

04.

La representación y sus fronteras

Representation and its borders

recepción: 14 de febrero de 2017
aceptación: 30 de junio de 2017

ALBERTO VITAL
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

Cuando se inquiera acerca de los elementos que definen al ser humano, se advierte que uno de los esenciales es la necesidad de representar, ya sea aquello que existe en su entorno o fuera del alcance de su vista. En cuanto alguien desea transmitir la percepción de un objeto, la pertenencia o la conciencia de su pertenencia o de su pura existencia, es necesario hablar de él, significarlo y re-significarlo, es decir, representarlo. La representación es base de todo nuestro conocimiento e involucra todas las disciplinas, desde matemáticas y filosofía hasta literatura, astronomía o religión, y así como la hermenéutica depende del lenguaje y la geometría del dibujo. Por lo tanto, la representación se encuentra en el núcleo de las acciones humanas.

Este artículo propone tres maneras para clasificar los tipos de representación de la realidad: 1) figuración, 2) configuración o 3) prefiguración de lo real o lo posible. Se *figura* cuando el propósito consiste en construir una imagen lo más parecida que se pueda a algo; se *configura* cuando se propone diseñarlo para construirlo o modificarlo; y se *prefigura* cuando se anticipa su existencia.

Whenever one inquires about the elements that define human beings, one's attention is drawn to the fact that the need to represent is essential to us, whether such representation concerns something that exists in our environment or something beyond our sight. As soon as one desires to communicate their perception of an object, to point at its existence or at the awareness of its existence, it becomes necessary to talk about that same object, to signify and re-signify it, that is to say, to represent it. Representation is the foundation of all our knowledge and it involves all disciplines, ranging from mathematics and philosophy to literature, astronomy and religion –just as hermeneutics depends on language and geometry on drawing. Therefore, representation is at the heart of all human actions.

This article suggests three ways to classify how we represent reality: 1) figuration, 2) con-figuration, and 3) pre-figuration of what is either real or possible. *Figuration* occurs when the intent is to produce an image as close as possible to the original; *configuration* is a design entailing the intention of constructing or modifying the object; *prefiguration* anticipates the object's actual existence.



Asimismo, se ofrece la distinción de cuatro fronteras de la representación —el concepto de frontera es utilizado en un sentido amplio, que no sólo separa, sino que produce espacios intersticiales— y estas son: la frontera entre 1) lo cotidiano y lo trascendente; 2) la vida y la muerte, 3) el cuerpo y la conciencia y 4) el yo y lo otro.

Additionally, the author introduces the concept of “border”, used in a broad sense: not only does it separate, but it also creates interstitial spaces. The article argues that representation has four borders, namely, between 1) the ordinary and the transcendent; 2) life and death; 3) body and consciousness; 4) the self and the other.

Palabras clave:
representación, frontera, figuración,
configuración, prefiguración

Keywords:
representation, limits, figuration,
configuration, prefiguration



01. El concepto de representación

¿Tienen puntos en común un místico y un matemático? Para mayor distancia, el místico vivió en el siglo XVII y el matemático en el siglo XX. Se trata del español de origen alemán Juan Eusebio Nierenberg y del germano George Cantor. Un punto de contacto es la frontera entre lo finito y lo infinito, entre lo aprehensible y lo inaprehensible. Nierenberg entendió que sólo podemos conocer lo infinito por lo finito y que por lo tanto es válido representarse lo infinito o indeterminado —Dios— por lo finito o limitado —la conciencia humana— puesto que los humanos carecemos de instrumentos propios para percibir más allá de horizontes inmediatos. Por su parte,

toda la teoría de conjuntos de Georg Cantor se basa en la posibilidad de pensar las colecciones infinitas como totalidades, es decir, la posibilidad de hablar simultáneamente de todos los elementos sin tener en cuenta que no disponemos de una representación explícita de dicha totalidad (Ivorra, 2011: 215-216).¹

Estos dos ejemplos ratifican que la representación es un tema de todas las disciplinas. *Representación* es un concepto matemático, filosófico, político, literario, ecuménico. La botánica no avanza si el especialista no dibuja los diferentes tipos

de plantas. La astronomía no es nada si no traza mapas de las constelaciones y las galaxias. La religión no se filtra por la corteza cerebral si no se vale de figuras concretas o abstractas.

Pocas personas han visto un corazón humano, unos pulmones, un hígado; de hecho, es imposible que alguien mire su propio corazón, lo palpe, lo olfatee. En cambio, todas o casi todas han visto numerosas representaciones de este órgano, que suele asociarse con afectos profundos y simboliza incluso el más común de todos.²

En suma, el ser humano necesita representar aquello que ocurre lejos de su entorno inmediato o fuera del alcance de la vista. ¿Pero qué es representar? Ensáyese aquí una definición práctica mediante un ejemplo: para no tener que cargar un objeto y señalarlo con el dedo a fin de referirnos a él, inventamos una imagen acústica o gráfica del mismo. De las muchas opciones con las que contamos para clasificar los tipos de representación, propóngase aquí la siguiente: el ser humano puede 1) vislumbrar una realidad ya existente o una entidad posible mediante una imagen o

¹ Debo esta referencia al maestro Alfredo Barrios.

