Writing as a Metaphor for the Ineffable

Héctor Sevilla Godínez
Centro Universitario de los Valles
Universidad de Guadalajara, México
hector.sevilla@academicos.udg.mx
Orcid: 0000-0002-1055-6059

DOI:

doi.org/10.23924/oj.v16i37.677

Fecha de recepción: 04/02/2024 • Fecha de aceptación: 26/03/2025

Resumen

El escritor, como artista de las letras, no utiliza las palabras como vehículo directo hacia lo que desea decir, sino en función de su potencial carácter de enunciación analógica de lo inenunciable. El arte es, por tanto, una metáfora de lo inefable, un modo de nombrar, o al menos aludir, aquello que no es cognoscible del todo. El texto aborda algunas coincidencias entre la filosofía y literatura, establece que lo transpersonal es detonante de la escritura, clarifica algunas motivaciones comunes para crear obras, asocia pensamiento con ficción y cotidianidad, y establece lazos entre el arte y la realidad social.

Palabras Clave

Arte, estilo, literatura, mística, sociedad.

Abstract

The writer, as an artist of letters, does not use words as a direct vehicle for what he wants to say, but rather as a function of their potential as an analogical enunciation of the unnameable. Art is, therefore, a metaphor for the ineffable, a way of naming, or at least alluding to, that which is not entirely knowable. The text addresses some coincidences between philosophy and literature, establishes that the transpersonal is the trigger for writing, clarifies some common motivations for creating works, associates thought with fiction and everyday life, and establishes some links between art and social reality.

Keywords

Art, literature, mysticism, society, style.

Introducción

La escritura, en su dimensión más profunda y reflexiva, ha sido objeto de estudio tanto de la filosofía como de la teoría literaria. Este artículo se propone examinar la escritura como una metáfora de lo inefable, utilizando un enfoque integrador que entrelaza conceptos provenientes de diversas corrientes del pensamiento. Se explora la experiencia subjetiva de los escritores y su intento de capturar lo trascendental mediante las palabras. Esta perspectiva permite una mayor comprensión de cómo la escritura no solo describe la realidad, sino que también la constituye y la transforma. Además, se alude el valor de los enfoques hermenéuticos para interpretar los textos literarios como expresiones de significados ocultos y múltiples, que escapan a una interpretación unívoca.

Esta aproximación dual permitirá examinar las motivaciones profundas del acto de escribir, así como su capacidad para revelar aspectos de la realidad que permanecen inaccesibles a través del lenguaje ordinario. En la literatura convergen las formas y el misterio, puesto que, tal como ha dicho Miró (2009: 181), “la literatura transforma y es capaz de revelar a través de lo sensible el Misterio, el autor que hace suya esta experiencia en su obra se la comunica al lector, el ingenio de cada uno hará que utilice un determinado estilo a la hora de hacerlo”.

La ficción se nutre de los aspectos más humildes y mundanos de la vida, y es precisamente a través de estos detalles concretos y cotidianos que se revela el misterio profundo de la existencia humana. Esta dicotomía entre las maneras, representadas por las interacciones y conductas humanas, y el misterio, simbolizado por las verdades trascendentales y a menudo inefables de la vida, constituye el hilo conductor de este artículo. Partimos de la convicción de que “es tarea de la ficción encarnar el misterio a través de las maneras, y [que] el misterio es una gran incomodidad para la mente moderna”

(O'Connor, 2007: 133). Al decir que la literatura es una metáfora de lo inefable, admitimos que las maneras se vinculan con (o dejan entrever) el misterio.

Se busca, por tanto, clarificar cómo la escritura, lejos de ser un simple vehículo de transmisión de información, se erige como una poderosa herramienta para aludir a lo inefable, sugiriendo significados que escapan a la plena comprensión y abriendo nuevas posibilidades de entendimiento de la experiencia humana y la realidad social.

Cabe decir que en el presente artículo se citan centralmente dos textos: *El oficio de escritor. Entrevistas con grandes autores* (AA.VV., 2009) y *Los filósofos y sus vidas* (Scharfstein, 1984), que en adelante serán aludidos mediante las siguientes siglas: OE, para la primera obra; y FV, para la segunda obra. Es importante resaltar que la primera de ambas obras es de carácter colectivo y realizada mediante la labor de entrevistadores ligados a la *Partisan Review*.

Filosofía y literatura

La literatura es un arte cuya herramienta de expresión son las palabras de todos los idiomas. Cuando forman un conjunto, las obras literarias, e incluso las filosóficas, representan el acervo particular de una colectividad, ya sea que se trate de una ciudad o un país. Los escritores dan cuenta de la expresión narrativa de una época concreta, a manera de testimonio de las culturas y costumbres que están involucradas en ella; a partir de los textos aportados, los saberes colectivos son transmitidos a la posteridad. En cada una de las piezas del arte narrativo o ensayístico se encuentran motivaciones, sentidos y alusiones que forman parte del imaginario del autor.

No es atípico, aunque no siempre sucede, que algunos filósofos elijan escribir novelas para mostrar los alcances de sus propias teorías y cosmovisiones; del mismo modo, a pesar de no ser reconocidos como filósofos de profesión, otros escritores ofrecen textos novelísticos que contienen claras postulaciones filosóficas, al menos por su carácter especulativo. La invitación a conocerse a uno mismo,

célebre desde su indicación en el oráculo de Delfos, sostiene una porción de la intención filosófica; así como el autor logra saber de sí por mediación de la literatura, el lector consigue hacerlo a través de la identificación con el texto, existiendo en ambos una resonancia de la invitación délfica. La literatura permite aplicar el plano de lo conceptual en las situaciones concretas de lo cotidiano; en cierto modo, vierte el agua sin detenerla en un contenedor, evitando así su estancamiento.

No hay una sola manera de hacer filosofía y resulta innecesaria la uniformidad en la literatura. Lo común entre ambas es la búsqueda y la exposición que hacen de sus hallazgos. En tal sentido, la gran filosofía y literatura también necesitan de un gran lector que sea capaz de captar el mensaje e incluso muestre la osadía de recrearlo a partir de lo que interpreta por sí mismo. Por ello, resulta útil favorecer el análisis filosófico de la literatura y el desmenuzamiento literario de la filosofía; visto así, comprendidos los métodos de cada una, no hay antagonismo que sobreviva.

