



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
METAFÍSICA Y ONTOLOGÍA

La expresión en el pensamiento de Eduardo Nicol y un análisis de lo humano en Las Hortensias de Felisberto Hernández

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ROBERTO POBLETE VELÁZQUEZ

Director de Tesis:
Dr. Ricardo Horneffer Mengdehl
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

Ciudad Universitaria, CDMX.

abril 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Lo humano como expresión	10
§ 1. La palabra expresión.....	11
§ 2. Insuficiencia ontológica.....	16
§ 3. Necesidad, libertad y azar.....	30
§ 4. Comunicación.....	39
§ 5. Símbolo.....	50
§ 6. El no-ser.....	60
Lo humano en una representación literaria	67
§ 7. Análisis de <i>Las Hortensias</i> de Felisberto Hernández.....	68
Conclusión	105
Bibliografía.....	120

Introducción

Tan vasto como complejo es aquello llamado «ser humano». Denodadas maneras ha tenido el pensamiento de Occidente para definirlo, conceptualarlo, explicarlo, y no existe una absolutamente correcta; ni tampoco hay alguna a la cual llegar para obtener una fórmula adecuada para mostrar de una vez y por todas al hombre. La abundancia de intentos, adjetivos o conceptualizaciones muestra, por una parte, que la de-finición no es suficiente ni adecuada por completo para explicar su objeto, y, por la otra, también deja ver al carácter «peculiar» del ente por el que se interesa, el que parece siempre «escapar» a los intentos por responder *qué es*. A partir de esta condición singular, se han imaginado numerosas metáforas y símiles para describir la anomalía que el ser humano encarna con respecto a otras entidades que pueblan el mundo; una imagen toma al dios Proteo como modelo de explicación ya que este personaje muta de forma a conveniencia, como escapatoria, propiedad y manera de ser. Es Ulises quien trata de asirlo en su constante transformación en la *Odisea*. Ante tal tránsito entre forma y forma es al que se enfrenta la filosofía al tratar de ofrecer un concepto de ser humano. La dificultad reside en poder aproximarse rigurosamente a esa aparente volubilidad ontológica y *fijarla* en un concepto.

La diversidad de conceptos y categorías para explicar qué es este «mutante», es el rasgo más común en el pensamiento filosófico. Por tanto, no pudo partirse en esta investigación de algo así como un «concepto general» —si es que lo hubiese—, sino que su punto de partida es una visión tan particular como aguda. El acercamiento que se construye desde la filosofía de Eduardo Nicol es el que se ha tomado como base, constituyente y línea conductora para la tesis que se presenta a continuación. Se trata de una indagación ontológica cuyo alcance se encuentra en una explicación radical del objeto de estudio. El que se trate de una exposición radical no supone una solución definitiva a los «intentos fallidos» del pasado, tampoco que la postura de este filósofo cierre el capítulo de semejante problema. Para Nicol *expresión* es un sinónimo de *lo humano*, es decir, la primera muestra a lo segundo; y ésta es la estructura conceptual por medio de la cual *da razón* de lo que es el hombre. Una de las particularidades de esta dilucidación es que *expresión* es tan radical como exhaustiva: las propiedades más íntimas de este ser quedan expuestas en una unidad.

Al hilo de la investigación se hará evidente que aquello que se estudia no es como el resto de los entes, sino que tiene rasgos imposibles de encontrar en otras cosas, *en el resto de las cosas*; esto conducirá a la reflexión de que la expresión no es una *simple y llana cosa más*. Ante tal singularidad es necesario empeñar esfuerzo e ingenio. Tal configuración describe la situación de

un ente que no se comporta como el resto de lo que habita el cosmos, y esto no sólo es parte de la urgencia por describirlo con mayor fidelidad sino también motivo de suma atención. Puesta así, y considerando su complejidad, la tarea se centrará en «desmontar» —en virtud de su estudio— la unidad que es el ser humano, pero con la certidumbre de que lo que se ha de separar está cohesionado real y conceptualmente en todo momento. Cada uno de los párrafos siguientes, en el primer capítulo, tiene por objetivo mostrar las partes de la unidad que es la expresión, y en absoluto se asume que cada una de ellas sean (si es que puede llamárselas así) propiedades o características separadas.

¿Cuál es la finalidad de exponer la cuestión de la *expresión* desde la postura del pensamiento de Eduardo Nicol? ¿Una vez explicitada esta visión con rigor filosófico, cuál es el siguiente «paso»? Este problema no parece liviano en ningún caso porque en ello se pone en juego el ser de cada uno de nosotros. La magnitud, así dimensionada, puede conducir incluso al vértigo; no obstante, en otro sentido, también se muestra como apremiante a la luz de los tiempos que corren, en los que los avances tecnocientíficos generan conflictos y confusiones en las «fronteras» conceptuales entre lo meramente vivo y los artefactos frente a lo humano, y difícil de suyo de *definir*. Tal ambigüedad invita a revisitar la intimidad del hombre para poder contrastarla con un entorno tan cambiante como el mismo Proteo. Como el filósofo Eduardo Nicol lo concibe, este es un ser que se transforma, y el hecho de que no siempre sea idéntico no es una anomalía o algo que escape de la comprensión filosófica o de los linderos de la expresión, sino que es uno de los rasgos distintivos de *su ser* y del que este pensamiento da cuenta. Esta es una de las razones por las cuales la postura de este autor se mostró como la más adecuada para clarificar una posible «pérdida» radical de humanidad en la situación que Felisberto Hernández crea en su relato. El «movimiento» existencial del protagonista, a la luz de la expresión, no es una mera y llana anomalía que pueda descartarse rápida y fácilmente en tanto tal; desde el enfoque que se construye a lo largo del siguiente primer capítulo —es decir, desde la filosofía de Nicol—, la transformación del personaje no se excluye sino que se busca entenderla, descifrarla.

Es cierto que no se pretende llegar a un verdad incommovible que muestre totalmente al ser de la expresión, pero sí se pretende alcanzar un punto de partida riguroso y radical con el cual se pueda dar fundamento a esta investigación. Los ejemplos más concretos de aquello que está sumergiendo en una *confusión* al hombre se encuentran tal vez en los progresos de la inteligencia artificial o en el desarrollo de robots humanoides; sin embargo, este estudio pone énfasis en otro

género de casos, ya que se considera que a partir de éstos es posible dilucidar una imagen más comprensiva y profunda de este conflicto (sin demérito del interés que de hecho ofrecen las conquistas de la técnica en el siglo XXI): tales casos se han de buscar dentro de los linderos del arte literaria. La expresión se llevará hasta los «territorios» de una narración de Felisberto Hernández, en la que la confusión entre ser humano y artefacto se hace un problema y el principal motivo narrativo. Es esta relación entre «usuario» y objeto la que permitirá ver con mayor claridad uno de los aspectos de la crisis actual por la que atraviesa el hombre.

Este contraste tiene por objetivo, en primera instancia, explicar y tomar como referencia una manera concreta de entender lo humano, y —por otra parte— examinar un texto cuya imagen parece ser un reflejo sincero de las relaciones entre las personas y los objetos de consumo. La ficción de Felisberto Hernández hace énfasis en esta clase peculiar de contacto de lo expresivo con lo artefactual, cuyo principal rasgo (que es también el de las sociedades de consumo) consiste en considerar a las mercancías con una importancia tan cara como la de otro ser humano o aún mayor. El conflicto principal de *Las Hortensias*¹ es el de la confusión ontológica entre lo expresivo y los objetos con los que entabla relación.

Entre la argumentación filosófica y el discurso literario existen diferencias que representan al menos un problema: la narración de hechos ficticios de la literatura no puede considerarse como algo ocurrido realmente, así como los personajes no son sujetos ni pueden ser llamados «personas». Se hará evidente que hay una cuestión entre la representación de lo real y lo *literariamente representado*, los que no son identificables entre sí en ningún caso. Siguiendo la intuición y las pautas del mismo Eduardo Nicol, se pondrá en juego una concepción de la literatura que no busca homologar ambos tipos de representación, sino que señala la importancia —para la comprensión del hombre— de las imágenes que este arte es capaz de producir. En este sentido, el discurso artístico no debe ser malinterpretado: una de sus fortalezas más notables consiste en revelar los conflictos más íntimos y fundamentales del ser humano con una potencia y claridad semejantes o mayores que las de cualquier otro discurso. Es por esto que se considera que la comprensión manifestada en el texto de Hernández dialoga frente a frente con la *expresión*, en tanto concepto ontológico que presenta al ser humano.

¹ Felisberto Hernández. *Las Hortensias* en *Obras completas*. México: Siglo XXI. 2000.

La siguiente investigación está planteada en tres episodios cuyo objetivo es exponer, con el rigor de la ontología, lo que se entiende por hombre según la dilucidación del filósofo Eduardo Nicol; desglosar y analizar una obra literaria de la autoría de Felisberto Hernández, y, a la luz de tales desarrollos, confrontar una imagen del ser humano con la expresión con la intención de poner de relieve los peligros de nuestros tiempos y hacer evidente cuál es al menos uno de los impactos que la cultura de consumo está teniendo en la constitución ontológica del ser humano.

En el primer capítulo, se hace una exposición pormenorizada de los rasgos necesarios para dar consistencia ontológica a ese ente llamado hombre, de tal suerte que los párrafos que integran dicha parte de esta tesis están consagrados a tal tarea, y —por otra parte— también funcionan como contraste y antecedente para efectuar una ponderación aún más comprensiva de lo que habrá de analizarse en el siguiente capítulo, el de *Las Hortensias*. La materia de estudio en la sección dedicada a Felisberto Hernández muestra cómo es que las relaciones (comunitaria, simbólica, comunicativa e incluso ontológica) se degradan hasta a un nivel crítico; es por esto que en la parte anterior se hace hincapié en una explicación detallada del fundamento ontológico del ser humano, párrafo a párrafo. A la luz de este contraste, las Conclusiones se van dando como la síntesis (que no resumen) de lo previamente abordado.

El párrafo número seis funciona como un nexo entre el discurso filosófico y el literario; se propone como uno de los tipos de *no ser* a la ficción, cuya definición suele ser un tanto «escurridiza», pero que, dentro del sistema de Eduardo Nicol, se le puede enmarcar desde la perspectiva expuesta en el sexto párrafo.

Lo humano como expresión

§ 1. La palabra expresión

En el sistema² filosófico de Eduardo Nicol está sin duda presente la tradición filosófica que lo precede. Ésta no funge como un peso estorbo o un corsé que limite su pensar, sino que la emplea como un contrapeso con el que, al filosofar, innova con base en lo ya dicho; se encuentra en una armonía tensa con lo precedente, pues no *repite* a sus antecesores sino que los transforma de manera singular. Por esto, no puede decirse que Nicol pretende hacer filosofía *ex nihilo* porque la mera existencia de pensamientos de otros autores, presentes o pretéritos, emplaza al filósofo a tomarlos en cuenta. Son insoslayables. Para él, la filosofía es en esencia diálogo con el pasado y con los pensadores contemporáneos: «No puede haber filosofía de uno solo: el primer filósofo fue el padre del segundo».³ Esto quiere decir que la presencia del pasado es fundamento —y a la vez posibilidad— de nuevas filosofías. El que haya una historia de la filosofía «a cuestas» no equivale a decir que «todo está dicho» ni que esta historia clausure la posibilidad de un genuino desarrollo posterior del pensamiento.

Dentro de la obra del ontólogo es posible rastrear la importancia e influencia —expresa o tácita— de otras filosofías, y el esclarecer este entramado constituiría un análisis importante para entender con mayor claridad lo que el filósofo mexicano catalán expuso en sus textos. En esta tesis se harán evidentes sobre todo algunas de las fuentes griegas de las que abreva el filosofar sistemático de Nicol (aunque nuestro texto no se centrará en el análisis de dichas influencias sino que habrá de tomarlas en cuenta en tanto tales), ya que será indispensable señalar la procedencia de algunos conceptos. Las raíces etimológicas de algunos sustantivos que denotan conceptos serán expuestas como elementos que tienen significados específicos, y con base en esta

² Nuestra tesis habrá de fundamentarse en la obra de Eduardo Nicol, la que fue construida como un sistema filosófico. La cuestión de la configuración del sistema de Nicol es tan amplia que podría dedicarse una investigación aparte; aunado a esto, en el desarrollo de la nuestra, no será posible exponer en toda su amplitud el filosofar sistemático de Nicol, aunque sí se abordará uno de sus elementos cruciales, la expresión. A grandes rasgos, el sistema de Eduardo Nicol consiste en dar razón acerca de lo real, el hombre, la ciencia y lo divino; sin embargo, tal sistema no es el reflejo pasivo de un «orden inmanente» dado en la realidad o en las «cosas mismas», porque su filosofar —como cualquier otra creación humana— es un producto, esto es, que no está dado tal cual en algo así como la «naturaleza». Hay que descartar también que el nombre *sistema* encierra o encorseta su pensamiento en estructuras inmovibles; al contrario, a lo largo de su obra puede verse cómo Nicol va perfilando, cambiando y afinando los elementos de su pensamiento: lo va construyendo dialécticamente.

³ Eduardo Nicol. «Diánoia y diálogo veinte años después» en *Ideas de vario linaje*. México: UNAM. 1990. 192. Más adelante, en la página 194, en este mismo texto (pp. 191-199), se habla de la «filosofía» carente de diálogo: «Así comprobamos que la filosofía no es responsable por deber, sino por naturaleza: pensar es responder a... y responder de... La irresponsabilidad, como incapacidad de corresponder, se llama solipsismo, que es el suicidio de la filosofía».

significación, se construirá con mayor nitidez el sentido de los conceptos filosóficos que en esta tesis es necesario destacar. Por traer a colación a dos filósofos considerables en la obra de Nicol, Platón y Heráclito llegan al exiliado español conceptos sin los cuales⁴ no podría haber coherencia en su sistema, y este pensador parte de la exposición de tales conceptos como elementos de una lengua para, después, plantear un sentido conceptual, filosófico, de éstos. No sólo la tradición filosófica es considerada en este sistema de pensamiento sino que la presencia de otras tradiciones, que no son esencialmente filosóficas, reclaman un papel de importancia.⁵

Nicol es consciente de que lo precedente en la filosofía es necesario para reflexionar, pero también, en su escritura, presta un gran cuidado a las palabras en las cuales ha construido sus conceptos; esta atención suele reflejarse en un escrutinio de orden morfológico. Si bien emplea este tipo de análisis en vocablos griegos, también lo realiza con voces hispánicas, porque reconoce en ambas lenguas una influencia que no es posible obviar. Hay una otra tradición a la que también responde este pensador, y que sin dificultades puede nombrarse lengua española.⁶ Su aproximación a la morfología de algunos sustantivos, raya en un tratamiento filológico cuya presencia es importante destacar: suele descomponer los nombres de los conceptos que le son más caros (expresión, diálogo, dialéctica, símbolo, por mencionar algunos)⁷ de tal manera que diferencia sus partes constitutivas; por medio de este modo de analizar, descompone los sustantivos en unidades mínimas de significado, morfemas y lexemas, o prefijos, sufijos y raíces.

En la mayoría de los casos en los que descompone analíticamente los sustantivos, se trata de cultismos que provienen de forma directa del griego o incluso del latín. El objetivo de semejante análisis no es la mera exposición de los elementos mínimos de significado como un alarde de erudición, sino el de, una vez así expuestos, darles un sentido filosófico por medio de una interpretación. Gracias a ésta, las palabras no se reducen a meros nombres, sino que el pensador parte de su constitución —clarificada gracias a la explicación de su morfología— para dar sentido a los conceptos que habrá de emplear en su obra. La labor de análisis morfológico es un

⁴ Puede pensarse en la dialéctica platónica y la idea de mismidad heraclítica.

⁵ Véase «§25. Significación y expresión. El sentido consentido» en Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 179-185, especialmente 185, 1974., para la importancia que tiene la palabra como vehículo del pensamiento filosófico y como elemento de la filosofía.

⁶ La importancia que el filósofo hispanoamericano da al idioma español es de índole filosófica, e incluso se pregunta acerca de las posibilidades de una filosofía hispánica. Cf. Eduardo Nicol. *El problema de la filosofía hispánica*. Salamanca: Ediciones Espuela de Plata. 2008.

⁷ En lo sucesivo, se expondrán descompuestos los conceptos fundamentales para comprender su sentido en el sistema de Nicol.

procedimiento recurrente en el pensamiento de este filósofo, cuya forma más frecuente es la separación de morfemas por medio de guiones.⁸

Al presentar uno de los elementos más caros para su sistema filosófico, como el de expresión, Nicol destaca que esta palabra tiene al menos dos elementos que tienen significado: hay un prefijo y una radical. El primero, según una de sus acepciones, «Significa 'fuera' o 'más allá', con relación al espacio o al tiempo».⁹ El prefijo *ex-* señala ya una dirección que modifica o influye de alguna manera en la radical «presión». La radical denota una fuerza que se ejerce; desde una perspectiva semántica, expresión sería un «empuje» que va hacia afuera. Pero este sentido no es necesariamente a lo que filosóficamente hace referencia *ex-presión*, ya que no sería suficiente la reunión de las acepciones de este término para denotar aquello que esta palabra presenta en sentido filosófico: Nicol establece la expresión como fundamento ontológico del ser humano; lejos de concebir que el ser humano es abarcable en una colección de acepciones, éste es un ente que sin duda cambia de muchas formas a través del tiempo.¹⁰

En sentido ontológico, sin embargo, el *significado* de expresión no se ha de omitir porque es un punto de partida para entender lo humano del hombre. Nicol, desde la exposición e interpretación de los morfemas de expresión, está señalando ya *ontológicamente* al ser humano:

La expresividad es la condición de un ser que "da de sí"; o sea, etimológicamente, un ser exprimido. Expresar viene de *exprimere*, que significa hacer que algo salga del interior de una cosa ejerciendo presión sobre ella. La presión, que tiene la misma raíz latina, deja una huella impresa. Todo deja su huella en el hombre. Así como se habla de una materia impresa, cabría decir que el hombre es espíritu impreso.¹¹

El que el ser humano sea influido o impresionado a «la vez» que expresa, hace evidente que la expresión no ha de tomarse como una cosa unívoca que sólo «va hacia afuera», o que únicamente es una «fuerza física», ya que la totalidad del ente humano es susceptible de ser

⁸ Este recurso no es privativo de la filosofía de Nicol, pero sí es de importancia para entender a profundidad su pensamiento.

⁹ Primera acepción del prefijo *ex-* en el Diccionario de la Real Academia Española en línea.

¹⁰ Las palabras «ontológico» y «ontología», al menos, harán referencia a dos cosas: la primera, a aquel quehacer cuyo objetivo es dar razón de lo ente. Ontología, en este sentido, es la investigación de lo que es en tanto que es, y se trata de un conocimiento riguroso del ente en general. Por otra parte, «ontológico» también hace referencia a aquello de un ente específico que lo hace *ser lo que es*: cuando se dice que el ente humano es ontológicamente expresión, se está diciendo que hay una cosa sin la cual este ente (el hombre) no podría ser tal como es.

¹¹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 45-46.

impresa. Lo anterior restringe la posibilidad de señalar al ser humano, y por ello no habrá de pensarse sólo en términos de fuerza o empuje, de dirección, o de un adentro y afuera: la profundidad que se está buscando tiende a una complejidad mucho mayor, y que haga manifiesto ontológicamente al ser humano en tanto una unidad.

Lo que se busca en la expresión es indagar un ente específico, y que a partir del fruto de esta investigación ontológica se logre dar razón de las distintas ideas o paradigmas de lo humano, tarea que no ha de ofrecer soluciones unívocas y, lejos de dar certezas, genera más perplejidades mientras más se conoce «la naturaleza humana». La expresión, en sentido filosófico, radica en que ésta es el fundamento ontológico del hombre, por medio de la cual éste *se hace a sí mismo*.

Una estudiosa de la filosofía de Eduardo Nicol, Juliana González, explica la expresión —en el contexto de su importancia para el trabajo de Nicol— de la siguiente manera.

Nicol encuentra en la expresión el rasgo ontológico fundamental, definitorio del hombre; todas las demás características de su ser se concentran en la expresión y se fundan en ella. Y precisamente la expresión [...] es la categoría dialéctica por excelencia en la que se sintetiza el carácter unitario del hombre por el cual éste no es ni «alma» ni «cuerpo», en sentido estricto, ni «espíritu» ni «naturaleza», sino, justamente, *expresión*.¹²

En verdad, no es infrecuente saber que tal o cual individuo expresó algo: esto es cotidiano. Mirar, por ejemplo, la huella de un zapato en el lodo, desde luego remite a la acepción antes vista, pero el hombre no se expresa sólo modificando con una fuerza física algún material, y tampoco hay algo así como un «repertorio expresivo» con el que cuente el hombre para hacerse notar. Para Nicol, el hombre no tiene modos dentro de los cuales la expresión sería uno entre varios. Ésta es el rasgo ontológico primero y unitario que funda —en el sentido de crear, cimentar, sustentar— lo humano: *todo* lo expresivo presenta lo relativo al hombre o, más adecuadamente, la expresión *es* el ser humano. Por esto, hablar del ser de la expresión es una manera de *señalar* sin duda a un ente específico.

Este ente que se mienta, al carecer de univocidades, presenta una serie de aspectos que lo constituyen como una *unidad compleja*. Aunque pueda desdoblarse en diferentes aspectos, se

¹² Juliana González. *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1981. 20.

trata en cualquier momento de *un* ente. En la explicación de la expresión, el ente que ha de mostrarse entonces será el hombre, y se hará referencia a éste de manera ontológica; se llevará a cabo una de las preguntas por excelencia de la ontología: ¿qué es ser humano? ¿Qué hará visible esta exposición? En primera instancia, la constitución ontológica del hombre se encuentra en la expresión; a través de ésta se pone de manifiesto al ente que expresa, o sea que expresando se *presenta*; pero, en segunda instancia, mientras el fundamento humano da cuenta de la insuficiencia ontológica del hombre, también consiste en ser la tendencia a la complementación con otros entes expresivos (incluso consigo mismo): gracias a esta posibilidad, que actualiza sin duda, se dice que el que expresa es un ser *simbólico*. Por último, la expresión es dialéctica porque no acontece irrestricta o incondicionalmente: la dialéctica de la expresión se da con base en tres factores —libertad, necesidad y azar— que influyen siempre en el ser humano. A lo largo de esta investigación, se analizarán los elementos constitutivos de la unidad que es la expresión, y a la par que esto ocurra, se estará mostrando ontológicamente al hombre.¹³

Mientras no se realice dicha explicación, es necesario reiterar que su acepción está incluida de alguna manera en la expresión en tanto fundamento ontológico, y por ello ésta *no sólo* es un significado; aún más, siguiendo a Nicol, *es la constitución humana*.

[...] el hombre *es* expresión, y este carácter lo distingue de cualquier otra forma de ser en el universo. La expresividad misma, por tanto, no es meramente una capacidad psíquica, aunque pueda ser estudiada psicológicamente: es una forma de ser distintiva. No es suficiente siquiera reconocer que la expresión es un carácter *propio* del hombre; es propio del hombre tener un cuerpo animado, y esto no es, sin embargo, distintivo de su ser, y por tanto no se le puede caracterizar ontológicamente como «ser corpóreo». Pero sí puede caracterizarse distintivamente como «el que expresa», es decir, como «ser de la expresión»; pues la expresión no es solamente algo que tiene o posee nuestro ser, sino algo que nos constituye en lo que somos, algo que «forma» nuestro ser y que permite identificarlo y diferenciarlo ontológicamente.¹⁴

El que se refiera a la expresión de manera general tiene por objetivo poner de relieve su peso ontológico, pero esto no implica que no pueda referírsele en algún caso concreto. Hay sin duda actos expresivos (el quejido de un dolor emocional, una pintura, un abrazo fraterno, un espejo

¹³ Las partes que conforman la unidad que es la expresión, demandan una explicación que no puede ofrecerse sino a lo largo de este capítulo, cuyos párrafos están dedicados a cada una de esas partes que es necesario destacar para conseguir claridad en la cuestión de *qué es el ser humano*.

¹⁴ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1957. 213.

quebrado por un puñetazo) que son tan diversos como numerosos. ¿Qué es aquello que puede encontrarse en toda expresión dada o concreta? Ricardo Horneffer expone lo común a cualquier expresión de la siguiente forma:

El sentido caracteriza a la expresión, es decir, toda expresión tiene sentido. Sentido, en rigor, sólo lo tiene el hombre, ya que implica un contenido significativo y una intención comunicativa. En otras palabras, independientemente de lo que haga el individuo, lo hace expresando, y toda expresión tiene algún significado. Puede suceder, o de hecho sucede muy a menudo, que el contenido significativo no nos quede revelado de inmediato, por lo cual es necesaria la comprensión e interpretación de aquel que expresa.¹⁵

En otras palabras, la expresión es *siempre* del hombre, o sea que cualquier ente con esta distinción consiste en *ser* humano. Por ésta se reconoce al hombre, quien *hace* así, de manera particular, su propio ser en todos los casos. Las expresiones particulares tienen siempre un sentido, un contenido significativo y una intención comunicativa, y por ello no puede afirmarse que las hay sin «dirección» o que no «digan nada», porque lo expresado por un individuo en *cualquier caso* se encuentra en relación con un contexto y busca declarar algo determinado. La expresión se actualiza en cada individuo en casos dados, concretos; sea éste el que fuere, en el ser humano es patente su expresión porque la ofrece de una manera determinada y toda vez reconocible. Cada uno se presenta a sí mismo *expresándose*.

§ 2. Insuficiencia ontológica

Se sabe del ser humano, como de cualquier otra cosa, porque *aparece*: este aparecer es lo que, en tanto tal, primariamente y de hecho se percibe. Sin la apariencia del ente, sea éste humano o no, ¿cómo puede siquiera advertirse *que es*? No puede conocerse algo de aquello de lo que no hay noticia de su aparecer. Es importante señalar que la apariencia no tiene aquí el sentido de un mostrarse de la cosa que sea esquivo (como si se tratara de un espejismo o una imagen engañosa

¹⁵ Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 19.

de la que hay que tener reservas); al contrario, el ente que aparece es el ente que está *pre-sente*,¹⁶ es decir, que con cuyo aparecer, anuncia que *está siendo*.¹⁷ «La presencia es presencia sin más, ella conserva en sí misma su *status nascendi*. Los entes están presentes y nuestra primera impresión es precisamente de su «estar»». ¹⁸ Del ser expresivo y del resto de las cosas, porque tienen una cierta apariencia, puede predicarse que *están presentes*, y puede saberse que *son*. Sin la apariencia no habría siquiera percepción del ente.

Cualquier ontología se basa en la presencia de aquello por lo que se interesa¹⁹; sin ésta, simple y llanamente, no habría una indagación o investigación, porque a partir de la presencia, una determinada ontología genera un conocimiento relativo a un tipo de ente: el aparecer es condición necesaria para la investigación. Porque es patente que existe algo así como la presencia de un ser humano, es posible interrogarlo con la cuestión *¿qué es?* *¿En qué consiste el ente llamado humano?* Este caso específico es peculiar, porque no *está meramente*, como el ente no expresivo,²⁰ sino que, además de su «estar», el hombre deja ver su constitución ontológica desde su aparecer. Su peculiaridad también radica en que es el único ente que *se presenta a sí mismo*, y en este acto, el de expresar *su* presentación, ya está constituyéndose ontológicamente; dicho con otras palabras, el hombre, cuya «obra» es expresiva, es el «artífice» de su propia manera de aparecer en el cosmos.

La identificación de un ente como ser-hombre es inmediata y universal. La evidencia de este dato era una revelación que no podía desdeñarse como mero conocimiento precientífico. El hombre se entrega a sí mismo, en tanto que ser-hombre, con su sola presencia. Su presencia es expresión. Expresar es el acto de ser que consiste en *darse a conocer*.²¹

¹⁶ El prefijo *pre-* tiene dentro de sus acepciones las relativas a la «anterioridad local o temporal», pero las relevantes para el sentido ontológico de la presencia son aquellas dos que señalan «prioridad o encarecimiento». Diccionario de la Real Academia Española 23ª edición en línea. Acudir a los significados de la palabra tiene por objeto destacar que la preponderancia se encuentra en la radical, cuya forma se asemeja a la del participio activo del verbo *ser*, y que se une con el prefijo *pre-* que no tiene aquí el sentido de anterioridad sino precisamente el de «intensificación» *del hecho de ser*.

¹⁷ Cf. Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 9.

¹⁸ *Ibid.* 10.

¹⁹ La presencia de las cosas, y el estudio de su esencia —el que efectúa la ciencia— se encuentra fuera del objetivo de la presente tesis, y ya que aquí el enfoque está puesto en un tipo de ente específico, no se abordará la cuestión de la presencia y la sustancia de las cosas.

²⁰ En el § 4 se trata la cuestión de la diferencia entre los entes expresivos y los no expresivos.

²¹ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 16.

La característica ontológica del ser expresivo es que, sin una mayor indagación, se sabe de su manera de ser porque ésta aparece a primera vista. No hay necesidad alguna de «ir en busca» de su «ser oculto», porque en el dato de su presencia ya está dado su ser e incluso su *forma de ser*. Sólo el hombre *se ofrece* en su mera existencia, y porque sólo este ente puede darse a sí mismo, se lo señala de manera unívoca e indudable.

Aquello que entraña, pues, el aparecer expresivo es al menos doble porque su presencia ofrece su propio ser y *además* su forma de ser; como el mismo Eduardo Nicol señala, «lo primero que sabemos del hombre es su ser-hombre. El *qué* está manifiesto en la presencia: el individuo lleva su esencia a flor de piel». ²² Pero el ser humano, aunque su presencia es patente, no da siempre a conocer un mismo modo de ser; aquello patente en su piel, es siempre mudadizo y se renueva en el cambio. No es posible saber cabalmente del hombre a partir solo de la suma de cada modo de ser o de momentos «especiales» o «críticos» de la humanidad, y que con base en estos, se trate de fijar una definición: la expresión es más radical que la reunión de unos cuantos «momentos» en que el hombre expresa.

En verdad, a lo largo de la historia el hombre se ha mostrado de modos muy diversos, y por esto no es casual que los distintos nombres con los que se le ha llamado sean tan dispares como numerosos: se encuentran las voces grecolatinas que lo llamaron *animal* con diversos atributos; las medievales, creatura de Dios; las de la ciencia, *homo sapiens*, *homo sapiens sapiens*, *videns*, *ludens*, *faber*, etcétera. Estas son las maneras de presentarse que el ser expresivo hace, lleva a flor de piel ²³ y encarna de manera existencial; ello no significa que sean falsos o erróneos, sino que son producto de su incesante cambio expresivo, ²⁴ y sin duda habrá aún más porque este mostrarse ocurre en el presente y lo hará en el futuro. (Estas concepciones son el resultado de la investigación de otras ciencias y disciplinas, y a todas luces no es descartable su valor sino que se pondera su importancia como invaluable).

Ciertamente se puede describir e investigar el modo como se ha dado el ser humano a lo largo de la historia, pero por muy acuciosa y puntual que fuera una taxonomía de estos modos, de ésta no

²² *Ibid.* 17.

²³ Eduardo Nicol. *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder. 2004. 15. "La piel no sólo es metáfora: ella es expresiva, y por tanto no meramente material. Fisiológicamente cumple la función de envoltura protectora de ciertas interioridades somáticas que son vulnerables. Ontológicamente, la piel no encubre nada. No soslayemos la expresividad, diciendo que el cuerpo y alma son entes de naturaleza ¿cómo podría el uno reflejar el otro? Es más simple, aunque parezca chocante, afirmar que la piel no es cuerpo, y que el cuerpo es pura abstracción".

²⁴ Cf. Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 11.

podría obtenerse una definición terminante de este ente, es decir, la suma de los «adjetivos» o la de las maneras en que se muestra, no resultan en un concepto general y de orden ontológico que explique rigurosamente *qué es*. Los modos con los que el ser humano se ha hecho presente a lo largo de la historia no son momentos soslayables, empero está fuera de su alcance dar razón de qué es el hombre: ni siquiera el conjunto de todas las formas de existencia son suficientes para señalar lo radicalmente humano. La expresión —en tanto concepto filosófico— presenta de manera radical aquello que hace al ser humano *ser en tanto tal* y no sólo una de sus formas o una síntesis de varias de éstas. Los momentos existenciales tienen por causa una constante cuya comprensión abona a la construcción del concepto ontológico.

Ante una diversidad tal como la de estas numerosas definiciones, hay que buscar lo que las explica a todas —en el sentido de qué es lo común a éstas—, es decir, rendir los esfuerzos a encontrar algo común que reúna la multiplicidad: la vía que Nicol transita es la de mostrar que lo común a las muchas definiciones son las producciones de un ente que ontológicamente se hace a sí mismo: lo común a todas ellas es su expresividad. La *razón* de la diversidad de modos de ser consiste en la expresión; desde luego, cada presentación del ser humano es singular, pero lo constante no es el contenido específico de cada una, sino el constante expresar del hombre, que provoca que mude de forma una y otra vez. La presentación es de tal o cual modo, pero ni una ni todas éstas son suficientes para decir *qué es el hombre*, sino solamente gracias al hecho de que es *él* quien se presenta expresando.

Crescenciano Grave, un estudioso de Nicol, sintetiza el problema de contar con una extensa pluralidad de adjetivos o «estados» imputables a lo humano; Grave concuerda con que una mera sustitución por un rótulo nuevo no responde a la interrogante y mucho menos con que una definición lapidaria podría dar razón del hombre. «La forma ontológica del hombre no es una constitución estática sino el poder de darse de distintas formas co-operando en y desde un mundo histórico que, produciéndolo, el hombre mismo habita transformándolo constantemente. La forma del hombre es su poder de variación».²⁵ Lo expresivo comprende no sólo cómo está presentándose en un determinado momento histórico sino también la individualidad, la colectividad y el mundo. Desde la filosofía de Nicol no es posible decir que el hombre es un

²⁵ Crescenciano Grave. «Proteo y Fausto» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 212.

faber y nada más. Antes que cerrar ontológicamente con una sentencia, busca las posibilidades del ser de la expresión.

La presentación del hombre es también un ofrecimiento o un darse de sí mismo en la expresión, pero los únicos entes que reciben lo expresivo en tanto tal son los que también se dan expresando. Los destinatarios son siempre otros seres *semejantes a él*, y cuya mismidad no implica una condición de total igualdad sino que se diferencian entre ellos porque son *individuos*. Lo que puede verse en la expresión es que el hombre tiene una *forma común* de ser, al mismo tiempo que se advierte un *modo individual* de existir. Aparece siempre de esta «manera doble», dejando ver con simultaneidad lo que es común a cualquier ser humano, y la existencia individual. Con respecto a la individualidad, Grave señala lo siguiente en su texto *Proteo y Fausto*:

El carácter protéico del hombre es general —todo hombre posee el poder de cambiar su forma de ser— y, sobre todo, es individual porque cada uno tiene su propia forma de cambiar: lo proteico no sólo se manifiesta en el resultado —la forma de ser que se adquiere— sino también en el modo de conducirse —la forma en que se adquiere la forma de ser. De este modo, la mirada de Nicol no desdeña la individualidad sino que se percata de la riqueza que hay en “las sustanciosas superficialidades de las individualidades”. La forma de lo humano sólo es efectiva en los individuos concretos que, al empuñar su libertad y sus posibilidades de transformación, se singularizan personalmente: el ser humano existe apareciendo en cada uno, y por lo mismo, esta manifestación no es constante sino variable: lo humano transita —dándose a sí mismo— de una forma a otra.²⁶

El modo particular se refiere a la manera en que un ser expresivo individual hace su vida, pero esta tarea inacabable no la efectúa un sujeto de manera aislada y sin vinculación alguna con otra cosa que no sea él. Contrariamente, la existencia de un ser expresivo está en cualquier caso en relación con el mundo: se requiere de algo más que él para «construir» su propia vida. Una de las cosas que lo afecta sin duda es la existencia de alguien más. Hay modos de expresarse que son ónticamente negativos, por ejemplo, la indiferencia que puede mostrar un ser humano ante

²⁶ *Íbid.* 214.

cualquier ente vivo, la reticencia a seguir haciendo la vida propia, la violencia, el encono, el odio, etcétera; sin embargo, incluso estas modalidades, que podrían tener repercusiones vitales nefastas o mortales, ontológicamente no son adversas a la expresión porque son éstas mismas modos de expresar la existencia, es decir, se encuentran comprendidas en la expresión.