² En la tercera y última parte de este artículo veremos en versos de Sor Juana Inés de la Cruz y Pablo Neruda el esfuerzo de dos poetas por hacer visible y tangible el corazón; ambos actualizan con ello el tópico de la retórica del llanto.



una descripción y entonces la *prefigura*; 2) describir esa realidad ya existente (aunque quizá no presente) y entonces la *figura*; y 3) construirla mediante la descripción de dicha realidad y mediante los acuerdos para hacerla posible y entonces la *configura*. Desde esta perspectiva tenemos tres tipos de representación: prefiguración, figuración y configuración. Los tres tipos —de modo más evidente el tercero— confirman que la representación, como lo anticipa el sufijo *-ción*, es un acto, es una acción, es una actividad y práctica que por lo tanto requiere de un agente, lo presupone en todo momento, aunque más de una vez llegue a ocultarse.³

En todo caso, la representación se encuentra allí donde se encuentra el ser humano. Arthur Schopenhauer afirmó que “el mundo es mi representación”; logró así que este concepto alcanzara su máxima estatura filosófica, luego de milenios de aparecer de distintos modos en las discusiones filosóficas.⁴ Amadeo Estrada sintetiza dos concepciones opuestas en cuyo trasfondo se encuentra la relación más importante al respecto, justamente aquella que se establece entre el objeto o ente y la representación del mismo. Se trata de la perspectiva platónica y de la perspectiva aristotélica. Platón propendió a modelos matemáticos; Aristóteles a descripciones basadas en la naturaleza. Platón pensó como geómetra; Aristóteles como biólogo o entomólogo (sin que eso le impidiera crear “una disciplina, la lógica”). Platón pensó en la eliminación plena del azar; Aristóteles lo admitió en los fenómenos naturales, aunque

³ *El documento fundador de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México apunta que el “concepto de representación ha ofrecido atractivas líneas de investigación, de comprensión del ser humano y de estructuración de las sociedades. A partir de la idea de que la representación es una construcción social, y concibiéndola como parte de ‘sistemas’, esto es, dentro de ‘diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos y de establecer relaciones complejas entre ellos’ [Mary Nash. Representaciones culturales, imaginarios y comunidad imaginada en la interpretación del universo intercultural], ha sido posible encontrar formas de comprensión de las dinámicas que diversas sociedades y grupos han generado” (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).*

⁴ *“‘Die Welt ist meine Vorstellung’ — dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewusstsein bringen kann: und tut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiss, dass er keine Sonne kennt und keine Erde, sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; dass die Welt, welche ihm umgiebt, nur als Vorstellung da ist, d. h., durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist” (Schopenhauer, 2014: 17); “‘El mundo es mi representación’: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es*



finalmente no lo incluyó entre las cuatro causas. Platón precedió a René Descartes y su racionalismo matemático; Aristóteles a Charles Darwin y su botánica y genética con elementos aleatorios:

Ya en ese momento temprano de la filosofía [las épocas de Platón y Aristóteles] surge una discusión que se mantiene después de veintitrés siglos, la de saber si acaso la cientificidad depende de la matematización, como señalaba Platón (ca. 427-347), respecto a si la matemática —ciencia formal, abstracta— es el último punto de representación del mundo, o bien, como afirmaba Aristóteles, el estudio de la naturaleza con sus propias descripciones y explicaciones —la narrativa histórica— dictaría los mayores alcances y el rigor científico en las ciencias fácticas —las que estudian los hechos del mundo material—. Mientras Aristóteles defiende los alcances de las ciencias naturales en los estudios de la naturaleza y critica su conversión en valores matemáticos — el estudio de la naturaleza reside en las ciencias naturales y no en la matemática, como expresa en la *Metafísica*—, la tradición pitagórica permea el pensamiento platónico y lo lleva a abogar por la claridad y el refinamiento de la matemática como expresión última del conocimiento científico. En esta segunda visión la matemática se descubre, en tanto que sus objetos serían reales y no inventados. Aristóteles critica dicha postura; para él, la matemática es un lenguaje limitado para la descripción, y hace una diferenciación precisa entre

el mundo de la matemática —la ciencia formal— y el estudio de la naturaleza — las ciencias fácticas—, si bien Aristóteles es uno de los principales exponentes e incluso fundador de una ciencia formal: la lógica (Estrada, 2016: 220).

En síntesis, un cierto platonismo y cartesianismo subyace a la confianza en modelos altamente racionales, lógicos, matemáticos, para representar, en último término, todo el universo (ya recordamos que con Nierenberg y Cantor se representa lo infinito aunque no se lo abarque); a su vez, un espíritu aristotélico y darwiniano acompaña a quien piensa menos en modelos altamente abstractos y más en las diferencias específicas y los géneros próximos de todos los seres, en un intento también de representar, a fin de cuentas, el

decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo” (Schopenhauer, 2004: 3). Una de la hipótesis más recientes acerca de la forma del universo es un inesperado apoyo a esta visión filosófica: astrofísicos revisan con cuidado la posibilidad de que el universo tenga solo dos dimensiones —largo y ancho— y de que la tercera y cuarta dimensiones —el volumen y el tiempo— sean solo proyecciones de las dos primeras; de ese modo, el cosmos tendría la forma de una enorme tarjeta de crédito, y el ojo y los demás instrumentos corporales de percepción serían decisivos para figurar y acaso configurar magnitudes tan asombrosas como la distancia de la Tierra hasta los últimos confines o como los millones de milenios aparentemente transcurridos desde la luz, la materia y el espacio más antiguos.



cosmos, sin olvidar cada uno de sus entes y familias de entes. El platónico y cartesiano aspira a la fórmula y se apoya en el número; el aristotélico aspira al tratado y se apoya en la descripción.