Resulta equívoco tratar de entronizar a la filosofía como la que juzga a la literatura, como si fuese algo ajeno a ella; por el contrario, la filosofía está involucrada con la literatura, ambas se identifican entre sí. En el ámbito de lo religioso, el estudio de lo sublime se realiza a partir de la metáfora, de la analogía. Asimismo, los contenidos filosóficos pueden ofrecerse por vías que logran mayor receptividad, a través de cuentos, narraciones o disertaciones literarias.

Comprender un concepto filosófico tiene mérito, pero adaptarlo a una vivencia situada en la literatura implica ingenio. Cuando las dilucidaciones del escritor contienen pasajes filosóficos que logran insertarse en una narrativa conectada con lo cotidiano, a partir de la intuición que el autor tiene de lo transpersonal o al asombrarse ante lo inefable, conquista una parcialidad del misterio y transmite de manera concreta la magnanimidad de lo absoluto. Cuando tal proeza acontece, la literatura consume su carácter tridimensional, se vuelve mística, filosófica y artística.

Enseguida se presentarán algunos aspectos vinculados a la experiencia escritora, tanto de los autores de literatura como de los creadores de filosofía, sin hacer a partir de ahora la distinción entre

ambos. Cada apartado nos permitirá indagar sobre qué es lo que detona la creación literaria, qué motiva al escritor para realizarla, cuál es su eventual vinculación con lo absoluto, de qué manera elabora su obra y qué necesita para propiciarla. Además, serán enunciadas algunas de las implicaciones derivadas del ofrecimiento de la propia vida a la artesanía de las letras, los aportes sociales realizados por los escritores y las consecuencias de su labor en su manera de vivir.

Lo inefable como detonante de la escritura

A todas luces es posible que el detonante para la escritura sea algún tipo de motivación personal o la satisfacción de ciertas necesidades comunes. No obstante, en algunos casos el autor tiene conciencia de que su labor no se deriva en forma exclusiva de su habilidad personal; tarde o temprano, quizás de manera paulatina, percibe que su misión contiene algún tipo de conexión con algo que escapa de su comprensión. No hablamos aquí de religión, sino de una especie de intuición de lo transpersonal, que bien puede ser advenida a manera de conciencia estética o como una peculiar sensibilidad hacia lo que no está expuesto a simple vista en la naturaleza o en la sociedad. El escritor recrea el mundo, debido a que la forma en que lo observa es inferior al modo en que lo intuye.

Incluso distinguiendo la fuente originaria que detona su opción por el arte, es común que la vida de los autores se encuentre salpicada de complicaciones o de experiencias insatisfactorias que los conducen al borde de su estabilidad. Esta especie de malestar continuo, manifestado en una irreverente aprehensión por expresar lo aún no dicho, aqueja los días de los pensadores más sensibles. En el caso de Voltaire, se sabe que sufría de “episodios depresivos, en los cuales su normal elocuencia se tornaba gravemente taciturna. Según él mismo, alternaba bruscamente entre el optimismo activo y el vacío depresivo” (FV: 196). En circunstancias paralelas al filósofo francés se encontraba Katherine Porter (OE: 100), quien refirió en primera persona: “Solo he dedicado el diez por ciento de mis energías a escribir. El otro noventa por ciento lo dediqué a mantenerme a flote”.

En ocasiones, la sensibilidad de los filósofos se torna tan aguda que ocasiona dificultades para sobrellevar las trivialidades de la vida cotidiana, como en el caso de Leibniz, quien dijo de sí: “Todo lo fácil me es difícil y, por el contrario, todo lo difícil me es fácil” (FV: 181); a su vez, muy similar resulta la sentencia de Lawrence Durrell (OE: 259) en el mismo tenor: “El arte me resulta fácil. La vida es lo que me resulta difícil”. Es cierto que cada uno de estos autores conformó un conjunto de ideas propias, cimentadas en contextos simbólicos diversos, pero en su carácter de humanos sensibles, capaces de expresar con palabras sus ideas, sus coincidencias son evidentes.

Las dificultades de la vida tomaron una senda de mayor riesgo y peligrosidad en ciertos autores. Se sabe, por ejemplo, que “al menos Hume, Russell y Wittgenstein sufrieron profundas depresiones y a todos ellos les tentó el suicidio” (FV: 87). Cosa similar puede decirse de Kant, quien “durante un tiempo estuvo deprimido casi hasta el punto de llegar al suicidio” (FV: 228). Incluso los artistas, que expresan con sus letras la luz y la más alta perfección de la que podría ser capaz el género humano, han forjado sus ideas desde la vivencia de su propia oscuridad. Tal como apunta Sharfstein (FV: 124), “gran parte de la filosofía se crea en respuesta a la depresión que el filósofo trata de trascender mediante un interés apasionado, [empleando] el desamparo y el desamor como estímulo para la creación intelectual y, por tanto, para el placer”.

En estos casos no es posible mantener la equívoca concepción de que la genialidad va de la mano de una vida siempre feliz. La parte sombría del artista es ocasión para manifestar la luminosidad. Erasmo afirmó de la naturaleza humana que “ni a los genios les deja sin grandes defectos” (2013: 66). No obstante, desde una perspectiva integradora, la desazón de no encontrar vínculos satisfactorios con el mundo, así como el malestar que de ello deriva, atrae una condición propicia para la prosperidad eidética; según Wilber, “esta infelicidad básica ante la vida oculta el embrión de una inteligencia en desarrollo, especial, generalmente sepultada bajo el peso inmenso de las farsas sociales” (2007: 115). Fructificar un pensamiento distinto, auténtico y novedoso, lleva por precio la sensación de estar desconectado de la convencionalidad social, toda vez que la facultad

de crear mundos alternos suele incluir la dificultad de arraigarse en el que se habita.

La pérdida y el sacrificio son mayúsculos cuando se elige llenar la página en blanco antes que nutrir la flácida armonía de una vida social boyante. Nietzsche (2004: 12) expresó, con soledad y desánimo, una de las frases resilientes más conmovedoras, resonantes casi como un himno en los sufrientes que mantienen la rebeldía: “De la escuela de guerra de la vida: lo que no mata me hace más fuerte”. Por otro lado, algunos pasajes de Cioran parecen evocar el sentido del dolor y la desesperanza, al tiempo que desestiman con agudeza el tibio candor de los que no han sido sometidos al fuego del descontrol y del tormento; en palabras del rumano, “todo aquel que repruebe los estados caóticos no es un creador, quien desprecie los estados enfermizos no tiene derecho a hablar del espíritu” (2009: 72).