Vitalmente, los modos existenciales pueden ser adversos o favorables, deseables o repugnantes, pero el hombre no puede ser radicalmente indiferente ante la expresión de otros; los seres humanos no permanecen indiferentes ante la presencia de un semejante, del *otro yo*.²⁷ El expresar no es nunca un acto «apático» o la repetición mecánica de un obrar sin sentido. No hay algo así como un distanciamiento absoluto entre individuos porque en ellos hay una afinidad ontológica que los aproxima: esta unión ontológica entre hombres encontraría su eco y antecedente en la sentencia de Terencio: *Homo sum; humani nihil a me alienum puto*, Hombre soy; considero que nada humano me es ajeno.

Nicol apunta en la *Metafísica de la expresión* lo siguiente: «Cuando un semejante está frente a nosotros, lo reconocemos o identificamos de inmediato por su ser, con toda certeza y sin riesgo de confusión con lo no humano. Sólo falta que la teoría filosófica se abra a la comprensión de ese reconocimiento implícito que efectuamos cotidianamente: la expresión es lo único que nos permite reconocernos unos a otros».²⁸ El reconocimiento acontece inmediatamente porque estos entes semejantes existen en virtud de la misma índole ontológica, pero no acontece algo así como reconocimiento «mudo» sin más: estar frente a un ser expresivo implica un recíproco darse con la presencia, esto es, expresar para ofrecerse al conocimiento del otro yo. Se expresa para unirse y alcanzar al semejante: el afán de unión con el otro sólo se consigue expresando. No hay dos momentos distintos o partes diferentes de la expresión que correspondan, por una parte, a la que constituye ontológicamente y, por la otra, a otra que tienda al otro yo; éstos dos se dan en un mismo acto.

Cabe preguntar por la causa por la que el ser expresivo tiende hacia sus semejantes. Si la expresión fuera la característica ontológica «perfecta» del ser humano (en el sentido de gozar de autosuficiencia), y con la que el hombre se constituyera definitivamente, redundaría en la imposibilidad de explicar la interacción entre individuos que —en este caso— serían entes plenos en su expresión, ontológicamente suficientes. Se trataría de seres carentes de la necesidad

²⁷ Cf. Juliana González. *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1981. 241.

²⁸ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 133-134.

de buscar algo más, salvo a sí mismos. Pero de los hechos patentes de la convivencia entre seres humanos y del de su interrelación expresiva se evidencia la inclinación que tiene el ser expresivo hacia sus semejantes. ¿Por qué busca a los otros, y cuál es la razón por la que la expresión no es definitoria, cabal o perfecta?

En la *Metafísica de la expresión* Nicol nombra uno de sus párrafos «Aproximación mitológica a una metafísica de la expresión»,²⁹ en el que precisamente señala un aspecto de la expresión que responde, de alguna forma, a las preguntas recién formuladas. Esta aproximación se da desde la alegoría de los tres sexos referida en el *Banquete* de Platón, en el que —en boca de Aristófanes— narra un origen mitológico del ser humano. El dramaturgo cuenta cómo había sido la naturaleza del hombre antes de que intervinieran los dioses olímpicos para transformarla; su sexo entonces no era sólo hombre y mujer, sino también andrógino. Tenían ocho miembros, dos caras y un cuerpo redondo. Eran criaturas tan formidables en fuerza y vigor como para incluso retar y amenazar a los dioses olímpicos: subían montañas y bajaban a los avernos, realizaban grandes hazañas... Los antiguos humanos fueron agredidos en consecuencia por Zeus, quien, con el rayo, los partió a la mitad para debilitarlos sin aniquilarlos.

El resultado de esta merma en su constitución fue la de convertirse en dos personas distintas cuando antes eran una misma; la consecuencia de esta separación fue una constante búsqueda de la unidad original de la que el ser humano ahora carecía. El nombre de lo que anima tal búsqueda —según la narración del Aristófanes platónico— es «amor».³⁰

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo.³¹

El hombre del *Banquete* presenta una condición de mengua porque desde su origen, un ser que había sido una unidad compuesta por dos sexos —entendiéndolos más como una condición o

²⁹ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 15-20.

³⁰ El discurso completo del Aristófanes platónico acerca del andrógino está comprendido en 189c a 193e del *Banquete* de Platón.

³¹ Platón. *Banquete*. 191c-d.

índole que como órganos o algo semejante—, fue escindida en dos individuos que buscan permanentemente aquello que en su origen perdieron: el individuo busca en el semejante una saciedad que lo vuelva pleno; sin embargo, como se verá, tal tendencia no asegura que acontezca la unidad ontológica de una vez y por todas, y cabría mejor decir que no asegura que siquiera la haya, aunque fuese momentánea.

La merma que Zeus provoca en la humanidad no es únicamente óptica; no sólo el dios descompuso en dos partes una unidad. Es ontológica: el ser humano está escindido *ab ovo*, y porque *es* un ente menguado, le es propia la tendencia a buscar al otro. Ante la acción divina, la expresión es la única forma que tiene este ente para intentar reunirse una vez más con aquello de lo que fue separado; en este sentido, la expresión une lo escindido.³² Pero esta reunión es en verdad una rareza en la existencia,³³ y el mero hecho de expresar no garantiza una unión plena.

La aproximación alegórico-mitológica a la expresión explica narrativamente el origen de la mengua ontológica con base en el diálogo platónico, y, complementariamente, Nicol se acerca desde la ontología también a la insuficiencia ontológica del ser humano para dar razón de ese mismo fenómeno.³⁴

La existencia nos separa, y la distancia sólo puede reducirse expresando. No hay otra manera de «entrar en contacto» con el otro, de llegar a él, de entablar relación y mantenerla, de conocerlo y de «darse a conocer». La expresión es un modo de darse, el cual invita a la respuesta y solicita la entrega ajena. Pero la entrega ajena es otra expresión: el mantenimiento del diálogo implica la libertad ajena de expresar, que afirma todavía más en su ser propio al interlocutor y subraya su propiedad invulnerable. Expresamos, y siempre seguiremos expresando, porque nunca llegamos a cumplir el propósito primordial de la expresión. Por esto permanecemos en esta condición mermada, carente del ser ajeno, siempre afanosos de decir «la última palabra», siempre ambiciosos de «dejarlo todo dicho».³⁵

³² En la anterior cita del diálogo platónico, se emplea la palabra símbolo de una manera que más adelante, en el § 5, será explorada; sin embargo, y de manera provisional, aquí símbolo se relaciona con la expresión porque ambos conceptos refieren a la unión ontológica entre seres humanos. En el ser humano, lo simbólico es la capacidad de vinculación.

³³ «Los grandes momentos de íntima efusión, de con-fusión con-movida, o sea de comunión, son silenciosos; pero son momentos de plenitud vital tan peculiar, que en ellos vivimos la muerte: esa pequeña muerte que es la del ser cuando reposa en la precaria convicción de que alcanzó la plenitud deseada, cuando ya no es necesario decir más. Ser, descansar, callar». Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 18.

³⁴ Estas dos aproximaciones no quieren decir que sólo la de Nicol se considera filosófica y la otra, platónica, es únicamente mítica o ficticia: ambas son reflexiones de un tema filosófico; que, en el caso de Platón, toma como base o fundamentación un mito para después reconstruirlo como «materia» de reflexión.

³⁵ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 18.

Porque no hay algo así como la expresión absolutamente terminante, es decir, algo que «remedie» la merma ontológica (y esto, a su vez, «remediaría» la misma condición de expresividad del ser humano), el hombre está emplazado durante toda su vida a expresarse para alcanzar al otro. Del hecho de que el ser humano sea un ente insuficiente proviene la necesidad de su expresión, pues con ella tiende a la plenitud y con ella se une al mundo con el que inevitablemente se relaciona; la unión es su propósito. Por su merma nace necesitando de otra cosa —que no es él mismo— para ser lo que es, para per-sistir: no tiene otra alternativa más que expresar para ser, e intentar una y otra vez complementarse con otros seres humanos tan insuficientes como él. Su «carencia» ontológica lo determina como el ser que tiene que conformarse con los otros que le son semejantes, con lo no humano y con lo divino.³⁶

No hay tal cosa como tomar una decisión de dejar de expresar; esto es óptica y ontológicamente imposible. Incluso el hacer votos de silencio expresa una manera de ser; permanecer indolente o «indiferente»³⁷ ante cualquier cosa, negarse a tomar posición ante una situación o renunciar a algo, aun son todos modos expresivos. Para el hombre, su ser consiste en la cuestión de la expresión, en la que se juega su ser, y por esto no tiene otra opción más que expresar.

El ser de la expresión se pone en relación con otra cosa que no es él (y en esta relación está constituyéndose con simultaneidad a sí mismo); por la merma ontológica, en el nivel individual, el *yo* tiene la posibilidad de relacionarse con el *otro yo*, y de manera paralela la falta de ser es la razón gracias a la cual la expresión es posible: a la base de la expresión se encuentra la insuficiencia ontológica del ser humano. Como en el mito del andrógino, el ente que ha sufrido la escisión hecha por Zeus, es el que tiene por sino existencial buscar su otra parte extraviada; o, dicho en términos filosóficos, ante la imposibilidad de restañar su merma, el ser humano no tiene otra alternativa más que expresar para reunirse con el otro yo, con el que tiene una afinidad ontológica que hace posible una com-unidad entre ellos.

³⁶ Nicol señala que hay tres términos —y sólo tres— con los que el ser expresivo se relaciona: «Como toda expresión es una relación, la hermenéutica abarca los términos de relación vital del yo con el no-yo. Aunque las modalidades de relación son innumerables, los términos se reducen a estos tres: *lo humano, lo divino y la naturaleza*. [...] Lo humano, lo divino y lo natural: no hay posibilidad de relacionarse con nada más». Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 24.

Esta relación con tres términos es lo que conforma el mundo del ser expresivo: la relación con el otro yo se mostrará a continuación como necesaria para el yo; la cuestión de lo otro o la naturaleza se abordará en los §§ 4 y 5.

³⁷ Más adelante se mostrará que al ser expresivo le es imposible ser radicalmente indiferente.

La relación que hay entre semejantes no es la misma que el hombre establece con lo no expresivo. Entre seres expresivos no se da una aproximación como si se tratara de una mera *cosa* o un mero organismo viviente, porque tal presencia, la del otro, no es reductible a *otro más* en sentido cuantitativo: el otro yo afecta directamente la consistencia ontológica del yo, en el sentido de que ambos son por principio expresivos, esto es, son semejantes, y están en la búsqueda de la plenitud con el otro. Que el ser humano con constancia se constituye expresando implica que está abierto a seguir haciéndose con la expresión, pero no sólo con la suya sino con la del semejante también. Tal «construcción» es dialógica. La relación interdependiente que el ser expresivo tiene con el mundo impide pensar algo así como un ser expresivo que está totalmente aislado de otros de su misma comunidad ontológica.

El semejante no es una entidad externa y abstracta en la que el yo, concreto y propio, se proyecta hacia el primero como si se tratara de un material maleable. El yo afronta al otro, quien también es una expresión, y cuya tendencia es la misma que la del yo (esto es, vinculación y plenitud); se da a conocer expresando; se constituye por lo que expresa, y también se interrelaciona con el otro. Experimentar, en el sentido estricto de la palabra, la expresión del otro, trae consigo tener una experiencia del yo, porque el diálogo con el otro implica una paridad en la manera de darse a conocer. En la expresión ajena se hace evidente que la expresión del yo afecta a los demás, *tanto como* lo hace la del otro. En cada caso, la expresión individual es distinta (incluso en el caso en el que diversos individuos expresaran el «mismo» contenido significativo); sin embargo, la semejanza entre ellos se advierte por el hecho mismo de que expresan. El expresar es recíproco porque no importa cómo o qué se exprese, la expresión —que es con lo que el hombre se *hace* y *constituye* a sí mismo— es aquello común a todos los entes humanos, y esta unión hace posible que entre ellos reconozcan lo humano en cualquier ente que sea capaz de expresarse. Tal unión es la razón por la cual los seres expresivos son afines ontológicamente entre sí.

En el plano ontológico, los seres expresivos siempre corresponden a su semejante, están en busca de resarcir su insuficiencia original con base en una vinculación y relación con el mundo. La expresión no es una forma abstracta de tender hacia el otro porque se da siempre de forma fáctica y concreta en una expresión con un contenido y una intención; basta mirar en la cotidianidad para caer en cuenta que hay numerosos modos de expresar. Sin embargo, éste no es lugar para llevar a cabo una taxonomía de los modos conocidos con los que el hombre históricamente se ha

hecho presente, y en cambio sí es necesario señalar que Nicol considera a la palabra como el modo más eminente de unión entre semejantes y de constitución del ser humano.

Se ha dicho que ontológicamente el hombre es insuficiente, y esto no es resultado, punto de partida o un «lugar» al cual llegar: se trata de una condición que no deja otra alternativa más que la de siempre buscar *ser más*. Pero el ser humano no está condenado a la insatisfacción o al aislamiento, sino que expresa permanentemente con la intención de establecer vínculos con lo que lo rodea, e incluso llegar a lograr algo así como una intimidad, una unión muy estrecha, con el otro yo. ¿Cómo o de qué maneras se da una vinculación (sea ésta íntima o cotidiana)? Desde luego, hacer acto de presencia, aunque sea éste fugaz y silencioso, es ya de suyo expresivo: consigue decir algo de una manera determinada. Hacer señas, ausentarse, dejar rastros o indicios son actos con un contenido significativo. Aunque estos modos de expresión presenten al individuo que los lleva a cabo, a ojos vistas no son en todo caso los que lo dan a conocer de manera más integral.

Hay modos expresivos pictóricos, corporales (como los del teatro o la danza), musicales, sonoros, técnicos, matemáticos... Sin duda, la expresión verbal es uno de estos modos, pero para Nicol la palabra no es *uno más* de los modos expresivos, ya que se trata del modo más eminente con el que el ser humano se une con su semejante.³⁸ El pensador estima que «[...] sería aventurado pensar que el lenguaje es *una* forma simbólica específica. El habla tiene múltiples virtualidades, y hay varios modos de verdad verbal».³⁹ *Palabra* en este contexto puede entenderse de dos formas: por una parte, como el ente lingüístico cuyas derivaciones y realizaciones son objeto de estudio de la ciencia lingüística, y, por otra parte, la palabra, en tanto concepto, tiene una relevancia filosófica que no es posible soslayar en el sistema de Nicol, ya que juega un papel fundamental en la *dialéctica* y en el concepto de *λόγος*, ambos de envergadura mayor dentro del pensamiento de este filósofo. A nivel existencial, el diálogo es la forma con la que el hombre «mejor» palía su insuficiencia ontológica.⁴⁰

Hablar es conversar. El habla es la forma distintivamente humana de comunicarse con los seres, con la participación del inter-locutor. El inter es lo que expresa el diá. La conversación es una

³⁸ Eduardo Nicol. *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder. 2004. 87.

³⁹ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 241.

⁴⁰ Salvo que se indique expresamente lo contrario, palabra se entenderá en este último sentido.

con-vergencia de los distanciados; el ser del otro yo y el ser ajeno a los dos. La preposición *diá*, que significa «a través de», indica ya en el término *diálogo* una separación y a la vez una conjunción.⁴¹

La conversación tiene aquí un sentido ontológico (que no excluye sino que es la base de uno cotidiano): en el hablar, que es compartir la palabra, hay ya un entendimiento entre los hablantes, y este entendimiento se da de ser a ser.⁴² Esto no significa que sea posible una reunión definitiva de los entes originalmente separados, sino que —en el caso de un genuino entendimiento— el yo es capaz de «encarnar» la situación del otro yo. El nivel de entendimiento que se da gracias a la palabra, es uno de lo más excelsos; por ello, la conversación que en verdad da a entender al hablante, es una *con-versación*: el hablante se *vierte* en el otro, y el otro se vierte en aquél. El que ambos compartan el mismo modo expresivo es la razón por la que se dice que hay *con-versación*. El prefijo *con* «Significa <reunión>, <cooperación> o <agregación>»⁴³. La unión entre los hablantes se da recíprocamente; ambos, comprendiéndose, toman el lugar del otro por medio de la palabra.⁴⁴ Conversar no es un acto exclusivamente óptico, y en cambio su sentido ontológico pone de manifiesto que con la palabra el hombre se relaciona consigo mismo asumiendo la posición del otro, expone su propio ser y con este modo es como mejor constituye lo que él *es*.⁴⁵

Como señala Nicol, la conversación en sentido radical se trata de aquello que conjunta y distancia, y cuyo nombre es *diálogo*. También ha destacado los componentes de esta palabra, y el sentido que éstos tienen, y aun es necesario profundizar más en su composición para entender este concepto y su relación con el intercambio de la palabra. Diálogo y dialéctica, en tanto palabras, tienen una estructura similar, ya que ambas comparten el mismo prefijo e incluso la misma raíz, aunque ésta está dada en dos formas diferentes. La *δια-λεκτικέ* es la técnica de

⁴¹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 192.

⁴² Cf. *Ibid.* 193.

⁴³ Diccionario de la Real Academia Española. 23ª edición en línea.

⁴⁴ La cuestión de la comunicación —en sentido ontológico— entre seres expresivos se abordará a profundidad más adelante (en el § 4). En este caso se busca destacar la importancia de la palabra en tanto modo expresivo, que existencialmente comunica con eminencia a los seres humanos.

⁴⁵ El auténtico intercambio de palabras, que también se nombra *diálogo*, es el modo con el cual el ser humano palia la insuficiencia ontológica por instantes; en este instante se comprende al *yo* del otro yo. El acercamiento dialógico complementa a los interlocutores de tal forma que se da una plenitud, y se hace evidente su unión ontológica. La plenitud no remedia o subsana de una vez y por todas la condición ontológica, porque esto resultaría en una constitución diferente a la humana, y así el hombre pasaría a ser otra cosa; tampoco logra algo así como una perfección ontológica o una «nueva condición» que separe al ser expresivo de aquello que lo hace humano: al contrario, comprender al otro yo, asumir su situación, conlleva encarnar la insuficiencia del semejante y la propia. En la plenitud no se abandona, anula o supera lo humano, se exacerba

discutir, y su traducción en español es *dialéctica*;⁴⁶ su raíz está directamente emparentada con el verbo *λεγώ* cuyos sentidos, entre muchos más, son hablar, referir, nombrar.⁴⁷ Tanto la raíz *lektiké* de dialéctica como *logos* de diálogo encuentran su forma común en el verbo *lego*: dialéctica y diálogo son realizaciones distintas con un mismo origen, que es *logos*.⁴⁸

La relación de familiaridad entre estos elementos lingüísticos guarda una semejanza con la que hay en filosofía. Puede decirse que el objeto de interés de una conversación sea la dialéctica, pero la concepción filosófica diría que la conversación *es dialéctica*, porque ésta es la base de *cualquier* interlocución. El motivo por el cual dialéctica y diálogo están estrechamente entrelazados es porque el *logos* media entre ellos, y los unifica. Para Nicol, la dialéctica no se trata de una tesis o una posición filosófica⁴⁹ entre las muchas que pueden argumentarse, sino que se trata del «camino inicial»⁵⁰ de la filosofía: «La dialéctica no es una especialidad. Es el método universal del *logos*. Quiere decir esto, como comprobaremos, que el *logos* funciona dialécticamente incluso en los sistemas que consideramos adversarios de la dialéctica».⁵¹ Si el *logos* funciona dialécticamente, la palabra —y por lo tanto el diálogo— son entes dialécticos.

No se entiende la dialéctica como una mediación o neutralización entre contradictorios: la dialéctica es la función que faculta al *logos* para discernir y conjugar afirmaciones y negaciones, contraposiciones y afinidades.⁵² El reconocimiento de que hay cosas contrapuestas en la realidad o que en el discurso se niegue algo de alguna cosa, no implica con necesidad una contradicción, defecto que —como señala Nicol— se le ha atribuido erróneamente a la dialéctica; de hecho, la tarea dialéctica del *logos* se cifra en reconocer y dar explicación de aquello que está presente.⁵³

⁴⁶ José M. Pabón S. De Urbina. *Diccionario bilingüe manual griego clásico-español*. Barcelona: VOX. 1967. 140.

⁴⁷ *Ibid.* 365.

⁴⁸ Nicol no opta por una concepción de dialéctica en detrimento de la otra (la que se originó en la Antigüedad y la fenomenológica) porque como es usual en su pensamiento, busca coincidencia de lo antiguo en lo moderno, por lo tanto la manera en que se entenderá en adelante *dialéctica* es —con Nicol— como el método universal del *logos* con el que percibe el ser, sea esta manera de operar científica o no.

⁴⁹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 180.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.* 180-181. En «VIII. Discurso sobre el método» Nicol sostiene que desde el nacimiento de la filosofía, ésta se ha hecho dialécticamente, y en esta parte de su libro expone los que él considera que son los momentos cruciales de la dialéctica, y las razones por las que él considera que ésta no es sólo una tesis. Hace además un recorrido historiográfico y filosófico de los avatares que la dialéctica ha tenido desde la antigua Grecia hasta el siglo XX. Este pensador, como advierte en la cita, se da a la tarea de comprobar que existe una relación insoslayable entre *logos* y dialéctica.

⁵² Cf. Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 187 y 190.

⁵³ En lo subsiguiente, dialéctica tendrá el sentido de aquello que se encuentra contrapuesto pero de cuya relación puede darse cuenta lógicamente; esto es, por mencionar un caso, el yo y el otro yo que se encuentran contrapuestos entran en relación gracias a que existe entre ellos algo en común que los une: si se dice que el diálogo es aquello que

Se ha concebido al logos, sobre todo entre los antiguos griegos, como palabra o discurso, razón humana o como legalidad de lo real;⁵⁴ Nicol destaca dos de estos tres sentidos, los de razón y palabra.⁵⁵

Ya desde la filosofía de Platón, lo ha presentado como un ente cuya definición si no imposible, sí es esquiva o muy complicada de obtener. Para el contexto de Nicol, tiene al menos los dos sentidos mencionados; además, es aquello que conjuga y da razón de lo contrapuesto. Razón y palabra —esto es logos— juegan un papel primordial en la explicación del ser expresivo:

Razón es logos; logos es verbo. Hay un específico lenguaje racional. Hemos de reconocer que la razón misma *es* lingüística. Nos parece que pensar es un acto solitario, irreductiblemente individual. La expresión sería un acto posterior, que nos permitiría salir de nuestro encierro productivo de pensamientos. Pero ¿cómo se produjo eso que llamamos pensamiento? La soledad que requiere la producción de una obra científica es meramente higiénica: es una supresión de interferencias y perturbaciones exteriores. Ciertamente, el acto de pensar es subjetivo, y como tal parece intransferible. Pero pensamos con palabras. Pensando a solas, el científico no está más solo que un hombre cualquiera cuando piensa en esto o lo otro, sin concentración ni rigor metódico.⁵⁶

No se concibe de manera separada razón, palabra y logos, porque el discurrir de este último se da racionalmente y con palabras.⁵⁷ El logos para Nicol es expresivo,⁵⁸ y pensar no se trata de una operación des-humanizada o a-histórica que prescindiera de la palabra para dar a conocer lo pensado, o que carezca de racionalidad. En el acto de pensar interviene la palabra, la que no es «propiedad» exclusiva del que piensa, sino que ésta tiene un sentido compartido por una comunidad; verbalizar lo pensado, por ejemplo, en un documento escrito es hacerlo susceptible de comprensión. El pensamiento *lógico* implica en cualquier caso a un semejante. En este sentido, el pensamiento «puro», o sea independiente por completo y ajeno a cualquier cosa externa, es imposible para el logos expresivo.

hace que dialécticamente uno tome el lugar del otro, se está diciendo que gracias al intercambio de palabras no dejan de estar contrapuestos, pero son capaces de *asumir la situación del otro*.

⁵⁴ Juliana González. *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1981. 126.

⁵⁵ Cf. Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 168.

⁵⁶ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 234-235.

⁵⁷ Para el tema de la palabra en Nicol véase *infra*, § 4. Comunicación.

⁵⁸ La expresividad del logos es uno de los pilares en los que descansa la revolución de la filosofía de Eduardo Nicol. Véase principalmente para este tema la «Primera parte» de la *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 11-61.

Pensamiento y diálogo son dialécticos porque no se dan de manera «pura» o enteramente individual; al contrario, su constitución requiere de una instancia a la cual el pensamiento esté referido o dirigido (al otro yo), y además se articula con palabras que tienen un sentido común. Son dialécticos porque su tendencia es ir de un logos individual a otro igual. Nicol hace énfasis en el carácter dialógico del pensamiento en el siguiente pasaje: «La presencia del interlocutor, siquiera potencial, está inserta necesariamente en el instrumento mismo del pensamiento[...]».⁵⁹ La forma del pensamiento es la del diálogo porque supone al interlocutor.

Dentro del sistema de Nicol, ni el ser humano, logos, palabra o razón están fuera del tiempo o pueden considerarse como puros; estos entes se dan siempre en función de una comunidad, y se encuentran siempre dentro del tiempo. En este sentido no hay escisiones radicales. Aunque sus definiciones requieren de un «espacio» propio —gracias a su complejidad—, en efecto ocurren en contacto con un tiempo histórico específico, una comunidad expresiva, etcétera. Logos es expresión y reflejo del momento en que se despliega, y por tanto los elementos de su contexto son insoslayables para su comprensión.

Lo que parece «exterior» o «accesorio» al ser expresivo o al logos, lo influye de manera crucial, por tanto los factores de acción (necesidad, libertad y azar) se presentan como un paso necesario para la comprensión del ser de la expresión.

§ 3. Necesidad, libertad y azar

Se ha señalado que el ser humano se constituye a sí mismo expresando: en el expresar se cifra su identificación como hombre. Esto es indispensable para reconocerlo en tanto tal y en cualquier caso; sin embargo, el individuo se expresa siempre en una situación *específica*, y, al mismo tiempo, por ser individuo no deja de existir como ser expresivo, tal como cualquier otro ser humano. La especificidad de la situación en la que el individuo se da a conocer, no ha de soslayarse ni de tomarse como un factor «menor» en la ponderación del fenómeno expresivo, porque se trata de una influencia tan significativa que incluso delimita los modos individuales de expresión.

⁵⁹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 235.

La situación del hombre es aquella en la que *su vida se encuentra*. «Situación» no se entiende como la suma de un lugar y una temporalidad (como si de dijera que una cosa está en el suelo por las noches), o como una situación «neutral», sino que —como señala Nicol— «Estar en situación es *hacer* la situación. La situación depende del modo de estar en ella, o sea de la experiencia que se tiene de la posición».⁶⁰ No hay vida por una parte y, por la otra, aquello que la influye: se trata de lo mismo. Decir que el hombre encarna las condiciones de su existencia es decir la obviedad que el hombre encarna *su vida*. ¿En qué consiste esta influencia? Nicol habla de una unidad compuesta por tres términos que dan razón de aquello que afecta existencialmente al ser humano: libertad, necesidad y azar.⁶¹ Cada término no es equivalente a los otros dos, y los tres sin duda guardan relación con la existencia humana.

Lo primeramente dado en el ser humano es el irrenunciable hecho de que tiene que vérselas con la naturaleza, es decir —en palabras de Nicol— con «[...] la constitución de un sistema de causas que, siendo ajenas al designio de los hombres, ejercen sin embargo en su vida una influencia insoslayable».⁶² A la condición de la naturaleza, el hombre no escapa ningún día de su existencia porque así ya está conformado, ya que es un ente inmerso en ese sistema de causas. La «dimensión» natural del ser expresivo no es una cuestión de elección, porque nace encarnando su condición de ente que responde a tal sistema. La naturaleza tiene su régimen dado, y el ser humano está inmerso en éste sin posibilidad de poder suspenderlo siquiera por un momento.⁶³

La necesidad en el hombre puede referirse en dos sentidos: por una parte, el hombre es un ente que tiene condiciones sin las cuales no podría sobrevivir porque en él rige un sistema de causas. Sin embargo, por otra parte, el ser de la expresión requiere de la expresión para ser lo que es, y su expresar no se encuentra aparte de las condiciones que por fuerza se le imponen, sino que ambas cosas están siempre en relación.

Con la alegoría platónica de los tres sexos se vio analógicamente lo que en filosofía se concibe como el dato inicial de la presencia del hombre: la separación como castigo divino es el reflejo de la necesidad que tiene el hombre de expresar para ser. Puede decirse que el hombre «está destinado» a la expresión porque en verdad está forzado a hacerse a sí mismo; este

⁶⁰ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 105.

⁶¹ *Ibid.* 84.

⁶² Eduardo Nicol. *Los principios de la ciencia*. México: FCE. 1974. 243.

⁶³ Cf. Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 99.

emplazamiento no es mera situación existencial sino que es ontológico, y en consecuencia, en cualquier individualidad la necesidad está presente indefectiblemente. El destino⁶⁴, explica Nicol, «más que un fin o un punto de llegada, es la determinación inicial que conduce a ese fin unívocamente».⁶⁵ La base que el destino o la necesidad da, consiste en la condición natural nunca ausente y en lo inexcusable de la expresión para el ser humano.

Se destaca lo específico de la necesidad en la unidad que ésta conforma con la libertad y el azar:

De los tres componentes que forman la estructura necesidad-libertad-azar, el primero es, por la misma univocidad, el más asequible a la comprensión. La necesidad impera donde no hay alternativas. La posibilidad siempre es plural, pues «lo único posible» es justamente el distintivo de lo necesario. La mente acepta con facilidad lo inevitable: intuye en eso una manifestación del orden.⁶⁶

Señalar reiteradamente que los tres elementos de la estructura son una unidad, en primera instancia salva del considerar que para el ser de la expresión la necesidad «lo es todo», sumiéndolo en un determinismo que le daría un solo sentido, es decir, que sería llana y exclusivamente «un ser natural». Pero aquello necesario para el hombre está conjugado con otros dos elementos que ya denotan algo más que una pura univocidad. El orden en que se menciona los componentes de esta unidad no es gratuito. La necesidad, como se verá en breve, es base para la relación dialéctica que está dada con la libertad. Se entiende con mayor nitidez la importancia de la libertad de expresar a partir de la univocidad e inevitabilidad de lo necesario.

A causa de lo dado inicialmente en la constitución ontológica del ser humano, éste se encuentra sin otra alternativa más que actuar en consecuencia del régimen natural, y para ello no puede responder más que con su expresión. Es un hecho necesario que el hombre se constituye expresando, lo que es un punto de partida para la ponderación de la estructura existencial que es la vida humana. La expresión, no obstante, no es solamente necesidad. Nicol expone lo siguiente con vistas a dar cuenta de la relación que hay entre necesidad y libertad:

⁶⁴ Necesidad y destino para Nicol son términos que señalan lo mismo: el hombre está destinado a vérselas con lo ya dado en su condición. Destino es lo forzoso.

⁶⁵ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 84.

⁶⁶ *Loc. cit.*

El hombre expresa, con sus decisiones vocacionales,⁶⁷ la necesidad de decidir libremente. Esta necesidad radical se cualifica además, como ya vimos, con la necesidad eventual que es la limitación del campo de las elecciones posibles. La potencia individual de ser, la cualidad y la fuerza y la dirección de la *hormé*,⁶⁸ son el destino. La disponibilidad siempre es limitada.⁶⁹

Con «necesidad radical» se hace referencia a la condición del ser humano en la que éste, al estar forzado a expresar, lo hace toda vez ya con un «cauce», o sea que en su expresión están ínsitas la potencia, cualidad, fuerza y dirección, las que le imprimen una influencia específica a la expresión individual. El acto expresivo implica con «necesidad radical» el destino, y es esta implicación la que salva a la expresión de ser un acto únicamente necesario, porque en contraposición a las limitantes de la *hormé*, es el individuo quien *decide* por dónde ha de proyectar su potencia de ser.⁷⁰ La «necesidad radical» y tal decisión están contrapuestas de manera dialéctica —esto es, que no se anulan entre sí, y el que estén contra-puestas no equivale a una contradicción—, porque en las limitantes están fundamentados los «caminos» por donde ha de transitar el ímpetu individual. La limitación, en este caso, no es una negatividad sin más, sino que funge como base para una elección individual.

Las potencias de un ser expresivo no permanecen sólo latentes en el curso de la existencia individual: necesariamente las actualiza. La potencia es la que se irá desarrollando en los actos de un individuo a lo largo de su vida. El modo como actualice su poder-ser es el que escapa a ser necesariamente el mismo, porque en cada caso la potencia se desarrolla de modo distinto. Ante una *hormé* ya dada, el hombre toma decisiones libres para encontrar «desahogo» al ímpetu vital que ya posee, y al llamado vocacional que atiende. En cuanto a la relación que existe entre la filosofía y lo vocacional en el ser de la expresión, María Teresa Padilla Longoria aclara en qué

⁶⁷ Aquí se entiende vocación como llamado vital. El individuo que tiene «frente a sí» su existencia, y la encausa siempre con alguna dirección; de ésta proviene el llamado. Aquello que llama al individuo a realizar su vida de una forma específica no es una entidad abstracta, sino las existencias de otros hombres: el hombre es quien hace el llamado vital a los otros hombres.

⁶⁸ Nicol emplea ímpetu como sinónimo de la palabra griega *hormé* e incluso de *élan vital*. (Cf. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 200-201). Tiene el sentido de fuerza o energía contenidas en la vida de un individuo y cuyo «cauce» es la *hormé*.

⁶⁹ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 201.

⁷⁰ La presencia del pensamiento de Heráclito en el sistema de Eduardo Nicol es principal. En el caso del fragmento B119, las nociones de carácter y destino heraclíteas ejercen una influencia evidente: «El carácter es para el hombre su destino».

consiste la vocación actualizada en la filosofía, dejando ver la libertad radical que reside en una elección de esta clase.

La filosofía, por razón de su principio ético, es una vocación humana. Nicol señala que por ser el hombre ontológicamente expresión, tiene una forma vocacional de ser: ha de asumir libremente la decisión de formar-se.

Así, el *ethos* surge como la disposición antropológica frente al modo de ser por el que se ha optado responsablemente. Vocación es *areté*: diversidad modal en el hacerse hombre, *plus* antro-po-mórfico.