Por supuesto, ha habido y hay convergencias entre ambas visiones. Las dos, sobre todo, coinciden en que el *logos* es capaz de representar el mundo y los seres y objetos que lo pueblan y cuerpos que lo rodean. De ese modo, el *logos* es punto de confluencia para Platón y Aristóteles, para Descartes y Darwin, para el biólogo y el matemático, el ecólogo y el estadístico. Durante el siglo XX Jacques Derrida cuestiona esta confianza básica y habla de logocentrismo para poner en duda el poder representativo de la palabra: muchísimos hechos de gran importancia en la vida concreta son irrepresentables o no han sido representados hasta ahora. Ya se verá más abajo que una de las tareas de la literatura ha consistido en ensanchar las fronteras de lo representable en varias direcciones, una de ellas —con James Joyce y otros autores— la de la vida cotidiana. Por lo pronto, baste recordar que un poema de César Vallejo expresa de modo lacónico y contrastivo la distancia entre la vida fáctica y el esfuerzo de las artes y las ciencias por representar la vida y entenderla en sus matices, proporcionando medios novedosos de expresión y conceptos como redes:

Un hombre pasa con un pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo

de su axila, mávalo.

¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo
en la mano.

¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae del techo, muere y ya no
almuerza.

¿Innovar, luego, el tropo y la metáfora?

(1996: 120-121)

A la vez, este poema está construido, al igual que todos los textos, como un esfuerzo de representación, así sea en este caso la elocuente exposición de lo irrepresentable del sufrimiento de seres únicos, anónimos, perdidos en las oleadas de la existencia citadina, típicamente moderna. Mediante una técnica de pareados contrastivos, los versos ponen en escena el divorcio entre los conceptos y prácticas de ciencias y artes, por una parte, y el dolor de la vida, por la otra. Bien sabido es que para Schopenhauer uno de los temas consistía justamente en el sufrimiento y en la ineptitud del pensamiento para dar cuenta del mismo (López de Santa María, 2004). Dicha técnica es un aporte del poeta y es,



en suma, un intento *in extremis* por representar lo irrepresentable.

Desde luego, se puede tener la tentación de convertir la palabra en un absoluto y de emplearla en todas las circunstancias y para todas las circunstancias. Entonces no queda más camino que hablar sin descanso, como lo intenta Dante C. de la Estrella en la novela *Domar a la divina garza* (1989), de Sergio Pitol. Fracasa este (des) propósito.

En el otro extremo, el teatro del silencio de la segunda posguerra mundial expresa, antes que Derrida, los límites del *logos* ante la magnitud de los horrores y sufrimientos causados por el hombre.

Aun así, para tocar el mundo de los hechos, para librarnos de vaguedades y razonar con rigor y constancia, la palabra es un instrumento imprescindible. En cuanto queremos compartir un objeto, transmitir una percepción del mismo, su experiencia o su vivencia, incluso su pertenencia o la conciencia de su pertenencia o de su pura existencia, resulta claro que tenemos que hablar de él, significarlo y re-significarlo: representarlo.

Por ello, si le hemos dado al ser humano las calidades de *homo ludens*, de *homo faber* y de *homo sapiens*, hemos debido incluir la de *homo loquens* y añadimos la de *homo repraesentans*, esto es, la de ser dotado de la habilidad y la necesidad de figurar, configurar, exponer, referir y por supuesto de narrar, describir y argumentar, tres de las

grandes tareas del habla diaria del *homo domesticus* y del *homo publicus*. Y es que el *homo loquens* y *sapiens* se sustenta en la capacidad de representar lo vivido sea en el mundo exterior, sea (lo que sin duda es más complejo) en el mundo interior, y para que el *homo faber* exista se hace necesario que, antes de hacer algo, se ponga de acuerdo sobre ese algo, muchas veces diseñándolo, esto es, dibujándolo, prefigurándolo.⁵ Igualmente, el *homo ludens* expresa reglas y condiciones antes de emprender aquellos juegos en que intervienen terceros.

En síntesis, la representación se encuentra en el núcleo de las acciones humanas, salvo aquellas que ocurren sin palabra y sin pensamiento, sin flujo de la conciencia, pues desde luego el pensamiento y el flujo de la conciencia están imbuidos de representación, lo mismo que los sueños. Estos últimos son representaciones de fuerzas inconscientes que de otro modo,

⁵ Como paradigma de representación del mundo interior se alza el monólogo final en el *Ulises*, de James Joyce. Las estrategias del autor para captar y expresar la mezcla de fragmentarios pensamientos, sensaciones y sistema de creencias de Molly Bloom son una síntesis de la propuesta que la literatura puede hacer con respecto a todo aquello dentro de la mente humana que es susceptible de representarse y manifestarse mediante recursos verbales. Estamos ante uno de los asuntos decisivos de la literatura: alcanzar y rebasar las fronteras de lo concebible, lo imaginable, lo representable. Volveremos sobre este autor.

como lo sabemos desde las literaturas más antiguas, quedarían sumidas en la oscuridad de lo incognoscible, de lo no interpretable. Gracias a las representaciones oníricas puede haber interpretación de los sueños. Más aún, gracias a las representaciones puede haber interpretaciones. Y es así como la hermenéutica depende del lenguaje, del dibujo, de la geometría.

En cambio, aun así la representación no aparece en el flujo incesante e incontenible de la inmensa mayoría de las acciones humanas, ya sea porque estas últimas se encuentran de tal modo automatizadas que ya no expresan, ya no dicen nada, ya han sido dichas o han sido de algún modo codificadas. Quizá por eso se habla de masas anónimas para referirse a las multitudes, no tanto porque cada persona de la masa carezca de un nombre propio, sino porque el nombre común, el sustantivo común, aquel que describe y da voz más allá de la identidad del nombre propio, ya ha sido empleado en otras multitudes y se ha reducido a algún tipo de código y de comprensión hecha rutina, entendimiento mecánico, estadístico. Otra forma de ausencia del *logos* se deriva de profundos traumas individuales o colectivos. Entonces se desafía al artista a dar voz e imagen a lo inenarrable e inimaginable, como el bombardeo de poblaciones inocentes y desprevenidas; en 1937 Pablo Picasso expresó en *Guernica* el delirante sufrimiento de animales humanos y no humanos, la pérdida de todo color y la brusca anulación de cualquier diferencia entre el afuera y el adentro, diferencia decisiva para lo íntimo,

lo privado, lo que cobija, lo que protege. Con *Guernica* se alcanzó una de las fronteras de la representación, como se alcanza en toda obra que tarde o temprano se vuelve paradigmática.