La elección por la escritura conduce a la estimación del aislamiento que es necesario para su realización. Ernest Hemingway (OE: 210) reconoció que “mientras más lejos va uno cuando escribe, más solo se queda”. Lo mismo acontece cuando se desea dedicar la vida a penetrar la puerta estrecha de lo inefable. No se trata de un hermetismo deshonesto o de alguna fobia social, sino de la aceptación de una consagración personal. En consonancia con ello, “para todos aquellos que lo conocieron, era evidente que Descartes prefería vivir en soledad” (FV: 145).

La elección por la escritura, cuando se trata de una opción radical, deriva de una ineludible *necesidad* de escribir. No se trata de una tranquila opción entre escribir o no hacerlo, puesto que, llegado al punto de mayor conciencia sobre el valor y sentido de su trabajo, el escritor debe optar entre continuar su labor o perder la calma y el sosiego por no consolidarla. La distinción entre la vocación por la escritura y la profesión de escribir es denotada por Porter (OE: 102): “El arte es una vocación, tanto como cualquier otra cosa en este mundo. Para el verdadero artista, es la cosa más natural del mundo, no tan necesaria como el aire, tal vez, pero sí como el alimento y el agua. Pero en realidad llevamos una vida casi monástica; para seguirla es necesario, a menudo, renunciar a algo”. Asimismo, la autora de *La nave de los locos* expresa del siguiente modo su lazo con las letras:

“Esta cosa que existe entre mi persona y mi literatura es el lazo más fuerte que he conocido, más fuerte que cualquier otro lazo o que cualquier otro vínculo con cualquier otra persona u otro trabajo que haya realizado” (OE: 95).

Cuando persiste una imperiosa ansiedad por expresar algo por escrito no basta con eludir la urgencia por hacerlo; de acuerdo con Capote, “si la idea es lo suficientemente buena, si de veras le pertenece a uno, entonces no se puede olvidar: lo acosará a uno hasta que la escriba” (OE: 325). Por su parte, la aparente calma que sobreviene al término de una obra sufre una ruptura tempestuosa cuando aparece el siguiente proyecto. No se trata de escoger “no escribir” o de enfocarse a otra cosa para distraerse, sino que, hasta cierto punto, no hay opción posible más allá de la elección de la forma en que será comunicado el mensaje. Con esto no debe entenderse que la escritura solo supone un constante dolor, puesto que está acompañada de la eferescente pasión por crear, derivada de cierta sensación de ser testigo de algo que es indescriptible. El asombro debe ser sosegado, pero no reprimido; el autor se esfuerza por poner palabras a lo que en ocasiones parece inenarrable. En ese sentido, cada escritor distorsiona la realidad, pero con ello favorece el nacimiento de una alternativa distinta para captar lo real; es ahí donde la escritura se vuelve una metáfora de lo inefable.

La pregunta por el origen de la inspiración constituye un ámbito temático que con todo derecho merece ser estudiado. Según lo postula Heschel, pueden ser referidas tres modalidades para comprender lo que conduce al artista a la escritura: “El punto de vista metafísico subraya el misterio trascendente de la inspiración, el enfoque racionalista ve en el proceso creador un acto deliberado de conciencia, mientras que la psicología positivista lo describiría como un escape de asociaciones en estado de fermentación latentes en el subconsciente” (1973: 146). Para el rabino polaco, el amor por las letras y la pasión por la sabiduría son evidente derivación, en algunas ocasiones, de la implicación transpersonal.

En su intento por explicar la fuente de la creatividad, Heschel (1952: 10) enuncia que “lo que es creativo nace de la fusión adecuada con lo eterno en la realidad, y no de una ambición de decir algo”.

En un tenor similar, Wilber (2010: 162) concluye que “en el verdadero acto creativo, la forma material es in-formada por la idea”. No obstante, cuando aquello que ha sido creado en el autor necesita ser expresado, se vuelve necesaria la intervención de cierta habilidad, la cual permite la intercomunicación del autor con sus lectores a través de la palabra. La creación no es realizada por el autor, lo que este hace es expresar la creación que ocurrió en sí mismo. No creamos arte, el arte nos crea a nosotros. Del mismo modo, la creación del mundo no es obra humana, lo que hacemos es elaborar explicaciones sobre tal suceso. Por tanto, si bien la obra que expresa el escritor es de su autoría, la creación acontecida en él, la cual lo condujo a la obra, escapa de su voluntad.

No puede admitirse que el dolor del escritor lo conduce a la sensibilidad, sino que es esta la que permite que su dolor sea expresado. Hasta cierto punto, “el sufrimiento señala el principio de la intuición creativa” (Wilber, 2007: 115), pero la creación rodea al ámbito transpersonal contenido en el individuo. Si, según afirmó Capote, “todo lo que un escritor escribe es en cierto sentido autobiográfico” (OE: 326), entonces lo suyo es una elaboración artística y filosófica que, debido a su sensibilidad, expresa una historia de sufrimiento. Murakami admite la existencia de una energía especial que faculta a los escritores para su labor. El autor japonés alude en primera persona: “Si escribo es gracias a algún tipo de fuerza que me ha sido otorgada” (2017: 56).

La motivación para escribir

La motivación que conduce al escritor hacia la elaboración de su obra expresiva es de orden multifactorial. Si bien la soberanía garantiza cierta autenticidad en el escritor, la reiteración de su estilo lo puede orillar a la repetición. Esto no implica que el artista deba condicionar a su pluma en función de lo que él cree que el público desea de sus textos, pero sí debe juzgar las formas con las que puede avanzar de manera progresiva hacia el culmen de su propia grafía emocional.

Ahora bien, lo que dos autores perciben puede ser muy distante entre sí. En contraste con la visión glorificada de la guerra que Jünger (2014) manifiesta en *Tempestades de acero*, en los textos de Remarque se describe la guerra de una manera sensible y crítica: “Al principio, sorprendidos; luego, indignados, y finalmente indiferentes, constatamos que lo decisivo no parecía ser el espíritu sino el cepillo de las botas, no el pensamiento sino el sistema, no la libertad sino la rutina” (2020: 25). El autor cuestiona la ideología detrás de la guerra, en contraste con la perspectiva más estoica y guerrera de Jünger, quien concibe la guerra no simplemente como un desastre o una aberración histórica, sino como una experiencia formativa y reveladora de la condición humana. Así, el conflicto bélico es retratado por Jünger como un ámbito en el que se manifiestan tanto la destrucción como la exaltación estética y existencial. No obstante, Remarque y Jünger coinciden al concebir a la literatura como el camino de expresión de aquello que consideran su estandarte, buscando explicar las motivaciones de su sentir y de darle expresión a lo inefable.

