y la repetición hablan de un deseo, en principio satisfecho. Sin embargo, el grado de insistencia acentúa el carácter de ausente de lo buscado” (297). Es precisamente esa urgencia la que nos habla más vívidamente del esfuerzo padecido por el lenguaje para intentar acoger aquel exceso que lo supera, y ese esfuerzo se

nos endosa como lectores, como queriendo decir que debemos imaginar mucho más allá de lo que nos están entregando las palabras. Escuchemos cómo en el siguiente fragmento (“XVII”) la palabra “alma” se reitera con insistencia y se liga, con sonidos predominantemente líquidos, a otros vocablos de similar sonoridad:

Cae en amor tu alma, cae en amor mi alma,
nuestras almas envueltas en palomas.
Llevo en mis brazos tu alma olorosa de canciones en el día
callado
y alegría de cielos del corazón profundo.
Cae en profundidad tu alma, cae en profundidad mi alma
desnuda de imágenes y cosas.

Amo tu alma en el amor del mediodía.
Amo tu alma en mis moradas donde saltan corderos amorosos
del mediodía.
(139)

Algunas décadas después, Juan Eduardo Cirlot, otro poeta que también combina su inquietud espiritual con el surrealismo, llevará aún más lejos esta rotación verbal en la fase final de su ciclo *Bronwynn*:

Los cisnes son las alas de las almas,
las alas de las alas,
las alas de las almas de las alas,
los álamos del alma,
las almas de los álamos,
las alas de las almas de los álamos,
las almas de los álamos del alma,
las almas de las almas
(521)

El nivel de saturación sonora que percibimos en ambos autores provoca que los significados específicos de cada palabra se diluyan en un sentido mayor, que se imprime de una manera mucho más vívida en el receptor. Así lo entendía el maestro sufí Hazrat Inayat Khan, en *The Mysticism of Sound and Music*, ejemplificándolo muy sencillamente: “If you repeat: flower, flower, flower, your mind will be much more impressed than if you only think of the flower. This is why the Sufis repeat the name of God, and do not only think of God” (21). Nos encontramos, entonces, frente a una concepción absolutamente abierta del lenguaje. Marius Schneider lo

distinguió con claridad: mientras “el lenguaje corriente elige y ‘petrifica’ una serie limitada de posibilidades lingüísticas”, “[e]l lenguaje místico intenta emplear todos los recursos vocales posibles” (136). De modo similar lo explica Henri Meschonnic en su monumental *Critique du Rythme*, “Représentant de l’incompréhensible, le rythme est la matière privilégiée de l’aventure. Les visions, les métaphores se font en lui. Il est le laboratoire des sens nouveaux” (102). El propio Fijman lo tenía muy claro, pues cuando le preguntaron el modo en que su actividad como violinista se relacionaba con su poesía, no respondió con vaguedades: “En la medida. Mi poesía es toda medida. De una manera que la acerca a lo musical” (“Reportaje...” 72). Sus secuencias rítmicas nos confirman que la dimensión sonora no es ornamental: es el lugar donde se encarna el sentido, donde se produce un nuevo conocimiento.

Conclusión

Hemos vuelto, así, al punto de inicio de este rápido repaso. Es en la materia misma del lenguaje donde se juega este juego; es allí, como plantea Amador Vega (93), donde se manifiesta la transgresión de la mística. Y ése es el ejemplo que quisiera rescatar hoy en la poesía de Fijman. A diferencia de Arp, él sí recurre de manera específica a los nombres y símbolos de la tradición católica, y más de alguna frase nos habrá recordado, por ejemplo, a San Juan de la Cruz. Pero en sus manos estas frases no son, como en otros poetas contemporáneos motivados religiosamente, sólo una serie de tópicos. Para ser fiel a San Juan, o Hildegard o Ibn al-Farid, o tantos místicos que aún nos sorprenden, lo que se requiere no es copiar sus símbolos: es necesario imitar la actitud de experimentación que les permitió crearlos.