Hoy *Guernica* es un referente de cultura universal y por lo tanto las masas de turistas deben verlo al menos una vez en la vida. Sucede que las sociedades avanzadas ya no se angustian por la falta de comida, vivienda, transporte, salud, educación. Un estadio superior de las civilizaciones se relaciona con el tiempo disponible para producir y consumir obras estéticas que no son sino representaciones en distintos grados de lo real o de aspectos específicos relacionados de modo directo o indirecto por lo real. Mientras más estable es la vida económica y política en una sociedad, las personas se encuentran en condiciones de destinar más tiempo a los museos, al cine, a las salas de concierto, al teatro.

El teatro emplea el concepto de *representación* de modo explícito, como una forma de tomar conciencia de la misma. Tenemos entonces representaciones que no se conocen o reconocen como tales y representaciones que emplean la noción expresa y llegan a extremos como el teatro dentro del teatro en *Hamlet* y el teatro dentro de la novela en “El retablo de las maravillas” de Miguel de Cervantes Saavedra. Ambos ejemplos literarios entreveran la vida y la figuración de la vida.

Pocas horas antes del asesinato de John F. Kennedy, el 22 de noviembre de 1963,



los productores cinematográficos de Paramount Pictures estaban a punto de lanzar una campaña de promoción de su última cinta, *Siete días de mayo*. El filme trataba acerca de un golpe militar en un país que presume de tener la mejor democracia en la historia. La campaña había elegido una de las frases más duras e inequívocas: “¿Destituirlo?”, se pregunta un general, “¿para qué? Existen otras maneras de deshacernos de él”. Enterados del asesinato del presidente, los productores suprimieron la frase. El complejo diálogo entre Hollywood y Washington es uno de los temas de nuestro tiempo. El propio Kennedy había promovido películas acerca del riesgo de guerra nuclear en el cual se sumió el planeta por aquellos años; tal promoción formaba parte de las angustiosas estrategias para contener a los hombres del Pentágono, ansiosos de aplastar a Fidel Castro e inconscientes de que el ataque podía desencadenar la tercera y última guerra mundial.

Estos tres casos (dos literarios y uno cinematográfico y político-fáctico) confirman que la representación estética puede hacerse presente como 1) figuración, 2) configuración o 3) prefiguración de lo real o lo posible. Queremos figurar algo cuando nuestro propósito consiste en construir una imagen lo más parecida que se pueda a ese algo; queremos configurarlo cuando nos proponemos diseñarlo para construirlo o modificarlo; lo prefiguramos cuando quizá casi sin querer anticipamos su existencia.⁶

La representación de lo real se involucra tanto con lo real que sólo con dificultades podemos *representarnos* la *representación* considerando dos conjuntos separados, dos esferas que nunca se tocan (la vida y las imágenes de ella); en la vida cotidiana, esto es, allí donde se escenifica la mayor parte de nuestros actos, vida y representación se nos presentan como dos conjuntos en imbricación permanente.

⁶ Bien es sabido que Ludwig Wittgenstein se ocupó de todos estos temas.

02 Las fronteras

Sin duda, hoy conocemos mejor las limitaciones de la representación, comenzando con la verbal. Por lo pronto, ya recordamos que la pura multiplicación rutinaria de las acciones en la sociedad de masas es una frontera, es una especie de barrera justo porque parece no haber barreras a las muchas proliferaciones demográficas, industriales, comerciales, mediáticas, políticas: un mundo tan prolífico se vuelve irrepresentable. Otra frontera son los impactos que provocan los traumas individuales e históricos, causantes de un silencio que ha sido tema y motivo literarios. Podemos referirnos a una tercera limitación, típicamente pragmática: hay discusiones que no llegan a ninguna parte porque los hablantes no alcanzan a expresarse con precisión y oportunidad; el esquema se repite en las piezas teatrales de Eugene O'Neill y Arthur Miller: familiares discuten en un entorno de impaciencia, enojo, malentendidos, sobreentendidos erróneos, sobreinterpretaciones como las de Remigio Torrico,⁷ interrupciones que cortan de tajo la posibilidad de que el otro aclare sus puntos de vista. Las atmósferas se vuelven de tal modo exasperantes que el espectador puede preguntarse si no será que el instrumento básico, la palabra, es insuficiente. Luego, ¿las representaciones son imperfectas? ¿La palabra nos dice? Octavio Paz se ocupó de la relación entre

la palabra y el objeto, como lo han hecho filósofos durante milenios, por lo menos desde los diálogos platónicos. Se trata incluso de uno de los temas cruciales del arte y del pensamiento, del *mythos* y del *logos*.

Unos artistas batallan para vencer las contingencias e inexactitudes de las representaciones ordinarias, sean cotidianas, sean públicas. Otros artistas prefieren incorporar esas contingencias e inexactitudes como parte de un pacto entre lo real y la representación de lo real. En ambos casos, es decisiva la pregunta acerca de la figuración, configuración o prefiguración de lo real, lo posible, lo virtual. Ambos tipos de artista agudizan la tensión entre lo vivido y lo representado, y encuentran en esa tensión un estímulo para la creatividad.

⁷ Recordemos la escena en que el narrador de “La cuesta de las Comadres” es acusado injustificadamente por el asesinato de uno de los hermanos Torrico.

—Oye —me atajó el Torrico—, Odilón llevaba ese día catorce pesos en la bolsa de la camisa. Cuando lo levanté, lo esculqué y no encontré esos catorce pesos. Luego ayer supe que te habías comprado una frazada.