El *ethos* filosófico es vocación de verdad: *philia* a la *sophía* o *sophía* que se busca por “pura” *philia*.⁷¹

El ser humano es quien goza de la posibilidad de elección con la que *se* constituye a sí mismo de manera deliberada y consciente. No *hay* —con un énfasis en este verbo— otro ente que tenga tal privilegio y tal «margen» ontológico para devenir como le parezca. La libertad es la característica de un ente que no está sometido únicamente a la necesidad, sino que al tratarse de un ente siempre deseoso de más ser, tiene que *hacerse* a partir de las decisiones libres que tome en su vida. En contraparte, los entes que no son humanos están sometidos al orden causal de la naturaleza, cuyos cambios no podría decirse ni que son expresivos ni que los «hacen» de manera libre.⁷² No es «decisión» del Sol dar luz o ejercer un campo gravitacional, como tampoco lo es que los planetas giren en su derredor. Se predica del ser expresivo que *hace* o que *decide* tal o cual cosa: los entes no humanos son incapaces de ello. La libertad destaca al ser que caracteriza porque sólo hay un ente que en acto es libre.⁷³

⁷¹ María Teresa Padilla Longoria. «La pregunta por la esencia de la filosofía en la obra de Eduardo Nicol» en González, Juliana y Sagols, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 77.

⁷² Para la relación entre lo humano y lo no humano, véanse los dos siguientes párrafos.

⁷³ Gracias a esta peculiaridad humana, en el pensamiento de Eduardo Nicol no se sostiene el adjetivar de natural a la historia; no puede haber «historia natural». El ser expresivo, al actualizar su potencia de ser, cambia su individualidad, y en la acumulación de esos cambios se hace evidente la historia de ese individuo, lo que ha sido su biografía. La historia se hace con los cambios que el ser humano experimenta a través del tiempo, pero éstos no son cambios determinantes ni predecibles porque no son necesarios.

Dentro del sistema causal de la naturaleza, los entes no humanos reaccionan ante el estímulo de la causa sin que logren *sobreponerse* al sistema: están dentro de éste, bajo su rectoría. El ser humano, con la expresión, no abandona de ninguna manera lo natural; sin embargo, logra superponer, con base en lo necesario, su propio ser con actos libres. El prefijo *sobre-* denota el ámbito de la libertad, es decir, lo sobre-natural es la libre expresión del hombre sin dejar de estar indisolublemente unida a lo natural. La superposición no implica una escisión: al contrario, ésta deja ver con mayor claridad la relación dialéctica entre una cosa y la otra.

En el ámbito de la libertad, el ser humano se hace a sí mismo eligiendo alguna de las alternativas que hay disponibles en su situación vital; cuenta con la posibilidad de encaminar su ímpetu vocacional por los «senderos» que haya dispuestos. Por ello, su potencia de ser no es ilimitada, no puede optar por cualquier cosa, sino que actúa siempre dentro del contexto de una situación individual. La elección de la alternativa, sin embargo, *es libre*, y el que lo planeado se actualice tal como el individuo lo había concebido, no depende del sujeto que haya tomado la decisión: esto no anula la libertad de decidir. Se anularía la libertad si no hubiese alternativas por las cuales optar, lo que redundaría en una univocidad, característica de lo necesario.

El individuo es libre de elegir cómo encausar su hormé; se va haciendo en su actuar, y como las alternativas ya están dadas dentro de su situación vital, lo que vaya haciendo de sí mismo será en todo caso su propio ser individual, diferente al de otros. Horneffer señala que «No es por el acto de voluntad que el individuo decida ser «original», o sea diferente a los demás. Es por necesidad que el hombre tiene que formar su propio ser, ya que con el hecho de venir a ser adquiere el compromiso de ser de algún modo, no importa cuál».⁷⁴ La decisión no determina el ser del individuo porque no decide de *una* vez y por todas, sino que su existencia consiste en ir tomando alternativas para actualizar su potencia de ser. Este es un proceso existencial en el que el hombre se va haciendo: la elección se integra de alguna manera al modo de ser, y lo va conformando. Se trata de un «ir decidiendo» ante las posibilidades que se den en la existencia individual.

Es importante señalar que la historia no es una colección o sumatoria de actos humanos, y que a partir de éstos se puede dar razón de lo que la historia es. La pluralidad de los actos expresivos a lo largo del tiempo puede desconcertar por su aparente incongruencia, pero la clave de la historicidad yace en la estructura ontológica de la expresión: ya que cada hombre actúa libremente, en la historia hay una multiplicidad de actos de muchas índoles. La libertad es la razón de la historia.

⁷⁴ Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 106.

La libertad de elección es la condición de posibilidad de la actualización de la potencia de ser del hombre, y a la vez deja ver la insuficiencia del ser expresivo porque no importa cuántas decisiones tome, pues mientras siga siendo libre, estará emplazado a decidir: no ha de alcanzar una plenitud o una condición en la que goce de estar «completo» por haber tomado este u otro camino. Siempre se decide por una alternativa, frente a un panorama que ofrece varias, y la perentoriedad de optar sólo por una, desecha por necesidad las otras, las que quedarán como «lo que pudo haber sido» frente a la actualidad de la decisión que sí fue seleccionada. En el desechar y el optar se da una dialéctica que contrapone la riqueza de la libre elección al empobrecimiento que ocurre a causa del descartar.⁷⁵

La contraparte dialéctica de la necesidad no es, como puede verse, un mero «accidente» que puede suceder en el transcurso de la vida de un individuo, sino que está involucrada en la estructura ontológica del ser humano.

Constituyente, mejor que constitutiva. Cuando se habla de una constitución, se piensa en algo consolidado. La libertad sería más bien consolidante: no estabiliza el ser, pero es aquello que le da consistencia ontológica: el ser humano consiste en esa indeterminación que le da la actividad libre. La libertad no está estabilizada en una función regular y uniforme, o en algún órgano especial que fuera su lugar propio. El lugar de la libertad es el hombre, no una parte de su ser que permanecería fija mientras produce los cambios. La libertad también cambia.⁷⁶

En el hombre coinciden necesidad y libertad. Esta última es un distintivo ontológico porque con ella puede actuar *sobre* lo dado; la contraparte de lo natural en el ser expresivo lo posibilita para actuar de una forma en la que un ente regido sólo por el orden de lo necesario no podría hacerlo. Sin embargo, la libertad no es una posibilidad por la que pueda optarse irrestricta e ilimitadamente: la decisión vocacional, una vez tomada, no es un designio que se cumpla sin ninguna interferencia. Por una parte, el destino es su condición de posibilidad —y mantiene con éste una relación dialéctica sin la cual no habría libertad humana—, pero, por la otra, el tercer factor de la unidad necesidad-libertad-azar influye directamente en el expresar libre.

⁷⁵ *Ibid.* 106-109.

⁷⁶ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 100.

Del azar no puede decirse que se encuentre aparte de la relación que se da entre necesidad y libertad, porque está conformado con éstas, las influye y es parte de la unidad; por tanto, no es una cosa que advenga de un plano aparte o escindido. Tampoco puede predicarse que el ser humano vive por completo al azar o arrojado a su suerte; esto quiere decir que este tercer elemento de la unidad no tiene un dominio completo en el ser expresivo. Frente a lo dado y a la libertad, Nicol señala que «Lo aleatorio es una nueva complicación que limita necesaria y forzosamente la existencia. [...] No hay sólo de un lado el destino y del otro la libertad. Entre los dos interfiere un término tercero, el azar, el cual es forzosidad (en tanto que *posibilidad* necesaria, positiva o negativa); el cual es, por tanto, destino y a un tiempo ocasión o posibilidad imprevisible de libertad».⁷⁷

El azar está incluido en el sistema causal de la naturaleza pero no está confundido con éste y mucho menos se trata de lo mismo. Lo azaroso no es aquello que carece de causa o que sea algo de lo que no puede darse razón; los efectos del azar son inesperados porque su causa no es evidente, pero sí los *causa* algo. Si estas causas fueran determinables, como lo son las de lo necesario, podría predecirse lo azaroso, lo que de inicio es un sinsentido. El azar se presenta, pues, como un efecto, y no se lo puede esperar como *uno en específico*. Influye siempre como aquello que interfiere necesariamente en las decisiones libres, en la existencia humana. Si bien no es posible que lo azaroso se dé de una manera determinada, puede decirse que aquello que escapa de la decisión puede advenir de una forma *inesperada*. Si se diera a partir de una sola causa, podría determinarse y predecirse, y justamente esto es lo que el azar no es; afirma Nicol que «el azar no es nunca el efecto de una sola causa, y ninguna de las que concurren en la producción del hecho azaroso altera su efectividad determinada».⁷⁸ El que lo azaroso ocurra inusitadamente no implica que sea incausado, esto es, que quede suspendido o anulado el régimen causal del que proviene: del hecho azaroso es posible encontrar *a posteriori* las causas que lo provocaron pero que eran desconocidas hasta antes de que éste se diera.

La visión de Nicol con respecto al azar no discrepa con la siguiente de Aristóteles, e incluso se complementa y parece tener en esta última una clara influencia.

⁷⁷ Eduardo Nicol. *Psicología de las situaciones vitales*. México: FCE. 1941. 140.

⁷⁸ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 90.

Las causas de lo que sucede como resultado de la suerte son, pues, necesariamente indeterminadas. De ahí que se piense que la suerte es algo indeterminado o inescrutable para el hombre, pero también se puede pensar que nada sucede debido a la suerte. Y todo esto que se dice está justificado, ya que hay buenas razones para ello. Porque en cierto sentido hay hechos que provienen de la suerte, pues los hay que suceden accidentalmente, y la suerte es una causa accidental. [...] Y también es correcto decir que la suerte es imprevisible, pues sólo podemos prever lo que sucede siempre o casi siempre, mientras que la suerte se da fuera de estos casos. Luego, puesto que tales causas son indeterminadas, también la suerte es indeterminada.⁷⁹

La «esencia» de lo azaroso reside en su impredecibilidad y su influjo en las causas del evento que ocurrió «por suerte» (y tales causas *no* son el azar mismo). Tanto en el sistema causal de la naturaleza como en el ámbito expresivo, lo azaroso ocurre; tanto en uno como en otro, acontece lo inesperado. Además de que el ser expresivo está sujeto al régimen de la naturaleza, el azar se da de tal forma en la existencia humana que influye no sólo en lo dado en el hombre, sino en el transcurrir de las decisiones tomadas con libertad. Como ya se dijo, aunque la libertad sea sobrenatural, esto no implica que estén escindidos lo necesario de lo libre o del ámbito expresivo: se trata de una unidad.

La manera en que incide el azar en el proyecto de vida humano, a la vez que complejo, es parte del saber empírico: se sabe que, aunque se tome firmemente una decisión y se proyecte la hormé hacia un camino de vida, no hay seguridad en que efectivamente tal planificación se realice tal y como se esperaba. En la planeación misma se integra lo inesperado, que modificaría el curso del camino vital, porque ni lo necesario ni la libertad en su conjugación dialéctica son suficientes para determinar el resultado de un proyecto. Aquello que es modificado por el curso de una decisión son, por una parte, las cosas que están sometidas al régimen causal natural y, por la otra, las decisiones libres de otros seres expresivos. El contacto de las líneas vitales de los seres expresivos no sólo resulta en una mutua modificación sino que ese contacto ha de tener resultados impredecibles e indeterminados.

La influencia que se ejerce entre los seres expresivos puede ser, en unos casos, apenas relevante —como quienes intercambian una mirada mientras caminan por la calle y nunca más vuelven a

⁷⁹ Aristóteles. *Libro II en Física*. Madrid: Gredos. 2011. 197^a, 5-20.

verse—, o de una importancia fundamental como el hecho de que Platón haya conocido a Sócrates. El «resultado» del encuentro es sólo ponderable una vez que los efectos de éste se hayan dado, y no son predecibles como cuando se mezclan dos partes de hidrógeno con una de oxígeno.

Lo previsible en el hecho del cruce de líneas vitales es que los individuos implicados habrán de tener libertad de elección, esto es, que sus actos no son predeterminados por necesidad. Se parte de la imposibilidad de determinar lo que ha de ser una vida humana, porque cuando dos líneas vitales se encuentran, no puede anticiparse cuáles habrán de ser las consecuencias: aunque los seres humanos se encuentran entre sí cotidianamente, no hay modo de conocer qué ha de desencadenarse a partir de ello. También se cuenta con el efecto azaroso, aunque no se sabe *cómo* ha de darse.

No nos sorprende el azar; nos sorprende cada uno de los sucesos azarosos. Estos son esencialmente inopinados. La sorpresa incita al pensamiento, y a la vez contiene una lección de humildad que todos aprendemos sin pensarlo mucho: impide el exceso de una seguridad final en nosotros mismos. El hombre ya sería sorprendente, por ser libre; nos sorprende más porque no es *enteramente* libre, y ésta es la única manera de ser libre.⁸⁰

La relación que hay entre la libertad y el azar evidencia la pertenencia de éste a la unidad de necesidad-libertad-azar: no se trata de un elemento aislado. El ser expresivo está siempre afectado por las limitaciones de esta unidad, pero a la vez goza de las posibilidades de su libertad de decidir, actuar frente a lo dado y de responder a lo inesperado, en suma, de expresarse a pesar, ante y por su condición. La expresión, como constitución humana, no es algo que el individuo pueda ir haciendo a lo largo de su vida de manera irrestricta, como si fuera posibilidad pura que no tiene limitante alguna; por el contrario, la libertad se ha mostrado como una posibilidad que, si bien se sobrepone a lo necesario, también esto junto con el azar la acotan.

§ 4. Comunicación

⁸⁰ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 96.

Se ha señalado que por la constitución ontológica del ser humano, el ser expresivo es originalmente insuficiente, y esto lo lleva a buscar en los tres términos de relación una complementación ontológica. Tal «carencia» consiste en ser una condición permanente y original, y si se considerara como castigo, al pie de la letra de la alegoría platónica, la insuficiencia del hombre sería la condena de estar escindido en cualquier momento sin la posibilidad de restablecer una vinculación auténtica. Pero no consiste en una separación ontológica tal que el ser humano no sea capaz de encontrar en ningún momento una vinculación efectiva con alguien más: en cambio, la expresión es una donación del hombre al propio hombre cuya tendencia —distinta a la condena de la escisión— los pone en relación. Por medio de la expresión se da razón de los estados existenciales que los individuos tienen, por mencionar un ejemplo, el estar aislado. La separación o el aislamiento, como ya señalaba la alegoría, se explica como el resultado de la intervención divina, y consiste en una «condición generalizada» del ser humano después de haber padecido la acción de Zeus; complementariamente, la expresión es de suyo una *ex-plicación* que ofrece razón de cualquier estado existencial, y que es susceptible de ser compartida y entendida por alguien más. Se hace evidente que los estados de soledad o aislamiento no consisten en ser la única condición ontológica humana porque *se expresan*, y éstos son posibilidades *particulares*. En el caso específico de la soledad, la expresión muestra que ésta no puede ser más que un *estado existencial* porque en el *hacerse* del ser expresivo ya se encuentra la posibilidad de vincularse con el otro, de donarse al otro yo. ¿Qué es y cómo es posible tal vínculo?

Se ha mencionado que la expresión, al ser la constitución humana, da razón de *todo lo humano*. Esto quiere decir que la expresión es el carácter ontológico del ente que se llama hombre, y que es su *forma general de ser*. Ésta es la afinidad ontológica que une y da razón de cualquier y de todos los seres humanos; por esta razón no es posible que uno o un grupo de hombres sean ontológicamente distintos entre sí, o que sólo unos cuantos sean expresivos. No importa el modo individual o el tiempo histórico en el que la vida de un hombre haya ocurrido, la expresión es lo *común* a todo lo humano; esto es lo que ontológicamente posibilita su *unión*. La forma general del ser humano no inhibe o anula el modo individual de existencia, sino que entre ambos hay una relación que, lejos de tratarse de una confusión, pone en claro cómo se complementan. La forma de la expresión tampoco se trata de una entidad trascendente que esté más allá del ser humano, ni que presente un impedimento para que haya individualidades.

La comunidad ontológica no se funda en la coincidencia de varias propiedades o notas entre todos los individuos de la especie, ni obliga a disolver la entidad individual en la universalidad abstracta del concepto de esencia común. Lo común, o sea lo racional, es aquí un dato primario de la experiencia. [...] La comunidad está dada, antes de que podamos extraer de los entes individuales unos rasgos comunes.⁸¹

La expresión es la que posibilita que pueda señalarse con profundidad ontológica al ser humano. Es cierto que «lo común» puede ser una configuración histórica y que la renuncia a «lo comunitario» (en sentido existencial) es una posibilidad del ser expresivo en cierto contexto histórico, pero la forma común, de la que habla Nicol, está dada antes de que sea determinado cualquier estado existencial. En este sentido, la forma común es la base de los numerosos estados existenciales, por más dispares que sean entre sí. Como puede verse, de ninguna manera lo común niega lo individual, porque la comunidad ontológica no preceptúa modos individuales de existencia, sino que da razón de cuantos hay y les sirve como base.

La comunidad ontológica no se entiende como un dato que tiene una forma *determinada* e inmutable, tampoco se trata, como descarta Horneffer, de «la «sustancia» o la «esencia» que permanece inalterada e idéntica a sí misma y que es necesario desocultarla para hacerla presente».⁸² Gracias a las relaciones de complementariedad que el ser expresivo de hecho efectúa, la forma común del ser humano se actualiza, ya que se encuentra *en* la actualidad de los seres expresivos, quienes de ninguna manera se encuentran estáticos o inamovibles, sino que se mantienen en constante relación y moción. Por ello la comunidad, que está en permanente movimiento, no puede adquirir una «sustancia» que pueda determinarse de una vez y por todas. Lo común es la razón por la cual los modos de existencia humanos tienen una afinidad entre sí: comparten aquello que los hace ser lo que son; sin embargo, la afinidad no implica la identificación que anula las diferencias: es un hecho que las individualidades son evidencia de que los seres humanos no son idénticos, y que a lo largo de la historia se han presentado de muy diversas maneras.

⁸¹ Eduardo Nicol. «El principio de individuación» en *Ideas de vario linaje*. México: UNAM. 1990. 79.

⁸² Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 46.

La complementariedad que busca el hombre se da siempre con la presencia de un *alter ego*, es decir, con una instancia otra que es el *otro yo*. El complementarse, como ya se dijo, no ocurre entre entes idénticos sino entre *semejantes*, cuyas diferencias y afinidades posibilitan una vinculación que evita que los individuos se vuelvan idénticos entre sí al complementarse (si es que tal cosa fuera posible), ya que han de conservar en cualquier caso diferencias que los distinguan. La relación que se establece entre el yo y el otro yo implica a la vez afinidad y ajenidad: ambos están unidos en su forma de ser pero, al ser individuos, tienen necesariamente diferencias. ¿En virtud de qué son posibles estas diferencias?

Individualidad significa indivisibilidad, es decir, aquello que sólo puede existir como unidad. [...] La unidad del individuo no resulta de la suma de las partes que lo componen; tampoco se explica por las particularidades que presenta. El «ser de la expresión» es un «todo complejo»; cada ser humano es único e irrepetible. Pero la individualidad no puede explicarse más que en relación a la comunidad.⁸³

Nicol afirma que la expresión es el factor de individuación con el que el yo se hace distinto de sus semejantes.⁸⁴ En la individualidad está implícita la indivisibilidad, pero la cualidad de individuo en un sujeto no es una propiedad fija e inmutable: con mayor precisión, la expresión, como factor de individuación, es aquello con lo que el individuo va construyendo su propia configuración existencial. Horneffer destaca que «Hacer esta distinción es vital, puesto que mientras la individualidad denota un estado, una condición en la que se encuentra cierta cosa, la individuación remite al dinamismo».⁸⁵ El irse haciendo en tanto individuo es ir expresando la propia individualidad, esto es, *quién es ese que expresa*. Y esto no significa que el individuo llegue a alcanzar una individualidad cabal o perfecta, porque mientras exprese su propio modo de existencia, estará *formándose* incesantemente; en este sentido, el límite de la «construcción» de mi yo es la muerte.

El carácter de individuación en el sujeto es un proceso cuyos resultados no son culminantes, sino motivo para seguir construyendo la individualidad: no es un estado permanente. Este «ir

⁸³ Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 48.

⁸⁴ Cf. Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 153.

⁸⁵ Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 50.

haciéndose» es lo que diferencia a los seres expresivos entre sí. Llevar a efecto este proceso exagera y caracteriza a la individualidad de cada ser expresivo. La expresión del otro, que es su individualidad, se presenta como algo ajeno; sin embargo, el hecho de que se presente así no significa que sea completamente extraño, es decir, las diferencias individuales no implican una separación radical o una distancia ontológica (la forma común no cesa su unión por las diferencias entre los seres expresivos, por más novedosas o excéntricas que sean). Por otra parte, sólo aquello que no expresa —lo no humano— produce extrañeza en el hombre. Las individualidades humanas separan existencial y vitalmente a los hombres, pero *radicalmente* no existe división o extrañamiento.

En y por medio de la expresión se da a conocer el individuo, y éste se va haciendo —esto es, se «construye»— mientras expresa. El efecto del *hacer* es la diferenciación del otro yo; aunque parezca que este proceso es una cuestión que atañe única y estrictamente a un individuo, la formación de la individualidad es también un hecho *común*. Lo que hace diferente a un ser expresivo es su relación con otros semejantes, compartan o no rasgos particulares. La relación entre los individuantes va más allá de si coinciden o no en un rasgo o peculiaridad: lo que un otro yo *expresa* consiste en una posibilidad del yo, aunque nunca se actualice tal posibilidad o aunque parezca la más lejana o inapropiada para mí. Las individualidades de los otros *conforman* un contexto en el que está inserta la individualidad del yo, y en ese contexto, sin que se trate de procesos «en solitario», las individualidades se forjan entre sí.

La expresión da razón tanto de la forma general de ser del ser humano como de su modo individual de existencia, así como de la manera con la que se forma su individualidad; a la vez que conjunta con la forma general, separa con la individuación, y es por ello que la tendencia del hombre a complementarse con el otro yo no puede ser definitiva sino que es un constante *estar dándose*, porque la tendencia, al no tener un punto de llegada, está dirigiéndose en todo momento hacia el otro, lo otro o lo divino. No obstante la imposibilidad de una unión definitiva y de que el hombre esté siempre dentro de la relación dialéctica de separación y unión, el «contacto» entre individuos se da: a tal vinculación, que no puede ser completa, cuya condición de posibilidad

está dada en la forma general —y que no ocurre radicalmente a solas—⁸⁶ Nicol la llama *comunicación*.

La comunicación no es algo así como una vinculación en donde las «subjetividades puras» se relacionan sin que haya ningún otro factor en juego, y en la que la «pureza» de la subjetividad permanezca inalterada; también hay que descartar que se trate de un mero y estéril intercambio o emisión de información. Por el contrario, la comunicación es un proceso en el que están involucrados los comunicantes —que, por su constitución ontológica, no pueden ser entidades *puras*—, así como los objetos a los que se hace referencia. Se trata de un acto concreto con una *intencionalidad comunicativa* y un *contenido significativo*; ambos no son «componentes» que se separen del acto comunicativo o que de suyo estén separados de alguna manera. La intencionalidad, contenido y comunicación son una unidad, y si se señalan por separado es con el objetivo de definirlos ordenadamente, y así entenderlos con mayor profundidad. En primer lugar se presenta lo que se entiende por intencionalidad comunicativa, y, en segundo, el contenido significativo (la primera no impera o tiene mayor importancia que el segundo).

El hombre no expresa en soledad radical porque siempre existe alguien más quien ha de hacer las veces de receptor (un otro yo); entonces la expresión «impacta» siempre, sin saber *a priori* cómo lo hará, en otro ser expresivo y en sí mismo simultáneamente: el acto de la expresión es por ello comunitario. La intencionalidad en la comunicación refiere a la tendencia de la expresión cuya dirección está orientada hacia el otro yo, y cuyo fin es conmoverlo o influirlo de alguna forma. Aunque tenga ya un «hacia dónde» no puede anticiparse *con certeza* la forma en que la comunicación influirá en el semejante, porque no se trata de un proceso controlado en su totalidad; incluso no está bajo el control del individuo a quién, ni en qué circunstancias, ha de afectar su expresión.⁸⁷ La disposición en la comunicación que de hecho hace contacto con el otro

⁸⁶ La soledad, como la tristeza, compañía, esperanza o el miedo —por mencionar unos cuantos—, son estados ónticos (existenciales) que desde luego afectan e impactan al individuo que los tiene, y en *esta medida* deben ponderarse. La soledad como condición ontológica humana queda invalidada desde el hecho de que el hombre está unido con otros semejantes por esa forma general que es la expresión. Incluso en los estados ónticos en los que un hombre está a solas (cuando no hay otros seres expresivos cerca de él, o cuando está recluido, perdido en un bosque, en una isla desierta, etcétera) no puede afirmarse una soledad radical, porque Nicol, siguiendo a Platón, concibe que el hombre en estos estados está dialogando a solas consigo mismo. A este *estar consigo mismo* Platón lo llamó *dianoia* en su diálogo *Sofista* (263e). Incluso en esta soledad existencial, la $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ se desdobra para ponerse en diálogo con un otro que es ella misma.

⁸⁷ En el plano individual, la comunicación con frecuencia (y con mayor énfasis, en los tiempos que corren) parece no producir ningún efecto: la disposición humana ante una expresión parece ser la de la «indiferencia». No obstante, por su principio, al ser humano no le es indiferente lo que le es propio, y hasta en los periodos históricos de mayor indolencia, la forma humana sufre la crisis que esto le impone al ente que se expresa para ser.

no se da de forma pura o independiente, es decir que no hay comunicación que *sólo* tenga una intención comunicativa: su complemento necesario es *lo que* se expresa. Esta complementariedad deja ver la disposición ontológica de la comunicación.

Así como en la emisión de un mensaje está implicada una intención comunicativa, cada vez que se dice algo hay un contenido significativo: *siempre se habla de algo*. Una cosa conlleva la otra, y no son escindibles. Lo que está contenido en el mensaje es el *ob-jeto*⁸⁸ al que se hace referencia, esto es, lo puesto frente en el diálogo. La referencia no se da en un plano «puramente abstracto», como si se tratara de lenguaje matemático en el que puede suspenderse lo que representan los números de una ecuación, sino que se tiene un medio concreto con el cual se dice algo, que hace referencia a lo humano, lo otro o a lo divino. El contenido puede ser cualquiera de estos últimos tres términos: el objeto puede ser tanto la madera del roble, como la vida del Quijote, la de Cervantes o las hazañas de Prometeo. Un mensaje requiere de un contenido al cual significar, que tenga algún sentido, y por ello no puede haber algo así como un mensaje con sólo una intención comunicativa sin más, o un contenido sin más.

Anteriormente se dijo que la palabra es el modo eminente de expresión, y que en el diálogo juega un papel de primer orden. La intercomunicación no es un mero intercambio de sonidos, grafías o información de cualquier clase, sino que ésta trae la presencia *del ser* del contenido significativo, y sobre éste se da el diálogo. Lo que hay que destacar es la manera en que la palabra en un diálogo refiere el contenido significativo, y las implicaciones del «simple» acto de hablar acerca de cualquier cosa.

La palabra no se aplica como etiqueta a la cosa conocida y, por tanto, ya constituida en objeto: la palabra no se dirige a la cosa o al objeto, sino que se dirige al otro sujeto. La palabra es esencialmente dialógica; tiene un contenido significativo, pero tiene también una intencionalidad comunicativa. Comunicar no es transmitir el mensaje de un pensamiento personal; es hacerle presente al interlocutor la cosa que se encuentra ante mí y que yo he aprehendido. Si el

⁸⁸ Según la 23ª edición del Diccionario en su versión en línea de la Real Academia Española, «objeto» proviene de la voz latina *obiectus*, la que es una derivación del verbo transitivo *obiecto* cuyo significado es el siguiente: «poner delante, oponer || exponer [a un peligro]; interponer (*moras o.*, retardar) || echar en cara, objetar, imputar, reprochar». Las primeras dos acepciones son las que dejan ver con mayor precisión el sentido que tiene el objeto en una interlocución. Esta es la guía semántica con la que se habrá de entender *ob-jeto* en adelante.

interlocutor me entiende, esto asegura que la cosa está presente de manera igual ante él, y que él también la aprehende (aunque luego podamos discrepar de ella).⁸⁹

Por una parte, hay que destacar que la palabra no es un ente cuya función sea la de solamente dar nombre a las cosas; en cambio, sí es un ente cuya función es la de *hacer presente* aquello referido, y por ello Nicol afirma que da ser a lo que presenta y representa, o sea que la palabra es entitativa.⁹⁰ Al nombrar un objeto, éste no se ve afectado o modificado por lo dicho, por el hecho de haberlo nombrado; el acto de nombrar algo es una acción que impacta en los interlocutores y que sí afecta y modifica la concepción que éstos tienen acerca de determinado contenido significativo. La palabra es esencialmente dialógica porque provoca un intercambio en el diálogo, y porque une a los dialogantes por virtud de la presencia del ente nombrado.

Como puede verse, en el acto del habla están implícitos al menos dos elementos: el nombre del objeto, que es un signo que está inmerso en un sistema semántico en el que los interlocutores han de tener alguna competencia. Los sistemas de signos pueden ejemplificarse con los idiomas, códigos lingüísticos particulares, modos técnicos de referir los objetos (matemáticas, por nombrar uno de éstos)... El segundo elemento consiste en el conocimiento del objeto nombrado, es decir, que los interlocutores tengan al menos la noción de que la cosa nombrada tiene existencia; no puede conseguirse la comunicación si la palabra designa una existencia desconocida para alguno de los dialogantes. Cuando el sistema lingüístico y la existencia de lo nombrado son conocidos por los interlocutores, se da lo que Nicol señala en el siguiente pasaje.

La cosa, entonces, es real sin duda alguna; existe independientemente de mí, como sujeto consciente, pues la palabra común atestigua que el objeto es una realidad común también. El entendimiento, más que una facultad de entender las cosas, es el acto de entenderse con el otro mediante la palabra. Lo que se entiende son siempre expresiones. Decimos que entendemos las cosas porque la palabra no puede ser vehículo de entendimiento si no designa realidades.⁹¹

Cuando los interlocutores —al nombrar un ente— entienden de qué se habla, concuerdan en que tanto la intención comunicativa como el contenido significativo del mensaje existen. Ésta es la

⁸⁹ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 112.

⁹⁰ *Ibid.* 207.

⁹¹ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 112-113.

base necesaria para que se dé el diálogo; sin embargo, el entendimiento aquí no es la colección de conocimientos que se tenga del contenido significativo, sino el hecho de que ambos dialogantes compartan el acto expresivo de hacer presente en la conversación un ente.

El entendimiento corresponde y está posibilitado por la tendencia de complementación que el ser humano tiene originalmente. En verdad el hombre se entiende expresando, y en las implicaciones de este acto Eduardo Nicol ha construido una concepción de la comunicación que es radicalmente novedosa: la concepción tradicional estaba fundada sobre base de un binomio (sujeto-objeto); Nicol, por su parte, amplía el binomio a una unidad de tres partes que restituye el enfoque en la relación entre sujetos, cuyo énfasis no recae en sólo uno de sus componentes sino en todos. Su concepción es que la comunicación se da entre un *sujeto*, un *objeto* y otro *sujeto*, y su medio eminente, la palabra.⁹²

Lo que hay que destacar es el hecho de que significar algo no se trata de la relación entre un sujeto y un objeto, sino de una relación triangular en la que se hace presente el ente (del que se habla) al *otro* por medio de la palabra. ¿A qué refiere el ser de la expresión? En un diálogo se puede convertir al interlocutor, hablando de él, en objeto de la conversación, pero ¿qué sucede cuando se dialoga acerca del agua de una cascada, del Sol o de un trozo de mármol? El contenido significativo de la comunicación en ambos casos sigue siendo *aquello* de lo que se habla, el objeto, y éste puede ser una cosa o un hombre. A pesar de que ambos entes se presenten como el contenido de la intercomunicación, es evidente que sólo hay uno de ellos que *habla*, ya sea acerca de sí mismo o de lo que lo rodea. ¿Cuál es la diferencia entre el ser que habla y las cosas que son incapaces de la palabra, y que anteriormente ya se las ha señalado como *lo otro*?

El ser humano es el único que se presenta; los demás entes sólo están presentes. Pero además, el que se presenta a sí mismo hace presentes, en la expresión, otras cosas cuyo ser es ajeno a la comunidad de los dialogantes. Y es ajeno justamente porque su presencia no es re-presentativa: no ofrece sino lo que está ahí. El ser que expresa lo ofrece todo, hablando de todo. Los demás son

⁹² Las consecuencias de «agregar» un elemento más a este proceso son profundas, porque se hace con esta propuesta una crítica radical a la concepción tradicional, sobre todo la epistemológica. Para ahondar en esta cuestión véase de Eduardo Nicol, «La expresión como determinante primario. El falso problema de la intercomunicación» en *Ibid.* 141-152; «El falso problema de la intercomunicación» en *Ideas de vario linaje*. México: UNAM. 1990. 131-146, y «3.2 Los tres términos de la comunicación» en Ricardo Horneffer. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984. 65-71.

ontológicamente extraños: cada uno de ellos pertenece a *lo otro*. El tú, en cambio, siempre es *el otro*, o sea el otro yo.

El que el ser expresivo presente entes que le son ontológicamente extraños e incluso se presente a sí mismo, hace manifiesta la diferencia radical entre el ámbito de la expresión y el de *lo otro*; el acto de la presencia en el hombre es re-flexivo porque se expresa a sí mismo y, en cambio, la presencia de lo otro *está ahí* sin más, sin posibilidad de *hacer* su propio ser y mucho menos de expresar lo que *es*. Por tanto, la expresión, que constituye al ser humano, no se encuentra en aquello que le es ontológicamente extraño. Los entes inexpressivos carecen de una com-unidad, por ello no pueden comunicarse entre sí, y en consecuencia el hombre tampoco puede comunicarse con éstos; están completamente sujetos al sistema natural de causas, sin posibilidad alguna de libertad, o sea de un acto que se sobreponga a lo necesario. Al carecer de esta posibilidad, sólo *reacciona* ante lo dado. A este ámbito ontológico, Nicol lo llama *lo indiferente*, porque a pesar de que reaccione ante la expresión no es capaz de reconocerla como tal ni de responder expresando; al hombre, en cambio, no le es posible permanecer indiferente ante la expresión ajena (como una mera cosa), e incluso no se comporta así ante lo indiferente.⁹³

El otro, para el ser humano, consiste en uno de los términos de relación, pero precisamente porque se vincula con otros dos de éstos es que es imposible que el hombre exclusivamente se relacione con lo humano. Es un hecho que el diálogo involucra los tres términos de comunicación posible, y no sólo uno. ¿Qué acontece cuando el ser de la expresión habla de lo otro?

Lo otro, cuya dirección está dada en función del sistema natural de causas al que está sometido, está presente sin posibilidad de actuar⁹⁴, y *carece de sentido* porque sólo tiene una dirección, a diferencia de lo expresivo cuyo sentido es en cualquier caso una multiplicidad de sentidos. Lo

⁹³ La diferencia entre lo humano y lo indiferente cobrará una importancia destacable en el siguiente capítulo, en el que se estudiarán las relaciones entre un individuo y su ímpetu por volver expresivo aquello que de suyo no lo es, esto es, lo indiferente. No obstante, estas relaciones se dan dentro del marco de una obra expresiva de literatura cuya constitución está dada con estructuras narrativas. Esta característica del objeto de análisis demanda, por una parte, que se expongan con suficiencia las estructuras principales de la constitución humana, y, por la otra, que se dé razón de las obras que el ser expresivo produce, ya que lo que se analizará se trata como un objeto artístico.