No me parece errado imaginar que Fijman opera del mismo modo que un músico electrónico, que toma una muestra (un *sample*) de un símbolo típicamente religioso (corderos, palomas, estrellas) y lo convierte en un *loop* que continúa girando mientras se agregan otros *samples*, provocando un discurso reiterativo y envolvente. Esos sonidos se suman a la infinitud de luces, olores y sabores que van pulsando nuestros sentidos, y ya no cabe duda que nos encontramos en una fiesta.

Bibliografía

- Adonis. *Sufismo y surrealismo*. Ed. José Miguel Pieta Vílchez. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.
- al-Farid, Ibn. *Poema del camino espiritual*. Ed. Carlos Varona Narvi6n. Madrid: Ediciones Hiperi6n, 1989.
- Alcayaga Vicu6a, Arturo. *Entredios*. Santiago: Editorial Neupert, 1968.
- Arancet Ruda, Mar6a Amelia. *Jacobo Fijman: una po6tica de las huellas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- Boix, Sara. "Emoci6n est6tica y experiencia espiritual". *El Conocimiento y la Experiencia Espiritual*. Eds. A. L6pez Tobajas y M. Tabuyo. Palma de Mallorca: Jos6 J. de Ola6eta, Editor, 2007.
- Calmels, Daniel: "Jacobo Fijman, la pintura y los pintores". Ts6-tse 15, noviembre 2004: 99-104.
- Certeau, Michel de. *La f6bula m6stica*. Trad. Laia Colell. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Bronwyn*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- Cirlot, Victoria (ed.). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. 2^a edici6n. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- _____. "La explosi6n de las im6genes: Hildegard von Bingen y Max Ernst". *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones m6sticas*. Eds. 6scar Pujol y Amador Vega. Madrid / 6vila, Editorial Trotta/Centro Internacional de Estudios M6sticos, 2006: 93-112.
- Cussen, Felipe. "6xtasis l6quido: N6stor Perlongher y la poes6a visionaria en Latinoam6rica". *Revista de Cr6tica Literaria Latinoamericana*, a6o XXXVIII 76, 2^o semestre 2012: 173-89.
- _____. "Un ensayo sobre m6stica y poes6a contempor6nea". *Forma*, vol. 4, Tardor 2011: 13-20.

- Dionisio Areopagita. *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Ed. Teodoro H. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Fernández, Ruth. *Fijman: el poeta celestial y su obra*. Buenos Aires: Editorial Tekné, 1986.
- Fijman, Jacobo. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2005.
- _____. "Reportaje a Jacobo Fijman". Entr. Vicente Zito Lema. *Obra poética 2: Estrella de la mañana, Poemas dispersos*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1999.
- Godwin, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Trad. Radamés Molina y César Mora. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Haas, Alois M. "Visión en azul. Arqueología y mística de un color". *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Trad. Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid, Ediciones Siruela, 1999: 33-53.
- Inayat Khan. *The Mysticism of Sound and Music*. Boston: Shambhala, 1996.
- Lindstrom, Naomi. "El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman". *Ciberletras* 22, diciembre 2009. 11 mayo 2012. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/lindstrom.html>>
- Meschonnic, Henri. *Critique du Rythme*. Anthropologie historique du langage. París: Éditions Verdier, 1982.
- Ramachandran, V. S. y E. M. Hubbard. "Synaesthesia - A Window Into Perception, Thought and Language". *Journal of Consciousness Studies* 12, 2001. 20 oct. 2010. <<http://psy2.ucsd.edu/~edhubbard/papers/JCS.pdf>>
- Riccardo, Carlos: "Fijman pintor". *Tsé-tsé* 15, noviembre 2004: 98.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

- Schrader, Ludwig. *Sensación y sinestesia*. Trad. Juan Conde. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Teresa de Jesús. *Las Moradas. Libro de su Vida*. México: Editorial Porrúa, 2005.
- Tsur, Reuven. *On the shore of nothingness. A study in cognitive poetics*. Exeter / Charlottesville: Imprint Academic, 2003.
- Vega, Amador. *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.