Y eso era cierto. [...] Pero para eso había vendido un par de chivos que tenía, y no fue con los catorce pesos de Odilón con lo que la compré.

— ¿De modo que fui yo? —le pregunté” (Rulfo, 2017: 20). Para mayor problematización de los argumentos, malentendidos, sobreentendidos y sobreinterpretaciones de los Torrico y otros personajes de Rulfo, véase Vital (2017b).



Lo imperfecto de la representación se traslada a otro de los usos básicos del concepto. Se trata de la representación política: vivimos en una democracia representativa. Más allá de los muchos casos concretos de pobre o nula representatividad, se impone una pregunta que vuelve una y otra vez en tiempos de crisis: ¿funciona la democracia representativa? Si sí, ¿bajo qué condiciones? ¿Existe otro modelo de gobierno? ¿Resulta al menos pensable un modelo alternativo? He aquí algunas de las muchas cuestiones susceptibles de plantearse desde la investigación básica, la de frontera, la disciplinaria, la inter-, multi-, o transdisciplinaria, y por supuesto también la investigación práctica y la aplicada, en diálogo con las diversas entidades e instituciones que se ocupan de temas afines. En todo caso, la representación se confirma aquí como un aspecto central de la vida humana y se relaciona de cerca con uno de los temas que la literatura captó y expone desde hace milenios: la mediación, esto es, la necesidad de que entre dos actores o factores intervenga un tercero para contribuir a que se resuelva un conflicto o para dar voz a propósitos y aspiraciones. La representación, entonces, es mediación ella misma o bien auxilia a los mediadores, como cuando Porcia habla tratando de mediar como joven abogada entre Shylock y Antonio al término de *El mercader de Venecia*.

De ese modo, la literatura y otras prácticas dramáticas y narrativas *representan* a la *representación* no sólo en el ejemplo del teatro dentro del teatro, sino en aquellos

textos en los cuales se escenifica algún tipo de exposición política o de mediación. Estamos entonces ante dos grandes tipos de representación que confluyen: la simbólica y la política o jurídica. La primera se da sobre todo en un plano de signos, aunque nunca están excluidas las personas; la segunda se da en un plano de personas, aunque nunca están excluidos los signos. Cualquier investigación sobre las representaciones oscila entre los signos y las personas, entre las figuraciones, configuraciones o prefiguraciones, por una parte, y las acciones que muchas veces convierten a una persona en un signo ella misma, en un símbolo activo, en un agente que aprovecha la representación y la transforma en representatividad.

Acerca de este tema, así como acerca de todos los demás que aquí se tratan, se ha escrito y profundizado a lo largo de los siglos desde las más diversas perspectivas. Una síntesis básica consiste entonces en que no hay representaciones sin humanos; y los humanos no podrían existir sin representaciones. Ahora bien, el incessante entrelazarse entre los signos y los seres, entre el *Bild* y la *Sache* de Ludwig Wittgenstein, se produce de tal modo en la vida fáctica que se vuelve difícil realizar el adecuado discernimiento entre signos y seres o entes o cosas, y llega a producirse una creciente superposición o simple acumulación indiferenciada de objetos, seres, relaciones, figuras. Por añadidura, durante los últimos dos siglos se han multiplicado las cosas y las personas y por lo tanto las representaciones, las imágenes. Un

modesto deslinde entre un pensamiento muy abstracto y un pensamiento abocado al mundo fáctico consiste en que aquél no tiene por qué interesarse en el mero incremento de seres y objetos; aun así, dicho incremento puede estorbar, en último término, al pensamiento abstracto en la vida fáctica. Escribió Rainer María Rilke:

Das, was geschieht, hat einen solchen
Vorsprung
vor unserem Meinen, dass wirs niemals
einholen
und nie erfahren, wie es wirklich aussah.

(1975: 419-420)⁸

Estas palabras sólo podrían haberse escrito a principios del siglo XX, justamente cuando la sensibilidad extrema de un poeta captó las consecuencias de aquel vértigo que el pensador franco-italiano Paul Virilio describió decenios después en *Vitesse et Politique* (1977). ¿Resulta ya imposible representar el mundo? El puro devenir vertiginoso estorba la adecuada representación-interpretación de los acontecimientos: lo fáctico se impone sobre lo mental, en buena medida porque lo mental se ha impuesto sobre lo fáctico mediante invenciones, innovaciones, materializaciones. Tales versos de Rilke tienen su origen en la Revolución industrial y en las ideas y tecnologías que la hicieron posible. Otros versos suyos manifiestan la nostalgia de una percepción pura, un pleno ser sin mundo, esto es, un vivir sin que se padezca la distractora e incluso perturbadora mul-

tiplicación de entes y cosas y de los deseos que nos atan a unos y otras:

*Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die
Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das
Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt.*

(1975: 470)⁹

Las vanguardias del primer tercio del siglo XX se identificaron con las nociones de

⁸ La siguiente traducción se basa en una primera versión a cargo de Jaime Ferreiro Alemparte: “Todo cuanto sucede lleva tal adelanto a nuestra intención / que jamás le damos alcance ni experimentamos cómo sucedió realmente”. He aquí la última versión del propio Ferreiro: “Lo que sucede lleva tal adelanto / a nuestro juicio que siempre nos deja atrás, / y jamás sabremos cómo realmente apareció” (Rilke, 2008a: 185). Vierte Jesús Munárriz: “Lo que sucede lleva tanta delantera / a nuestras opiniones que nunca lo atrapamos / y nunca llegamos a saber cuál era su aspecto real” (Rilke, 2008b: 55). Repaso este tema en Vital (2017a).