⁹⁴ El sistema filosófico de Nicol atribuye al ámbito expresivo el *acto*, y la esfera de lo indiferente carece de éste: «Toda acción es expresiva. Entendiendo que sólo los actos humanos son propiamente actos, que solamente el hombre es agente en sentido estricto, observamos que la intencionalidad inherente al acto está calificada por el destinatario de la intención». Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1957. 218.

indiferente, pues, está sometido al curso de lo necesario y le es imposible reaccionar de una manera en la que contravenga ese curso o se le sobreponga, como sí lo hace el ser expresivo. Aquello sometido no tiene más alternativa que la reacción ante los estímulos, por ello es *unívoco*, con un solo camino. El *sentido* no se entiende como un sinónimo de significado sino que, ontológicamente, en el sentido está contenida la posibilidad de más «direcciones». Precisamente en lo que se diferencian lo otro y lo expresivo es en la carencia de opciones de lo unívoco frente a la esencial multivocidad de lo humano que *tiene* sentido: sentido es *alternativas*.⁹⁵

En el hombre, la diversidad del sentido se ve reflejada en su libre actuar, en las posibilidades por las que puede optar, y en el acto de elegir una de éstas como propia, la que él decida. De lo que carece el ser humano es de univocidad. La presencia y la ausencia de alternativas evidencia que hay entre un ámbito y el otro una diferencia radical.⁹⁶ Nicol apunta lo siguiente: «El ser de la expresión es el ser del sentido, caracterizable ontológicamente por la libertad; el resto de las existencias reales pertenece al orden de lo indiferente».⁹⁷ El ser expresivo emplea la palabra para nombrar aquello que lo rodea, e implícito en el habla, está el sentido. Incluso en las crisis existenciales, un individuo usa palabras para comunicar que siente que *ha perdido el sentido* o que *nada lo tiene*, y aun el mero acto de predicar algo como esto es un acto que por sí mismo tiene sentido, precisamente porque la palabra es «la forma suprema del sentido».⁹⁸

Por la misma razón por la que afirmar «el sentido se ha perdido» *tiene* sentido —porque para expresar algo así se emplea su forma suprema—, el habla también infunde sentido a lo indiferente cuando «lo pone» en palabras; no es que lo «convierta» expresivo u ontológicamente semejante al hombre, sino que el acto de nombrar consigue incorporar lo otro al ámbito expresivo en alguna medida. El ser humano comunica a sus semejantes aquello que de suyo no era comunitario: el ser no-común se con-forma con la comunidad expresiva cuando se habla de éste.⁹⁹ La conformación puede entenderse aquí como una apropiación y como integración; esto

⁹⁵ *Ibid.* 216.

⁹⁶ Para advertir una diferencia entre estos dos ámbitos del ser, es necesario que uno de éstos sea capaz de señalar que hay una diferencia entre ambos y que uno de ellos no es capaz de percatarse de su indiferencia. Desde luego, es el hombre el que se encuentra en «otro nivel ontológico» desde el cual da razón de las cosas carentes de sentido y de sí mismo. *Ibid.* 217.

⁹⁷ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1957. 209.

⁹⁸ *Ibid.* 213.

⁹⁹ La apropiación que efectúa el ser humano deja ver la evolución en el pensamiento sistemático de Eduardo Nicol, y es ésta una cuestión central cuyos cambios repercuten de manera importante no sólo en la concepción del ser expresivo sino de lo real, lo otro, la ciencia... La apropiación de lo otro por medio del logos se trata de una forma de pensar lo inexpressivo: en la *Metafísica de la expresión* (México: FCE. 1974. 148) Nicol afirma que existe un

es posible por la manera en que el *logos* opera, esto es, conjuntando lo que es ontológicamente diferente. Gracias al *logos* —cuya operación es simbólica—, la diferencia entre lo humano y lo otro no es una división inexpugnable.

§ 5. Símbolo

Antes de exponer cuál es la concepción del símbolo en el pensamiento de Eduardo Nicol, es necesario ahondar, como ocurrió en el caso de la expresión, en los significados que una palabra como *símbolo* tuvo en la lengua griega, para usarla como punto de partida hacia una comprensión filosófica. En griego antiguo, hubo algunas acepciones dispares entre los sustantivos derivados del verbo συμβάλλω. Las siguientes referencias concuerdan con σύμβολον y συμβόλαιον, que son sustantivos neutros, y con un tercero, de género femenino, συμβολή. Correspondientemente, pueden significar presagio o auspicio; deuda o el reconocimiento de ésta; y —el femenino—, batalla, ataque o incluso sospecha. No obstante, lo cierto es que a pesar de estos significados disímiles, en las tres voces hay una noción común: el símbolo es marca, distintivo, señal, signo, contraseña; encuentro, reunión, articulación, coyuntura, comisura; contrato, convenio. La idea común de estas palabras yace en un campo semántico que se hace evidente con sólo nombrar los sentidos de *símbolo*. Se trata de la idea relativa a concierto, cohesión o unión, que *implica una pluralidad de elementos*. ¿De qué puede servir una contraseña si sólo una persona la conoce? ¿Cómo podría hacer sentido un signo si nadie conoce su significado? ¿Para qué usar un idioma desconocido en una asamblea? La articulación es el encuentro de, al menos, dos cosas, así como lo es el convenio. En tanto palabra, el símbolo es una *conjunción*.¹⁰⁰

«dualismo legítimo» que se da por la división entre el hombre y lo indiferente. Tal concepción divide radicalmente dos ámbitos del ser creando un fuerte antropocentrismo; no obstante, al final de su obra, el filósofo parece ir en pos de una reconsideración de esta idea. (Véase «El ser y el logos» en Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 223-255). Para una revisión crítica del «dualismo legítimo» en Eduardo Nicol, Ricardo Horneffer. «El ser de la expresión entendido como el ser del sentido. La importancia del logos: recrea lo que presenta y entraña al Ser» en *El problema del ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 2013. 167-178.

¹⁰⁰ Σύμβολον, συμβόλαιον, συμβολή pueden encontrarse en José M. Pabón S. De Urbina. *Diccionario manual: Griego clásico-Español*. Barcelona: VOX. 2009. 553.

La conjunción, que es la noción común de la palabra griega, no va en contra de la importancia filosófica del símbolo —e incluso ésta también está relacionada de alguna manera con el campo semántico que las acepciones refieren—, pero no queda claro aún qué es ese concepto filosófico y cómo describe la constitución del ser humano. En el párrafo anterior se vio que la comunicación es un acto de vinculación entre seres que son comunes, y esta vinculación no se da como producto de una mera casualidad sino gracias a una estructura que, en términos ontológicos, es constitutiva para el ser que se comunica. ¿Entonces qué es aquello que le es propio al ser humano y por virtud de lo cual la comunicación se da? Justamente se da por esta nota constitutiva,¹⁰¹ que tiene por nombre *símbolo*. En el símbolo están contenidos los significados recién mencionados —y éstos lo describen somera y adecuadamente—, esto es que el primero no excluye a los segundos, y también incluye la función de aquellos objetos que son símbolos o se califican de simbólicos.

Entre los antiguos griegos y, siguiendo a Nicol, aún ahora el símbolo es un objeto que tiene por propósito recordar un acuerdo previamente hecho, identifica a un individuo o se trata de la garantía de que un trato habrá de cumplirse:

En griego se llamaba *symbolon* a cada una de las partes en que se dividía un astrágalo, o cualquier objeto apropiado, con el fin de que sirvieran de prendas de identificación recíproca. Ninguna de las partes tenía valor propio o sentido independiente. Cada una depende de la otra, es decir, de su eventual conjunción con ella. Ambas adquieren carácter simbólico con su separación, y en cierto modo lo pierden cuando se conjuntan, restableciendo la unidad escindida. El símbolo es una credencial infalible. Todavía hoy, como antaño, se emplea este recurso en ciertos convenios cuyo cumplimiento debe aplazarse, y confiarse a unos representantes. Por ejemplo, el enviado es portador de una prenda de garantía, una pieza que, cuando se ensambla con la pieza complementaria que está en posesión de la otra parte contratante, lo acredita como digno receptor de un mensaje o unos valores.¹⁰²

El propósito de las partes del símbolo es que los portadores las conjunten nuevamente; éstas son un indicio o un aviso de que pertenecen a otras semejantes o a algún otro objeto, pero no son, por sí mismas, la totalidad de una unidad. Lo que cobra más importancia en este caso es el acuerdo entre individuos, que es el que da sentido a las partes ensamblables del objeto y a su reunión: la

¹⁰¹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 234.

¹⁰² Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 240.

finalidad es que se lleve a efecto lo anteriormente pactado una vez que se dé la re-unión de los fragmentos. El mero hecho de la articulación del astrágalo con otro hueso no lleva a efecto ningún acuerdo, sino que son los portadores quienes lo hacen efectivo. La función del símbolo es la del compromiso de efectuar lo acordado y la de *poner en relación al hombre consigo mismo y con las cosas*.

Anteriormente se expuso que la condición para que el ser humano exprese su propio ser, es la de ser ontológicamente insuficiente, y esta es la razón por la que puede darse a sus semejantes *en* su expresión en busca de complementación, es decir, puede comunicarse con otros seres humanos porque es capaz de hablar de sí. La semejanza entre los seres expresivos es posible porque son ontológicamente afines; no obstante —según señala Nicol—, la afinidad es condición necesaria de la intercomunicación, pero no suficiente. «Para que el yo y el tú no permanezcan disociados, en una afinidad callada, tienen que disponer de un medio que también sea afin a los dos. A este recurso lo llamamos justamente símbolo. La comunicación implica, por tanto, una doble correlación simbólica: la ontología y la lingüística».¹⁰³ Al explicar la correlación ontológica, estará implícita la lingüística y se hará evidente un rasgo crucial de la constitución humana que lleva a la pregunta *¿por qué el hombre se relaciona y no está disociado?* Esta razón está implícita, mas no explicada, en los objetos simbólicos y en las acepciones de esta palabra de raíz griega.

En el hecho de que el hombre se dé a su semejante, se hace evidente que su comunidad es lógica. Dar el propio ser, y la captación de éste por parte del otro yo, consiste en ponerse en una relación cuyo entendimiento es posible porque el darse, entender y responder en cualquier caso son *algo* común: la razón humana es una condición necesaria que hace posible la comunicación entre los seres expresivos. El logos entre éstos es compartido, lo que no quiere decir que haya «un único» logos o que «sólo un logos» sea verdadero o válido. Al ser humano, el logos le es propio, y es por éste que puede darse a sus semejantes y que entre ellos haya entendimiento. Lo compartido es la razón y la palabra. El logos funciona *relacionando, vinculando y conjuntando*, o sea que la función lógica es simbólica. Esto es así porque en la tendencia del logos a captar el ser *tal como es*,¹⁰⁴ relaciona el ser de lo captado con la comunidad expresiva. Pero esta propiedad humana no es una entidad aparte o «autónoma» sino que, al darse siempre en los actos del hombre, es en cualquier caso expresiva: *es el ser humano quien da razón*.

¹⁰³ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 223.

¹⁰⁴ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 239.

Lo simbólico en el hombre no consiste en un mero accidente o en una característica que sea secundaria o «materia» de elección. El ser de la expresión es ontológicamente simbólico porque en el modo con el que da razón del mundo ya es simbólico: el símbolo radica en su ser. Por ello, no hay ocasión en la que el hombre se exprese «escindiéndose» de su producción o que exista algo así como una expresión depurada de humanidad. *De manera radical expresa simbólica y lógicamente*. En la comunidad expresiva, la afinidad ontológica se actualiza gracias a que el ser humano produce símbolos con los que se expone a sí mismo y comprende al otro yo:

El acto expresivo es productivo. Con el símbolo se conforma, y en este sentido se produce, la individualidad de quien lo emplea: su ser es expresión. Pero el símbolo mismo es, en todos los casos, un producto; pues el hombre, aunque no lo haya inventado, efectúa una operación original cuando lo emplea para una modalidad expresiva, con una intención particular, y con cierto estilo. La relación del símbolo con su productor es por esto directa. El símbolo expresa siempre a un hombre, nos dice quién es él; y aunque el contenido significativo se refiera a las cosas, presenta su individualidad con distinción existencial.¹⁰⁵

El ser del hombre está en todos los casos en acto, es decir que *lo que es* está siempre actualizándose, y esta acción produce símbolos en los cuales se encuentra expresado el ser del productor. La relación del autor con su producto simbólico es radical, y por esto no puede haber una disociación ontológica entre uno y otro. Esta producción pone en contacto a los individuos de la comunidad expresiva porque un individuo, al dar a conocer uno de sus productos simbólicos, se hace presente *en éste*, y los receptores en consecuencia pueden responder de la misma forma, esto es produciendo otros símbolos. Éste no es un proceso secuencial en el que «primero» uno presenta un símbolo y «luego» otro responde: se trata de un flujo constante y recíproco en el que generalmente no hay una comunicación secuencial. La actualización de la expresión no es una mera afinidad callada sino que el individuo requiere de algo pro-puesto o producido para que su semejante advierta quién es, y para que en efecto pueda recibir una respuesta.

Incluso en los símbolos colectivos —como las catedrales medievales, las leyendas o las ciudades— no es posible calificarlos como obras ontológicamente «despersonalizadas» o deshumanizadas por el hecho de que no tengan *un* autor: al contrario, las obras colectivas y

¹⁰⁵ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974. 249.

anónimas hacen manifiesta una imagen del hombre «a pesar» de que no pueda señalarse a un individuo como el productor o que no se conozca quién o quiénes fueron los que las produjeron. La razón por la que no existe algo así como una escisión, en sentido radical, es porque fundamentalmente no hay una independencia o autonomía del producto simbólico; no hay un «vínculo frágil» entre hombre y símbolo que pueda romperse, porque la producción de símbolos se trata de una continuidad e incluso de una *presentación* de hecho. Los símbolos por principio son en cualquier caso expresivos, y en consecuencia manifiestan el ser del ser expresivo.

La presentación en los símbolos no es una «transmisión» del «ser puro» de un individuo a otro individuo; el símbolo implica al ser del productor, al del semejante y al del objeto referido. Al simbolizar un objeto, el productor *se hace* presente y tiende a su semejante. En este sentido, no hay relaciones simbólicas en las que se vinculen de manera «pura» los seres expresivos: en la simbolización es necesaria la relación entre individuos por medio de un objeto. Esta *conjunción* de términos es por la que la comunicación humana es simbólica. No hay referencia únicamente al ser de los seres expresivos, como si pudiera abstraerse del resto de las cosas que conforman el mundo. La tendencia general del hombre es contraria de hecho a la de la separación: la producción simbólica precisamente consiste en darse a conocer y buscar con ésta una complementación ontológica.¹⁰⁶

Se ha señalado que la función del logos consiste en conjuntar el ser de lo que se habla con el del ser expresivo, y por tanto —según la acepción griega— puede decirse que el logos es simbólico: cualquier expresión, por ser lógica, es simbólica. ¿Pero qué es lo que lleva al ser expresivo a dar razón de las cosas con el afán de establecer relación con sus semejantes? Del hecho de que el logos funcione relacionando, no se sigue con necesidad que el ser que hace símbolos esté

¹⁰⁶ No obstante, existen sistemas de significación que cuya naturaleza presenta una aparente excepción a cómo vincula el símbolo: en el caso de las matemáticas parece no conjuntar sus signos con algo más, sino que es algo así como un sistema que solo se refiere a sí mismo y a su propia coherencia. Es por su «artificialidad» y abstracción que —a pesar de su aparente falta de conjunción simbólica— su creador se ve reflejado y expuesto ahí en su propia creación, las matemáticas; esto no quiere decir que éstas sean una excepción a la expresión o que sean una producción humana no expresiva. Por otra parte, el rasgo no simbólico de los signos matemáticos cambia cuando «entra en contacto» con otras ciencias, física, química, astronomía... «La física matemática, que es ciencia de realidades, debe manejar conceptos. La letra *c*, por ejemplo, representa el concepto de la velocidad de la luz. Entonces es un verdadero símbolo; no por el valor cuantitativo que se asigna a este constante, sino porque se trata de una realidad física. En cierto modo, la matemática regresa en física al estado anterior a su constitución como ciencia formal pura: cuando el signo cuantitativo tenía significado conceptual, como en Pitágoras. Al quedar absorbida por la física, la matemática absorbe significaciones; o sea que recupera su expresividad primitiva en la medida en que mengua la peculiar expresividad humana que tenía como pura ciencia formal». Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 55.

emplazado a dar razón de sí mismo y de los tres términos de comunicación. ¿Cuál es la base de la tendencia a producir símbolos?

Eduardo Nicol sigue a Platón al suscribir que *el hombre es símbolo del hombre*, afirmación que aparece en el mismo diálogo en el que, por boca de Aristófanes, Platón refiere la alegoría de los tres sexos. Lo simbólico entendido como constitución humana se aviene con lo que relata Platón: la insuficiencia ontológica —de una manera metafórica— representaría la separación de las piezas del símbolo, y los hombres, quienes habrían sufrido la separación de Zeus, buscarían su reunión, el restablecimiento de una unidad, de la misma forma en que el portador del astrágalo busca a su homólogo para conjuntar las piezas óseas del astrágalo. La razón de la capacidad y tendencia humanas de producción de símbolos se encuentra en su insuficiencia ontológica: visto desde una perspectiva complementaria, la presencia de los seres no simbólicos (o inexpressivos) consiste en un mero *estar ahí*, y no tienen la posibilidad de hacer su ser, exponerlo, transformarlo o ponerlo en contacto con algo más; en suma, se trata de un clase de entes que no simbolizan y tampoco expresan, porque no pueden ser más de lo que ya son. En este sentido, su existencia es pletórica porque está completamente dada; en contraste, la conjunción simbólica entre seres humanos es posible gracias a que, precisamente, el ser del hombre no es completo como el de las cosas; su razón de ser implica la búsqueda de más ser.

Ontológicamente, el entendimiento entre seres expresivos no es problemático porque ya está dado y posibilitado por la forma general de ser; sin embargo, el entenderse no sólo implica dos sujetos sino también al objeto. En la relación sujeto - objeto - sujeto, se entiende que los participantes son ontológicamente afines, excepto por el objeto. En la proposición «El Sol es una estrella», se hace referencia a entes no expresivos con un sistema lingüístico que, como cualquier otro, es simbólico; con base en esta proposición, el emisor del mensaje y su receptor pueden alcanzar un entendimiento común. ¿Pero qué puede decirse de lo referido?

Con respecto a los entes indiferentes, Nicol afirma que «En la realidad natural, no existen relaciones simbólicas».¹⁰⁷ Los entes inexpressivos no establecen vínculos entre sí; son sólo reactivos al sistema natural de causas. Esto se advierte en la patente indiferencia de este ámbito del ser, pero el mero hecho de señalar esta indiferencia, implica el problema de que al *hablar* de ello —incluso de manera común— se está simbolizando lo que por naturaleza no es

¹⁰⁷ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 229.

simbolizable. Al respecto, el pensador señala lo siguiente: «Una realidad ajena debe ser objetivada en todo caso para que la comunicación simbólica tenga sentido. Sentido quiere decir aquí: contenido [significativo]. Pero ¿cómo puede el símbolo contener lo que no le pertenece por naturaleza?»¹⁰⁸

Esta pregunta entraña un problema que incluso al final de la obra del pensador aparece irresuelta; su objetivo no es el de ofrecer una «resolución» terminante, sino el de construir un enfoque desde el cual la relación entre distintos ámbitos del ser pueda ser planteada como un problema, y consigue poner de manifiesto «dificultades donde no suele haber más que seguridades, implícitas o infundadas».¹⁰⁹ El objetivo de nuestra tesis tampoco se cifra en dar respuesta a esta pregunta, sino que busca situarse precisamente en este enfoque para ahondar y destacar el problema, y acaso proponer una vía de entendimiento, basada en el mismo pensamiento de Nicol, ante la perplejidad que genera la diferencia ontológica entre lo expresivo y lo extraño.¹¹⁰ Esta vía podría encontrarse en la idea de incorporación o apropiación simbólica, que se refiere en la *Crítica*...

La manera en que el habla común se da es poniendo en relación dos ámbitos del ser; sin embargo, cotidianamente esta relación aparece familiar y aproblemática, pero ya en este *mero* hablar, se encuentra ínsito un complejo problema ontológico. ¿Cómo es posible que lo simbólico pueda presentar otra cosa que le es ajena por naturaleza? Esta dificultad no es menor, y no puede desecharse sólo porque se trate de un acto cotidiano; contrariamente, los ejemplos del habla común sirven como guía para exponerla. En la proposición «El Sol es una estrella», al Sol se le da un atributo (si se entiende qué significan los signos «Sol» y «estrella»), y este ente luminoso hace las veces, en la relación de comunicativa, del objeto que los sujetos refieren en la proposición. La exterioridad de la presencia del Sol se incluye o interioriza en el proceso comunicativo por virtud de las palabras que le dan el atributo de estrella: «El símbolo produce la incorporación del ser de que se habla en los seres que hablan de él».¹¹¹ El compartir el ser del objeto implica su incorporación, y en tal implicación es en la que se manifiesta claramente el problema ontológico que supone simbolizar las cosas. Lo que es por constitución no simbólico e

¹⁰⁸ *Ibid.* 226.

¹⁰⁹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 228.

¹¹⁰ El planteamiento de este problema es uno de los pasos necesarios para la exposición del siguiente capítulo, dedicado al análisis de un texto literario; no obstante, es necesario formular una pregunta antes de llevar a cabo el análisis: ¿cómo puede considerarse un discurso artístico, «hecho» con palabras, en relación con la expresión? Éste es el objeto del siguiente párrafo.

¹¹¹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 235.

inexpresivo se encuentra con-tenido en los productos simbólicos. ¿Cómo influye la simbolización al contenido y de qué forma se ve impactado el ser expresivo en la incorporación de una cosa que le es extraña?

Si bien se emplea el término *incorporar* algunas veces a lo largo de la última parte de la *Crítica de la razón simbólica*, el autor no se detiene a explicar cuál es su sentido específico; sin embargo, gracias a los contextos en los que se emplea, es posible inferir que su significado no es diferente al de su primera acepción en el diccionario: «Agregar, unir algo a otra cosa para que haga un todo con ella».¹¹² Así, el ser de lo indiferente se agrega al de los interlocutores cuando se lo simboliza. *La incorporación incide en la con-formación del ser de la expresión porque no puede permanecer indiferente ante lo otro*. Una vez explicada la afinidad entre interlocutores, la conformación entre seres expresivos es clara, y, complementariamente, el ser de lo extraño, al no ser expresivo, se incluye en la comunicación pero no como tal sino como *algo* ya simbolizado, es decir que el contenido significativo no se presenta como la cosa *en sí misma*. Es por ello que puede decirse, siguiendo a María Teresa Padilla Longoria —aguda lectora de Eduardo Nicol— y precisando aún más,

[...] en el acto simbólico, se mezclan el simbolismo entendido como modo de ser del hombre y el simbolismo como función lingüística o representativa. Asimismo, la comunidad simbólica es de índole dialéctica, pues es por el logos como lo extraño se trona en lo propio, sin dejar de ser lo otro. Hay una bi-conversación, ya que el yo hace suyo el tú, y el uno y el otro apresan algo diferente de ambos. Sucintamente: la comunidad entre los individuos se realiza en la comunicación. Yo y tú son por eso complementarios.¹¹³

La incorporación, implicada en la comunicación, no está exenta de ser simbólica porque en ésta no sólo se hace visible la unión entre los seres expresivos sino también entre éstos y aquello de lo que hablan, y —sin embargo— apropiación no quiere decir, desde luego, una asimilación material de lo referido en el símbolo: lo otro conserva su integridad siendo tal como es mientras que el ser expresivo produce y «se queda» compartiéndolo con aquello simbolizado. En otras

¹¹² Primera acepción de la entrada *incorporar* en el Diccionario de la Real Academia Española en línea.

¹¹³ María Teresa Padilla Longoria. «Metafísica y humanismo en la obra de Eduardo Nicol» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 151.

partes de la obra de Nicol, la conformación del ser del objeto con el de los sujetos llega a referirse también como una apropiación:

El ser que piensa se piensa. La relación simbólica del yo con el no-yo¹¹⁴ es una apropiación, e implica por tanto una diferenciación. La diferencia es un hecho exterior y visible; pero se transforma interiormente en el acto simbólico. Éste es un acto crítico, de índole dialéctica. La interioridad suprime la alteridad, a la vez que la acentúa: el no-yo es mío cuando yo poseo su nombre. Por esto, el ser que habla de aquello que no habla, está en relación activa consigo mismo: llena su interioridad con lo ajeno. Quiere decir que, por el logos, lo otro deja de ser ajeno. Con el acto simbólico el hombre no sólo posee lo externo; se posee a sí mismo.¹¹⁵

La apropiación del símbolo del objeto no conlleva de ninguna manera la anulación de su constitución como ente indiferente —y tampoco «adquiere» la posibilidad de simbolizar o expresar lo que es—, sino que lo simbolizado conserva su alteridad como lo otro, pero, a la vez, el ser expresivo la interioriza para apropiársela. La diferencia ontológica entre una clase de ser y la otra no se ve radicalmente «transformada» o siquiera trastocada: a pesar de la incorporación, lo otro sigue distinguiéndose por su indiferencia, y el ser expresivo sigue siendo el ente cuya constante influencia proviene de su semejante, lo otro y lo divino. Incluso los actos individuales repercuten en la constitución misma de ese individuo. Ya como incorporación o ya como apropiación, prevalece el problema de hacer símbolo aquello que por naturaleza no lo es. Sin embargo, la relación entre lo humano y lo otro adquiere un cariz distinto: si lo inexpressivo —que forma parte de la interioridad humana, y lo vincula con su semejante y consigo mismo— le fuera indiferente de manera radical al hombre, habría entonces una excepción a la máxima de Terencio: habría algo que, aunque sea simbolizable, le sería ajeno al ser humano.

¿Qué implica que el ser expresivo se apropie de algo extraño con un símbolo?

¹¹⁴ El concepto de *no-yo* mienta en primera instancia una alteridad del yo; tanto el tú u otro yo como lo extraño o lo otro son entes diferentes del yo, pero el no-yo parece señalar a uno solo de éstos, y significa a lo otro: «El hombre no tiene comunidad formal con la materia. Ha perdido, por el uso de la razón, la afinidad ontológica con el no-yo que, en cambio, lo mantiene vinculado con el otro-yo». Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 270.

¹¹⁵ *Ibid.* 230.

Hablar es apropiarse de lo ajeno. No de este ser ajeno que es el tú, con quien el yo está previamente, simbólicamente, vinculado; ni siquiera el ser producido por el hombre con la materia que está a la mano; sino la apropiación de la materia en estado natural, y sin tocarla con las manos.¹¹⁶

En el caso de esta cita, se desprenden al menos tres sentidos en los que puede entenderse *apropiación*: está el que es posible por la afinidad ontológica entre los seres lógicos, y que pueden apropiarse entre ellos de manera dialéctica porque tienen la misma forma general de ser; también, en segundo lugar, se puede entender como la apropiación del contenido significativo implicado en la producción de símbolos; finalmente hay un apropiarse de la materia que no puede manipularse o modificarse como lo hace el ser expresivo al crear un producto simbólico. El estudio del núcleo terrestre o el solar —por ejemplo—, las tormentas en Júpiter o el descubrimiento de nuevas galaxias desde luego están fuera del alcance material del ser humano, y sólo puede éste limitarse a observar tales fenómenos por medio de instrumentos muy poderosos, pero del hecho de que dichas cosas no estén disponibles para «las manos» del hombre, no se sigue que esté impedido el hecho de que *habla* de ellas y además de que las *nombra*, esto es, que las hace pre-sentes.

La incorporación del ser de lo otro al ámbito expresivo implica que aquello que sólo era reactivo al orden de las causas, al ser nombrado, adquiere y forma parte del sentido del ser humano; esto no significa que lo incorporado «consiga» la importancia que representa la presencia del otro yo, esto es, que se lo considere como una posibilidad del yo, sino que a pesar de la diferencia ontológica que los aparta, el ser de la expresión hace contacto con lo otro.

El ser humano no es un ente que se encuentre separado ontológicamente de sí mismo;¹¹⁷ no actúa con indiferencia ante su semejante e incluso se le presenta como una posibilidad de ser. Por su constitución, el ser de la expresión no está «cerrado» a sí mismo porque comparte la misma forma general de ser, y no tiene una división irreconciliable con aquello que no es expresivo y que de suyo está impedido para simbolizar, ya que esto implicaría que aunque el hombre sea el símbolo de sí mismo, estaría «enfrascado» en un plano exclusivamente humano. Sin embargo, el

¹¹⁶ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 267.

¹¹⁷ Acerca de esto se ha hablado ya en el párrafo anterior, dedicado a la comunicación humana.

ser de la expresión *de alguna manera se relaciona* con aquello que le es extraño.¹¹⁸ Su constitución hace evidente que esta relación no sólo es posible sino que se da. Por una parte, hay que descartar —porque es cuestión de hecho— que la constitución de lo indiferente se vea afectada, modificada o cambiada materialmente con la apropiación simbólica, pero —por otra parte— la apropiación de lo otro, esto es el símbolo de un ente indiferente, no repercute en la *cosa en sí* sino en la constitución ontológica del hombre: el símbolo afecta a la expresión.

Al ser humano no «le da igual» si la Tierra es el centro del Cosmos o si es uno más de los innumerables planetas que están moviéndose en la parte conocida del universo. Las implicaciones de su concepción de lo indiferente no son meros cambios en el conocimiento de tal o cual ente, sino que condicionan el ser hombre, ya que el mundo no lo deja indiferente. La apropiación no hace sino hacer evidente que el ser expresivo no sólo responde ante su semejante sino ante aquello que es indiferente a la simbolización y a la expresión.

§ 6. El no-ser

La vida del hombre se debate entre alternativas de ser; ante éstas tiene que decidirse por una, y luego su debate sigue porque siempre tendrá alternativas por las cuales optar (incluso la renuncia a seguir decidiendo es una alternativa). Lo que tiene frente a sí son opciones de ser, que han de repercutir en *su* ser. Puede llevar a efecto su elección como la haya previsto, puede influir en ésta el azar —cuyo resultado sería algo inesperado— o puede tomarla por necesidad; sea el resultado que sea, una vez que el hombre va en pos de una alternativa, las demás quedan desechadas, también dejan de serle asequibles, pero no por ello *dejan de ser*. La historia vital de un hombre puede describirse tanto por las elecciones hechas, como por las alternativas desechadas que estarán *de alguna manera* presentes en su biografía; las posibilidades descartadas pueden causarle arrepentimiento, orgullo, nostalgia... En cuanto éstas dejaron de ser alternativa, se transforman sin remedio en lo que ya no es actualizable y que ya ha sido desechado.¹¹⁹

¹¹⁸ No obstante, hay que hacer énfasis en que no hay posibilidad de que la dirección sea la contraria: lo extraño no se relaciona con lo humano.

¹¹⁹ Las opciones que ya no son actualizables para un individuo, que habrán de ser para éste elecciones *que fueron posibles*, para otro individuo pueden ser actualizables. En el caso dado en que un otro yo actualizase la que fue posibilidad para el yo, no está implicada una separación o enajenación; al contrario, la actualización que lleve a cabo

La elección de una de las alternativas representa una ganancia, la de «adueñarse» de una posibilidad con vistas a actualizarla en el propio ser; sin embargo, ganar en este sentido implica perder el resto de las otras posibilidades que estaban al alcance. La alternativa entraña una dialéctica de ganancia y pérdida. Se entiende aquí que la pérdida no es radical o absoluta, porque aunque sólo se haya optado por una «vía», las otras siguen estando presentes (sin ser ya elegibles), pero la elección no es una de-terminación humana sino que es patente el hecho de que el ser humano no es, de una vez y por todas, la decisión que alguna vez tomó, y que además es libre de desechar una alternativa y tomar otra. Se trata de un ser que, por cuya constitución, es multívoco y libre, entonces aquello por lo que opta no lo *termina*, mas sí lo va constituyendo y conformando.

El hombre *es* lo escogido por él mismo, y también *es* lo descartado pero no de la misma manera. Esta distinción entre una y otra forma trae consigo un problema: si ambas tienen existencia, ¿cómo se distinguen? La delimitación entre una y otra es un problema cuyas raíces se encuentran hasta el pensamiento de Heráclito, Parménides y Platón, y que a lo largo de la historia de la filosofía ha sido muy productivo. Se trata del problema del no-ser que Platón expone, y del que da alguna razón en su diálogo *Sofista*. Por su parte, Eduardo Nicol abreva de la tradición platónica al concebir que el no-ser *no es* algo así como una negación radical, contradicción ontológica o, incluso, la Nada.¹²⁰ Con respecto a ésta, señala que se trata de una cuestión que en la filosofía contemporánea ha tenido una presencia destacable, y que ha sido objeto de meditación constante. No obstante, el estatus que cobra la Nada dentro su sistema filosófico es el de un *flatus vocis*;¹²¹ para otras filosofías, consiste en una negación absoluta que anula no sólo el ser de un ente determinado, sino todo *lo que es*,¹²² y cuya dirección es siempre la misma, es decir, unívoca: la Nada es un no-ser que no tiene alternativas. Sin embargo, apunta el autor de la *Crítica...*, «Pero en tanto que representaría la negación total, sería totalmente un sin-sentido».¹²³

el segundo repercutiría en el yo como un reconocimiento en el otro, y de cierta manera esto consistiría en una participación en aquello que ya no le es asequible al yo.

¹²⁰ En el *Sofista*, Platón despidió la Nada como preocupación para la filosofía (258 e), y por tanto para él el no-ser — al ser una genuina cuestión filosófica — no puede identificarse con la Nada. En este diálogo adquiere una relevancia principal ya que se considera al no-ser como una Forma (260 b) que tiene un tipo de existencia (258 b-c). Admitir esto significa llevar a cabo lo que el Extranjero llama el *parricidio* de Parménides.

¹²¹ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 251.

¹²² *Lo que es* para Nicol es una de las cuestiones más radicales: no se refiere al ser del ente relativo o a un conjunto de ellos; para él, el Ser (escrito con mayúscula) es absoluto, y por tanto carece de comparaciones o iguales. Cf. «Quinta parte» en Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 223-277.

¹²³ *Ibid.* 252.

Este concepto, entendido como un absoluto-negativo, se niega a sí mismo por principio. La Nada de alguna manera *es*, pues si no lo fuera, ¿de qué manera podría referírsele? Su nombre comunica el ser de algo, ¿o de qué manera o por cuál razón este nombre sería una excepción? «La Nada es auto-destructiva, porque sólo es concebible como universal y unitaria, igual y total, absoluta y unívoca».¹²⁴

El género platónico del no-ser, así como el concepto que aquí se estudia, no es un absoluto, sino que, contrariamente, tiene que ponerse de relieve la riqueza de su relatividad para dar razón de qué pueda ser. El ser y el no-ser se predicán de los entes (tanto los humanos como del resto de ellos): se dice que «esto *no es* aquello» o que «este ente *es* relativo a aquél». En estas relaciones está implicada la idea de algo así como la terminación o de-terminación de los entes, o sea, que gracias a sus límites es que pueden ser relativos. El exponer los límites entre las cosas relativas no equivale a su anulación, sino a una contra-posición.¹²⁵

Al decir que las alternativas no elegidas por un individuo *no son* lo que se ha actualizado, no se dice en «sentido absoluto», ni tampoco que su ser «resulte» anulado. Estas alternativas adquieren un estatus distinto de aquello que sí fue seleccionado; incluso de lo que no fue actualizado es posible hablar porque de alguna manera *es*. ¿Cómo puede darse razón de esto? En primera instancia, porque puede ser nombrado como *no-ser*, y aunque contenga una negación, este nombre refiere positivamente a *algo que es*. ¿Qué es lo referido y cuál es el sentido de la negación?

