

AMBIGÜEDAD Y JUSTICIA EN EL LLANO EN LLAMAS DE JUAN RULFO

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXIII 724 marzo-abril (2007) 307-318 ISSN: 0210-1963

Víctor Goldgel Carballo

victor@berkeley.edu

ABSTRACT: In *El llano en llamas*, the multiplication of points of view and narrative voices bring about a reflection on the potentialities and dangers of ambiguous meaning. By appealing to a multiperspectivism that emphasizes discontinuity, Rulfo invites us to examine the violence inherent to the encounter between different voices, and upon the ways in which the coercion and silencing of the other support the construction of hegemonic meaning.

KEY WORDS: Perspective, law, hegemony, violence, narrator.

La multiplicación de voces narrativas y de silencios característica de *El llano en llamas* –publicado por primera vez por el Fondo de Cultura Económica en 1953– genera relatos cargados de ambigüedad. Al mismo tiempo, sin embargo, una de las constantes que atraviesa estos relatos es la fragilidad de lo ambiguo; la fragilidad de ese *estar-en-discusión* (según la etimología de “ambigüedad”) que los personajes procuran cancelar lo antes posible. Mientras que las estructuras narrativas de Rulfo, a partir de aquella multiplicación de perspectivas y silencios, producen un sentido opaco y oscilante, muchos de sus personajes actúan, por el contrario, movidos por un afán de resolución tajante. Son numerosos los cuentos en los que alguno de ellos anula de manera violenta –en el nivel de la anécdota– las dudas que el lector, por su parte, es incapaz de superar. Relatos ambiguos de la lucha contra la ambigüedad, los textos de Rulfo invitan a reflexionar acerca de las relaciones y las violencias que se entablan entre diferentes voces y sus respectivas exigencias de justicia.

La pregunta por lo ambiguo –por la postergación del sentido único– converge con la pregunta por la ley y la justicia. El análisis que Jacques Derrida dedica a este problema guía gran parte de este artículo. Baste por ahora con adelantar que un lenguaje sin ambigüedad, transparente, permitiría calcular con precisión el alcance de las leyes propias de

RESUMEN: En *El llano en llamas* la multiplicación de puntos de vista propicia una reflexión sobre las potencialidades y los peligros de un sentido ambiguo. Mediante un multiperspectivismo que enfatiza lo discontinuo, Rulfo nos invita a meditar acerca de la violencia inherente al encuentro entre diferentes y acerca de los modos en que la coerción y el silenciamiento del otro funcionan como pilares en la construcción de sentidos hegemónicos.

PALABRAS CLAVE: Perspectiva, ley, hegemonía, violencia, narrador.

cada universo narrativo, y que el lenguaje de Rulfo, en cambio, exige que toda decisión interpretativa atraviese un momento de *indecibilidad*. Este momento, según Derrida, es una condición indispensable de toda decisión que se quiera justa. Los relatos de *El llano en llamas*, en alguna medida, se proponen la cuidadosa construcción de conflictos indecibles (y decididos de manera injusta y sangrienta). En tanto que sucesión de diálogos trancos, diferencias funestas y desacuerdos sangrientamente dirimidos, estos relatos escenifican el modo en que la coerción y el silenciamiento del otro funcionan como pilares en toda construcción de hegemonía y sentido. Pero la ambigüedad que los caracteriza, al mismo tiempo, lleva en sí también cierto poder de redención: el que permitiría remontar el curso de las decisiones tomadas para así recuperar voces perdidas y alcanzar decisiones más justas.

LA AMBIGÜEDAD. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Se pregunta un crítico de Rulfo: “¿Qué puede perturbar más, cuando se lee, que un sentido perpetuamente elusivo?” (Olivier 617). El problema de lo ambiguo lleva en sí algo de proliferante. En su estudio clásico sobre poesía inglesa, William Empson observó que hasta la más frase

más simple –“The brown cat sat on the red mat” es su ejemplo– se transforma en ambigua si se la interroga lo suficiente. Amparándose en esta suerte de razonamiento *ad absurdum* –según el cual sería necesario, entre otras cosas, embarcarse en cuidadosos estudios de anatomía para determinar los alcances de la acción de sentarse cuando ésta se aplica a felinos– el crítico hace a un lado la interrogación excesiva y establece los límites de una interrogación *razonable* (Empson 3–9). Más de medio siglo después, el aplomo con el que Empson incorpora el sentido común y cierta concepción universal de lo razonable a su aparato teórico puede producir escozor en académicos entrenados en empresas deconstructivas y multiculturalismo. Su petición de principios, sin embargo, ilumina una paradoja central del problema: la ambigüedad amenaza con imponer su signo al marco con el que se la quiere acotar. No hay forma que la contenga; siempre desborda.

Es cierto que cuando el estudio de lo ambiguo se limita a establecer el doble o triple sentido de un signo la ambigüedad parece quedar controlada; éste es el caso del *Edipo Rey* de Sófocles analizado por William Stanford. Stanford sugiere pensar la ambigüedad como un guiño que el narrador dirige a su público, quien es capaz de percibir el doble sentido de aquellas frases en las que Edipo se refiere a su condición parricida e incestuosa sin saberlo. ¿Pero qué ocurre cuando no existe una superioridad hermenéutica con la cual reducir la proliferación del sentido; cuando la narración, a diferencia de la de Sófocles, presenta diferentes puntos de vista pero guarda silencio con respecto a la relación que hay o debe haber entre ellos?