⁹ “Pero nosotros no tenemos nunca delante, ni un solo día, / el espacio puro, en donde las flores / se abren infinitamente. Es siempre mundo, / y nunca ese ningún sitio que nada limita: lo puro, / lo irretenible, aquello que se respire y / se sabe infinito y no se ansía” (Rilke, 2008a: 229).

vértigo y *velocidad* como indicio de que respaldaban la notoria expansión de las producciones materiales, comerciales y simbólicas, preludio de la multiplicidad, diversidad e incluso dispersión que nos caracteriza. De ese modo, Rilke y los vanguardistas reaccionaron de manera opuesta ante un mismo fenómeno: Rilke se inquietó ante los efectos de las novedades tecnológicas y del vértigo de la modernidad, que en cambio fascinaron a los vanguardistas y les dieron materia prima para sus experimentos estéticos; en la cuarta elegía de Duino, Rilke añoró la energía del león, entre otras razones por la estabilidad imperturbable de esa energía, mientras que los vanguardistas encontraron y literalmente absorbieron energía de cada objeto que se incorporaba al paisaje urbano: tranvías, telégrafos, teléfonos.

Cuando en su primera elegía de Duino Rilke habla del “*gedeutete Welt*”, del “mundo interpretado”, remite al “mundo representado”, pues interpretar y representar se relacionan, en efecto.¹⁰ Ahora bien, para Rilke ese mundo no basta para apaciguar y dar certidumbre al ser humano en medio de las inconstancias e inconsistencias del propio temperamento y del entorno, esto es, del mundo interior y del mundo exterior. Estas aseveraciones no tienen que ver con la psicología y la biografía del poeta, sino con las condiciones de la conciencia ética y estética en el mundo contemporáneo, abrumada por una notoria diversificación de posibilidades, de desafíos y de circunstancias, diversificación que,

empero, no es ella misma circunstancial, sino intrínseca al desarrollo de la historia de Europa y, en general, del mundo: la precaria lucidez del individuo se enfrenta a la avalancha de los acontecimientos, expuesta en poéticas como las vanguardistas. De por sí, la conciencia con respecto a cada objeto o ser se va desvaneciendo conforme se pasa a un segundo objeto o ser; por el vértigo de la vida, el paso de un objeto o ser al que sigue se hace más rápido y más inconsciente.¹¹

¹⁰ *El pasaje reza así: “Wir nicht sehr verlässlich zu Hause sind / in der gedeuteten Welt” [“Y no nos sentimos confiados en el mundo interpretado”] (Rilke, 1975: 441).*

¹¹ *“El Aleph” de Jorge Luis Borges postula la conciencia simultánea de todo. Esa conciencia, significativamente, sólo puede durar un lapso breve y se vuelve intolerable.*

03 Cuatro tipos de frontera

En suma, el ser humano asedia los bordes de lo representado, de lo representable y de lo no representable, de lo incognoscible incluso o al menos de lo incomunicable. Escribe Marisa Belausteguigoitia:

Las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan.

La revisión y reelaboración del concepto de *frontera* en función del pensamiento, crítica y teorización latinoamericana y anglosajona de los últimos dos decenios, constituye una de las operaciones fundacionales de los estudios culturales. Los estudios culturales han pensado “frontera” *más allá* de su carácter geográfico o geopolítico y lo inscriben como dispositivo esencialmente pedagógico, es decir, vinculado con la propuesta de producción y administración de conocimientos y prácticas que finquen nociones de ciudadanía inscritas en regímenes democráticos particularmente interesados en la equidad en América Latina (2009: 106).

La literatura —según se sabe y según se ha apuntado aquí— asedia las fronteras de lo representable, de lo decible. Podría hacerse una muy somera clasificación tentativa, según la cual habría al menos cuatro fronteras básicas: entre 1) lo cotidiano (lo ordinario) y lo trascendente (incluido lo insólito, lo fantástico, lo sobrenatural: lo extraordinario), 2) la vida y la muerte, 3) el cuerpo y la conciencia y 4) el yo y lo otro. Las dos primeras son afines entre sí; las dos últimas lo son entre sí. Las cuatro buscan que las palabras expresen aspectos habitualmente ajenos a una visión rutinaria del mundo.

1) Ejemplo moderno de la ampliación de lo cotidiano en la literatura es la obra de James Joyce, punto de arranque de una vasta y creciente incorporación de lo ordinario, incluso lo vulgar, lo mecánico, a la literatura. Desde luego, todo esto tenía carta de naturaleza desde los orígenes de los textos de creación, oral y escrita. Podemos citar ejemplos griegos, persas, hindús, latinos, árabes, ingleses, italianos, etcétera. De hecho, la literatura le debe numerosos textos a la tensión entre lo cotidiano y lo trascendente, entre lo ordinario y lo extraordinario, y más de un cuento, drama o novela nace como consecuencia de la brusca irrupción de lo extraordinario en un ámbito común y corriente. La aportación de Joyce consiste en que lo extraordinario jamás se presenta. Más bien, se desliza en los actos de todos los días: rasurarse, preparar la leche, salir a la calle, todo envuelto en referentes mitológicos, culturales o trascendentales de los que los



personajes apenas son conscientes o no lo son en absoluto. Las célebres 24 horas del 16 de junio de 1904 en Dublín transcurren mucho más despacio de lo que hasta entonces había sido habitual en cualquier tipo de literatura, y ello permite al autor irlandés introducir numerosos detalles en la representación de la vida humana, así como un ritmo narrativo que se propone reproducir las cadencias de lo diario. El panteísmo y el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson podrían ser antecedentes filosóficos de esta amplia consideración de todos los objetos, seres y circunstancias: si Dios está en todas partes, entonces cada ente es relevante, por insignificante que parezca. Pero Joyce no pensó tanto en Emerson como en Tomás de Aquino y Giambattista Vico; Emerson fue un autor muy importante para Virginia Woolf, otra de las grandes plumas que ensancharon el territorio de lo representable en cuanto se refiere a lo cotidiano, por ejemplo los ruidos de la gran ciudad y los efectos de la masificación en la vida individual, ya expuestos en *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot.