Del no-ser se puede hablar, según el Nicol de la *Crítica de la razón simbólica*, de diversas maneras, y a partir de ellas sistematiza ocho tipos de no-ser en una morfología.¹²⁶ La cuestión de la multiplicidad de alternativas, las que le dan sentido al hombre, es explicada con mayor precisión en el sexto de estos ocho tipos; no obstante, no hay alguno de éstos que pueda considerarse escindido de la esfera humana o que únicamente refiera a las cosas o lo indiferente.

¹²⁴ *Loc. cit.* Para una exposición de los argumentos empleados en la *Crítica...* en contra de la noción de la Nada como absoluto negativo, véanse los capítulos «VII. Discurso sobre el método» y «IX. Crítica de la razón simbólica» de este mismo libro.

¹²⁵ «Una de las diferencias más importantes que lleva a cabo Nicol en su dialéctica es aquélla entre contradicción y contraposición. Para él, la primera es lógica, pues *dice* lo contrario y por lo tanto lo niega, mientras que la segunda es ontológica, dado que se trata de *posiciones* contrarias que no se niegan sino que más bien se complementan. [...] Así, mientras la contradicción implica una anulación, la contraposición relaciona o contrasta». Ricardo Horneffer. *El problema del ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 2013. 151-152.

¹²⁶ Para consultar la morfología completa, véase Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 253-255.

Cada uno de los tipos de no-ser están relacionados en mayor o menor medida con el ser de la expresión y da razón de su constitución en tanto ser expresivo.¹²⁷

6°. El no-ser, en el hombre, es una alternativa del ser abandonada. Por necesidad, por azar, o por decisión, el ente deja atrás posibilidades de ser en el curso de su cambio. Este no-ser es el de lo que pudo ser; conserva pues, en su negatividad, el estatuto ontológico positivo de lo posible. La representación simbólica de las alternativas pasadas envuelve una doble negación. Originariamente, cada una de ellas *no fue* sino posible, y luego se convierte en *im-posible*. Sin embargo, es positiva en ambos casos, pues sólo tiene sentido si está enclavada en el ser actual. Le pertenece, pues de otro modo su irrealidad no podría considerarse como alternativa. Aunque nunca llegó a ser materia de una experiencia directa, lo irrecuperable como tal es materia de comunicación simbólica. La realidad de lo que pudo ser, y nunca fue ni será, se mantiene justamente por el símbolo. Es éste el que actualiza su referencia a lo que fue realmente.¹²⁸

El no-ser de la posibilidad rechazada se conserva gracias al símbolo: la ganancia consiste en que no haya habido una completa pérdida de la alternativa, ya que sigue formando parte del individuo como aquello que le fue asequible alguna vez. El símbolo funge aquí como lo que es capaz de la sutileza de retener incluso aquello que fue mera posibilidad, y no «permite» que ésta se olvide o se pierda. La retiene presentándola, conceptuándola, como el tipo específico del no-ser que es.

Sin la posibilidad de nombrar y hablar acerca del no-ser, el estatus ontológico de algunos productos simbólicos sería de muy difícil comprensión. Uno de ellos sería, por acudir a un ejemplo, aquel ente concebido en la imaginación cuya constitución ha sido tan descrita y detalladamente narrada que, a pesar de no poder encontrarlo en cualquier punto geográfico de la Tierra, *parece* que en verdad es parte de la fauna. Este ente lleva por nombre *unicornio*. Su nombre presenta el ser de un ente que es una especie de equino y cuya principal belleza y cualidad es un cuerno afincado en su cráneo. A pesar de haber tratados¹²⁹ de su ciclo vital, conducta y hábitats, el unicornio *no es* como una jirafa o un caballo. ¿Qué tipo de no-ser tiene?

¹²⁷ El objetivo del presente párrafo es —por una parte— exponer, en los términos de la morfología del no-ser, el problema de las alternativas humanas, y para ello se hará énfasis en el 7° tipo; y —por otra parte— introducir la propuesta de Ricardo Horneffer de un noveno sentido de no-ser, ya que éste servirá para dar razón del estatus ontológico de la ficción del discurso literario.

¹²⁸ Eduardo Nicol. *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982. 254-255.

¹²⁹ Cf. Michael Green. *De la historia y la verdad del unicornio*. Barcelona: Urano. 1989.

Ricardo Horneffer propone agregar un tipo más a la morfología de Nicol, y que da razón de entes imaginarios, cuya constitución está dada en discursos representacionales. El noveno para Horneffer es «[...] el no-ser que *es*, pero *no* existe».¹³⁰ El no-ser, con base en la morfología de Nicol, da razón de distintas maneras de ser, pero en este noveno tipo, la pregunta «¿qué es existencia?» es consecuente. El mismo autor se la plantea justamente después de hacer su propuesta:

No es mi objetivo establecer la diferencia entre existencia y esencia, como tampoco preguntar — si es que la hay— por el primado de una sobre otra. Pretendo, más bien, atenerme al significado etimológico de la palabra. *Existir* es tomado del latín *existere*, (salir, nacer, aparecer) derivado de *sistere*, (colocar, sentar, detener, tenerse). Lo que existe es lo que viene a ser, lo que aparece o sale de un interior, lo que se deja ver, lo que brota, lo que está o se coloca fuera. Algo *ex*-siste porque *está ahí*, es una cosa (*res*), un ente real (*realis*) que, en tanto tal, tiene atributos que lo determinan y diferencian de cualquier otro ente.¹³¹

A pesar de que el unicornio carece de existencia, es un ente del que puede hablarse, y tiene unas características que lo diferencian de otros entes. El unicornio de alguna forma *es* sin existir; no puede encontrarse, hallarse o constituirse como un ente material o un organismo viviente, porque su presencia no es física sino imaginaria o dada en palabras o en narraciones. El unicornio es un buen ejemplo del noveno tipo de no-ser aunque éste da razón de cualquier otro ente inexistente. Pensado de esta manera, no sólo esta bestia fantástica —o los personajes que pudieran poblar otras realidades imaginadas— es susceptible de concebirse de esta manera: la narración literaria es un discurso que genera y contiene entidades que sin duda *son* pero que permanecen, por decirlo así, ahí «dentro».

Desde el enfoque del tipo de no-ser que señala Horneffer, la ficción o narración literaria adquiere una claridad con respecto al sistema de Eduardo Nicol. Con base en este tipo de no-ser, los personajes o situaciones meramente ficcionales no pueden desecharse por ser ilusorias o porque tengan por objeto el engaño. Uno de los sentidos que *ficción* tiene es precisamente el de fingir; sin embargo, también significa «Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente

¹³⁰ Ricardo Horneffer. *El problema del ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 2013. 163.

¹³¹ *Ibid.* 164.

narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios». ¹³² Este último sentido es el que hace posible que, volviendo al ejemplo anterior, el unicornio tenga ser, *sea* no existente y, no obstante, tenga una consistencia imaginativa o ficcional. En suma, que no se trate de una mentira.

Reconocer al ser que carece de existencia, en el caso de la literatura, no implica que los entes que *son* de esta manera se consideren como los entes indiferentes que meramente *están ahí*, o que pueda estudiarse con rigor científico a un personaje como el unicornio; sin embargo, al ser un producto humano no puede *no* ser expresivo, y lo presenta de un modo particular. Nicol apunta lo siguiente en la primera edición de su *Metafísica de la expresión* sobre el contraste que se da entre conocimiento riguroso y la manera en que el ser expresivo se presenta en la narración:

Esto no significa, sin embargo, que la filosofía, por ser ciencia, contenga necesariamente *más verdad* sobre el hombre que el arte —que la novela, por ejemplo—; pues, aunque el arte no se proponga ser verdadero, en el sentido de la *episteme*, su testimonio es igualmente fidedigno, como creación expresiva que hace patente el ser del hombre en unos existenciales determinados, que son el del personaje representado y el del propio artista creador. De hecho, la novela puede ser más auténticamente representativa, porque en verdad no representa, sino que *presenta* al ser mismo, como una biografía, aunque en el modo de la ficción literaria. ¹³³

En primer lugar, hay que destacar el hecho de que el modo de la ficción literaria se vale únicamente de la palabra para constituirse como un discurso artístico, y con ello gana en expresividad, ya que —como antes ya se había dicho— la palabra es un modo eminente de expresar; en segundo, lo presentado literariamente no se trata de otra cosa más que el hombre *dándose a conocer*, ya sea en sus personajes o en las situaciones narrativas: *la literatura es sin lugar a duda un modo de expresión*. En tercero, el arte en general, frente a la *episteme*, plantea el problema de qué entender por verdad y en qué medida uno y otra dicen verdad acerca del ser humano. Este último problema presenta la complejidad suficiente como para elaborar una teoría, dentro del contexto de la expresión, de la literatura e incluso de las artes, esto es, desarrollar una estética fundada en la metafísica de la expresión de Eduardo Nicol; sin embargo, un objetivo tan ambicioso como éste rebasa los linderos de nuestra tesis, y sólo puede quedarse como señalado y pendiente.

¹³² Tercera acepción de *ficción* en el Diccionario de la Real Academia Española en línea.

¹³³ Eduardo Nicol. *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1957. 301.

Hasta ahora, lo que se ha conseguido es exponer la constitución del ser humano con vistas a hacer manifiesta la relación que éste tiene con aquello que *produce*, esto es, lo que expresa; y, luego, dar razón de ese modo de expresión que es la literatura, que no se pondera como algo escindido del ser hombre sino, contrariamente, se trata de una «vía» en la que éste se da a sí mismo. Así, la pregunta «¿qué dice de sí el hombre en una narración determinada?» cobra sentido. Lo que el discurso literario pueda decir del ser expresivo no es un conocimiento general del hombre o, en contraparte, de una vaga noción de la consistencia humana: la literatura tiene la habilidad de captar formas y sentidos tanto como la de la filosofía o, siguiendo a Nicol en *La agonía de Proteo*, incluso la supera.¹³⁴ La literatura tiene la posibilidad de ahondar en la particularidad de un personaje de tal forma que lo presenta con carácter universal.

Teniendo por marco la pregunta recién planteada, la expresión toda y el noveno tipo de no-ser, es que se propone una lectura y un análisis de qué es lo que se presenta en la siguiente narración de género fantástico. Lo buscado ha de ser el sentido y la forma contenidos en el siguiente texto literario. ¿Qué forma tiene el hombre en éste?

¹³⁴ Eduardo Nicol. *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder, 2004. 23.

Lo humano en una representación literaria

§ 7. Análisis de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández

La forma del ser humano que se presentará en este capítulo se trata no más que de una *representación artística*, a pesar de que ésta tiene la posibilidad de captar la forma humana de un modo privilegiado por ser literaria, según se señaló en el párrafo anterior. Esta representación no implica una equivalencia exacta entre personajes e individuos, sino que aquello que en la narración se muestra como seres expresivos, no es lo que anteriormente se ha referido como individuo. El personaje de ficción no es un ser expresivo. No obstante, para la narración una función indispensable para mostrar el sentido que el escritor busca plasmar es esta figura narrativa que imita o refleja en alguna medida al ser humano. Por tanto, aquellos entes que incluso llevan nombres propios como Facundo o María, no deben considerarse como si se tratara de lo que en el capítulo anterior se señaló como seres expresivos; aunque los personajes no se conciben como individuos, en tanto funciones del relato, llegan a representar un rol semejante al de los seres expresivos dentro de un mundo ficticio. El hecho de no poder hablar de individuos dentro de un texto, no es un impedimento o un obstáculo para que se presente una forma humana de ser en el siguiente texto literario; la capacidad de dichas funciones literarias es la de mostrar las características de una idea del ser humano.

La figuración literaria re-presenta características individuales dentro de un universo narrativo, y a la vez es un discurso que muestra ideas del hombre.¹³⁵ Esto es posible por la facultad del discurso literario para captar y exponer las distintas formas de ser humanas.¹³⁶ ¿Qué es lo que capta? El hombre se hace de maneras distintas cada vez: si se hiciera en cada caso de una sola manera, dejaría de ser expresivo, caería en una univocidad contraria a la ínsita pluralidad del sentido, y perdería la posibilidad de *expresarse*. La forma del hombre no es idéntica sino que es cambiante, por esto Nicol afirma que, en el ser expresivo, «La inconstancia formal no es una

¹³⁵ La figuración literaria y lo real no se identifican, porque la figuración o representación literaria no equivale a lo real; desde luego, ésta habla siempre de la realidad y de una manera determinada. La literatura presenta lo real de una forma mediada y representacional, es decir, como una re-creación.

¹³⁶ La relación entre la literatura y el cambio de la forma humana es la razón por la cual, aunque el discurso literario alcance la cúspide del estilo o exponga virtuosamente al ser humano, la máxima (que suele predicarse acerca del arte literaria o de cualquier otra) «nada nuevo bajo el sol» es parcialmente cierta porque, por una parte, el ser humano no es el mismo siempre, ya que sus cambios influyen en su ser, pero —por otra— no deja de ser *el ser de la expresión* conservando su mismidad. En un sentido, el hombre no es *nada nuevo* gracias a su mismidad, pero, en otro, está en cambio perpetuo: siempre está renovándose.

La literatura no puede mantenerse sino expresando en relación con las formas distintas del ser humano: no puede agotarlo ni el cambio del ser expresivo ni la cúspide de la representación literaria. En este sentido, lo que el arte literaria puede decir es en cada caso *nuevo*.

informalidad».¹³⁷ Gracias al cambio en la manera de hacerse, es que puede hablarse de una multiplicidad de formas del ser humano.

La mutación de su forma es, en el ser humano, un título de nobleza ontológica. Es una capacidad que él posee por naturaleza, en el sentido de *κατὰ φύσιν*, o sea, por forma. La cual, hay que reconocerlo, resulta desconcertante, pues en un momento comprobamos esa inconstancia formal del hombre, que lo distingue de los otros seres, y en el momento siguiente aseguramos que esta mutabilidad es constitutiva de su propia forma de ser, o sea invariable.¹³⁸

La mutación de la forma tiene aquí el sentido del mudarse, es decir la posibilidad de cambio, pero éste no es previsible. Los individuos tienen la opción de mutar su ser, cuya consecuencia es —tanto individual como comunitariamente— una pluralidad de mutaciones. Éstas son las que retoma o reconstruye el discurso literario para presentarlas literariamente: la literatura no crea *ex nihilo* y por necesidad siempre hay algo previo. Las formas del ser humano captadas dan cuenta, por una parte, de *una* forma de ser hombre pero, por otra, lo señalan universalmente porque la mostración de su cambio menta a un ente cuyo «título de nobleza ontológica» es insignia de su capacidad del *mutarse a sí mismo*. En la medida en que cese de cambiar, el ser humano dejará de ser. Ante esta mutación constante, la literatura responde y por ello no se encontrará con entes idénticos a los cuales representar. La relación entre la recreación literaria del ser expresivo y su cambio es in-acabable e in-agotable.¹³⁹

La interpretación de cualquier relato tiene por base estructuras que son insoslayables para el discurso narrativo. La concepción o la importancia que éstas pudieran tener para un sistema como el de Nicol quedará como un asunto pendiente, porque elaborar una correspondencia o elucidación de tales elementos de la narración constituiría elaborar, al menos, los prolegómenos a una teoría del relato fincada en una estética de la expresión. No obstante, esto no evitará que se expongan y analicen las principales estructuras de esta obra en específico; se acudirá al narrador, personajes, acciones, tiempo e incluso los lugares que conforman este relato, de tal manera que

¹³⁷ Eduardo Nicol. *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder. 2004. 9.

¹³⁸ *Ibid.* 10.

¹³⁹ La literatura, como discurso que recrea lo humano, no es un registro científico o antropológico que dé cuenta de las mutaciones expresivas de la manera más fiel, sino que —en tanto recreación— es en cualquier caso obra de un autor (o varios) y no deja indiferente al lector e influye en él. La mutación y la recreación no es una relación que únicamente vaya de una a la otra sino que se influyen mutuamente.

se señale un sentido de la obra y que se haga manifiesta una forma del ser humano. Este análisis se hará a la luz del concepto de expresión que se ha expuesto en el capítulo anterior.

La obra de ficción que se analizará es una *nouvelle* escrita en 1949 por Felisberto Hernández, cuyo título es *Las Hortensias*.¹⁴⁰ No sólo este texto, sino gran parte de la obra del uruguayo Felisberto Hernández, presenta problemas en la clasificación de su género. Ya que los temas y los procedimientos narrativos de este autor se encuentran cercanos a lo fantástico, se ha llegado a clasificar como un narrador de este corte. La cuestión no ha encontrado una solución definitiva, y sólo cabe mencionar esta dificultad.¹⁴¹ En contraparte, el interés principal está orientado hacia la evolución del protagonista y el desarrollo de la especial relación que establece con unos productos expresivos llamados Hortensias. La interpretación a partir de este personaje será tomada como base para ahondar en una idea del hombre.¹⁴²

Se pondrá atención en la relación que establece el protagonista de la obra con aquello que al inicio del relato desempeña el rol de meros objetos de entretenimiento, las Hortensias. Al interior de la narración, Horacio es uno de los protagonistas que hace las veces de un ser expresivo;¹⁴³ se relaciona con otros personajes —los que comparten el mismo estatus de «individuos»— y con objetos cuya relevancia habrá de cambiar cuando, en un punto en el desarrollo del texto, dejan de ser «meras cosas».¹⁴⁴

¹⁴⁰ Felisberto Hernández. *Las Hortensias* en *Obras completas*. México: Siglo XXI. 2000. 175-234. A lo largo de este capítulo se citará únicamente esta edición de *Las Hortensias*, y después de cada cita sólo se referirá el número de página.

¹⁴¹ Para una exposición de los principales argumentos en la discusión de la clasificación, no sólo de la obra de Hernández, sino del concepto *fantástico* en narrativa, véase Ana María Morales. «Lo fantástico en «Las Hortensias», de Felisberto Hernández» en *Escritos: Revista del centro de ciencias del lenguaje*. Número 29. Enero-junio de 2004. 141-156; también, María del Carmen González de León. «El desvío no fantástico de Felisberto Hernández» en *Sic*. Año IV. Número 10. Diciembre de 2014. 14-21.

¹⁴² «El concepto nicoliano de *idea del hombre* debe entenderse en dos sentidos esenciales: “idea” significa tanto el proceso y el resultado de pensar o concebir algo (concepto, ideación), como la forma de ser de algo, manifiesta a la vista y a la razón, en el sentido platónico. Nicol utiliza ambos sentidos: la idea del hombre no sólo significa la forma en que éste se concibe a sí mismo en distintos momentos de la historia, sino también la forma ontológica que adquiere al autoconcebirse, pues su autoconciencia es parte esencial de su propio ser. Además, la conciencia o la idea que el hombre forma de sí mismo implica no sólo una visión actual y presente, sino también una proyección futura por realizarse o un “ideal”, incluso si es imposible o ficticia, pero que determina en gran medida la praxis y la forma actual del ser humano. Por ello el ser del hombre es una proyección histórica constante, es una pretensión de realidad que no culmina de una vez y para siempre, sino que busca prolongarse en nuevas formas recuperando la unidad de todas las anteriores». Jorge Linares. *Ética y mundo tecnológico*. México: UNAM y FCE. 2008. 249.

¹⁴³ La diferenciación entre seres expresivos y representaciones literarias de seres expresivos evita el equívoco de considerar que aquello presentado en estructuras narrativas como «personas» (es decir, los personajes) es lo mismo que Nicol llama seres expresivos. Esta diferencia está presente desde luego en *Las Hortensias*.

¹⁴⁴ La diferencia que se ha hecho con respecto al ser expresivo y lo indiferente dentro del sistema de Eduardo Nicol no es la misma diferencia que se hace dentro del discurso literario, porque en éste la representación de los objetos en

En la situación inicial, las Hortensias son empleadas como los elementos principales de escenas dramáticas; a cargo de éstas hay un grupo de muchachos —supervisados por María Hortensia, la esposa del protagonista— quien dirige la elaboración de las historias, vestuario, utilería, etcétera. Esta compleja construcción teatral es una actividad que tanto María Hortensia como Horacio disfrutaban, y constituye el pasatiempo para cuando el personaje principal llega a su hogar, la «casa negra».

El narrador describe, en uno de los pasajes iniciales, el lugar y la tarea de la construcción de las escenas.

Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en otras habitaciones. Esa tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyenda (en pocas palabras debía expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. Aquella noche se inauguraría la segunda exposición; él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaría las obras programadas.¹⁴⁵

Este pasaje evidencia tanto un lugar construido especialmente para las muñecas como una rutina tan cotidiana como compleja: las vitrinas y el equipo de artistas dejan ver que las escenas no son producto de una «ocurrencia» o de un deseo pasajero sino de una actividad frecuente, planeada, con los preparativos y atención que demanda un evento importante: Horacio y María Hortensia son presentados en el discurso como unos personajes que disfrutaban de un evento inusual.

Las Hortensias también son presentadas como objetos de una importancia mayúscula al mantenerlas resguardadas en grandes vitrinas; sin embargo, no sólo es significativo el aparecer de estos objetos dentro de los hechos de la narración, sino también la manera en que el narrador los describe: el parámetro utilizado está sustentado en el cuerpo, acciones o emociones humanas, por ejemplo, la altura de las muñecas y la «espera» de ser introducidas en las escenas. La altura

general no es un *mero estar ahí* sino que es significativa e incide en los personajes. En el caso de *Las Hortensias* es especialmente notable la influencia entre las «cosas» y los personajes.

¹⁴⁵ Felisberto Hernández. *Las Hortensias* en *Obras completas*. Sexta edición. Vol. 2. México: Siglo XXI editores, 2000. 178. En adelante, se citará la misma edición de esta obra y se señalará entre paréntesis el número de página que corresponda.

se ofrece en relación con las mujeres, y la acción que desempeñan, el esperar, es asociable a un estado de ánimo de una persona. Esta aproximación a las muñecas hace manifiesta una estrecha cercanía de la perspectiva de los protagonistas con la visión del narrador; es como si Horacio y María Hortensia hubieran tomado «prestada» la voz del narrador para hacer la presentación de su pasatiempo favorito ellos mismos. A través del narrador se canaliza el punto de vista de los protagonistas: la intención de las escenas es que las Hortensias desempeñen el rol de personas o actores que están ofreciendo una actuación dentro de un teatro. La suposición de que unas muñecas puedan ser como actores o como personas, refleja la situación de aquellos entes que dentro del discurso literario parecen individuos pero no lo son, es decir, los personajes. Este reflejo, colocado al inicio del relato, se entiende como el signo de que, en este contexto narrativo, las diferencias entre objetos y personajes guardan semejanzas de alguna clase, y que unos pueden ser confundidos con los otros y viceversa.

Las muñecas, descritas con características humanas, no son los únicos objetos que el narrador presenta como entidades vivas o humanizadas; éste es un recurso que anticipa desde el inicio del relato la transformación que experimentarán los personajes.¹⁴⁶

Los casos en que los objetos se describen como «vivos» en *Las Hortensias* son los siguientes:

El dueño de la “casa negra” era un hombre alto. Al oscurecer sus pasos lentos venían de la calle; y cuando entraba al jardín y a pesar del ruido de las máquinas, parecía que los pasos masticaran el balasto. (176)

Al fin de la cena, Alex sacó las copas en una bandeja; chocaban unas con otras y parecían contentas de volver a encontrarse. El señor —a quien le había brotado un silencio somnoliento— sintió placer en oír los sonidos de las copas [...]. (179)

Todos los días, después que los empleados se iban, a él [Horacio] le gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras iluminadas. Veía los vestidos una vez más, y deslizaba, sin querer, alguna mirada por las caras. Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representaran una comedia. (186)

Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia [la muñeca] los había elegido para expresar un amor constante. (194)

¹⁴⁶ El cambio de las Hortensias y el de Horacio no es un cambio que se dé por medio de un recurso narrativo que eche mano de la magia, un desarrollo tecnológico inaudito o la intervención de una entidad divina: la transformación se da en la dimensión del narrador, y es éste el único que ve —y presenta en consecuencia— cómo Horacio se degrada en una *cosa* mientras las Hortensias parecen dominarlo.

Entonces, con la velocidad de resorte, dio media vuelta en la cama y se encontró con llamas que bailaban en el hueco de una ventana de enfrente, como diablillos en un teatro de títeres. [...] En el vidrio se reflejaban las llamas y esta ventana parecía asustada de ver lo que ocurría a la de enfrente. (213)

En estos casos, la voz narrativa adquiere la perspectiva con la que Horacio —y María, en menor medida— verá los objetos como entidades expresivas que se mueven o tienen gestos humanos (contentarse, representar comedias, amar, asustarse de la desgracia ajena).¹⁴⁷ El espacio de la narración alberga esta aproximación metafórica al mundo habitado por cosas vivientes. La narración se apoya en descripciones que hacen parecer unas cosas como otras: las copas como personas alegres, las llamas como alguien que deliberadamente está haciendo un mal. Dentro de la narración, esta descripción no es una «mera apariencia» sino que torna a las entidades narrativas en aquello con lo que se las compara. El narrador tiene la capacidad de cambiar el estatus ontológico de aquellas cosas que representa literariamente; así, el ruido de las máquinas es un fenómeno que se interpreta como un oráculo, o unas muñecas son las protagonistas de obras de teatro.

El hacer analogía de una cosa con otra no sólo deja ver una relación desconocida sino que, en el discurso representacional literario, constituye una *transformación*. La analogía no es un recurso que «sólo» muestre algo sino que *constituye* lo comparado. Luz Aurora Pimentel delimita el papel de la analogía dentro del plano diegético: «Habría que recordar que toda analogía o metáfora no nos habla de las semejanzas del mundo, como un dato objetivo; nos habla de las aproximaciones que hace el que contempla al mundo, creando formas inéditas de visión, de relación con el mundo. La aproximación la constituye el contemplador. No es que el poeta

¹⁴⁷ Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores y UNAM. México: 2012. 121-122. «En la psiconarración el narrador nos da cuenta de los estados de ánimo y de los procesos de conciencia de un personaje. El vehículo para tener acceso a su interioridad es, no directo, sino plenamente *narrativo*, con lo cual se avivan dos miradas sobre el mundo: la del narrador y la del personaje, visiones de mundo que en ocasiones incluso pueden establecer un verdadero duelo ideológico. El narrador nos da cuenta de esa interioridad aunque no necesariamente sean ésas las palabras que utilizaría el personaje para caracterizar sus propios estados de ánimo; no obstante, el narrador las pone como equivalentes.

»Ahora bien, hablar de narrar la interioridad o los procesos de conciencia de un personaje implica abordar toda la gama de procesos, que va desde el pensamiento racional, que planea, discurre, argumenta, que tienen una estructura comunicativa aunque sea consigo mismo, en otras palabras, desde un discurso verbal absolutamente racional, hasta un discurso incipiente, en ocasiones apenas en estado de formación».

descubra esa semejanza, él la *construye*».¹⁴⁸ Por medio de la comparación, el narrador revela un aspecto inédito pero también lo construye, pero el balasto, las copas o las ventanas no son el principal receptor de las analogías, sino las Hortensias.

La construcción de las Hortensias como seres expresivos literarios no se da de una sola vez o «de golpe»: esta transformación se va construyendo paulatinamente. La muñeca Hortensia se presenta en la siguiente cita como un reemplazo lejano, poco convincente y desagradable de la esposa de Horacio; incluso se hace énfasis en el material con el que fabricaron su piel y la sensación de que el protagonista interactúa con un zapato.

Fue entonces [ante el presentimiento de la muerte de María Hortensia] que se le ocurrió [a Horacio] mandar a hacer la muñeca igual a María. Al principio la idea parecía haber fracasado. Él sentía por Hortensia la antipatía que podía provocar un sucedáneo. La piel era de cabritilla; habían tratado de imitar el color de María y de perfumarla con sus esencias habituales; pero cuando María le pedía a Horacio que le diera un beso a Hortensia, él se disponía a hacerlo pensando que iba a sentir gusto a cuero o que iba a besar un zapato. Pero al poco tiempo empezó a percibir algo inesperado en las relaciones de María con Hortensia. Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez, él llegó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una hermana. (185)

De la certeza de que Hortensia era para Horacio un juguete hecho con piel de cabritilla y perfumado artificialmente (como si fuera María), el protagonista se encuentra con una sensación insospechada de que Hortensia y María eran hermanas, esto es, que la primera no podía ser únicamente un juguete sino que comparte con la segunda una afinidad mucho mayor que la de usar las mismas fragancias. El acto del que proviene esta sensación es la enseñanza de la lectura de una «hermana» a otra.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores y UNAM. México: 2012. 128.

¹⁴⁹ Para esta interpretación, cuya base es el sistema de Nicol, el hecho de que María enseñe a la muñeca a leer implica algo así como una transmisión de la palabra, el modo eminente de expresión. En la historia de *Las Hortensias*, las muñecas (ni siquiera Hortensia) no tienen movimientos propios o la posibilidad del uso de la palabra, mucho menos «aprenden» a leer: el comportamiento de María es significativo porque juega o simula que Hortensia tiene como propiedad la posibilidad de la palabra.

La afinidad que Horacio encuentra en María y Hortensia se verá exacerbada, con aparente contradicción, por la sospecha del esposo de que su mujer morirá pronto, pero, como el narrador señala, María no padecía ningún signo de enfermedad. La muerte de María se trata de una muerte metafórica,¹⁵⁰ necesaria para Horacio: de esta manera, él se quedará sólo con Hortensia y dará «rienda suelta» a los deseos que él alberga con respecto a la muñeca. Este temor a la muerte de la protagonista se muestra desde el inicio de la obra, y es la causa por la cual Hortensia vuelve al taller de muñecas en donde Facundo, el fabricante, modifica los materiales y la estructura de Hortensia para que su temperatura no esté debajo de la humana, aunque fuese por unos momentos. En este corto período de tiempo, los esposos de la casa negra experimentan la ausencia de Hortensia:

Los dos tenían la idea de que la falta de Hortensia era algo provisorio y que no debían exagerar las cosas; Horacio pensó que era más sencillo y natural, mientras caminaban, que él abrazara sólo a María. Los dos se sintieron livianos y alegres, y volvieron a salir. Pero ese mismo día, antes de cenar, él fue a buscar a su mujer al dormitorio y le extrañó el encontrarse, simplemente, con ella. Por un instante él se había olvidado que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes, una mujer sin muñeca; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de locura. (190-191)

Saber que la ausencia de Hortensia era algo provisorio los tranquiliza, esto es, que el hecho de que la muñeca no estuviera con ellos tenía un efecto negativo porque ya no podían estar sin ésta. Por su parte, en ausencia de Hortensia, Horacio percibe con extrañeza a María, porque siente que ella ha perdido una parte de sí misma, que sólo recobra cuando interactúa con el juguete. Las palabras de Horacio, que el narrador refiere, ahondan en esa percepción y la exacerbán: «Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia». (191)

La asociación que hace Horacio de María con Hortensia comienza con la repulsión que el «zapato» le produce, y después —con aparente inconexión— sospecha que su esposa habrá de

¹⁵⁰ Es metafórica en el sentido de que en el relato María no perezca por un accidente o vejez sino que muere *en cierto modo* para el protagonista.

morir. Esta muerte sí ocurre, pero de una manera figurada: para la mirada del protagonista, María y Hortensia tienen una relación que no sólo es la de un sujeto que usa un objeto, o la de «un rasgo» individual, sino que Hortensia termina por convertirse en María. Para que la asociación se vuelva una sustitución, María tiene que «morir» para que Hortensia ocupe su lugar.

Aunque el narrador de la historia está enfocado en los cambios y pensamientos del personaje principal, esto no impide que también haga saber al lector los cambios que sufren y las percepciones que tienen tanto María como otros personajes centrales de la obra. La focalización en Horacio no infunde en *Las Hortensias* la sospecha de que Hortensia literalmente se esté convirtiendo en María o en un ser humano, sino que es un proceso que no sólo el narrador, sino el resto de los personajes, advierten como una mera percepción cuyo dueño es Horacio.

El reemplazo, muñeca por mujer, tiene una causa cuya naturaleza se desconoce si es voluntaria o incidental: no se sabe si Horacio quiere por esposa a un juguete o si la afición por un extraño teatro conduce a esta sustitución. No obstante, el proceso de reemplazo se da, al principio sólo en Horacio, y después en otros personajes secundarios cuya función es demostrar que los productos fabricados por Facundo no han afectado de esta manera peculiar únicamente al protagonista, sino a otros.¹⁵¹

A lo largo del desarrollo de la trama y del proceso de Horacio, María Hortensia, la esposa del personaje principal, juega un papel de primer orden en la relación insólita de su compañero con las Hortensias. Desde el inicio de la obra, ella desempeña una función que marca pautas en la relación del protagonista con las muñecas. Esta función busca que el personaje trabe «amistad» con los juguetes, se asuste de aquellas cosas que ha hecho con la Hortensia, o —finalmente— encuentre un castigo o escarmiento por sus actos. A la función que desempeña María Hortensia, se le llama en el relato «bromas». Consisten en sustituciones que lleva a cabo vistiendo las prendas de las muñecas y adoptando posiciones inmóviles como si fuera un objeto, o, al contrario, las Hortensias aparecen vestidas como María o en los lugares en los que ella suele estar. Las bromas tienen, al principio, el objetivo de agrandar o entretener a Horacio, pero su importancia crece en la medida en que el relato avanza (y en la misma en que la obsesión de Horacio crece). Daniel Mesa Gancedo aclara lo siguiente en su estudio sobre la figura del hombre artificial en la literatura hispanoamericana:

¹⁵¹ Cf. El pasaje donde Horacio roba una tarde la muñeca del Tímido. (221-223)

He señalado como elemento importante para la estructura del relato las «sorpresas» que María ofrece a Horacio. Suponen siempre momentos de crisis; por su forma, se relacionan con las «escenas» porque utilizan igualmente a las muñecas; pero estas «sorpresas» rompen la frontera entre realidad y ficción dentro del relato [...].¹⁵²

La primera broma que conoce el lector ocurre al inicio de la obra, cuando Horacio está viendo la escena en la que la muñeca está vestida como novia. (Tanto las bromas como el sentido de las puestas en escena refieren a aquello que está ocurriendo en el proceso de construcción de Horacio como personaje: el que una de las Hortensias esté disfrazada de novia refleja el tipo de vínculo que el protagonista establecerá con los objetos que atesora en su casa negra). Después de mirar la escena, Horacio entra para verla mejor.

Después abrió una puerta de vidrio y entró a la escena para mirar los detalles. Pero al mismo tiempo le pareció oír, entre el ruido de las máquinas y la música, una puerta cerrada con violencia; salió de la vitrina y vio agarrado en la puerta que daba a la salita, un pedazo del vestido de su mujer; mientras se dirigía allí, en puntas de pie, pensó que ella lo espiaba; tal vez hubiera querido hacerle una broma; abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora; al mismo tiempo su mujer, que estaba acurrucada detrás de un sillón, se puso de pie y le dijo:

—Yo también quise prepararte una sorpresa; apenas tuve tiempo de ponerle mi vestido. (180-181)

Aunque no es expresa, y tampoco es explícita en el nivel de la narración, parece haber algo así como una intención de María de que Horacio tenga un mayor acercamiento a los juguetes; sin embargo, en este punto en el que María desconoce que su marido sospecha que ella ha de morir y de que está a punto de enamorarse de las Hortensias, intenta que su esposo se acerque a estos objetos de una manera distinta a como si se dispusiera a interactuar con un zapato o un trozo de piel procesada. Lo que ella no pudo prever es que con las bromas acercaría a Horacio a aquello que, al final de la historia, habrá de perderlo en una introversión inaccesible y definitiva.