Mostrar la realidad que observa, al menos mediante el uso de ciertos artificios literarios, es una motivación refrescante para el autor; al tratar de retratar lo que percibe, consolida lo que sabe y cuestiona su propio conocimiento. Visto así, “el arte no es tan solo una manera de hacer, sino que básicamente es una forma de aprehender la realidad” (Wilber, 2010: 157). El artista extrae de la realidad un mensaje que desea compartir; al mutar lo que contempla para convertirlo en un conjunto de códigos transmisibles, el autor contacta de manera más sofisticada lo que en un primer momento captó de su entorno o del tema del que trata. En su ubicación de testigo, el filósofo no se circunscribe a lo que pueda ser manifestado de forma teórica, sino que accede a involucrarse con otras modalidades expresivas, incluso a pesar de que lo que desea describir no pueda abarcarse con la estructuración lingüística. En ese sentido, “la filosofía, en su intento desesperado, y a veces ridículo, de dar cuenta de lo real, necesita del genio poético” (Arnau, 2008: 117).

En ocasiones los aspectos más solemnes y agudos del pensamiento son más comprensibles cuando se enuncian de forma artística. La estética del lenguaje confiere elegancia, así como la precisión resalta

la rigurosidad y exactitud de lo que elaboró el autor. Además de ello, cuando la narración alude a situaciones concretas, “la lectura no solo debe enseñar, también debe divertir” (Jünger, 2003: 147). Algunos grandes filósofos, de la talla de Bergson, concibieron que el lenguaje contiene una cierta musicalidad, lo cual vuelve imposible la comprensión de una obra con la que no se comparte el ritmo. Además, cuando un autor cuenta con varios textos en su trayectoria, debe ofrecer cierta secuencia en su pensamiento sin que esto lo exponga a la repetición de sus páginas, puesto que, en palabras de Eliot, “uno no desea decir la misma cosa dos veces en un libro” (OE: 61).

El oficio de la escritura conlleva la finalidad de que otros ojos se posen sobre lo que uno ha plasmado en el papel; de tal manera, Porter (OE: 110) consideró que “no se puede hablar sobre los seres humanos con palabras sacadas de los libros de texto, y no se puede usar una jerga. Hay que hablar clara, sencilla y puramente en un lenguaje que un niño de seis años pueda entender”. Al mismo tiempo, la accesibilidad de lo escrito no deberá escatimar su grado de profundidad, de modo que es de esperar que contenga una estética significativa y un abordaje sofisticado que permitan que el texto resulte atractivo para las inteligencias más elevadas; tal hallazgo no es algo común, porque supone un triple ejercicio: a) ubicar el mensaje que uno desea ofrecer; b) trasladar la noción sustancial del mensaje a un contenido particular; c) adecuar el orden de las palabras y combinarlas de tal modo que el conjunto sea comprensible. Cuando esto se logra, existe la posibilidad de que el espectador se identifique con el autor, al punto de que exprese “*Él pasa a ser yo*, [lo cual es] la mejor alabanza que un lector puede tributar a su autor” (Jünger, 2003: 67).

La abstracción en la literatura ocurre de manera posterior a lo leído, no se encuentra en el texto. De esto se desprende que existe una ineludible función interpretativa del lector; a diferencia de los casos en los que se desea enunciar una verdad de forma categórica, como acontece en el estilo de algunos ensayos, la novela contiene la opción de que las conclusiones no deban ser contundentes o unívocas. Con el afán de evitar la responsabilidad de exponer a sus lectores el mensaje central de sus textos, Hemingway (OE: 212) concluyó: “Ya es bastante difícil escribir libros y cuentos para tener que

explicarlos además”. En la misma línea, el autor de *El viejo y el mar* sugiere lo siguiente: “Lea usted cualquier cosa que yo escriba por el placer de leerla. Todo lo demás que usted encuentre será la medida de lo que usted mismo aportó a la lectura” (OE: 213).

La variabilidad en los alcances de la interpretación de un texto que está abierto a la conjetura es tan amplia como el número de lectores potenciales de un escrito particular. En ese sentido, explicar una poesía, un cuento, una novela o hasta una obra filosófica ocasiona cierta tergiversación de la esencia polimorfa y plurívoca que se encuentra en las líneas de cada párrafo. Angus Wilson (OE: 296), el notable autor de *Prendiendo el fuego al mundo*, asestó con claridad: “No creo que al novelista le corresponda ofrecer soluciones. Solo le toca exponer la situación humana, y si sus libros hacen el bien incidentalmente, tanto mejor”. Hasta cierto punto, la función del escritor termina en la expresión de aquello que no podría advenir al mundo de no ser por su intervención; esta agotable labor de intermediación, entre el mundo de lo dicho y lo aún no expresado, abarca su aporte fundamental.

La intuición de estar conectados a algo, lo cual faculta la inspiración, aparece de manera reiterada en el ejercicio de varios autores. Al referirse al trance de su escritura, Henry Miller (OE: 120) expresó: “Alguien toma el mando y uno sencillamente copia lo que le están dictando”. En el mismo orden de ideas, el autor de *El puente de Brooklyn* aludió que un artista “sabe cómo captar las corrientes que están en la atmósfera, en el cosmos” (OE: 121). Para lograr semejante captación, el artista debe mantener su actitud de escucha y de receptividad, lo cual requiere la capacidad de estar alerta.

Resulta controversial discutir sobre el modo en que el escritor *capta* lo que debe decir, si su mensaje proviene de un *sitio* concreto o si lo recibe de alguna entidad que le otorga la aptitud para desempeñarse de manera brillante; Angus Wilson (OE: 290) era enfático al intuir que había *algo* ajeno a él, o al menos no usual en su persona, que ejecutaba por su mediación la elaboración artística: “Una vez que empiezo a escribir, el talento histriónico —la divina pasión o como se llame— es capaz de tomar el mando y arrastrarlo a uno. Es cuestión de encaminar las cosas por el rumbo debido. Entonces es

mucho más fácil escribir según se mueve el espíritu”. La alusión al espíritu es muy particular, anteponiendo la cualidad de *dejarse fluir* para no obstaculizar el itinerario de la creación literaria.