2) Las fronteras entre la vida y la muerte son uno de los temas frecuentes de la literatura. La muerte es, de hecho, la frontera radical por excelencia y ha sido representada de incontables modos. Un aspecto específico es la relación entre la conciencia y la muerte: sin conciencia, no hay representación posible de la muerte, pues toda representación depende de un cierto grado de conciencia. El complejo vínculo entre la conciencia y la muerte es de tal

modo importante que podríamos sugerir que la conciencia y las representaciones nacieron a la vista de la muerte o bien al menos surgieron ante los muchos y urgentes requerimientos de la sobrevivencia. El tópico del descenso al reino de los muertos es un paradigma de representación de lo no conocido directamente, de lo incognoscible o acaso irreconocible para los sentidos corporales en estado normal de vigilia. Pocas tareas literarias como aquella que se impuso el poeta florentino Dante Alighieri al emprender la redacción de la *Divina Comedia*. En el orbe del cristianismo la representación del inframundo era la culminación de un esfuerzo por hacerse una idea del más allá. El libro abunda en *captatio benevolentiae* y en referencias al tópico retórico de los límites del lenguaje ante la magnitud de las experiencias; de hecho, es un muestrario de posibilidades tanto de *captatio benevolentiae* como de dichas referencias; aun así, la magnitud de la tarea es excepcional: ocurrió en la cúspide del poder político de la Iglesia entre ciudades-Estado y estructuras feudales, y de una imagen del mundo que aún no incluía aquel continente que después se llamó América en homenaje a otro italiano. Un reto para Dante era el representar conciencias ya incorpóreas y aun así sufrientes, penitentes o gozosas; otro consistía en establecer estamentos y gradaciones para el castigo, la expiación y la dicha; un tercero era el describir cada uno de los espacios y cada una de las figuras: ¿dónde habita Satán?, ¿cómo es el propio Satán? Durante siglos, pintores y otros artistas han representado la representación, dibujando



las palabras de Dante y aprovechando los colores y las trazas que ya se enuncian en los versos. En el siglo XX Paul Celan trató de representar la muerte en otro infierno, aquel que los propios seres humanos les provocan a otros seres humanos:

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken
sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir
trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit
den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach
Deutschland dein goldenes Haar Mar
garete
er schreibt es und tritt vor das Haus und
es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln
ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

(1948)

José Aníbal ha publicado una traducción al español

Fuga de muerte

Leche negra del alba la bebemos de tarde
la bebemos temprano y en medio del día
la bebemos de noche
bebemos bebemos...

Una fosa en el aire cavamos donde
holgados yacer
Vive un hombre en la casa que juega con
sierpes y escribe
que escribe en la noche a Alemania
tu cabello de oro Margarita
eso escribe y sale de casa y un fulgor de
fuego de estrellas de un silbido
convoca a sus perros
a sus judíos con silbos congrega y les hace
cavar una fosa en la Tierra
nos ordena tocar para un baile

(Celan, 2016: 57-58)

La *captatio benevolentiae* y cualesquiera otros recursos retóricos han desaparecido por completo. No hay argumentación alguna.¹² En cambio, hay una salmodia, una repetición obsesiva, y hay oxímoros tales como “leche negra” e imágenes como “fosa en el aire”.

3) La representación del cuerpo y su relación con la conciencia es otro ejemplo de un intento de expansión de los límites de lo representable a lo largo de los siglos. Aquí podemos enfatizar una evidencia: lo susceptible de prefigurarse, figurarse y configurarse depende de los horizontes culturales e ideológicos de cada respectiva época y se atiene a los límites impuestos por la censura directa y otras prácticas de control. Parece común el caso de que a la evidencia ocular la acompañan la visión

¹² *Análisis este poema en Vital (2017b).*



del mundo, el horizonte de época, las prácticas que aspiran a constituirse en rituales. Escribe Martin Kemp:

Las disecciones pioneras de mujeres realizadas por Mondino de' Luzzi en Bolonia en 1315 posiblemente fueron espectáculos públicos que a la vez satisfacían las demandas de instrucción y el gusto por el espectáculo sangriento, y además fomentaban la promoción de los anatomistas. El creciente gusto por las disecciones públicas en siglos sucesivos trajo consigo una mayor regulación. Así, las víctimas eran por lo general criminales ejecutados fuera de la ciudad. El desfile público hacia la horca con el consuelo espiritual de las organizaciones religiosas dedicadas a tal fin, la muy visible ejecución, la posterior disección pública y el eventual entierro se orquestaban con el objetivo de establecer rituales. Todo el proceso tenía mucho en común con la extraordinaria pieza de teatro moderno de Jan Fabre, *Requiem für eine Metamorphose* (*Réquiem por una metamorfosis*), del que fui testigo en Salzburgo en agosto de 2007, al igual que con la instrucción médica moderna.

En una disección típica del Renacimiento solía participar un conferenciante instruido, sentado en una cátedra elevada, que proclamaba un texto predeterminado, como la *Anathomia de Mondino*, escrita específicamente para este propósito. Un *ostensor* (demostrador) enumeraba las partes, mientras que un sector con un cuchillo afilado y otras

herramientas realizaba la “carnicería especializada”.

[...] Los grandes libros ilustrados de anatomía de los tres siglos siguientes no fueron libros “médicos” en el sentido que le damos hoy en día, sino grandes libros, muy caros, y saturados de referentes visuales de tipo filosófico y retórico. No eran precedentes de la anatomía de Grey, es decir, no eran libros de anatomía. Su razón de ser, y de hecho la principal justificación ética para la realización de una anatomía, se resume en la etiqueta sibilina *nosce te ipsum*, “conócete a ti mismo” (2016: 90).