¹⁵² Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2002. 132.

Esta broma, que es la primera de la que tiene noticia el lector pero que no se trata de la primera en la historia, es un señalamiento de que el estado de las cosas en la casa negra habrá de cambiar: todas las bromas que ocurren a partir de esta primera, tendrán una relevancia semejante aunque señalarán cosas distintas. La primera broma es la anunciación de que Hortensia, el juguete, reemplazará el rol de María con relación a Horacio; es por esto que puede interpretarse que el intercambio de apariencia —es decir, de indumentaria— no es meramente superficial sino más significativo, e interpretable como un cambio en los papeles de los personajes. La sustitución de ropa no es parte del guión de las puestas en escena, ni tampoco se trata de una idea de Horacio, sino que es una iniciativa de María. Las bromas no tienen otra motivación más que la de la protagonista de expresar algo de sí o de hacerle saber alguna cosa a su esposo; también denotan un entusiasmo por tomar parte en la dinámica de las puestas en escena de las muñecas, y de esta manera acercarse a Horacio en su peculiar gusto.

La relación con las muñecas que el personaje principal construye a lo largo de la narración, no es una acción en solitario o que únicamente corra por cuenta propia sino que, al principio, María y los empleados de la casa negra participan para otorgarle una relevancia distinta a los juguetes; Horacio es el que se adentra hasta las últimas consecuencias de que las Hortensias «ocupen un lugar» que corresponde a los individuos, y específicamente, el de su esposa. Para el segundo cumpleaños de la Hortensia, la muñeca que para entonces ya es la favorita de María y Horacio, los protagonistas deciden organizar una celebración a la que invitaron a sus amigos. Antes de la fiesta, Horacio practicó un número con la Hortensia en el que la llevaba en un triciclo. Esta idea la tuvo por una película que había visto años atrás: «No le dijo [a María], que hacía muchos años, él había visto una película en que un novio raptaba a su novia en un triciclo y que ese recuerdo lo impulsó a utilizar ese procedimiento con Hortensia». (196) El día de la fiesta, a pesar de los ensayos, algo salió mal con el número programado.

El triciclo se detuvo en el centro del patio y Horacio, mientras recibía los aplausos y las aclamaciones, acariciaba, con una mano, el cabello de Hortensia. Después volvió a pedalear con fuerza el aparato [...] pero apenas desembocaron en el patio al triciclo se le salió una rueda y cayó de costado. [...] Horacio cayó encima de Hortensia, con los pies para arriba y haciendo movimientos de insecto. Los concurrentes reían hasta las lágrimas; Facundo, casi sin poder hablar, le decía:

—¡Hermano, parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando! (196-197)

Aunque en esta intervención la iniciativa fue de Horacio, y sus invitados sólo miraron lo que su anfitrión quería mostrarles, lo que Facundo le dice a su amigo es que se mostró como un juguete de cuerda. La observación, como en el caso del cambio de indumentaria en la broma de María, no es una mera «impresión» sino la manera en que Horacio comienza a ser, no sólo para sus amigos y su esposa, sino para sí mismo: algo más cercano a un objeto mecanizado que a un individuo. La causa principal de que el protagonista se transforme en un juguete es la atracción que Horacio se permite sentir por la Hortensia. No sólo a través de la focalización narrativa en Horacio se informa al lector de este cambio del personaje, sino a través de la percepción de otros semejantes a él.

Lo ocurrido en el segundo aniversario de Hortensia le da ocasión a Facundo para poner en palabras el proceso que Horacio ya está experimentando entonces: su transformación en una cosa no humana. El que se moviera como si lo animara un mecanismo de juguete, no es sino un síntoma con el que directamente se señala la condición del protagonista. A la par que sus amigos lo encuentran como un gracioso juguete, Horacio reflexiona acerca de las Hortensias como si se trataran de seres humanos. En la siguiente cita se evidencia esta reflexión, además del amor que Horacio comienza a sentir por Hortensia y de la reiteración del presentimiento o sospecha infundados de que María habría de morir.

¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? ¿Él sentiría por las muñecas una admiración puramente artística? ¿Hortensia sería simplemente un consuelo para cuando él perdiera a su mujer? y ¿se prestaría siempre a una confusión que favoreciera a María? Era absolutamente necesario que él volviera a pensar en la personalidad de las muñecas. No quiso entregarse a estas reflexiones en el mismo dormitorio en que estaría su mujer. Llamó a Alex, hizo despedir a Walter y quedó solo con el ruido de las máquinas; antes pidió al criado una botella de vino de Francia. Después se empezó a pasear, fumando a lo largo del salón. Cuando llegaba a la tarima tomaba un poco de vino; y en seguida reanudaba el paseo reflexionando: “Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?” (192-193)

Lo que ha influido para que Horacio considere que las Hortensias son algo así como entidades con espíritu, ha sido una serie de factores que lo han llevado a sentir amor por la muñeca Hortensia. Sentirse enamorado es la «cumbre» de la inclinación del protagonista por este juguete, y en consecuencia fundamenta su amor con el inicio de algo semejante a una escatología de las Hortensias. El ansia del protagonista por que las muñecas sean objetos literalmente *amables* es tal, que concede sin reflexionar que si de hecho hay espíritus que habitan casas abandonadas, algo así podría pasar con las Hortensias. La urgencia porque estos juguetes no sean meras cosas inanimadas parece tener de manera implícita la condición de que si el protagonista ha de amar algo, no puede carecer de espíritu o de alma.

En este punto de la historia, Horacio desea separar, aunque fuese en su reflexión, a Hortensia de María porque, por una parte, la muñeca debía tener algo así como una independencia de su dueña para cuando ella muriese y, por otra parte, para que Horacio la amara como un sucedáneo o reemplazo de su esposa. Rechaza reflexionar acerca del espíritu de las Hortensias en un lugar cercano a María, e incluso no desea estar próximo a cualquier otra persona: se entrega a esta actividad en soledad, rodeado solamente por objetos. El aislamiento que requiere para pensar acerca de las muñecas no será el único motivo por el que busque deshacerse de cualquier compañía: gracias a la obsesión por las Hortensias repelerá con mayor ahínco a su esposa y, en menor medida, a otros personajes que lo rodeen.

El deseo del protagonista de aislarse es una función que tiene por objetivo uno muy similar al del «presentimiento» de la muerte de María; esto le permite a Horacio estar a solas con las muñecas (y esta falta de acompañamiento no es un mero estado transitorio o una parte del día dedicada a «estar a solas por un momento»). La soledad que busca Horacio lo aparta existencialmente de sus semejantes porque la motivación de esta búsqueda no le es posible compartirla con alguien más, ni siquiera con su esposa, quien tiene incluso un trato extraordinario con la Hortensia.

Su reflexión aún sigue luego de preguntarse por qué no podría habitar un espíritu en las Hortensias.

[...] ¿necesariamente la transmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y animales? ¿Acaso no ha habido moribundos que han entregado el alma, con sus propias manos, a un objeto querido? Además, puede no haber sido por error que un espíritu se haya escondido en una muñeca que se parezca a una bella mujer. ¿Y no podía haber ocurrido que un alma, deseosa

de volver a habitar un cuerpo, haya guiado las manos del que fabrica una muñeca? Cuando alguien persigue una idea propia, ¿no se sorprende al encontrarse con algo que no esperaba y como si otro le hubiera ayudado? Después pensó en Hortensia y se preguntó: ¿De quién será el espíritu que vive en el cuerpo de ella? (194)

Para cuando Horacio se entrega a estas reflexiones, la obra ha tenido un desarrollo tan profuso como para haber mostrado una situación narrativa (sobre todo relativa a los personajes) tal que el enamoramiento de Horacio por la Hortensia ya ha sido nombrado como tal y explicitado por el narrador. El pasaje recién citado es posterior al enamoramiento de Horacio, y su reflexión (tanto en esta cita como en la anterior) tiene por objeto encontrar algo así como un alma¹⁵³ en los objetos, y en especial en la Hortensia. Sin embargo, aquel pensamiento del protagonista que el narrador transmite al lector es sumamente dubitativo y —por lo breve de su exposición— parece una manera con la que Horacio busca, más con urgencia que con verdadera reflexión, justificar su amor por un juguete. Aunque su psicología de las Hortensias es falible y endeble, le es suficiente para dejarse llevar por la emoción que Hortensia ya le ha despertado; en lo sucesivo, lo relativo al alma de las muñecas sólo se mencionará pero no habrá alguna otra descripción o algún otro intento por argumentar la existencia de un espíritu en las cosas.

Las acciones de Horacio —que el narrador dejará conocer al lector acerca del amor que siente por la muñeca Hortensia— tendrán por objetivo poseer sexualmente a la muñeca. Al inicio, el protagonista busca «allanar el paso» a su deseo por medio de la sospecha infundada de que su esposa moriría pronto, de la asociación de María con la Hortensia (como un rasgo íntimo suyo), de la sustitución de su esposa por el juguete, y de la infundada atribución de un alma a las cosas. Una vez que Horacio *se ha dispuesto* para ver a la Hortensia como el receptáculo de su deseo, busca consumarlo sexualmente; sin embargo, el de la muñeca no es un cuerpo como el de María sino un inerte objeto fabricado. Las diferencias categóricas entre la imitación de un cuerpo y uno

¹⁵³ En *Las Hortensias* «alma» y «espíritu» son términos intercambiables; designan a un ente cuya constitución no es clara gracias a la poca información que el narrador ofrece. La naturaleza del texto no busca fundamentar y presentar un concepto de alma o espíritu, sino que su sentido se da por hecho. El narrador se apoya en este supuesto para mostrar la afinidad que Horacio busca conseguir con la muñeca Hortensia. Las preguntas relativas al alma que Horacio formula parecen responderse por sí solas —cuya respuesta sería obvia— o cuya resolución estaría dada en cualquier caso con base en la premisa de que las muñecas pueden tener alma y *que la Hortensia posee una*. Sin embargo, esta psicología falsa o gratuita no tiene el propósito de proponer una teoría del alma, sino transmitir al lector la urgencia que padece el protagonista por justificar, con base en supuestos, aquello que llama enamoramiento.

humano son obstáculos que Horacio trata de eludir a través de su aislamiento y su creencia del «alma» de las cosas.

Una mañana, cuando él despertaba, extendió su mano para buscar el brazo de María, y encontró una extremidad fría: pensó que lo que tocaba era el cadáver de su esposa. Miró enseguida y vio que ella había dejado en su lugar de la cama a la Hortensia (189). A partir de este evento, el protagonista quiso eliminar la frialdad —que asocia con la muerte— de la muñeca.

Después de mucho pensar resolvió llamar a Facundo —el fabricante de muñecas amigo de él— y buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar en ella, calor humano. Facundo le contestó:

—Mira, hermano, eso es un poco difícil; el calor duraría el tiempo que dura el agua caliente en un porrón.

—Bueno, no importa; haz como quieras pero no me digas el procedimiento. Además me gustaría que ella no fuera tan dura, que al tomarla se tuviera una sensación más agradable...

—También es difícil. Imagínate que si le hundes un dedo le dejas un pozo.

—Sí, pero de cualquier manera, podía ser más flexible; y te diré que no me asusta mucho el defecto de que me hablas. (189)

El personaje que lleva a cabo las modificaciones e incluso la fabricación de las muñecas es Facundo, y quien le pide los cambios es Horacio. Este personaje secundario está relacionado con la tienda que comercializa las muñecas que han enriquecido al protagonista, y se encarga del aspecto técnico y fabril de la mercancía. Luego de que Horacio pidiera que Hortensia fuera más suave al tacto, le solicita a Facundo —para contrarrestar la frialdad de la muerte— la calidez de un ser vivo en su muñeca preferida. Los cambios en los materiales y estructura de la Hortensia están dados por el deseo de que este objeto sea lo más semejante posible a un cuerpo humano; sin embargo, la semejanza no es la causa de las modificaciones, sino el miedo a la muerte de María y el enamoramiento de Horacio.¹⁵⁴

¹⁵⁴ El empleo de la palabra enamoramiento es frecuente y se da por hecho en la narración que Horacio está enamorado *de una cosa*; no obstante, a la luz de la expresión, un sentimiento de este tipo se presenta problemático porque, por una parte, este asunto requiere de un planteamiento acusioso del concepto de amor en el sistema de Nicol y, por otra, pensar la mera posibilidad de un amor pasional o enamoramiento hacia un objeto tal como la Hortensia. Exponer la relación que tiene Horacio con la muñeca tiene por finalidad analizar una línea narrativa con

Para cuando Horacio manda alterar a la muñeca al taller, el narrador cuenta que el protagonista ya siente miedo por la muerte de María y amor por la Hortensia; esta situación es algo así como un triángulo amoroso cuyos elementos son los esposos y la muñeca. Así como la primera escena movió a Horacio a temer la muerte de María (o representó este temor), la segunda exposición, de alguna manera, habla acerca de la situación en la que está inmerso tanto Horacio como su esposa. Justamente antes de que se entregase a su anhelo de que las cosas tuviesen espíritu, el protagonista se preparó para ver la segunda escena.

Fue a la tarima y oyó con disgusto el ruido de las máquinas separado de los sonidos del piano. Pero pasados unos instantes miró las muñecas y se le ocurrió que aquéllas eran dos mujeres que amaban al mismo hombre. Entonces abrió el cajón y se enteró de la leyenda: “La mujer rubia tiene novio. Él, hace algún tiempo, ha descubierto que en realidad ama a la amiga de su novia, la morocha, y se lo declara. La morocha también lo ama; pero lo oculta y trata de disuadir al novio de su amiga. Él insiste; y en la noche del carnaval él confiesa a su novia el amor por la morocha. Ahora es el primer instante en que las amigas se encuentran y las dos saben la verdad. Todavía no han hablado y permanecen largo rato disfrazadas y silenciosas.” (192)

En esta escena, Horacio lee correctamente la leyenda, es decir que con solo mirar lo que ocurre en la puesta en escena sabe de qué se trata la puesta en escena, la que interpreta —como lo hace expreso el narrador— como «un presagio o un aviso de algo que ya estaba pasando» (192). Eso que ya *está ocurriendo* es su enamoramiento, cuya implicación es la de enfrentar a su esposa con un objeto como rival de amores. Lo representado en esta exposición se encuentra «en espejo» con respecto a lo que sucede con Horacio, porque se hace énfasis en lo que ocurre entre dos personajes femeninos —cuyos roles podrían homologarse con los de María y la Hortensia—, mientras que en el transcurso de la narración, el énfasis está puesto sólo en lo que siente y piensa Horacio (sin embargo, en *Las Hortensias*, la parte marcada como “VIII” está dedicada en mayor medida a la evolución de María).¹⁵⁵ La escena del triángulo amoroso en el carnaval también refleja con mucha semejanza la ausencia de amor que el protagonista ha dejado de tener por su esposa, y la nueva emoción que ahora recae en la muñeca Hortensia.

vistas a hacer explícita una idea del hombre, y esta determinada concepción del amor —es decir, un enamoramiento cuyo destinatario sea un objeto— queda fuera del rango del análisis de esta tesis.

¹⁵⁵ En su mayoría, la *nouvelle* se centra en el protagonista y su relación con las Hortensias, aunque en la narración se da espacio para contar algunas situaciones tanto de María como, en menor medida, de otros personajes.

La escena del triángulo amoroso anticipa el duro encuentro que tendrá María —no con su «amiga» Hortensia, que es una muñeca, sino con Horacio— después de enterarse de lo de su esposo con el juguete. El protagonista, al contemplar y conocer lo que ocurrió en la exposición, se encuentra frente a lo que está a punto de provocarle a María; luego de estar en la escena, y en lugar de amilanarse, comienza su diálogo interno acerca del alma de las cosas. Horacio no «ofrece resistencia» ante esta situación que es tan evidente como inminente, porque ya está reflejada incluso en las exposiciones con las muñecas, porque sigue entregándose a su deseo por una Hortensia.

Para que Horacio llegase a su «psicología» de los objetos, ha tenido que transcurrir tanto un proceso como tiempo. Hasta ahora se ha hecho referencia a dos de las diez partes que conforman la *nouvelle*, y aunque no hay precisión acerca de cuánto tiempo ha transcurrido desde que Horacio sentía antipatía por Hortensia hasta que busca justificar su enamoramiento, la tercera parte inicia con el segundo aniversario de la Hortensia (196). El matrimonio organiza una fiesta nocturna con sus amigos y los escenógrafos para celebrar el segundo año que Horacio y María tienen a la Hortensia. En esa reunión, María preparó una sorpresa para Horacio con la Hortensia: colocó, para que todos los invitados pudieran observar bien, a la muñeca en un árbol que la protagonista hizo iluminar. Uno de los invitados exclamó que la Hortensia era una difunta aparecida en el árbol. Los asistentes vitorearon la broma de María.

A partir de esta fiesta y de la sugerencia de que Hortensia era una difunta, ocurre un punto de quiebre cuya causa fue la actuación de Horacio, esa noche del segundo aniversario. En la narración se da una elipsis en la que transcurre una hora, después de la cual María busca con urgencia a su marido para llevarlo a ver la muñeca que había sido apuñalada, después de la sorpresa del árbol. El autor del acto fue el mismo protagonista, cuya conducta puede explicarse al menos en tres sentidos. Se aprovechó de que alguno de los invitados diera a Hortensia por muerta o difunta para generar suspicacias que apuntaran lejos de él; la apuñaló para «matarla» simbólicamente (y después hacerla «renacer» o «revivir»); provocó una situación ideal para que la muñeca regresase al taller de Facundo en donde se le practicaría una modificación final y que representa una condición necesaria para que el protagonista consumara por completo su obsesión por el juguete.

Cuando los protagonistas se encuentran en la «escena del crimen», María quiere llamar a un detective privado o incluso a la policía para que se realice una indagación; Horacio la convence de no ofender a sus invitados al escrutarlos de esa manera y le propone componer la muñeca llamando a Facundo para que se encargue de ello. Entonces deciden guardar a la Hortensia, seguir con sus invitados y tomar medidas al siguiente día. Luego de la celebración, Facundo se reúne con Horacio y le pide, susurrándole, que repare la Hortensia y que la modifique de tal manera que él pueda consumir su enamoramiento.

Mientras los protagonistas aguardan el regreso de la muñeca, la focalización en las emociones de Horacio es pronunciada. Y en la espera, él sabe que cuando devuelvan a la Hortensia cometerá un «pecado» (201) que María nunca perdonaría y que además la destruiría. Antes de comenzar una reflexión con la cual pueda «volver» de su obsesión, parece más bien despedirse de María y de la intimidad que comparte con ella. Incluso se acerca con cautela, que el narrador presenta de manera metafórica, a su esposa: «Al final [de la cena] se levantó, fue hacia su mujer y se empezó a inclinar lentamente, hasta que sus labios tocaron la mejilla de ella; parecía que el beso hubiera descendido en paracaídas sobre una planicie donde todavía existía la felicidad». (203)

Horacio se conduce con María con una delicadeza y un cuidado que antes no tenía, porque el protagonista parece saber que está a punto (en cuestión de los días que faltan para que sea enviada la Hortensia a la casa negra) de orillar a su esposa a una condición de fragilidad excesiva y una ofensa mayúscula: esto se evidencia gracias a su comportamiento y la manera de describir sus acciones. El narrador hace evidente el cuidado que tiene el personaje con su esposa, y hace énfasis en la situación que María está a punto de experimentar gracias a su marido; el sufrimiento de la protagonista también puede interpretarse como un reflejo de la condición de Horacio, la que sólo se señala indirecta e implícitamente por medio de la respuesta de María ante las acciones del protagonista. El personaje principal no sólo se conoce por medio de su relación con María, sino también por aquello que las puestas en escena provocan en él:

Esa noche [poco antes Horacio había besado la mejilla de María], en la primera vitrina, había una muñeca sentada en el césped del jardín; estaba rodeada de grandes esponjas, pero la actitud de ella era la de estar entre flores. Horacio no tenía ganas de pensar en el destino de esa muñeca y abrió el cajoncito donde estaban las leyendas: “Esta mujer es una enferma mental; no se ha podido averiguar por qué ama las esponjas”. Horacio dijo para sí: “Pues yo les pago para que

averigüen.” Y al rato pensó con acritud: “Esas esponjas deben simbolizar la necesidad de lavar muchas culpas.” (203-204)

La escena anterior describía el «triángulo amoroso» que Horacio ha provocado, y las muñecas representaban tanto a María como a Hortensia. Además, en esta exposición el protagonista está representado en el personaje que ama las esponjas. Su enamoramiento, su concepción de las muñecas y las modificaciones que ha encargado a Facundo ya lo tienen sumido en una mezcla de emociones, en la que la culpa está presente con eminencia. Esta puesta en escena refleja, como las anteriores, la condición de las instancias narrativas, que ahora está centrada en Horacio. El origen de la acritud de Horacio consiste en el rechazo que siente por la situación de la Hortensia que acaba de ver en la exposición: ésta representa con nitidez las culpas con las que el protagonista ya carga, cuya causa podría llegar a pensarse como una «enfermedad mental», pero él no tiene el cuidado de «limpiarla» y la encara como si fuera algo digno de disfrutar, como un jardín con flores.

Unos días después, llevaron la muñeca ya modificada a la casa negra. María se preocupó porque Horacio estaba distante con Hortensia, pero para la cena ella vio que su marido tenía una emoción contenida (204) hacia la muñeca. La aparente indiferencia que mostraba el protagonista con respecto a su muñeca durará sólo un periodo de unos cuantos días; pasado este tiempo, se acerca al juguete de una manera en que antes no lo había hecho. Para relatar cuando Horacio tuvo el primer encuentro sexual con la Hortensia, el narrador se concentra en María.

Y después María recordaría para siempre la tarde en que ella, un momento antes de salir y a pesar de no hacer mucho frío, puso el agua caliente a Hortensia y la acostó con Horacio para que él durmiera confortablemente la siesta. Esa misma noche él miraba los rincones de la cara de María seguro de que pronto serían enemigos; a cada instante él hacía movimientos y pasos más cortos que de costumbre y como si se preparara para recibir el indicio de que María había descubierto todo. (205)

María no es capaz de saber lo que su esposo siente y ha pensado con respecto a las muñecas Hortensias, y en específico de su muñeca preferida; no obstante, ésta ya ha sido modificada de tal manera que —aunque María nunca sepa lo que ha experimentado su marido a propósito de las

muñecas— es evidente que su uso ha cambiado: ya no se trata solamente de una mera diversión o pasatiempo que ambos pudieran compartir. El narrador menciona que «recordaría para siempre» el momento en que dejó solo a Horacio con la muñeca, porque poco después sabría que durante ese tiempo de siesta, Horacio tuvo un contacto sexual, el primero.

Después de un tiempo que el narrador no especifica, María por fin descubre el cambio que Facundo ha hecho en el juguete.

El día en que se descubrió todo, María había sorprendido a las mellizas¹⁵⁶ levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle agua caliente ni vestirla. Cuando ellas abandonaron el dormitorio, entró María. Y al rato las mellizas vieron a la dueña de la casa cruzando el patio, muy apurada, en dirección a la cocina. Después había pasado de vuelta con el cuchillo grande de picar carne; y cuando ellas, asustadas, la siguieron para ver lo que ocurría, María les había dado con la puerta en la cara. (205)

En este momento de la narración, María ha descubierto que la Hortensia es un objeto que tiene funciones sexuales, de las que Horacio se aprovecha. Con el cuchillo para carne apuñala a la muñeca, como en la fiesta de aniversario, de tal manera que con esta acción desfoga sus emociones, intenta destruir el juguete y deja un claro mensaje para Horacio.¹⁵⁷ Luego abandona por una temporada la casa negra dejando solo a Horacio, y busca refugio con una prima de su madre.

Para entonces, el protagonista ya consumó su enamoramiento con la Hortensia; la muñeca — después de que María descubrió todo— fue apuñalada y quedó inservible (o «muerta» para los protagonistas), pero el dueño de la casa negra no llora la «muerte» de su amada sino que, como un objeto ahora inservible, la deja a un lado y busca una nueva muñeca en la tienda, en donde Facundo le ofrece a la Eulalia. Mientras está solo, y antes de que encuentre la carta de despedida de su esposa, este personaje piensa que ha caído en una racha de buena suerte que no tenía desde

¹⁵⁶ Las mellizas son un par de personajes que están muy cerca de María y tienen la función de asistir a la esposa del dueño de la casa negra en labores domésticas.

¹⁵⁷ De manera no verbal María dice algo a Horacio por medio del apuñalamiento; sin embargo, horas más tarde el protagonista encontrará una carta de despedida de su esposa: «Horacio: ahí te dejo a tu amante; yo también la he apuñalado; pero puedo confesarlo porque no es un pretexto hipócrita para mandarla al taller a que le hagan herejías. Me has asqueado la vida y te ruego que no trates de buscarme.» (210)

que era adolescente. (208) Entonces hace llevar a la Eulalia a la casa negra, y pide que se lleven de ahí a la Hortensia, que está agujerada y estropeada.

Horacio se queda solamente con sus sirvientes, quienes a pesar de auxiliarlo como cuando María estaba en la casa negra, se comportan de maneras distintas: las mellizas descubren todos los espejos que habían permanecido hasta entonces cubiertos por cortinas, y en el escenario en el que toman lugar las exposiciones, los sirvientes reaccionan con una repulsión contenida ante el aumento de la extravagancia de la conducta de su patrón. Horacio comenzó a portar antifaces, y caminaba como ladrón para evitar el reflejo de las hojas desnudas. Había pedido expresamente tapar los espejos para no ver su propia imagen. La razón por la que el protagonista hace esta petición es porque cada vez que miraba su piel o su rostro reflejados, le parecía que estaba viendo a un muñeco. (Cf. 198-199)

No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante; en el museo había muñecos que representaban cuerpos asesinados y el color de la sangre en la cera le fue tan desagradable como si a él le hubiera sido posible ver, después de muerto, las puñaladas que lo habían matado. (209)

Al inicio de la obra el personaje usa como motivación principal (o pretexto) la sospecha de la muerte de María para buscar en una muñeca un sucedáneo. Ya que Horacio es un comerciante, la asociación del asesinato de un colega suyo con los muñecos, que representaban también la muerte, es, por una parte, algo que relaciona «la muerte de María» con el gusto u obsesión de Horacio con las muñecas, y —por otra parte— explica la razón por la que el protagonista no tolera verse reflejado: mientras estuvo solo en la casa negra, miró por accidente una de sus manos en un espejo descubierto, y, como se dice en el relato, «la piel de sus manos tenía también color de cera». (209) La sangre que tiñe la cera relaciona su piel, la muerte y los muñecos. Su reflejo no representa ni la muerte del comerciante aquel ni la de su esposa, sino *su* muerte. En el origen de la obsesión del protagonista por las Hortensias, se encuentra una relación, aunque no del todo clara, con el miedo a la muerte.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Mesa Gancedo ofrece la siguiente explicación. «La imagen propia se asocia a la de las figuras muertas en virtud de la asociación con un muerto real (que era un comerciante, como llegaría a ser el propio Horacio). Las «figuras

La creencia de Horacio de que existe algo así como un espíritu que después de la muerte no deja de ser, y que es incluso capaz de migrar de una cosa a otra, puede interpretarse como su resistencia o temor a que algo así como «lo esencial», al menos en los seres humanos, cese su existencia. Uno de los posibles receptáculos o moradas de este espíritu que ha abandonado el cuerpo humano, residiría en las muñecas, lo que una vez más deja ver el miedo del protagonista: Horacio aborrece su reflejo porque su piel «de cera» le recuerda su mortalidad. Sin embargo, se siente atraído con una fuerza que no puede controlar hacia esa residencia que le recuerda tanto su finitud como el anhelo de que la vida tenga una continuidad después de la muerte. En la causa de su tendencia hacia estos juguetes, se encuentra tanto temor como atracción: esta contraposición es una manifestación de las motivaciones del protagonista y de uno de los ejes temáticos —tal vez el más importante— de *Las Hortensias*. Es por esto que ante la mera sospecha de la muerte de su esposa, no puede evitar «refugiarse» en las muñecas, y el caso del apuñalamiento de Hortensia —algo así como una muerte— da razón de por qué Horacio la desecha o simplemente la hace un lado para traer una nueva a la casa negra: teme a lo que la Hortensia ahora representa.

En la medida en que el protagonista se acerca a las Hortensias, los personajes que lo rodean (María, Facundo, sus empleados) se distancian de él, pero de una manera u otra permanecen observando cómo se adentra en esa mezcla de miedo y placer que le generan las muñecas. Esta relación es tan profunda para Horacio, como evidente para el resto de los personajes, y alcanza tal grado de importancia para el protagonista que, cuenta el narrador, el simple hecho de ver la piel de su propio brazo reflejada es suficiente para evocar una relación entre él y las Hortensias: «Al mismo tiempo [que vio su piel reflejada] recordó unos brazos que había visto ese día en el escritorio de Facundo: eran de un color muy agradable y muy parecidos al de la rubia [la muñeca Eulalia]». (209) Cuando vio los pedazos de muñecas en el taller de Facundo, le pide «como un chiquilín» (209) esos retazos; Facundo no puede reprimir una mirada que reprobaba el nuevo capricho de su socio y, aunque lo observa con recelo, le hace llegar piernas, brazos y cabezas de

artificiales» son desde el origen emblemas de la muerte para el protagonista. A partir de ese instante, su pasión por las muñecas será la pasión que vincula erotismo y muerte. Una vez que la acción comienza a desarrollarse, los personajes artificiales son exclusivamente muñecas». Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2002. 142.

Hortensias a la casa negra.¹⁵⁹ Estas partes sueltas de Hortensias formarán parte de exposiciones futuras en las que se presentan escenarios monstruosos.

Hasta este punto Horacio aún no encuentra la carta de despedida de su esposa, y tiene todavía la sensación de que tiene una buena suerte juvenil: incluso se dice a sí mismo, envalentonado, que debe hacerle frente a sus manías. (210) Luego, al encontrarse frente a un espejo, cubierto por una cortina, observa su rostro gracias a la poderosa luz del sol que transparentó la cortina: «Al pasar frente a un espejo y a pesar de estar corrida la cortina, vio a través de ella su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro. Tuvo un escalofrío, cerró las ventanas y se acostó». (210) A pesar de que Horacio siente que tiene consigo una suerte que disfrutó en el pasado, y por ello tiene el deseo de afrontar sus manías, apenas un vistazo del reflejo de su rostro es suficiente para recordarle la muerte, ya que se ve, no como una persona, sino como un espectro.

La carta de María produjo un cambio en él: decidió que no debía estar en la casa negra, y la dejó a causa de un duelo o penitencia causados por el abandono de su esposa. Se hospedó en un hotel que antes había sido una casa de citas (211) y cuyas paredes estaban cubiertas por espejos. Horacio parece haber elegido este hotel para recordarse mientras estuviera ahí que había engañado a su esposa con la Hortensia (la noción de casa de citas evoca el adulterio) y que aquel que se veía reflejado en los espejos era él mismo. La primera noche ahí se dijo que si María estuviera en la misma cama, él sería muy feliz; (212) luego de un tiempo se dio cuenta de que ella estaba hospedada en el mismo hotel, y trató de convencerla de que volviera con él a la casa negra, pero no pudo. No obstante, él sintió que ella quería volver. (214)

La estancia en ese hotel duró hasta que encontró a su esposa hospedada ahí mismo y, al sentir que ella volvería, decidió regresar —aunque solo— a la casa negra. El patrón de la casa estuvo ahí un día y le pidió a Álex, su sirviente, que le avisara a Facundo que podía ir por el «cadáver» de la Hortensia y que ya dejara en la casa a Eulalia, la muñeca rubia y reemplazo de Hortensia. Esa misma noche, Horacio se hospedó en un segundo hotel, y volvió a la casa negra hasta el siguiente día.

¹⁵⁹ En este punto de la narración, María ya ha abandonado a su esposo, y Facundo interpone entre él y Horacio una clase de reprobación. Sus empleados, por otra parte, no renuncian a prestar servicios en la casa negra, sino que tratan a su patrón con menos respeto y no reprimen su desaprobación ante las relaciones de Horacio con las muñecas. Cf. 206, 209, 215, 216.

Volvió a pesar de que María no estaba en casa e incitado por la «presencia» de Eulalia. Pidió a Álex que preparara todo para una exposición: los escenógrafos montaron esa noche unas escenas que involucraban muchos personajes, es decir, muchas muñecas. Horacio las observó mientras abrazaba a Eulalia (220), émula de su esposa, pero aunque miró las escenas y tenía consigo a la nueva Hortensia, se sentía solo; incluso comenzó a narrar en voz alta sus propias acciones, como si quisiera llenar el espacio, ahora vacío, de la compañía de María. Ni siquiera el tener cerca a la Eulalia o la posibilidad de ver más exposiciones lo satisfacía ni remediaba su sensación de soledad.

Pidió a los escenógrafos que prepararan con los brazos, piernas y cabezas que Facundo había enviado, una exposición. Éstos construyeron algo monstruoso:

Apenas había corrido la cortina cuando vio una muñeca de luto sentada al pie de una escalinata que parecía el atrio de una iglesia; miraba hacia el frente; debajo de la pollera le salía una cantidad impresionante de piernas: eran como diez o doce; y sobre cada escalón había un brazo suelto con la mano hacia arriba. “Qué brutos —decía Horacio—; no se trata de utilizar todas las piernas y los brazos que haya”. Sin pensar en ninguna interpretación abrió el cajoncito de las leyendas para leer el argumento: “Ésta es una viuda pobre que camina todo el día para conseguir qué comer y ha puesto manos que piden limosna como trampas para cazar monedas”. “Qué mamarracho —siguió diciendo Horacio—, esto es un jeroglífico estúpido.” Se fue a acostar, rabioso; y ya a punto de dormirse veía andar la viuda con todas las piernas como si fuera una araña. (221)

Después de referir esta exposición, el narrador cuenta que Horacio sufrió una «gran desilusión» del trabajo de los escenógrafos, las muñecas Hortensias e incluso de la Eulalia. Lo relativo a las Hortensias —tal como hasta ahora había sido— dejó de ser para él algo disfrutable. La escena de la viuda pobre representa tanto lo que ahora son las muñecas para el protagonista como un calificativo para esta relación entre el personaje y los juguetes: lo principal de ésta es una figura, cuya característica es la abundancia anómala de piernas, rodeada de unos brazos que parecen haber sido cercenados. La exposición de la viuda presenta a un monstruo, que tanto puede ser Horacio como su afición incontrolable por las muñecas: ambas posibilidades de interpretación no son excluyentes entre sí.

No es posible afirmar algo acerca de las acciones de los escenógrafos más que a partir de su producción de exposiciones; en el texto no se ofrece al lector más información acerca de estos personajes más que la de las puestas en escena de las Hortensias. Sin embargo, los «muchachos», como los llama Horacio, es decir los escenógrafos, parecen tener una comprensión privilegiada de lo que ocurre en el interior de la casa negra y el «fuero interno» de los dos protagonistas de *Las Hortensias*. Usan para la viuda pobre todos los miembros que han llegado del taller de Facundo porque el gesto de Horacio de llevar pedazos de muñecas parece sugerir que se usen como tales en las escenas, y gracias a la visión aguda de los muchachos, los pedazos también son elementos que representan el grado de descomposición de la relación del protagonista con los otros personajes y con los juguetes.