El involucramiento de alguna instancia transpersonal en el proceso creativo es remarcado por Miller (OE: 136) cuando estipula que “el escritor es como un médium que cuando sale de su trance se asombra de lo que ha dicho y hecho”. La sensibilidad que el escritor debe desarrollar para percibir lo que *está ahí* y lo que *debe* ser dicho por su mediación requiere del adecuado desarrollo de la técnica a través de su práctica disciplinada. No obstante, Wilber admite que no es suficiente con mostrarse diligente en el desempeño de la actividad expresiva; para el pensador estadounidense, “el crecimiento y el desarrollo espiritual del artista lo conducen a percepciones, emociones y experiencias cada vez más sutiles, y su deber es el de representar esas experiencias [...] para evocarlas y darles vida en quienes contemplan la obra” (2010: 165). En el ámbito filosófico, es notable el involucramiento emocional de algunos autores con su mensaje, como en el caso de Pascal, Nietzsche, Kierkegaard o Wittgenstein; por ello, las disputas conceptuales que son observables en sus textos, a manera de dualidades discursivas que se entrelazan entre sí (como dos yoes que discuten), constituye un tipo de escritura que conduce al involucramiento del lector, en la misma medida en que sus facultades dialógicas se encuentren agudizadas.

Ir más allá de los límites de la literatura confiere a algunos autores el carácter de narrar lo incognoscible, la capacidad de penetrar las fronteras de lo inefable y la habilidad de conducir al lector a un viaje cuyo vehículo no es comandado de manera exclusiva por la razón. La particularización de lo global, o la especificación de lo universal, provoca que el espectador se identifique cuando está alerta y dispuesto a contemplar desde su propia perspectiva. En esa óptica, asumiendo un esperanzador futuro, Wilber (2010: 170) advierte que “el arte más puro y verdadero será el arte contemplativo, un arte nacido del fuego de la epifanía espiritual, avivado por las brasas de la meditación”. La contemplación implícita del arte superior requiere de un conglomerado de habilidades que superan el mero empleo de la técnica; Ezra Pound (OE: 36) lo enfatizó del siguiente modo: “Yo

no sé nada sobre el método. El qué es mucho más importante que el cómo”. Por ende, lo fundamental es *recibir* y clarificar el mensaje que se ofrecerá; luego de ello, corresponde definir el modo en que habrá de comunicarse. Lo primero trata sobre la creación del fondo, lo segundo sobre la convención de la forma.

En la misma medida en que el artista se disponga a dejarse conducir por el misterio de su ejecución, podrá ubicar la aguda noción particular que representa lo universal; así, “cuanto más conscientemente crece y evoluciona el artista, más ensancha los estrechos límites del ego personal y más cerca está de lo transpersonal, lo universal y lo divino” (Wilber, 2010: 166). No importa si lo que se escribe tiene que ver con lo sagrado o lo religioso, si es bello, pío o degradante, lo fundamental es que el mensaje sea dado de manera pura y singular, lo más cercano posible a la condición original con la que fue atraído por la mente punzante y receptiva del artista.

Lo que el artista logra en su propio proceso de evolución de la conciencia es mucho más importante que la adquisición de formalidades técnicas, las cuales son adquiridas cuando existe noción de lo que debe transmitirse. En ese tenor, “la calidad de la obra de arte depende, en primer lugar, de la profundidad de la conciencia no dual alcanzada por el artista y, en segundo lugar, de su peculiar talento” (Wilber, 2010: 170). Podría pensarse que el talento existe en el artista desde el momento en que es capaz de disponerse al desarrollo de su conciencia, pero existen casos en los que la altura del despertar alcanzado no garantiza el talento para expresar lo que es captado. Ambas cualidades, el talento y la sensibilidad, representan un punto de partida idóneo para involucrarse en las tareas expresivas.

Llegado al punto de haber comprobado su misión, no queda duda en el escritor sobre el mensaje que debe transmitir, de modo que, tal como afirmó Pound, “la franqueza de escribir lo que se piensa constituye el único placer del escritor” (OE: 41). Los mayores pesares o las más profundas desdichas en la vida de los escritores pueden resultar secundarias si estos han asumido con determinación su compromiso por expresar un mensaje y su responsabilidad como emisarios de este. Ambas virtudes fueron manifiestas en el filósofo Bertrand Russell, quien permaneció firme a pesar de que “la tensión

de [su] desdicha personal combinada con el prolongado esfuerzo intelectual lo llevó a pensar en el suicidio. Veía pasar los trenes y se preguntaba bajo cuál de ellos se lanzaría; pero la esperanza de terminar los *Principia Mathematica* [su principal obra] le mantenía vivo” (FV: 325). A final de cuentas, tal como cada persona encuentra un modo particular para validar su existencia, el escritor lo hace centrándose en su obra, su legado y el sometimiento de su voluntad a la encomiable sensibilidad de la que brota su quehacer.

Pensamiento, ficción y cotidianidad

El artista consigue delinear su expresión al describir lo general enfocándose en las situaciones cotidianas, lo cual supone un proceso inductivo. Huxley, el autor de *Las puertas de la percepción*, estaba convencido de que la interacción de los personajes tiene mayor credibilidad cuando a través de ellos se ofrece un mensaje o una reflexión. En sus palabras “se puede decir mucho más acerca de las ideas abstractas generales en términos de personajes y situaciones concretos, ya sean novelescos o reales, que lo que se puede decir en términos abstractos” (OE: 154). Por mediación de la novela, el autor da cuenta del modo en que su pensamiento se involucra con la cotidianidad de los lectores, logrando contactarlos. Esto es posible porque “en la novela tenemos la reconciliación de lo absoluto y lo relativo, por decirlo así, la expresión de lo general en lo particular. Y esto [...] es lo interesante, tanto en la vida como en el arte” (OE: 154).

El filósofo quiere proponer soluciones conceptuales, pero el novelista regala situaciones que propician la reflexión. Francois Mauriac consideraba que la novela ocasiona una mayor receptividad de parte del lector; reflexionando sobre su época —hace medio siglo— refirió: “El maestro que más ha influido en la literatura de nuestro período es Sartre. Compare usted su influencia con la de Bergson, que permaneció en la esfera de las ideas y solo afectó a la literatura indirectamente, a través de su influjo sobre los propios literatos” (OE: 31). La comparativa de Mauriac puede ser discutida, pero es un hecho que a pesar de que Bergson era admirado por Sartre, fue

el autor de *La náusea* quien gozó de mayor difusión al representar lo que los ciudadanos de su tiempo experimentaban, expresándolo con el ritmo que ellos podían seguir.