Las anteriores palabras dan mayor contexto a la fina entrega amorosa de Sor Juana, quien se ofrece a sí misma, abierta, para que su propio cuerpo exprese aquello que su retórica no alcanza a representar, en una doble desnudez, la de la ropa y la de la piel:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía,
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu inquietud contraste



con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

(2006)

En “Barcarola”, Pablo Neruda se hace eco de este tópico de la visibilidad del corazón como una de las muchas estrategias de la poesía para expandir las posibilidades de representación de los sentimientos y los pensamientos mediante la extrema cercanía del cuerpo (tan cercano que su interior se ve y se toca):

Barcarola

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi
corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha
roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar,
llorando,
sonaría con un ruido oscuro; con sonido
de ruedas de tren con sueño

(1996: 315)

4) Otra vasta zona de posibilidades de representación se establece entre el yo y el otro, el yo y lo otro. Desde luego, como en los ejemplos anteriores, el amor es una interacción donde el yo se ofrece con plenitud, y la distancia y la cercanía aparecen con dramatismo y lirismo. La analogía es otro campo de representación entre el yo

y lo otro: de pronto, un objeto se parece a otro o un ser se parece (se hace equivalente) a un objeto o viceversa, y en ese caso la representación de uno se vincula a la representación de otro. Por ejemplo, el “tren con sueño” de Neruda funde lo inanimado con lo inanimado, lo no humano con lo humano. Centenares de modos de interconexión entre el yo y lo otro dejan codificarse en una taxonomía u otra y todas ellas son útiles para la tarea básica de la representación. Cada metáfora viva, cada texto generativo ensanchan las posibilidades de la representación, cuyos territorios son por ello dinámicos y se encuentran en expansión; aun así, pese a esa expansión —de los medios y de los contenidos— las zonas oscuras, innominadas, se alzan por todas partes como una noche que nos recuerda que estamos compuestos de materias altamente conocidas y asimismo de otras materias que aún no han podido descifrarse y menos aún representarse. Y en todo caso los límites de mi propio mundo se trazan mediante los límites de mi lenguaje; así lo escribe Luis Villoro a propósito del *Tractatus*:

Pero “los límites de mi lenguaje se refieren (*bedeuten*) a los límites de mi mundo” (5.6). El análisis del lenguaje significativo conduce simultáneamente, de la consideración de los hechos descriptibles por el lenguaje, que componen el mundo, a la visión de sus límites indescriptibles (2006: 7) ■



Referencias

- Belausteguigoitia, Marisa, 2009. "Frontera". En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora, Siglo XXI. 106-110.
- Celan, Paul, 1948. *Todesfugue*. En *Der Sand aus den Urnen*. celan-projekt.de. Consultado el 23 de enero de 2016.
- _____, 2016. "Fuga de muerte". Traducción de José Aníbal Campos. *Revista de la Universidad de México* 143 (ene. 2016): 57-58.
- De la Cruz, Sor Juana Inés, 2006. "En que satisfaga un recelo con la retórica del llanto". En *Sonetos*. Edición de Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos--2/>. Consultado el 28 de enero de 2016.
- Eliot, Thomas Stearns, 1922. *The Waste Land*. Nueva York: Horace Liveright.
- Estrada, Amadeo, 2016. "Clasicismo, ciencia y música". En María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Volumen 3, Ilustración: 217-234.
- Ivorra Castillo, Carlos, 2011. *Lógica y teoría de conjuntos*. Valencia: Openlibra. 215-216. <http://www.uv.es/ivorra/Libros/Logica.pdf>. Consultado el 11 de enero de 2016.
- Jiménez, José Olivio (ed.), 1996 [1971]. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza.
- Joyce, James, 1925. *Ulysses*. París: Shakespeare.
- Kemp, Martin, 2016. "La arrogancia del presente. La puesta en escena moderna de las anatomías vista desde una perspectiva histórica". En María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Volumen 1, *El Renacimiento*: 89-108.
- López de Santa María, Pilar, 2004. "Pensar desde el dolor. Introducción". En Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*: 25-41.
- Neruda, Pablo, 1996 [1971]. "Barcarola" (*Tercera residencia*). En José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*: 315.
- Pitol, Sergio, 1989. *Domar a la divina garza*. México: Era.
- Rilke, Rainer Maria, 1975. *Gesammelte Werke*. Edición de Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____, 2008a. *Nueva antología poética*. Prólogo de Jaime Siles. Edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 2008b. *Réquiem*. Versiones españolas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Rulfo, Juan, 2017. "La cuesta de las Comadres". En *El Llano en llamas*. México: RM. 13-22.
- María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), 2016. *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. 6 volúmenes. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schopenhauer, Arthur, 2004. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y

notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.

_____, 2014. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Berlín: Berliner Ausgabe. zeno.org. Consultado el 6 de febrero de 2017.

Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. “Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Morelia”. Proyecto de creación.

Vallejo, César, 1996 [1971]. “Un hombre pasa con un pan al hombro”. En José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*: 120-121.

Villoro, Luis, 2006. “Lo indecible en el *Tractatus*”. En *Vislumbres de lo otro. Ensayos de filosofía de la religión*. México: Verdehalago. 115-139.

Virilio, Paul, 1977. *Vitesse et politique*. París: Éditions Galilée.

Vital, Alberto, 2017a. *Las nuevas metamorfosis. Ensayos sobre cultura y literatura comparada*. Edición electrónica. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, 2017b. *Los argumentos de los asesinos. Mecanismos de justificación en personajes de Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cátedra Universitaria, 3).