La viuda pobre refleja lo monstruoso de la tendencia del dueño de la casa negra hacia las Hortensias, cuyo resultado ha sido la soledad de los personajes luego de haberse separado. Horacio se siente solo aunque se encuentra en la casa negra rodeado por Hortensias y con los muchachos a su disposición para elaborar exposiciones. A pesar de encontrarse en una situación adecuada para quitarle el «freno» a sus deseos, el personaje principal no sólo siente su soledad sino que *se refleja* en las exposiciones, una clase de espejo diferente a aquellos cubiertos por cortinillas.¹⁶⁰ El que se vea reflejado en la viuda pobre es la razón que desata su rabia, y llama jeroglífico estúpido a aquello que lo representa con claridad y que se niega a arrostrar.

Su gran desilusión es producto de la pérdida de interés en lo relativo a las muñecas, pero el protagonista no encuentra en este punto de quiebre la posibilidad de volver a la situación narrativa inicial en la que le bastaba su matrimonio, sino que encuentra otro aliciente que lo acerca aún más a las muñecas. Después de unos pocos días, Facundo y Horacio iban en auto y pasaron cerca de una casa de quien llamaban «el tímido»,¹⁶¹ (221) y le dijo que éste tenía una muñeca como la de Horacio, es decir una Hortensia sexuada.

¹⁶⁰ En este punto de la historia, la soledad de Horacio ha llegado a tal extremo que muestra claros tintes de aislamiento; por otra parte, María busca confrontar el insólito conflicto de las Hortensias y su esposo de otras maneras distintas a las que él ha ensayado.

¹⁶¹ Este personaje apareció unas páginas antes (207), en las que se relata cómo ocurrió la compra de una de las Hortensias sexuadas en la tienda de Facundo. Su conducta era la de un retraído —rayano en la imbecilidad— que ni siquiera articula palabras y únicamente se limita a firmar cheques.

—¿Ves aquella casita de dos pisos, al borde del río? Bueno, allí vive el “tímido” con su muñeca, hermana de la tuya; como quien dice, tu cuñada... (Facundo le dio una palmada en una pierna y los dos se rieron.) Viene sólo al anochecer; y tiene miedo de que la madre se entere. (221)

Tal vez ante el desánimo de su único socio, Facundo se alarma por el negocio de las muñecas, y decide regalarle un aliciente aún más perverso a Horacio para que su interés por las Hortensias no decaiga. Mientras van por la carretera, la broma del fabricante relaciona a Eulalia u Hortensia con el juguete del tímido, y por otra parte le da al protagonista la información necesaria para que pueda acceder a la muñeca. En el caso de que esta interpretación pueda darse como buena, la relación de Facundo con Horacio se presenta de una manera distinta: el constructor de muñecas también toma parte en la obsesión del personaje principal, y a pesar de que se mostró ofuscado cuando su socio le pide miembros de muñecas, esta vez parece orillararlo a que no abandone su afición. La disposición a realizar las modificaciones en las Hortensias que Horacio le ha pedido a lo largo de toda la narración, es también una forma de participación en lo que le sucede al protagonista.

Al siguiente día Horacio roba por un breve tiempo la muñeca del tímido, sobornando al guardabosque y guardia de la casa; sin embargo, la situación del robo de una Hortensia ajena no lo hace sino sentir de nuevo la desilusión que experimentó cuando vio la escena de la viuda monstruosa. Ambas situaciones están relacionadas porque el vestido de la muñeca del tímido era negro con unas piedras parecidas al vidrio que le recordaron las lágrimas de una viuda, y en ambas ocasiones el resultado fue la desilusión. Llevó la Hortensia del tímido al exterior, en donde Horacio no estuvo un solo momento en tranquilidad, e incluso vio en la muñeca «la burla inmovible de un objeto». (223) El «juego» de las Hortensias estaba haciéndose evidente en tanto tal: una relación en la que Horacio estaba solo entre *meras cosas*, las cuales él quería que fuesen otras personas. Aunque se resiste a que su «juego» termine, también desea dejar atrás lo relativo a las muñecas:

Después de la aventura con la Hortensia ajena, y mientras se dirigía a la casa negra, Horacio pensó en irse a otro país y no mirar nunca más a una muñeca. Al entrar a su casa fue a su dormitorio con la idea de sacar de allí a Eulalia; pero encontró a María tirada en la cama boca abajo llorando. Él se acercó a su mujer y le acarició el pelo; pero comprendió que estaban los tres

en la misma cama y llamó a una de las mellizas ordenándole que sacara la muñeca de allí y llamara a Facundo para que viniera a buscarla. (223)

El hurto de la Hortensia del tímido puso en evidencia que el protagonista estaba cobrando conciencia de que las muñecas son objetos no humanos; aquello que producía la ilusión de que éstas eran «personas» estaba cesando. La burla de la Hortensia robada, que decía a Horacio que no era sino un objeto, es la que provoca que el personaje desee huir a un país lejano y olvidarse de las muñecas. Parece como si las muñecas estuvieran revelando por ellas mismas la obviedad de que son meras cosas; es Horacio el que ya no es capaz de ignorar el hecho de que las Hortensias no son más que muñecas, y que su comportamiento con respecto a ellas no puede ser el mismo como si se tratara de María o de una mujer o de otro ser humano.

La relación entre el protagonista y los juguetes ha sido llevada a tal extremo que para el último tercio de la obra, está deshaciéndose, y Horacio se ve obligado a percibir el fenómeno de su «juego» con las Hortensias como una conducta que no tiene ni tuvo una correspondencia como la que se da entre seres humanos: las muñecas no son capaces de respuestas expresivas a pesar de los denodados intentos de Horacio por ver en ellas algo así. La burla incommovible no la realiza la Hortensia —esto no es posible— sino que es una vez más Horacio «frente al espejo», que le devuelve burlonamente un reflejo fiel, quien comienza a entender su propia situación: se siente solo porque desde que consideró a la primera Hortensia como una entidad semejante a él, no se ha relacionado sino con objetos que por principio no son seres expresivos.

La sensación de soledad, la repulsión por el país en el que vivía y por aquello con lo que se relacionaba son síntomas de que Horacio ya no puede huir de su propia situación, recurriendo a las escenas o a sus correrías sexuales con las muñecas. Esto lo emplaza a pedir que se lleven a Eulalia de la casa negra cuando María vuelve, y a que se empeñe en conseguir una reconciliación con su esposa. Le pide «trabajosamente» (224) disculpas y habla de la desilusión que siente por las Hortensias: María cree en él; lo perdona y vuelve a vivir en la casa negra. No obstante, la desilusión de Horacio aunque genuina, no era definitiva, y volvería a recaer en su obsesión por las muñecas.

Tuvieron días en los que la convivencia en la casa negra les recordaba a la Hortensia, aunque ninguno de los dos lo dijera expresamente. Luego María decide, con el objeto de paliar la

ausencia del juguete, hacerse de un gato negro, pero Horacio siente una antipatía muy grande por el animal. Pronto la mascota se convertiría en el motivo de la discordia entre los esposos. El dueño de la casa negra fue desarrollándole una animadversión tan grande que una noche lo persigue cruelmente; María se percata de esto, y riñen. En el momento de la pelea, María le dice a su marido lo siguiente: «—Me obligaste a deshacer a Hortensia y ahora querrás que mate al gato». (225) El contraste entre «deshacer» y «matar» deja ver que María no tiene la misma confusión que sí tiene el protagonista; por una parte, considera que su nueva mascota está viva y, por la otra, la muñeca es una cosa que puede hacerse (o fabricarse) y deshacerse.

La misma noche de la riña, Horacio salió disgustado de la casa a caminar. Llegó a un parque en el que había un lago que le recordó el ruido de las máquinas, y poco después vio una casa pequeña que luego rentaría para llevar alguna muñeca. Al terminar su paseo, llegó a reconciliarse con María, y mientras está en el salón de las vitrinas, planea alquilar una de las casas que recién había visto. A la mañana siguiente fue a La Primavera, la tienda de muñecas, por una para llevarla a la «casita». El protagonista sólo pudo mantenerse unos cuantos días lejos de las Hortensias. Esta «recaída» es la que da fin al relato y la que resuelve o concluye el problema de Horacio y de la obra completa.

Tuvo en la casita a una Hortensia llamada Herminia, que visitaba dos veces por semana, y poco después se hizo de una segunda con la que no alcanzó a consumar una posesión sexual porque María lo evitó. Eligió a esta segunda en La Primavera, en una exposición que los escenógrafos montaron en la tienda; era una clase de amazona con la piel negra. Pidió una a Facundo, y después de unos días se la enviaron a la casita. Horacio llegó a donde se la habían enviado, pero su esposa había llegado antes y se hizo pasar por la nueva muñeca: se pintó la piel de negro y aguardó a que llegase su marido.

A Horacio no le pareció tan interesante [la nueva muñeca]; y cuando fue a separar las cobijas, la negra le soltó una carcajada infernal. María empezó a descargar su venganza de palabras agrias y a explicarle cómo había sabido la nueva traición. [...] Pero vio que Horacio tenía una tranquilidad extraña, como de persona extraviada y se detuvo.

—Y ahora ¿qué me dices? —le preguntó a los pocos instantes tratando de esconder su asombro.

Él la seguía mirando como a una persona desconocida y tenía la actitud de alguien que desde hace mucho tiempo sufre un cansancio que lo ha idiotizado. Después empezó a hacer girar su cuerpo con pequeños movimientos de sus pies. (230-231)

Lo que genera allí María no se dice en el relato que se trate de una broma, sino hasta el siguiente capítulo, y no se parece a las que le hacía a su esposo al inicio del relato; ésta guarda una similitud con aquéllas porque esta vez María se hace pasar por una muñeca (una de las primeras bromas consistió en vestir a la Hortensia como si fuera María). Las bromas tenían un efecto poderoso en Horacio, y lo hacían exaltarse o emocionarse intensamente. En este caso las acciones de María son más una venganza, que una manera de impresionar al protagonista, y la consecuencia es en extremo drástica.¹⁶²

El capítulo final del relato comienza como sigue, y describe el resultado del evento en la casita.

Después de la última sorpresa, María pidió muchas veces a Horacio que la perdonara; pero él guardaba el silencio de un hombre de palo que no representara a ningún santo ni concediera nada. La mayor parte del tiempo lo pasaba encerrado, casi inmóvil, en la pieza de huéspedes. (Sólo sabían que se movía porque vaciaba las botellas del vino de Francia). A veces salía un rato, al oscurecer. Al volver comía un poco y en seguida se volvía a tirar en la cama con los ojos abiertos. Muchas veces María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco.

Luego de la sustitución de María por la muñeca negra, Horacio sufre una perturbación tal que disminuye su relación con lo que lo rodea tanto como para sólo mantenerse vivo: permanece en la casa negra y no visita La Primavera; no habla ni con su esposa ni con nadie más; bebe más vino que lo que come; ya no muestra interés en las Hortensias. La conducta que ha adoptado es la de un objeto inanimado que apenas tiene apariencia humana; no obstante, Horacio sigue satisfaciendo los menesteres corporales más básicos, y no puede transformarse cabalmente en un muñeco. Su afección lo lleva a actuar *como si lo fuera*. La implicación de que el protagonista se

¹⁶² «La relación entre estos dos personajes principales está marcada por la locura. María comienza mostrando la figura de una mujer sumisa, pero poco a poco irá revelando su lado siniestro: la afición a dar «sorpresas» a su marido implica una relación, en cierto sentido sado-masoquista: a él le gustan esas sorpresas, a pesar del sufrimiento psíquico que le provocan». Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2002. 137.

haya comportado con las muñecas como si tratara con mujeres, consiste en que Horacio asumía una clase de igualdad o semejanza entre ellas y los juguetes. En la medida en que fue obsesionándose, la ilusión de semejanza fue creciendo, y este proceso habría sido un «plácido dejarse ir», pero las intervenciones de María modificaban esta relación de tal modo que mostraban la disparidad ontológica entre Horacio y las Hortensias.

Mesa Gancedo también ha encontrado en *Las Hortensias* que el proceso de transformación supone una clase de «intercambio de lugar»: «Para concluir [...], conviene señalar que como suele ocurrir en todas las historias de personajes artificiales, si éstos resultan «humanizados», los personajes «humanos» sufren también un proceso de cosificación-muñequización».¹⁶³ En *Las Hortensias* este cambio es especialmente dramático y uno de sus detonantes más importantes son las sorpresas o bromas que hace María. Éstas son, a lo largo de la obra, sucesos que reiteran la diferencia entre los personajes humanos y los juguetes: se hace evidente tanto para el lector como para el protagonista, lo que puede saberse por el efecto que tienen en él. Horacio no permanece indiferente ante las bromas e incluso es descrito como profundamente agitado y excitado luego de cada una de éstas; en los casos extremos, como en el de la Hortensia negra, el personaje principal no sólo se exalta sino que se ve tan afectado que pierde la noción de quién es o se asume ya por completo como un muñeco más. Al considerar que una muñeca puede asumir el rol de una persona, Horacio podía verse a sí mismo en el papel de un muñeco. Aunque el narrador no ofrece información acerca de las emociones del personaje, una vez que asume su «postura» de muñeco en la parte final del relato, lo que experimenta es un claro proceso de degradación, que es vivido por María con preocupación y culpa.

El ansia del personaje principal de que las Hortensias fueran mujeres, es lo que lo lleva a asumirse como semejante al objeto de su deseo, y por tanto a considerar que es una cosa no humana. Las Hortensias en el relato no se transforman en individuos humanos, sino que es Horacio el que se convierte en un muñeco. Aunque ninguno de los dos protagonistas lo dicen — ni siquiera el narrador—, lo que puede interpretarse a partir de la sustitución de la muñeca negra es que Horacio ya no tiene más alternativa que encarar lo que María le dice implícitamente: el personaje humano se pone deliberadamente en el lugar de los juguetes, de una manera invertida a como Horacio lo ha hecho. Esta sustitución es un juego de espejos porque exhibe la inversión de

¹⁶³ Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2002. 148.

roles entre personas y juguetes. Otras implicaciones de la sustitución consisten en hacer evidente que la desilusión de Horacio por las Hortensias no era permanente, que había engañado a su esposa una vez más.

Horacio se comporta, a partir del suceso en la casita rentada, como una cosa más adentro de la casa negra; tiene la mirada perdida y se mantiene quieto como un objeto sin vida. María se alarma y siente culpa por el estado de su marido. Llama a un médico, quien le administra unas inyecciones que, sólo en parte, lo hacen volver en sí. La protagonista piensa que ver una escena lo reanimaría por completo, y prepara una junto con los escenógrafos. En ésta disponen dos secciones: la primera era una gran piscina cuya agua movía constantemente pedazos de Hortensias —piernas, brazos— junto con plantas. Estaba iluminada por luces tenues. Horacio se quedó mirando cómo se desplazaban los miembros dentro del agua. Comenzó a imaginar esas piezas como animales o como personajes que hacían algo, y en cuanto los vio como pedazos de muñecas dejó la sección para ir la siguiente.

Allí vio una muñeca sobre una cama con una corona de reina; y a su lado estaba arrollado el gato de María. Esto le hizo mala impresión y empezó a enfurecerse contra los muchachos que lo habían dejado entrar. A los pies de la cama había tres monjas hincadas en reclinatorios. La leyenda decía: “Esta reina pasó a la muerte en el momento que daba una limosna; no tuvo tiempo de confesarse pero todo su país ruega por ella”. Cuando Horacio la volvió a mirar, el gato no estaba. Sin embargo él tenía angustia y esperaba verlo aparecer por algún lado. Se decidió entrar a la vitrina; pero no dejaba de estar atento a la mala sorpresa que le daría el gato. Llegó hasta la cama de la reina y al mirar su cara apoyó una mano, en los pies de la cama; en ese instante otra mano, la de una de las tres monjas, se posó sobre la de él. Horacio no debe haber oído la voz de María pidiéndole perdón. (232)

María ahora ocupa el rol de una Hortensia dentro de una exposición; se ha «infiltrado» ya en todos los ámbitos en los que el protagonista disfrutaba los juguetes, y ha fungido como reemplazo o como la manifestación del fallido anhelo de Horacio de encontrar seres humanos en los cuerpos de las muñecas. Lo que se pone de manifiesto es que María no puede ser una Hortensia, en la misma medida en que las muñecas no pueden ser semejantes a Horacio. A partir de la sustitución en la casita, el protagonista se muestra claramente enfermo y frágil; a pesar de que las inyecciones lograron reanimarlo un poco, no puede asimilar el gran sobresalto de la escena de la reina y las monjas. Aunque esto haya sido su verdadero deseo, el ver una Hortensia

«viva» o a una María-muñeca, Horacio se aterroriza (233) ante ello, y huye atropelladamente de la sala de vitrinas hacia el exterior. En el final del relato, el narrador ofrece la última información acerca del protagonista: «Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas». (233)

Finalmente, Horacio consigue experimentar lo que la Hortensia despertó en él: conjuntar en uno solo el ámbito de los juguetes y el de los seres humanos. Pero lejos de anular o aliviar su miedo a la muerte y estimular el placer que conseguía con las muñecas, el resultado de la interacción de María con las Hortensias en el ámbito de las exposiciones consiste en un ataque nervioso o una enfermedad mental del dueño de la casa negra. No hay goce o una liberación del temor, sino una reacción cuyo sentido apunta hacia una clase de desorden en la concepción de lo que Horacio entiende tanto por un ser humano como por una cosa que sólo tiene apariencia humana. En contraparte María, aunque participa en alguna medida del «juego» con las muñecas, sí puede involucrarse en la confección de las escenas y tratar —aunque no de la misma manera en que Horacio lo hace— a la Hortensia como una representación o simulación de una mujer, pero no llega a creer en ningún momento que ésta sea una mujer o un ente ontológicamente semejante a ella.

Ante la intrusión de María en la última escena, Horacio se mueve torpemente y busca con desesperación escapar de aquello que estaba observando: su esposa indiferenciada de las muñecas caracterizadas como monjas. La manera en que se desplaza para huir puede interpretarse en conjunción con cómo describe estos movimientos el narrador:

Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas. María le tomó un brazo; él lo separó con terror, comenzó a hacer movimientos de los pies para volver su cuerpo, como el día en que María pintada de negra había soltado aquella carcajada. Ella se volvió a asustar y lanzó un grito. Horacio tropezó con una de las monjas y la hizo caer; después se dirigió al salón pero sin atinar a salir por la pequeña puerta. Al tropezar con el cristal de las vitrinas sus manos golpeaban el vidrio como pájaros contra la ventana cerrada. (232-233)

El personaje se mueve con prisa, sin cuidado y con la urgencia de salir porque está aterrorizado, pero lo que sus movimientos reflejan no sólo es la emoción que despertó María como muñeca-monja, sino que su manera de conducirse y de ser se revela claramente en su huida casi animal, en las metáforas de las partes de su cuerpo y en sus acciones. El sentido de que abra la boca

como un insecto o un pez y que sus manos sean como pájaros estrellándose contra los vidrios, hace énfasis en la transformación del personaje: gracias al esfuerzo que ha hecho por generar una afinidad con los objetos indiferentes, ha devenido en algo como un animal (pájaro, pez, escarabajo...) o en un cuerpo que ya sólo *reacciona* ante estímulos, es decir, esto es una representación de la renuncia a su fundamento ontológico, la expresión. Con el evento de la sustitución de la Hortensia negra, Horacio enmudece, *pierde la palabra*,¹⁶⁴ y tiene las facciones de la rigidez de los muñecos, y aunque María consigue volverlo en sí, su respuesta ante la mujer-muñeca negra muestra la pérdida de su expresividad. La última escena es lo que lo *determina*, y en ese estado de la existencia del protagonista la obra concluye.

Una de las funciones de los esposos dentro de la obra consiste en comparar y manifestar las diferencias entre uno y otro con respecto a su relación con las Hortensias. María no pierde la noción de que las muñecas no son seres humanos, mientras que Horacio se esfuerza notablemente en «transformar» los juguetes por diversos medios. El resultado de esto es algo así como una mezcla u homogeneización entre Horacio y las muñecas: no se vuelven el mismo objeto sino que terminan siendo, al final de la narración, ontológicamente semejantes. Lo que el protagonista provoca y construye a lo largo del relato es una *confusión ontológica*¹⁶⁵ entre su constitución y unos entes que son productos expresivos, juguetes. Con las modificaciones al cuerpo de la Hortensia, la suposición de que las muñecas tenían un alma y el trato que les daba, Horacio pretende «humanizar» a las Hortensias y convertirlas en algo igual a él; sin embargo, su ansia por verlas como mujeres actúa en sentido inverso, y la confusión ontológica no se dice por que los juguetes hayan llegado a ser humanoides, sino por un ser humano cosificado que deliberadamente busca perder su expresividad en una búsqueda de lo expresivo —que le es tan inmediato como él mismo o María— en algo inerte.

Las últimas sustituciones de María, que ya no son llamadas «bromas», muestran que ella estaba dispuesta a ceder ante la voluntad de Horacio de tener estas peculiares «amantes». Incluso María le pide perdón de rodillas ataviada como monja en la escena, es decir, que ella de manera voluntaria se comportó como una Hortensia según el deseo de su esposo. Aunque hubiera decidido asumir el rol de juguete, la narración muestra que la esposa del dueño de la casa negra no consideró en ningún momento que las muñecas fueran algo así como seres humanos, sino que

¹⁶⁴ Cf., la importancia de la palabra para el ser expresivo.

¹⁶⁵ Aunque en párrafos anteriores y en las citas de la narración de Hernández se ha sugerido algo así como una confusión ontológica, este concepto —y lo que pueda decir— será expuesto adelante, en las conclusiones, a manera de cierre de esta exposición.

en el caso de que Horacio «volviera en sí», habría actuado como una Hortensia sólo para complacer a su marido. El personaje principal consiguió incluso que su pareja se doblegara ante la forma con la que concebía a estos juguetes, pero María asumió esta conducta sólo para solapar las «manías» de Horacio y no tuvo una transformación, como la del protagonista.

La transformación de Horacio radica en cómo concebía a las Hortensias, que repercute inmediata y necesariamente en la manera con la que se percibió a sí mismo al final del relato. En este caso, la concepción de las cosas no expresivas no goza de una separación total de la concepción de la propia expresividad, a saber, de la propia humanidad. A lo largo de la obra, las muñecas nunca dejaron de ser cosas (la narración de la historia así las representó en todo momento), pero el protagonista buscó la manera de caracterizarlas como seres humanos, porque quería que fueran igual a él, para que pudiera relacionarse con éstas como si fueran sus semejantes. Esta búsqueda pretende encontrar lo opuesto a lo que Nicol reconoce como el nacimiento de la filosofía y la relación de verdad con la naturaleza, es decir, distinguir el ser del hombre de aquello indiferente o natural, ajeno al ser humano:

El saber de verdad descubre en el mundo interior del hombre una nueva dimensión de su ser, y abre una nueva posibilidad de explayar este ser en manifestaciones expresivas idóneas. La idea del hombre habrá de incluir desde entonces esta nota distintiva, que es la capacidad de hacer distinciones: la realidad del ser humano es la de un ser que conoce la realidad, y que no puede ya confundir lo propio de su ser con el ser de lo ajeno.¹⁶⁶

En la transformación del personaje principal de *Las Hortensias* se describe el deseo de convertir en uno mismo al ser de un ente indiferente con el humano; se busca, pues, disolver la distinción de la que habla Nicol. Aún más, la disolución no equivale a «conferir» o «compartir» la expresividad a lo indiferente, sino que Horacio, al final de la obra, parece incapaz de expresarse más que por un silencio inquietante y una introversión rayana en la locura, tal como si él mismo fuese un objeto inerte. El protagonista ya no puede distinguir entre lo que es él, un ser humano, y lo que es esa cosa, en la que se ha concentrado de manera intensa. Por lo tanto, la dimensión de su propio yo se ha perdido o se encuentra «aletargada» —en el mejor de los casos— porque la ha empeñado en su anhelo de convertir a las Hortensias en mujeres: no *quiere* reconocer la diferencia radical entre las cosas y la expresión, y antes que rendirse ante esta evidencia, opta por la renuncia a distinguirse.

¹⁶⁶ Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. México: FCE. 1977. 118.

Horacio es un personaje que, en cuya consistencia literaria, puede verse el problema de que el ser expresivo se esmere o tienda a adoptar una forma definitiva, inmutable y sin cambios como si fuese un ser indiferente: se trata de una especie de antítesis o contradicción total. Si aquello que diferencia al ser humano del resto de los entes *en el cosmos* se pierde, la singularidad humana muere para dar paso a una total indiferencia ontológica. El juego que se representa en la narración —si se lo considera como tal— es uno en el que los participantes se dividen entre seres humanos y juguetes; las reglas no parecen claras, pero el final de la partida es definitivo: el único perdedor solamente puede ser el hombre y tiene que pagar con su propia existencia. No obstante, «jugar» a que las cosas sean como las personas, no es una actividad que de alguna manera obligue al resto del universo narrativo a obedecer las reglas; el proceso de degradación de la existencia de Horacio sólo lo perjudica a él.

Es tal vez el miedo a la muerte o una fascinación que absorbe por completo a Horacio, aquello que lo conduce hasta la situación final de *Las Hortensias*; sin embargo, este proceso narrativo no puede tomarse como uno literal o dejando de lado que se trata de una representación artística y no es lo que se dice algo estrictamente real.¹⁶⁷ Pero a pesar de ser una ficción, lo que Hernández detona con esta *nouvelle* es una pregunta, o una serie de cuestionamientos de orden ontológico con respecto a cómo se puede considerar lo humano y hasta qué grado puede relacionarse con sus propios productos expresivos.

El planteamiento de estas cuestiones, desde luego, no es filosófico o metódico, sino sugerido y puesto «en acción» a partir de la historia de Horacio, María y las Hortensias. La perspectiva filosófica de esta obra literaria se muestra de forma más clara a la luz del concepto de expresión, y permite que de manera articulada se planteen preguntas como en qué puede devenir el ser expresivo a partir de una interacción errónea con un objeto inerte; según Felisberto Hernández, qué idea del hombre se desprende de su obra. A pesar de haberse escrito a principios del siglo pasado, el planteamiento de *Las Hortensias* señala una idea vigente del ser humano cuyo atributo más interesante es una nueva manera de relacionarse con el otro y con lo otro, en donde —sucinta y sumariamente— el lugar de ambos se ha intercambiado: una indiferencia inaudita y un

¹⁶⁷ Al inicio de este capítulo ya se ha dicho que una narración no es sino una elaboración expresiva que —por ser precisamente esto— no puede tratarse como algo independiente del ser expresivo o de lo real.

consumismo exacerbado ha dado como resultado considerar a los individuos como meras cosas y a los objetos como personas.

La causa por la cual se acudió a esta ficción no era la de encontrar un mero ejemplo o ilustración en el cual se forzara una crisis de la expresividad del ser humano, sino es la de estudiar una concepción del hombre, contenida en una obra no filosófica —o al menos, no argumentativa—, en sus propios términos, desde su propio mundo, de tal suerte que el concepto de expresión y el proceso de Horacio trabasen contacto. Así, lo que pueda concluirse a propósito de *Las Hortensias* no será una mera aseveración acerca de una función narrativa, una peculiaridad (o constante) en la poética de Hernández, sólo una nota acerca del protagonista... La visión del autor uruguayo está apuntando a nuestro tiempo; lo que habría parecido una extravagancia de un escritor fantástico, ahora tiene una actualidad pasmosa cuya resonancia cobra un mayor nitidez con el pensamiento de Eduardo Nicol. Lo señalado a partir de la literatura es un estado crítico del ser expresivo, que, aunque Nicol lo habría previsto en *La agonía de Proteo*, no contemplaba los complejos aspectos del hombre relacionándose con sus productos de una forma tan «cercana» como la de Horacio: ésta ya no es una excepción literaria sino una conducta del ser humano en el siglo XXI, que —aunque no se lleva efecto *literalmente* como se cuenta en la narración— comparten rasgos tan semejantes como para decir que es casi la misma o la misma.

Lo detonado a partir de *Las Hortensias*, la crisis humana, es una cuestión que encuentra un eco en el discurso narrativo de Hernández; y por tanto, dista de ser una mera curiosidad literaria. El problema tiene también raíces fuera de la literatura, y consiste en una preocupación filosófica. Jorge Enrique Linares, en el apartado «El hombre artificial» de su libro *El problema del fin de la filosofía y la negación de la historia en Eduardo Nicol*, expone la dificultad mayor que representa que el ser humano se comporte como *lo otro* o que una «lógica» no expresiva se imponga como un modelo a seguir. En este sentido, la tecnología¹⁶⁸ es un factor insoslayable para una consideración profunda de la condición humana. En la siguiente cita, se hace énfasis en la ingeniería genética —que presenta riesgos, peligros y posibilidades tan singulares como insólitas en la historia— y su relación con el ser de la expresión.

¹⁶⁸ No solo en el libro mencionado, sino a lo largo de su obra, Jorge Enrique Linares se interesa por la tecnología en tanto concepto y problema para la filosofía. Con respecto a la presente tesis, la tecnología es el paso natural luego del desarrollo de la expresión y del análisis literario; sin embargo, un cuidadoso planteamiento de la cuestión requiere de mayor espacio y atención, por tanto, el tema sólo puede mencionarse.

El mecanomorfismo del mundo técnico altera el sentido tradicional del concepto de historia y del sentido del mundo económico-productivo, pero el fin del hombre como ser histórico, esto es, como ser que genera su *propio* mundo, puede también llegar por medio de una regulación de la existencia a través de la ingeniería genética. La cultura se muestra todavía renuente a la rápida adaptación al régimen mecanizado de la vida. Las comunidades se niegan a desaparecer [...] La cibernética y la ingeniería genética compiten ahora en la búsqueda de la solución final y la más radical conformación decisiva del mundo técnico como *único* modelo de desarrollo y relación interhumana. La técnica mecánica trata con los medios productivos, mientras que la genética se encargará de la programación de los productores, la alteración sería definitiva: la mecanización de su organismo [...].¹⁶⁹

La dificultad que tiene el ser de la expresión frente a sí en el presente —cuyo origen es él mismo— implica por necesidad una transformación, como su naturaleza mudadiza indica, pero este cambio puede llegar a ser tan radical que su mismidad se vea destruida o abandonada. Esto no es un cambio de forma sino un peligro. Tal situación se infiere a partir de las mutaciones que la ciencia de la mano con la técnica pueden provocar en la humanidad, y encuentra un reflejo metafórico pero preciso en expresiones artísticas como la de Felisberto Hernández. ¿Es verdad que existe un peligro tan mayúsculo como éste? ¿Acaso la expresividad, en su fundamento, es frágil como para que el mismo ser humano se deshaga de ésta? Si esto es así, ¿en qué consiste la crisis? ¿Cuál es la lectura que puede hacerse a partir del desenlace de Horacio en la *nouvelle*?

¹⁶⁹ Jorge Enrique Linares Salgado. *El problema del fin de la filosofía y la negación de la historia en Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1999. 85.

Conclusión

Uno de los afanes más caros para el hombre occidental del siglo XXI está empeñado y cifrado en la acción compulsiva de consumir.¹⁷⁰ De entre las numerosas implicaciones que esto conlleva, la que ahora importa destacar es la que atañe al ser de la expresión porque, aunque pueda mal estimarse o subestimarse esta actividad, ya no es posible pasar por alto que lo que el humano *hace*, en tanto acto expresivo, lo constituye. Esta es la razón por la cual se refiere esta práctica, aunque sea a manera de colofón. Luego, ¿qué es ese ser cuyo interés —que a veces se muestra como si fuera el único— es el consumo de productos de índole diversa? La aspiración de tal pregunta no es la de visitar la indispensable crítica al orden socioeconómico dominante, sino la de explorar las repercusiones ontológicas y existenciales del ser expresivo en la era de una crisis mayúscula, dentro del marco de la ontología de Eduardo Nicol. Es necesario apuntar hacia lo que *in extenso* ya se planteó en el primer capítulo: consumir, como cualquier otro, no es un acto que se encuentre «fuera de lo expresivo» o que no repercuta en la constitución humana. El ser del hombre está en juego ahora mismo, en lo que en este momento *está haciendo*. En esto reside la gravedad de una actividad tan banal como comprar.

No hay algo así como un ámbito o una esfera en la que el ser humano se desarrolle o se haga a sí mismo y otra escindida que sólo utilice para conseguir fines prácticos, lúdicos, frívolos, etcétera, sin repercusiones ontológicas. El ser expresivo está conformado tanto por lo que produce como aquello con lo que interactúa y con-vive; carece de una excusa o estratagema ante las cuentas que ha de rendir por aquello que ha hecho y con lo que se las ve día a día. No hay una separación cabal entre aquellas cosas con las que traba relación que sí lo afectan y las que no, como si se tratara de «campos» diferentes y elegibles a voluntad. De esta imposibilidad se desprende que incluso lo que este ser consume lo va «moldeando» ontológicamente; de ello da cuenta Hernández al describir con profusión y de manera articulada la relación que Horacio establece con las Hortensias. Lo que ocurre entre producto y consumidor, bajo los términos de la expresión, es por necesidad un proceso cuya repercusión es ontológica: «llega» hasta el *ser* de la

¹⁷⁰ Aludir esta acción implica no solo involucrar un problema o situación que da razón de cómo el hombre está relacionándose sino que exige, por una parte, una definición clara que responda a la pregunta «¿qué se entiende por consumo o el consumir?», y, por otra, al menos hacer expreso el conocimiento de que existe una larga, articulada e interesante tradición de teoría crítica acerca del mecanismo con el que el sistema económico imperante opera. Aquí se entenderá por «consumir», *grosso modo*, como aquella actividad cuyo fin último es poseer (ya sea por una transacción monetaria, un medio financiero, etcétera) mercancías o experiencias que hayan sido presentadas como deseables por una estructura publicitaria, virtual, del *mass media*... Aquello deseado cambia de manera muy veloz, por lo que el consumidor se ve obligado —si es que busca satisfacer este impulso— a gastar, comprar o adquirir más y más.

expresión. No hay razón para considerar que el acto de *consumir* o que *lo consumido* —en este sentido— carezca de importancia.

Por tanto, si se concede que lo que se da entre Horacio y las muñecas comenzó siendo una interacción que proviene de la compra de los juguetes, puede señalarse que hay una profundidad ontológica en lo que ocurre entre las muñecas y los protagonistas. Por otra parte, y fuera del territorio de la ficción, el consumo efectivo (no ficticio) tiene una naturaleza semejante a la que Hernández muestra en su obra. Cabría preguntar entonces por la trascendencia, en términos filosóficos, de esta práctica.¹⁷¹ ¿Qué pasa con el ser expresivo cuando con-vive de manera intensa con productos consumibles, y de la consecuencia de la obtención de recursos cuya única finalidad es sólo adquirir más y más?¹⁷²

En este sentido, y si se concede lo siguiente, la idea de Hernández funge como un modelo¹⁷³ de comprensión (del fenómeno del consumo en relación con lo humano) que ha llegado hasta un extremo crítico y cuyas perspectivas —a pesar de ser una narración focalizada en el protagonista— son suficientes como para tener un acceso y descripción de la obsesión por consumir que a la vez es preciso, metafórico y esclarecedor. Sobre la base de esta concesión, la del modelo, esta ficción es la lente por medio de la cual se enfoca al ser humano del siglo corriente; asombra el número de coincidencias entre el personaje literario y el acendrado estado de consumo del hombre. No es necesario repetir o acudir de nuevo a los pasajes citados anteriormente, en el capítulo segundo, para comprobar o ilustrar esto. La intención de esta conclusión es poner de manifiesto el resultado de la intersección o contacto entre la expresión y

¹⁷¹ Sobre el *hacer* humano y sus repercusiones ontológicas, Crescenciano Grave afirma lo siguiente: «El hombre produce un mundo de formas, el cual, a su vez, en un continuo proceso de transformación, influye —constituyéndolo— en su propio autor: el hombre produce al mundo y éste revela la “forma singular de ser que es el-ser-que-produce”. El mundo, en sentido estricto, no es un producto separado de su productor, el mundo aparece como resultado de la técnica humana y, al mismo tiempo, se alza como constituyente de su mismo creador». Crescenciano Grave. «Proteo y Fausto» en González, Juliana y Sagols, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 219.