Sin importar que el escritor se enfoque en problemas metafísicos u ofrezca una narrativa particular centrada en las relaciones humanas, su trabajo manifiesta el deseo de proponer, mediante su explicación del mundo, algún orden al caos. En ese sentido, “un profundo interés por resolver problemas intelectuales puede ser un intento de superar problemas internos, emocionales, y ser en realidad un signo de inseguridad o de ansiedad” (FV: 382); no obstante, eso no disminuye la calidad del escritor ni la efectividad de su mensaje, toda vez que la integración de la propia oscuridad resulta de gran ayuda para la elaboración de un producto luminoso. El vacío que vive el escritor en ciertas áreas de su vida impulsa la germinación de contenidos que nutren su accionar y su interés por la demandante tarea de plasmar en el papel su asociación de ideas.

La importancia de la obra creativa no se encuentra a merced del género literario del que se ocupe el escritor. En ciertos casos, incluso un cuento sencillo puede ser el contenedor oportuno para plasmar grandes mensajes o ideas. Capote solía defender los distintos modos de expresar el arte; en una entrevista, el autor de *A sangre fría* mencionó: “Hay demasiados escritores que parecen pensar que escribir cuentos no es más que una manera de ejercitar la mano. Bueno, en esos casos es seguro que lo único que están ejercitando es la mano” (OE: 317). Si lo que se expresa logra contener la carencia y la vastedad, así como la belleza y la repugnancia, se encuentra a un paso de mostrar la grandeza de lo absoluto en la pequeñez de lo concreto. Es por esto por lo que en algunos casos la filosofía puede expresarse mediante la poesía.

La sensibilidad para notar la carencia exterior está ajustada a la capacidad para ubicar los límites propios. Mostrar la carencia no es una labor sencilla, sobre todo considerando que la tendencia natural, presente en las mentes menos agraciadas, es considerar que todo está en orden y que no es necesaria ninguna reflexión. Por el contrario, “para que haya belleza del rostro, claridad del habla, bondad y firmeza de carácter, la sombra es tan necesaria como la luz. No

son antagonistas: más bien se tienen amorosamente de las manos, y cuando la luz desaparece, la sombra escapa tras ella” (Nietzsche, 2011: 408). Los abismos a los que el escritor se somete en los periodos oscuros de su propio proceso creativo no son placenteros, pero son necesarios para no deambular en la pasividad del que se adapta sin objeción a la enfermedad inserta en lo cotidiano. El escritor, cuando además es filósofo, encuentra en su labor creativa la oportunidad para esbozar el orden que él desea aportar, al menos como alternativa reflexiva.

Una de las intenciones centrales de la escritura creativa es la de mostrar un modo de pensar, lo cual requiere, de manera obvia, la capacidad para sintetizar lo que uno piensa. En su obra *De profundis*, manifestando un intenso estado de resentimiento durante su estancia en la cárcel, Oscar Wilde (2005: 117) decía de sí mismo: “Reuní todos los sistemas filosóficos en una frase y toda la existencia en un epigrama”. Así, al mismo tiempo en que un autor esclarece para sí mismo lo que desea decir, favorece al establecimiento de una pauta concreta para direccionar lo que piensa; en tal consideración, el autor realiza una labor didáctica con los lectores, toda vez que estos admiten que aquel a quien leen tiene algo que decirles. La vinculación de literatura, filosofía y didáctica es del todo clara en la obra de Wilde, quien alude a su labor del siguiente modo: “Yo he hecho del arte una filosofía y de la filosofía un arte; yo he enseñado a los hombres a pensar de otra forma y he dado otro color a las cosas” (2005: 116).

El mensaje del autor queda plasmado en textos que lo acercan al plano físico del lector; sus obras permanecen aun cuando la muerte separe al escritor del mundo terrenal. La noción de que “la obra sobrevive al autor” (Jünger, 2003: 111) lo dota de cierta inmortalidad, de modo que encuentra una redención parcial en lo que escribe y un sentido de atemporalidad. Es por ello por lo que toda obra literaria y filosófica, cuando es elaborada a partir de los criterios descritos, contiene elementos sustanciales de la vida del autor; en consonancia con ello, Mauriac (OE: 27) aludió: “Yo soy mis personajes y su mundo”. En el caso de Voltaire, “sus historias tratan de sí mismo, aunque desfigurado” (FV: 197). En el mismo tenor se expresó Edward Forster (OE: 20) sobre la vinculación con los personajes: “A todos

nos gusta fingir que no usamos personas reales, pero en realidad lo hacemos”. La influencia de lo que uno capta se muestra en los textos, y el lector dotado de la capacidad para captar no dudará de tal correlación.

Cuando el autor habla de sí mismo, lo reconozca o no, ofrece otra muestra de su valentía. Miller aludió que expresarse en primera persona catapultó lo que él era capaz de ofrecer; al respecto, dijo: “Decidí escribir desde el punto de vista de mi propia experiencia, de lo que yo sabía y sentía. Y ésa fue mi salvación” (OE: 123). Es por ello por lo que, en buena medida, “en toda gran obra hay una resurrección” (Jünger, 2003: 105), porque el autor termina observándose de un modo distinto al terminar su texto, reconociendo que su identidad fue mutada en el proceso. El autor nota su propio cambio y es testigo de la muerte parcial que acontece en él durante cada etapa de su vida. Por ello, escribir no es una opción, sino una vocación a la que el autor, tanto como en su tiempo el profeta, no puede negarse. Para él, una vida sin escritura sería desgarradora o, al menos, supondría la desaparición de su identidad.

En virtud de su dedicación exclusiva, cuando la escritura no es un pasatiempo o divertimento ocasional, “el autor tiene que sacrificar la obra a la familia o la familia a la obra” (Jünger, 2003: 9). Como portavoz de *algo* que supera su levedad, el escritor es consciente de su responsabilidad, a pesar de que nadie de los que lo rodean se lo solicite o de que ninguno sea capaz de percibir el grado de su compromiso. El autor sabe que tiene algo que decir, aunque no haya alguien que se interese por escucharlo en el momento inmediato. Es por esto por lo que el escritor que ha cruzado la frontera de lo transpersonal requiere de más tiempo para realizar su encomienda. Se sabe, por ejemplo, que Schopenhauer “no cumplía con sus deberes y no pensaba más que en la forma de ganar tiempo para leer en casa o, al menos, dedicarse a sus pensamientos y fantasías” (FV: 257). En primera persona, algunos escritores manifiestan la importancia de dedicarse por completo y sin distracciones a su labor; Edward Forster (OE: 22) dijo alguna vez: “Lo que lamento es no haber escrito un poco más, que el cuerpo, *el corpus*, no sea más grande”.

El tiempo que cada autor necesita podría extenderse o ser tan amplio como su convicción de ser un narrador de la espacialidad que lo contiene o de la temporalidad sobre la que quiere elevarse. Los lapsos creativos no son de orden comunitario, el autor no necesita nada más que su propia atención, un mensaje que captar, tiempo y tranquilidad. En ese sentido, Porter (OE: 103) reconoció que “no se puede ser artista y trabajar colectivamente”, puesto que la distracción y molestia que supone tener que acordar algo o someter la propia iniciativa a la aprobación ajena, estando obligado a respetar los ritmos ajenos, deviene en asesinato de la libertad del escritor. En relación con todo esto, Jünger (2003: 190) alude que “el autor, más que nada, necesita tiempo. Si dispone de él, estará satisfecho aún en la choza más pequeña. El dinero tiene importancia solo en medida que le puede garantizar el tiempo”.

Arte y sociedad

Además de lo que el autor obtiene con su labor creativa, también realiza distintos aportes a la sociedad. En primer término, el trabajo que ejecuta para el desarrollo de su propia técnica muestra el camino personal de su labor y la posible semejanza de su esfuerzo con el que otras personas realizan en otros ámbitos creativos. Cada individuo *crea* un modo de relacionarse con los demás y elabora formas concretas para desarrollar su trabajo.

Jünger (2003: 50) admite que “la creación solo puede imitarse, no repetirse”; por ello, edificar un estilo propio de su quehacer es tarea central del escritor. Mauriac (OE: 24) consideraba que “cada novelista debe inventar su propia técnica. Toda novela digna de llamarse tal es igual que otro planeta, grande o pequeño, que tiene sus propias leyes, así como sus propias flora y fauna”. Así, al buscar nuevas formas de compartir su mensaje, el escritor construye formas alternativas para su decir y su estar, contribuyendo a que la cultura se enriquezca de matices distintos. El estilo no es algo externo que uno adquiere para incluirlo entre sus herramientas, se trata más bien de una especie de descubrimiento, de un modo de operar que es

adyacente a la identidad del artista. Porter (OE: 109) creía que “el estilo es una emanación del propio ser”.

La mística implícita en el trabajo del artista supone que su labor se traslade a su vida, lejos de reducirse a un trabajo de oficina durante momentos aislados. Al referir la concentración constante del escritor, Miller (OE: 121) advierte que la maduración de sus ideas es anterior a su escritura, de tal modo que “cuando se sienta ante la máquina de escribir solo es cuestión de trasladar”. Visto así, pareciera que el autor vive en calma para poder elaborar sus narraciones, pero, en realidad, se mantiene en un intenso estado de alerta que le permite percibir el modo en que transcurre su propio tiempo, al punto que sabe que la muerte lo aguarda en cualquier mañana; por ello, reconoce que no tiene tiempo para extraviar su disciplina. En ese tenor, Jeanson (1975: 290) afirma que Sartre asoció la finitud de su vida con la creación artística. El filósofo francés reconoció que no solía pensar en la muerte, pero que esta se le hacía presente en forma de cierta confusa urgencia de escribir. Además, según Jeanson (1975: 290), el autor de *El ser y la nada* reconoció que había tenido “la impresión de que era necesario escribir de prisa”. Visto así, la sensación de que termina el tiempo de la propia existencia es una circunstancia que invita más a la precisión que al apresuramiento; en palabras de Eliot (OE: 67): “La dificultad de no disponer de tanto tiempo como quisiera me ha dado una mayor presión de concentración”.

El escritor aporta, además de su estilo y de su compromiso, una visión alterna de la existencia y un modo preciso de confrontar lo que la sociedad considera real. En algunos casos, como el de Wilde (2005: 117), el arte es puesto por encima de la vida: “Consideré el arte como la suprema realidad y la vida como un simple modo de ficción”. En ese sentido, la noción de una especie de dualidad implícita en los albores de lo real es consecuencia de la intuición transpersonal. La pretensión de conocer lo que está más allá de lo humano o lo que permanece fuera de la comprensión común no se satisface con la mera noción de su existencia, sino que el escritor que ha contactado el asombro se aventura a la modificación del estatus tradicional de las cosas, trastocando su manera de observar, estar y sentir. Esto no

es una simple actitud visceral, se encuentra lindante con la mística, incluso como modalidad expresiva de la misma.

Pisando los terrenos de una estética controversial, los escritores suelen mostrarse indiferentes a las reacciones del público. Quizá sustentados en la premisa, ofrecida por Capote, de que “nunca hay que rebajarse contestándole a un crítico” (OE: 327), o en función de su urgencia por escribir, resulta común que, en palabras de Faulkner (OE: 181), “los que quieren ser escritores leen las críticas, [pero] los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas”. Un autor puede escuchar las opiniones sobre su última obra, pero le resultará de mayor interés elucubrar el contenido de la siguiente; asimismo, más que las recomendaciones técnicas sobre cómo debiera escribirse, es de mayor trascendencia descubrir las formas que más convienen a lo que se quiere decir en cada obra. De cualquier modo, el autor está en busca de sí mismo, y nadie sabe más de esa búsqueda que quien la emprende cada día.

La pretensión del artista no es tan mezquina como para satisfacerse con la adulación, el aplauso o la fama; en todo caso, lo que el artista desea es algo que no es posible comprar o adquirir al mayoreo. Aquello que está en la mira de quien escribe no es la reiteración de un conjunto de bienes o placeres, sino la consumación de su búsqueda. Le interesa más ir hacia la luz que está al final del túnel, que regodearse con la contaminación del camino. Wilde (2005: 220) dijo de sí mismo: “Lo místico en el arte, en la vida y en la naturaleza: esto es lo que yo busco y lo que tal vez me sea dado hallar en las grandes sinfonías musicales, en la solemnidad del dolor o en las profundidades del mar. Y, es más: me es absolutamente indispensable hallarlo en alguna parte”. No se busca la belleza solo por su atracción, sino porque su deleite conduce a una nueva perspectiva; la expresión a través del arte, cuando es derivación del asombro, no pretende encontrar la particularidad de lo absoluto, sino lo absoluto en la particularidad.