¹⁷² Jorge Linares amplía y profundiza, desde el sistema de Nicol, en la situación de sobreproducción tanto a finales del siglo pasado como en la víspera del presente: Jorge Enrique Linares. *El problema de la filosofía y la negación de la historia en Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1999. 33.

¹⁷³ Al hablar de modelo se está siguiendo un procedimiento análogo al que Nicol empleó en *La agonía de Proteo* cuando habla de este dios como si se tratara de todos y cada uno de los seres humanos; ahí Proteo equivale al hombre en general. En este caso, Horacio (la forma literaria que elabora Felisberto Hernández) no tiene la misma equivalencia sino que señala el estado en el que ahora se encuentra el ser de la expresión: su amplitud es más acotada pero más precisa.

la relación de Horacio con las Hortensias; tal objetivo se mencionó por nombre y quizás se sugirió su sentido al final del análisis de la obra de Felisberto Hernández, unas páginas antes.

En Horacio, la confusión ontológica tiene por componente o «catalizador» el objeto inerte de la muñeca. La atención que el personaje dedica a estos productos raya en la veneración a un fetiche; aunado a ello, por medio de diálogos interiores o suposiciones del protagonista, se abre la posibilidad de que el dueño de la casa negra adquiriera el estatus ontológico de muñeco, y ser igual a su objeto de deseo. A la par, también se desarrolla el juego —que termina siendo muy serio— en el que los juguetes son como seres expresivos que están imposibilitados de hablar o moverse. El tránsito, si es válida esta manera de decirlo, va del producto inerte (el que no deja de ser un producto expresivo) al ser de la expresión, y viceversa. Tal conversión se da a nivel del discurso literario y constituye un recurso ficcional y fantástico cuyo despliegue no debe entenderse estrictamente como un hecho real sino como una analogía o metáfora de un ser humano que en verdad está sufriendo una confusión ontológica.

Del proceso completo del protagonista de *Las Hortensias* ya se ha dado noticia en tanto función narrativa, y esta información es la que puede yuxtaponerse a una idea del hombre que explique cómo está siendo ahora mismo. Partiendo del modelo de Horacio, se perfilan las señas particulares de la imagen del «hombre de consumo» que no solo mora en la literatura sino que de manera fáctica *está siendo*, de esta forma específica. Uno de sus rasgos más sobresalientes consiste en una indiferencia o ausencia de empatía, por una parte, ante otros seres humanos y, por otra, frente otras situaciones que lo llevarían a la compasión, diálogo o contacto con el semejante. Aunado a ello, se encuentra su atención poderosamente dirigida a los productos que se presentan como deseables y aquellos sucesos que ocurren *en línea*, sólo accesibles a través de una pantalla conectada a la internet. Procura consumir, y lo virtual se encuentra antes que lo que acontece a su alrededor, con sus semejantes: es a través de esto que muestra un desdén casi total ante otros seres humanos. Tal situación lo orilla a mantenerse de forma permanente en el presente y a dedicar toda su atención a lo que es atractivo en ese momento y a la novedad; el resultado, hablando en términos ontológicos, es una «ceguera» del significado o sentido de los eventos que ahora se están desplegando, y de su semejante, el gran ignorado.

No ver más allá del presente es considerado por Eduardo Nicol como uno de los componentes de la crisis que el ser de la expresión está atravesando¹⁷⁴, y cuya explicación se encuentra plasmada en *La agonía de Proteo*.

El hombre pierde el tiempo cuando suelta las amarras y queda a la deriva. Si no hace nada nuevo de sí mismo, se pierde a sí mismo. ¿Y cómo pensar siquiera en lo nuevo, si no tiene presente lo que fue? Este cotejo de los tiempos indica que la novedad no es un desprendimiento; que la transformación requiere forma previa, pues sale hoy, pero sale de ayer; en fin, que la innovación es radical cuando tiene raíces. Perder el tiempo es no hacer sino cosas y más cosas. Para un hombre rodeado de novedades superficiales, sin raíz histórica, ir en busca del tiempo perdido es ir en busca del presente. Pero el presente es inasequible, si permanece vacío de pasado.¹⁷⁵

Es difícil negar que el ser de la expresión vive rodeado de objetos que ha adquirido para consumir, y es aún más complicado siquiera aventurar que *piensa* en sentido reflexivo en la vida en la que está inmerso hasta las narices, cuyo flujo e influjo está por cortarle la respiración. Su alma está tan avocada a la ilusión de consumir que no hay siquiera el intento de detener su «ritmo» para mirar hacia atrás y alrededor para caer en cuenta de lo que ha hecho ese día, ese mes o este siglo. Tal mantenerse absorto irreflexivamente, como apunta Nicol, habla de la imposibilidad de la novedad de conducir al pensamiento o la reflexión. Sin embargo, sería ingenuo pensar que el presente, de suyo, es un «valor negativo» cuya carga lleva a una carencia mientras que el pasado o el futuro son «valores opuestos», deseables por contraponerse al primero. La diferencia estriba en la forma en que se *vive* tales tiempos y cuál es la postura que se adopta en consecuencia.¹⁷⁶

«Ir en busca del tiempo perdido» no es una posibilidad clausurada, ni una empresa sin sentido: Nicol señala el peligro de la inmersión completa en el presente como la imposibilidad de

¹⁷⁴ Aunque Nicol anunciaba esta crisis en la segunda mitad del siglo XX, la profundidad y claridad de esta denuncia fue tal que incluso en la víspera de la segunda década de este siglo, sigue por completo vigente e incluso clarificadora del estado actual de la situación, tal como —desde su forma— Felisberto Hernández vislumbró en Horacio el exceso que ahora mismo puede observarse.

¹⁷⁵ Eduardo Nicol. *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder. 2004. 114.

¹⁷⁶ «La experiencia del *ahora* implica necesariamente el *antes*. Toda experiencia es presente, pero no hay presente sin pasado. Por eso encuentra Nicol que el carácter fundamental del hombre es la temporalidad, cuyas dimensiones son el ahora, el antes y el después: “las *dimensiones* de la temporalidad —el ahora, el antes y el después— son los datos primarios y constituyen el orden de la experiencia aunque sean cualitativos y heterogéneos”. Claudia Márquez Pemartín. «Ontología del hombre en Eduardo Nicol» en Luz María Álvarez Argüelles, Vlódimir Saavedra Martínez y Claudia Márquez Pemartín. *En torno a la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 81.

conjugar los «tiempos» para reconocer cuál es el nuestro; de tal manera se pasaría por el siglo XXI con los párpados como barreras para mirar. Pero el ser expresivo, concentrado en objetos, ha perdido de vista a su semejante y a sí mismo, y en consecuencia *lo otro* toma un lugar no sólo protagónico sino *casi único*.¹⁷⁷ Hablar de sus repercusiones es insistir en lo que en páginas anteriores ya se ha dicho: cuando lo otro indiferente ocupa el sitio de lo expresivo, se corre el riesgo de que nada sea diferente o pueda expresarse, esto es, *hacerse a sí mismo*: la libertad se pierde.¹⁷⁸ *Todo*, incluso el ser de la expresión, estaría de-terminado sin más. La posibilidad de la expresión se «diluiría» por tal circunstancia.

El mayor peligro no proviene de una amenaza «exterior», de algo ajeno o independiente del hombre, sino de él mismo y su propia conducta.

El hombre contemporáneo lamenta hasta el cansancio la mecanización de la vida que él mismo ha promovido. Lamentar esta fuerza invasora de la máquina es todavía una reacción proteica. Pero una reacción desfallecida, porque las voces que reivindican la vida, cuanto más insistentes, más occultan la verdadera agonía. Lo peligroso no es la mecanización externa, impuesta uniformemente por razón de fuerza mayor: por la necesidad, que nos somete a todos, de emplear máquinas automáticas y toda suerte de utensilios y armatostes complicados. La máquina es muchas veces unívocamente benéfica. De hecho, sin ella ya no sería posible la vida humana. La distinción entre la que es benéfica y la que es superflua y estorbosa no resuelve el malestar, no disuelve el

¹⁷⁷ A manera de propuesta, puede aventurarse que eso *otro*, en lo que está puesta la atención, está de alguna manera en el presente: uno de los valores de tales cosas se encuentra en su novedad, cuyo ritmo es vertiginoso. Entre más nuevo, «mejor». Lo viejo —que no sólo no es «nuevo»— pertenece a un tiempo pretérito al que no hay que mirar ni considerar sino para encontrar lo que ya carece de valor.

¹⁷⁸ Es labor de la filosofía señalar este peligro cuyas repercusiones parecen de dimensiones enormes. En este caso, este gran riesgo se ha reflejado con base en la ontología de la expresión y por medio de la obra de Hernández; sin embargo, también puede verse en las corrientes posmodernas actuales del pensamiento filosófico que —como señala Alberto Constante— se trata más de un estilo con el que se acude y reanima a la tradición. El impacto de este estilo, o incluso «moda», no es inocuo (porque es un discurso de poder), sino que repercute hasta la manera en que la ciencia se concibe y dirige. El axioma en el que se funda la posmodernidad es el del rechazo de los postulados de la Modernidad, cuyo resultado es un supuesto desengaño e incredulidad ante el lenguaje, los relatos fundacionales, el pasado, la tradición... Y es justamente en este estilo en donde *se hace presente* el peligro para el ser de la expresión. «Porque, como ha señalado Nicol “lo que se persigue es el dominio total de la realidad, y en esta empresa anónima todos quedan indiferenciados. Lo sofisticado es confiar a la ciencia una misión de dominio”. El saber posmoderno no es, pues, solamente instrumento del poder o de los poderes ya que hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. Esta situación Nicol la llamó la “utilidad totalizada” o la “totalidad de lo necesario”...» (Alberto Constante. «Preludio a la posmodernidad» en Juliana González y Lizbeth Sagols (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 118). Renunciar a la libertad no es un fenómeno que únicamente estaría enraizado en un momento de la configuración socioeconómica de Occidente, sino que puede rastrearse hasta los cimientos de la ciencia y la filosofía. La crisis es tan generalizada como profunda.

sentimiento de agobio que nos produce a todos, los sensibles y los toscos, tanta y tanta máquina en torno.¹⁷⁹

La máquina que refiere el pensador —causa y síntoma de un agotamiento ontológico, que padece el «enfermo»— tiene un punto de comparación con las muñecas de Horacio; no en la utilidad, sino en aquello que producen en el individuo: ambas al inicio son benéficas, pero al estar presentes en cada esfera de la vida cotidiana, terminan por generar algo que el ser expresivo aún no descifra y tampoco sospecha. Un nombre para ello, como ya se ha dicho, es *confusión*; conlleva a un intercambio de prioridades o «niveles» (lo humano sustituido por lo indiferente), y se manifiesta en el dispendio de recursos empleados en consumir, y en la manera en que el ser humano estima esas cosas. En este contexto, *confusión* tiene alguna equivalencia o relación con la crisis, o de manera más precisa, la primera es una faz de la segunda. La agonía de Proteo —en esto consiste la tesis de la crisis para Nicol— es quedarse con una sola forma, anquilosada, rígida. Su característica mutación se aletarga; parece negarse a seguir su propio ritmo de cambio.

Jorge Linares en su libro *Ética y mundo tecnológico* escribe lo siguiente, en donde sintetiza y a la vez expone la preocupación filosófica de Eduardo Nicol. Para el autor mexicano, la idea de un dominio total de la realidad por medio de una manera de hacer ciencia, es una reflexión central.

La renovación de los fundamentos ético-existenciales de la filosofía (y de la ciencia) se hace más urgente en la época en que se presiente el decaimiento de esa capacidad “proteica” ante un nuevo orden mundial de uniformidad vital impuesta por la necesidad pragmática. Si el ser humano se vuelve incapaz de metamorfosis, de renovación y autotransformación histórica, entonces se desvanecería su forma propia: “el hombre amorfo representa la agonía de Proteo”. Por eso, para Nicol, la crisis que amenaza al pensamiento filosófico y a todas las “vocaciones libres” es, en el fondo, una amenaza al ente histórico que ha formado su propio ser proyectando una idea multiforme de sí mismo. De este modo, en el porvenir de la filosofía está cifrado el destino de la humanidad misma.¹⁸⁰ Las últimas obras de Nicol dan testimonio del intento por rescatar dicha potencialidad ante tal sombrío porvenir de la historicidad humana.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Ibid.* 110.

¹⁸⁰ El sino del ser de la expresión está íntimamente ligado con el de la filosofía dentro del sistema de Eduardo Nicol. La decadencia de uno refleja la de la otra: el mismo peligro acecha a ambos.

¹⁸¹ Jorge Linares. *Ética y mundo tecnológico*. México: UNAM y FCE. 2008. 238

Linares, junto con Nicol, señalan desde el horizonte de la ciencia —y aún más radicalmente, desde la filosofía— el peligro de que el ser de la expresión devenga a-morfo, es decir, carente de forma e incapaz de trans-formación. Tal crisis no sólo proviene de una conducta del ser humano que supone consumir como actividad suprema sino que es una configuración cuyas causas y efectos no pueden localizarse en una sola fuente. No obstante, y aunque en la cita anterior no esté implicado el consumismo, los resultados de un nuevo orden mundial se encuentran en consonancia con el modelo de Horacio y las Hortensias, con la idea del hombre de consumo; por tanto, ambas motivaciones encuentran su manifestación en la crisis anunciada por Nicol.

La noción que en estas conclusiones se está planteando, la confusión ontológica, puede entenderse al menos en dos sentidos: en el primero, el ser expresivo —que ya ha perdido la noción de *qué es él mismo*— fácilmente otorga la misma importancia tanto a lo indiferenciado como a su semejante. Es por esto que cuando tiene frente a sí ambas clases de entes (ontológicamente distintos, como se mostró antes), tiende a considerarlos como equi-valentes en el mejor de los casos; en otro caso no hay equi-paración sino que la prioridad, si es posible llamarla así, recae en *lo otro*.¹⁸² La relación más íntima que sostiene el hombre ahora ocurre con las cosas y no con sus semejantes; se con-funde¹⁸³ a él mismo con lo que *siempre* es de una sola *forma*. Es patente una inconsistencia entre ambos entes; sin embargo, el que es capaz de adoptar otra forma, puede transformar los términos de la inconsistencia en afines o semejantes: a voluntad, el ser humano estaría renunciando a sí mismo transformándose en una mera cosa.

Es en extremo difícil negar que el ser expresivo está encarnado en un cuerpo viviente. Tiene desde luego un componente material irrenunciable, como el resto de los entes tanto inertes como vivos. Un segundo sentido en el que la confusión ontológica puede entenderse radica en considerar ese «elemento material» del ser humano como la totalidad de su ser, es decir, afirmar que *él es sólo un cuerpo*. Al tomar lo indiferente como su semejante, parece consecuente que se considere como una cosa únicamente, un objeto más entre la multitud de los que ya hay en el cosmos. Este enfoque suprime la diferencia ontológica y la expresión, *de hecho* tiene

¹⁸² Este específico enfocarse en las cosas no es como el de la ciencia cuyo interés es ir descubriendo los objetos de estudio *como son*; al contrario, esta imagen del hombre no tiene una aproximación como la de la ciencia, sino que busca casi con desesperación un «efecto secundario» de los productos consumibles, el estatus social. Incluso éste, inmaterial y de cierto modo intangible, no representa para ese ser expresivo algo por lo que se interese: lo prioritario es el *estar* en «frecuencia» con la novedad de los bienes materiales, en extremo mutante, a la que sólo puede «seguírsele el paso» con el constante consumo.

¹⁸³ En el sentido de que se *comporta* como un «bien» adquirible, consumible.

repercusiones cósmicas. La crisis alcanzaría a poner en riesgo en este escenario aquello por lo cual el ser humano puede llamarse como tal: la profundidad no es de nomenclatura sino ontológica.¹⁸⁴

Resulta paradójico que el ser protéico esté renunciando a cambiar conforme a su naturaleza, mientras que aquello que lo está alienando tenga la posibilidad de mutar como otrora él mismo lo hacía. Este fenómeno parece reflejar a un productor o fabricante de bienes que prefiere delegar la posibilidad de la transformación antes que ser él mismo quien presida tal acto. Algo profundamente familiar se encuentra en la novedad como para captar la atención del ser humano de la forma como lo está haciendo: el flujo de la novedad de los productos deseables y consumibles emula el cambio de Proteo. Pero esto se trata de una impresión engañosa o, en el mal sentido, de una ilusión, especialmente cuando se trata de aquellas cosas carentes de vida o inertes. ¿Cuáles son las causas de esta delegación? ¿Qué es lo que busca al renunciar a su privilegio ontológico? ¿Es acaso una clase de «cansancio» lo que lo hace actuar así? Parte de la paradoja es que ignore a su semejante y entregue todo su ímpetu a transferir o replicar su expresividad en algo no humano.

Siguiendo el flujo de semejante impresión engañosa —como desarrollando el hilo de una historia—, el ser humano estaría trabajando para hacer *hablar* a las cosas, y una vez conseguido esto y si es que esto fuera posible, podría guardar silencio de una vez y por todas o comenzar a dialogar con aquellas entidades con una insólita nueva capacidad de usar la palabra. Se instauraría una situación sin precedentes y consecuencias inauditas, quizá irreversibles. Se trataría sin duda de un giro copernicano, una formidable revolución o una catástrofe. Pero antes de imaginar detalles de una ficción de esta clase y magnitud, la pregunta por el *otro yo* entra en juego: si en verdad el ser expresivo está buscando tornar expresivo a *lo otro* mientras ignora a su semejante, ¿cuál es su motivación? ¿Qué es lo que estaría buscando y por qué rehúye al diálogo con *el otro yo*? ¿Acaso dejó de serle suficiente o ha olvidado que tiene esa posibilidad? De entre

¹⁸⁴ Las implicaciones de esta postura no sólo recaen en el hecho de consumir o en la configuración socioeconómica dominante, sino que influye en cómo algunas «regiones» de las ciencias conciben lo expresivo: por ejemplo, creer junto con alguna postura de la neurobiología que lo que constituye ontológicamente al hombre es simplemente una compleja combinación de neurotransmisores en el cerebro; a lo sumo, de manera esencial esto sería el ser expresivo. Emitir un juicio con respecto a esta concepción —a la luz de la expresión— es materia de un desarrollo posterior, que por ahora queda pendiente; no obstante, sí representa un problema conceptual, sobre todo si se tiene en cuenta lo que hasta ahora se ha planteado acerca de la expresión. Esta dificultad (si es que puede llamarse así) no implica por necesidad que haya que decantarse por la verdadera en detrimento de la falsa, sino que reclama una reflexión comprensiva, informada y profunda.

las múltiples vías de interpretación de estos fenómenos, puede reafirmarse la de la crisis; además, tales búsquedas de generar nuevos vínculos con lo indiferente, habla de una inquietud o *incomodidad* del ser humano con respecto a cómo está existiendo.

Aunque se hace énfasis en los acontecimientos del siglo XXI, la fatiga viene desde antes; sus raíces son profundas. La visión de Nicol es secundada y confirmada —si es que tal cosa cabe decir— por las filosofías del siglo XX. Alberto Constante, a propósito de una comparativa entre el filósofo de la expresión y Martin Heidegger, señala lo siguiente: «De hecho, prácticamente toda la filosofía del siglo XX detrás de la rejilla de nuestra mirada puede apreciarse, en términos generales, como la aceptación de la finitud, de esa capacidad de muerte como muerte de la existencia humana y, con ella, la vastedad de sus consecuencias». El riesgo entrañado en la filosofía es el del hombre. Hay una relación entre ambas situaciones que los refleja como semejantes, y por tal Constante —a la luz de su reflexión de la lectura de Nicol y Heidegger— enuncia el peligro.

Ahí, en ese espacio donde para Nicol la filosofía moderna es una sola filosofía en marcha: muchas filosofías, muchos pensamientos en una filosofía que se hace revolución en varias etapas, porque el ser moderno significa no ser griego ni medieval, sino algo distinto. En esta situación, nos dirá Nicol, intervino un factor imprevisible: el desenlace. ¿Cuál desenlace? La posible aniquilación de la filosofía. [...] ¿Cabría imaginar que la filosofía hubiera contribuido ella misma al peligro que amenaza su provenir? La crisis de la filosofía es una crisis que nos obliga a ir hasta la génesis para tratar el tema genealógicamente, documental [...].¹⁸⁵

De la misma forma que la situación de la filosofía reclama una reconsideración reflexiva de sus raíces más profundas, la del ser expresivo parece demandar también una atención así de comprensiva. Es verdad que el principal rasgo de la crisis de lo expresivo, la renuncia al cambio de forma —si termina por darse permanentemente—, es un signo nefando que podría anunciar el fin de lo humano. Esta señal es atemorizadora en extremo, e induce a la desesperanza, también se trata de una especie de cansancio ontológico y tal vez de una insólita situación para el ser de la expresión. Pero antes de poder echar el velo sobre un supuesto cadáver o de comenzar la redacción de las exequias, el deber impone hacer a un lado la viva emoción e interrogar por las

¹⁸⁵ Ambas citas fueron tomadas de Alberto Constante. «Nicol y Heidegger: ¿diálogo imposible?» en González, Juliana y Sagols, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 273 y 284.

características de la situación, incluso plantear preguntas a manera de hipótesis o alternativas al anuncio del fallecimiento, que serían a la vez tanto caminos de indagación como «válvulas de escape» o *cuestiones de resistencia*. Tal examinación ofrecería al menos la posibilidad de afirmar un descanso antes que una «muerte», una homeostasis antes de que ocurra un cambio mayúsculo o, incluso, una transformación expresiva no evidente e inédita. Lizbeth Sagols en su prólogo a *Símbolo y verdad*, destaca un rasgo fulgurante del pensamiento de Nicol: «¿Se cierra entonces el horizonte con este análisis [el de la agonía de Proteo]?, ¿quedamos privados de futuro y de luz? Ni la obra entera de Nicol, ni *Símbolo y verdad*, nos permiten concluir de esa manera. Lo que priva en definitiva, en todo el filosofar nicoliano, es la entereza para pensar con verdad. Y si los tiempos son tristes porque Proteo agoniza, la palabra de Nicol anima, [...] a ser fieles a la vocación de pensar y ejercer la libertad —pese a las adversidades, o incluso, justo por ellas».¹⁸⁶

Aunque esquivos, turbulentos y opacos, aquello que habría que interrogar primero son los tiempos que está *viviendo* el ser humano, *estos* tiempos; preguntarse por la naturaleza o comportamiento de los acontecimientos que están en constante diálogo con él y que lo influyen sin duda. Con alguna seguridad, «ahí» puede encontrarse una causa de esta aparente renuncia a adoptar nuevas formas de ser; por supuesto, la crisis no es incausada e invita a pensar ¿por qué acontece ahora? ¿Qué es aquello tan crucial como profundo como para generar semejante efecto en el ser humano? Por otra parte —y en consonancia—, al fallidamente delegar a otras cosas que no son él su posibilidad de mutar, ¿persigue un fin o es que acaso este gran cambio está sucediendo de una manera por completo inadvertida, como si el ser expresivo estuviera en un grado de inconciencia como cuando se duerme? ¿Acaso su única razón es un agotamiento nunca antes visto? Si esto último es verdad, ¿cuál es el elemento novísimo en el contexto presente cuya configuración estaría contribuyendo a la crisis? ¿Es que antes el ser de la expresión se había encontrado en un escollo como éste?

Los signos de fatiga son en verdad palpables; una de sus manifestaciones más crudas es la ausencia de empatía ante eventos dramáticos (violentos, funestos, sangrientos, bélicos...) que el siglo XXI ha albergado en sus albores. Éstos serían suficientes como para expresar un cambio ontológico consecuente, adoptar una nueva manera de ser, pero más bien el hombre actúa como si cargase un pesado fardo o estuviese tan exhausto como para moverse. ¿Es esto tal como

¹⁸⁶ Lizbeth Sagols. «Prólogo» en Eduardo Nicol. *Símbolo y verdad*, Puebla: Afinita. 2007. 17.

parece? Tal vez habría que indagar este comportamiento a la luz de la historia de su presente para aclarar, rectificar o reafirmar estas impresiones; sin, desde luego, considerar cómo es que su pasado ha moldeado tal presente.

No sería impertinente contemplar dos alternativas ante los síntomas de la agonía de Proteo: la primera consiste en interpretar esta situación como un descanso momentáneo, consecuencia de su incesante actividad de transformación. La idea, como concepto filosófico, del descanso no es ajena a Nicol;¹⁸⁷ se muestra como un momento necesario del ser proteico, y en tanto tal no hay razón evidente como para desecharla como una hipótesis viable. La segunda —que no excluye a la primera ni tampoco a las cuestiones hipotéticas antes mencionadas— se trata de la imposibilidad de predecir cómo ha de actuar y mudar de forma; por lo tanto, incluso el anuncio del cese de su movimiento ontológico cae en un terreno «especulativo» que no ofrece garantía alguna de ser estrictamente verdadero: se perfila como una posibilidad entre muchas más. En este sentido, lo que cabe esperar del hombre es lo incierto. Esta expectativa confirma y deja ver uno de los rasgos constitutivos del ser humano (como ya se visto anteriormente). Yendo de la mano de María Teresa Padilla Longoria, cabe decir que «Nicol subraya que en el hombre su determinación formal es la indeterminación: la existencia humana entraña el modo de un ser con la capacidad de autotransmutarse. La mutación es un acto de libertad».¹⁸⁸ No poder saber qué será de la expresión es incluso un acto de libertad.

La elección de Nicol del adjetivo proteico y de la figura deílica de Proteo, proveen una estructura para pensar al ser humano; si se sigue el rastro de este dios —en busca de mayor noticia acerca del presente—, pronto viene a la memoria la historia de Menelao en la *Odisea*. Ya en la desesperación, Telémaco llega ante Menelao para pedir noticia de su padre, Odiseo, de quien no sabe su suerte luego de la guerra de Troya; para dar razón acerca de este personaje, de lo que sabe de él, el rey espartano revela la fuente de donde provino esa información: fue el mismo Proteo quien le dijo que Ulises seguía con vida, atrapado por Calipso en una isla.¹⁸⁹ Esto pudo llegar a oídos del acongojado hijo gracias a la facultad del dios, la de poder revelar el futuro y saber también lo que ocurre en el presente. Pero este «informante» no es una entidad benévola o

¹⁸⁷ Cf. Nota a pie número 33.

¹⁸⁸ María Teresa Longoria. «Metafísica y humanismo en la obra de Eduardo Nicol» en *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 147.

¹⁸⁹ *Odisea*. IV, 555.

benefactora, sino que Menelao tuvo que vigilarlo, acecharlo y asirlo, e incluso contó con la ayuda de Idótea —hija del dios marino— para acometer la tarea, y es ella quien instruye al rey de cómo proceder para beneficiarse con el conocimiento de su padre:

Pues yo voy, extranjero, a explicártelo todo fielmente:
suele andar por aquí cierto anciano del mar, infalible,
el egipcio Proteo, inmortal que conoce los fondos
del océano sin fin; Posidón por vasallo lo tiene
y es el padre que a mí me engendró, según dicen: si fueras
tú capaz de recogerlo en celada y rendirlo a tu arbitrio,
de tu ruta te habría de decir si será corta o larga
y en qué modo podrás regresar sobre el mar rico en peces.¹⁹⁰

Lo que su propia hija destaca de él como característica sobresaliente es su conocimiento y su actitud esquiva. Acceder a la información que salvaría la vida de Menelao no iba a ser una tarea sencilla. Idótea le regala a él y a sus hombres pieles de foca para que se disfrazen y se unan al grupo que acompaña a Proteo en su siesta al mediodía, en el zenit. Una vez que está dormido, corren hacia él y Menelao lo captura.

Dando gritos saltamos entonces los cuatro y las manos
le lanzamos encima. No puso el anciano en olvido
sus ardides: cambióse primero en león melonado,
en serpiente después, en leopardo y en cerdo gigante,
luego de ello en corriente de agua y en árbol frondoso.
Sin respiro apretábamos todos con ánimo entero
y, rendido por fin el anciano perito en intrigas
maliciosas, volviéndose a mí, preguntó de este modo:

¿Qué deidad te ha ayudado a tramar, oh retoño de Atreo,
tal celada que así me has cogido? ¿Qué buscas con ello?¹⁹¹

Finalmente el captor consigue lo que necesita para volver a su hogar y retomar su trono: desde antes de zarpar huyendo, tuvo que haber ofrecido libaciones a los dioses, quienes estaban

¹⁹⁰ *Íbid.* IV, 380.

¹⁹¹ *Odisea.* IV, 450.

enojados por su injusticia y no le permitían abandonar la isla, Faros, en la que estaba atrapado junto con sus hombres. Sin embargo, conseguir la voz de Proteo conlleva un desafío, asirlo y soportar las formas atemorizantes que adopta.¹⁹² Quizás excepto por las últimas dos, tuvieron que haber causado temor en el rey espartano y sus hombres. La salvación no se obtendría de manera fácil, ya que mirar y asir al dios marino es una tarea tan ardua como espantosa.

Proteo es el personaje que refleja la mutación ontológica del hombre; sus cambios de apariencia son la metáfora de las transformaciones ontológicas del ser humano. En este sentido, la anécdota de Menelao presenta un doble juego de espejos: el ser de la expresión es tanto el mutante como el valiente mortal; es quien contempla y quien cambia, quien teme y quien busca evadir. Para poder entender su propia crisis, necesita de un plan, agallas y fortaleza. En esto se le va la existencia. Y antes de seguir adelante, es necesario hacer una acotación acerca de este personaje por medio de una advertencia de Crescenciano Grave: «Sin embargo, la relación del hombre con el dios Proteo no es de igualdad —hay siempre un hiato entre el ser divino, por menor que sea, y el ser humano— sino analógica: el hombre es semejante a Proteo. Por lo tanto, el desciframiento del hombre en el dios no nos debe dejar pasar inadvertidas las diferencias entre la divinidad y la humanidad».¹⁹³

En presencia del reflejo del hombre en el dios cabe preguntar lo siguiente: ¿será posible que en el transcurrir del tiempo Proteo se haya vuelto aún más oscuro, y tenga ahora un sentido del humor ácido, casi negro? Lo que antes ofrecía formas que mudaban sin cesar, ahora parece sólo un cadáver. ¿Acaso esto es un ardid más de este personaje inmortal con el cual busca intimidar a un Menelao del siglo XXI y trata de escapar sin responder a la pregunta en la que está cifrada la existencia de este desesperado? Históricamente las formas del hombre han hablado por sí mismas, pero en la versión homérica la deidad *habla con palabras*; la esperanza está cifrada en que el presunto cuerpo sin vida no sea un estertor, sino otra prueba del dios, y que una vez

¹⁹² Capturar al dios no debe entenderse, en un mal sentido, como un apresar o fosilizar sus transformaciones. Tenerlo al propio «arbitrio» es algo diferente a esto: «La tarea de apresar a Proteo —la clave de las transformaciones— no consiste en sofocar las mutaciones sino en descubrir aquello por lo cual el ser del hombre persiste en una constante metamorfosis. “Lo que nos incita en la búsqueda es la forma de ser que se encubre en los cambios de forma, y que a la vez sólo puede revelarse *en* esos cambios”. Lo que estimula la búsqueda es lo buscado: la forma que se manifiesta encubriéndose en los cambios es la forma proteica». (Crescenciano Grave. «Proteo y Fausto» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 216-217.

¹⁹³ Crescenciano Grave. «Proteo y Fausto» en González, Juliana y Sagols, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 218.

superada, se vuelva a escuchar lo que Proteo puede decirle al ser de la expresión, para escapar una vez más de Faros, la isla en la que está cautivo. ¿Puede morir el dios griego?

Bibliografia

ÁLVAREZ ARGÜELLES, Luz María, SAAVEDRA MARTÍNEZ, Vladimir Y MÁRQUEZ PEMARTÍN, Claudia. *En torno a la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990.

ARISTÓTELES. *Física*. Madrid: Gredos. 2011.

CONSTANTE, Alberto. «Preludio a la posmodernidad» en Juliana González y Lizbeth Sagols (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 115-121.

_____ «Nicol y Heidegger: dilogo imposible?» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 273-284.

GREEN, Michael. *De la historia y la verdad del unicornio*. Barcelona: Urano. 1989.

GONZÁLEZ, Juliana. *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1981.

GONZÁLEZ, Juliana y SAGOLS, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990.

GONZÁLEZ DE LEÓN, María del Carmen. «El desvío no fantástico de Felisberto Hernández» en *Sic*. Año IV. Número 10. Diciembre de 2014.

GRAVE, Crescenciano. «Proteo y Fausto» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 211-225.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias en Obras completas*. México: Siglo XXI. 2000.

HOMERO. *Odisea*. Barcelona: Gredos y RBA. 2007.

HORNEFFER, Ricardo. *La expresión, fundamento ontológico de la dialéctica del hombre en la obra de Eduardo Nicol*. México: Tesis para optar por el título de Licenciado en Filosofía. 1984.

_____ (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009.

_____ *El problema del ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México: UNAM. 2013.

LINARES, Jorge. *El problema del fin de la filosofía y la negación de la historia en Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1999.

_____ *Ética y mundo tecnológico*. México: UNAM y FCE. 2008.

NICOL, Eduardo. *Psicología de las situaciones vitales*. México: FCE. 1941.

_____ *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1957.

_____ *Los principios de la ciencia*. México: FCE. 1974.

_____ *Metafísica de la expresión*. México: FCE. 1974.

_____ *La idea del hombre*. México: FCE. 1977.

_____ *La revolución en la filosofía: Crítica de la razón simbólica*. México: FCE. 1982.

_____ *Ideas de vario linaje*. México: UNAM. 1990.

_____ *La agonía de Proteo*. México: UNAM, Herder. 2004.

_____ *El problema de la filosofía hispánica*. Salamanca: Ediciones Espuela de Plata. 2008.

_____ *Símbolo y verdad*. Puebla: Afinita. 2007.

MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2002.

MORALES, Ana María. «Lo fantástico en *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández» en *Escritos: Revista del centro de ciencias del lenguaje*. Número 29. Enero-junio de 2004. 141-156.

PABÓN S. DE URBINA, José M. *Diccionario bilingüe manual griego clásico-español*. Barcelona: VOX. 1967.

PADILLA LONGORIA, María Teresa. «Metafísica y humanismo en la obra de Eduardo Nicol» en Ricardo Horneffer (coordinador). *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*. México: UNAM. 2009. 141-162.

_____ «La pregunta por la esencia de la filosofía en la obra de Eduardo Nicol» en González, Juliana y Sagols, Lizbeth (editoras). *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*. México: UNAM. 1990. 69-78.

PIMENTEL, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores y UNAM. México: 2012.

PLATÓN. *Diálogos III*. Madrid: Gredos. 2008.

_____ *Diálogos V*. Madrid: Gredos. 2008.

SAGOLS, Lizbeth. «Prólogo» en Eduardo Nicol. *Símbolo y verdad*, Puebla: Afinita. 2007. 5-17.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario. 23ª edición en línea. www.rae.es