En relación con sus circunstancias, los escritores aportan a sus contemporáneos, y a los que vendrán después, un marco de la cultura y situación de su contexto. Según lo estipula Pasternak (OE: 89), “lo importante no es la exactitud histórica de la obra, sino la recreación afortunada de la época”. Incluso en los casos en que se trate

de obras de corte abstracto, centradas en una temática compleja, los contenidos que la hacen accesible denotan un ámbito particular que evidencia las complejidades de una sociedad específica. Ellison (OE: 312) consideraba que “una de las funciones de la literatura sería es analizar la médula moral de una sociedad determinada”. Hasta cierto punto, la conjugación de todos estos elementos condujo a que Capote (OE: 315) reconociera una “nueva forma literaria: la novela sin ficción”.

El carácter ficticio de una novela supone que los hechos narrados no acontecieron tal y como son dichos, en el entendido de que el texto no constituye una especie de reportaje; no obstante, no es correcto afirmar que las situaciones humanas implícitas en una novela, así como las conductas de sus personajes, nada tienen que ver con las situaciones y conductas que experimentan las personas *reales*. Incluso en los casos en que el autor de una novela narra acontecimientos que solo están en su mente, estos son producto de una modalidad de *lo posible* en el marco general del plano humano y social. De hecho, justo por no ser del todo ficticia, la literatura nos orilla a identificarnos con lo relatado. Que alguien no logre reconocerse en alguno de los múltiples sucesos aludidos en una obra literaria no denota la falsedad de esta, sino la inexperiencia del lector.

Las aportaciones de los escritores representan una de las sendas de avance de la sociedad, de modo que “a los estados hay que preguntarles, antes que nada: ¿qué nos habéis traído en materia de obras artísticas?” (Jünger, 2003: 16). La gran ironía del acto expresivo en la escritura es que la herramienta central no ofrece un acceso definitivo a lo absoluto. Las palabras son mediación imperfecta y hacen notar su propio carácter insuficiente frente a lo innumerable.

Colofón

Ya sea que se encuentre motivado por cumplir su función social o que su interés sea afianzar su voz y aportar beneficios a sus lectores, cada escritor es consciente de que tiene un mensaje que ofrecer, el cual no podría brotar si no es por su mediación. De tal manera,

cuando las ideas permanecen escritas, coadyuvan a la construcción del bagaje cultural de una sociedad particular, delimitando la realidad de su época y estructurando una cierta orientación moral.

La obra completa de cada escritor lo incluye en la historia de la búsqueda humana, la cual se ha mantenido constante durante el tiempo de nuestra especie en el mundo. En tal sentido, está claro que “el primer deber del hombre de cultura es mantenerse alerta para reescribir la enciclopedia cada día” (Eco, 2017: 311). Partiendo de una perspectiva holística, el amor por las letras orilla a que cada uno elabore su propio modo de utilizarlas. La pasión por la sabiduría no tendría que remitirse con exclusividad al ámbito de lo intelectual o de lo sensible, decantándose por uno mientras se aleja del otro. La opción de integrar ambos mundos, así como el de la ciencia y la espiritualidad, o el de la filosofía y la literatura, es el primer paso para comprender que la dicotomía ha sido producto de la ilusión.

No basta con ser observador de la belleza, es necesario percibir lo sublime en la belleza. Lo sublime es captable, pero no logramos describirlo con exactitud, tal como sí lo hacemos con lo bello. Ser testigo de lo sublime conduce a evidenciar las múltiples caras particulares de lo absoluto. El asombro ante lo absoluto no es exclusivo de los artistas, así como la experiencia de lo sublime no es facultad inequívoca de todos los escritores; cada persona contiene una mecha que puede ser encendida, siempre y cuando comprenda que “es indigno del hombre no percatarse de lo sublime” (Heschel, 1982: 3). El ámbito de lo transpersonal no es propiedad de ningún credo o institución religiosa, tal como el arte no es patrimonio de un pueblo en particular; del mismo modo, el conocimiento no es pertenencia de los científicos o de los académicos. Todo está ahí, a la vista, pero no al alcance de la inmediatez. Así como “los filósofos, en medida en que son distinguibles, se sitúan entre los artistas y los científicos” (FV: 94), los que ofrecen su existencia a la encomiable labor de ser testigos de lo sublime, en proporción a su astucia y valentía, son capaces de expresar lo que en otros ámbitos tan solo se balbucea. Así, la escritura es una metáfora de lo inefable, justo porque nada puede decirse de lo que no se puede explicar, salvo que con ello se haga literatura.

■ Referencias

- AA. VV. (2009). *El oficio de escritor. Entrevistas con grandes autores*. Era.
- Arnau, J. (2008). *Arte de probar. Ironía y lógica en India antigua*. Fondo de Cultura Económica.
- Cioran, E. (2009). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets.
- Eco, U. (2017). *Sobre literatura*. Debolsillo.
- Erasmus de Rotterdam. (2013). *Elogio de la locura*. Alianza.
- Heschel, A. (1952). *La Tierra es del Señor*. Candelabro.
- (1973). *Los profetas*, vol. 3. Seminario Rabínico Latinoamericano.
- (1982). *El hombre no está solo*. Seminario Rabínico Latinoamericano.
- Jeanson, F. (1975). *Jean-Paul Sartre en su vida*. Barral Editores.
- Jünger, E. (2003). *El autor y la escritura*. Gedisa.
- (2014). *Tempestades de acero*. Tusquets.
- Miró, S. (2009). Reseña de *Misterio y maneras* de Flannery O'Connor. *Comunicación y Hombre*, 5, 181-183.
- Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Tusquets.
- Nietzsche, F. (2004). *Cómo se filosofa a martillazos*. Grupo Editorial Tomo.
- (2011). El caminante y su sombra. *Nietzsche I*. Gredos.
- O'Connor, F. (2007). *Misterio y Maneras. Prosa ocasional, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald* (E. Navío, trad.). Ediciones Encuentro.
- Remarque, E. (2020). *Sin novedad en el frente*. Edhasa.
- Scharfstein, B. (1984). *Los filósofos y sus vidas*. Cátedra.
- Wilber, K. (2007). *La conciencia sin fronteras*. Kairós.
- (2010). *Los tres ojos del conocimiento*. Kairós.
- Wilde, O. (2005). *De profundis*. Grupo Editorial Tomo.