La crítica ha insistido desde temprano en que “Rulfo, al parecer, no quiere que las cosas sean claras. No las explica ni da al lector las claves suficientes para una elucidación cabal a cargo de éste” (Rodríguez Alcalá 237). Rulfo guarda silencio. El estudio de este silencio –así como en general el de lo no dicho, el de lo que está y no está– ¿sobre qué bases puede articularse? No se trata de que en los cuentos de *El llano en llamas* haya varios sentidos en competencia, uno de los cuales –si de desambiguar se tratara– podría por fin, tras cierto esfuerzo por parte del lector, dar fe de su referente. Los sentidos, más bien, se multiplican en territorios al mismo tiempo limitrofes e incommunicados. En gran medida, la pluralidad de sentidos tiene origen en los desencuentros entre las voces narrativas, en los abismos que se abren entre las perspectivas de los diferentes suje-

tos presentes en el relato. Esto, en rigor, volvería imposible agrupar las diferentes voces o los diferentes sentidos en el territorio universal de lo “ambiguo” y así atender con justicia a sus respectivos reclamos. Hipostasiar un territorio de tal modo unitario tal vez significaría interrumpir la exploración en la que están embarcados los textos de Rulfo: la exploración de diferencias insalvables (y, por lo tanto, imposibles de explicar a partir de una única categoría). Pero, por otro lado, negar la existencia de tal territorio impediría concebir un mundo en el que los respectivos reclamos de las diferentes voces pudieran entrar en diálogo. Después de todo, el valor de lo ambiguo tal vez resida no en la mera multiplicidad de sentidos sino en la unidad de su yuxtaposición. En todo caso, los riesgos y las ventajas que el abordaje de lo ambiguo en tanto que unidad conlleva son riesgos y ventajas que el mismo Rulfo asume en cada uno sus los relatos; en ellos, la pluralidad de voces es afirmada y negada al mismo tiempo.

Quizás no sea conveniente demorar más la entrada en los textos; como la crítica ha notado desde muy temprano, las narraciones de Rulfo no admiten una lectura hecha desde su exterior. No consienten, en palabras de Carlos Monsiváis, “ninguna Interpretación Definitiva” (187). Las interpretaciones habrán de ser, entonces, relativas, no tanto porque estos textos puedan abordarse con una variedad de miradas sino porque la variedad de miradas es el arte con el que han sido tramados.

LA HUELLA SIN FORMA. SE ABRE LA DISCUSIÓN

En su esfuerzo por establecer un texto, las ediciones críticas lo multiplican. Nos dicen, por ejemplo, que Rulfo tachó un título: “Donde el río da de vueltas”. El nuevo título, escrito en pluma, es “El hombre” (41). No es sólo la distinción entre lo natural y lo humano la que queda problematizada en “El hombre”. Se trata de un relato que, en particular, confunde a sus personajes en la circularidad de la venganza. Una lectura cuidadosa deja en claro que uno de ellos ha matado al hermano del otro, que este otro ha luego asesinado a la familia completa del primero y que este primero está ahora persiguiéndolo; en la segunda parte del relato, que consiste en el testimonio de un borreguero, nos enteramos de que este último perseguidor ha dado muerte a su perseguido. La narración, sin embargo,

está de tal modo fragmentada en diferentes perspectivas que resulta prácticamente imposible deslindar de manera tajante posiciones de sujeto y tiempos de enunciación. Combinando de manera compleja una perspectiva externa en tercera persona con focalizaciones internas y monólogos interiores de cada uno de los personajes, el cuento logra que perseguidor y perseguido se confundan.

En el primer párrafo del cuento, un narrador exterior a la escena hace foco en unos pies que van grabando huellas amorfas en el suelo: "Los pies del hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal" (31)¹. La huella, sinéctico y símbolo de la identidad, es de este modo negada desde un comienzo: una "huella sin forma". Ya en su primera frase el cuento cancela su perspectiva inicial. De ese "hombre" prometido en el título no se nos presenta un rostro sino unos pies, y no unos pies sino las pezuñas de "algún animal": el hombre. En el segundo párrafo, sin embargo, una voz interior a la escena –la del perseguidor, en discurso directo²– descifra rasgos detallados en esas mismas huellas sin forma: "Pies planos (...) Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil." ¿Cómo entender esta diferencia entre la mirada del narrador autor –que ve en el perseguido un ser humano indefinido, cuyos rastros le parecen asimilables a los de "algún animal"– y la de esa segunda voz –que no sólo encuentra en dichas huellas rasgos particulares (los pies planos) sino que además descubre en ellas la marca del crimen que busca vengar (la falta del dedo gordo del pie izquierdo, perdido en el ansia de matar)–?

Del primer párrafo al segundo se produce un paso que va de lo indeterminado a lo preciso, de lo impersonal a lo personal, de lo general a lo particular; y, sobre todo, de la indiferencia de la naturaleza (el hombre) a la diferencia de los hombres (algún animal). El perseguidor, en busca de venganza, cuenta con una razón personal para estudiar las huellas del perseguido: darle caza y ajusticiarlo. El narrador autor, en cambio, se muestra ajeno y distante. El relato opone la indiferencia de la naturaleza –la voz alejada del primer narrador– a las inquietudes que las pasiones y los intereses humanos conllevan³. Es en ese sentido que "El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto" (32). Todo lo tranquilo y quieto que no podía estar el perseguido, quien, en cambio, "[g]olpeaba con ansia los matojos con

el machete" y pronto "[c]omenzó a perder el ánimo" (32). En el paso de un párrafo a otro se instaura una ley del sentido que atraviesa todo el cuento: las huellas son al mismo tiempo únicas y genéricas; la identidad se afirma (al singularizarse) al mismo tiempo que se niega (al incluirse en un sistema más general que permite conceptualizar una forma en la arena como huella, y en el cual todas las huellas, en tanto que tales, son equiparables). La tracción de lo general llega a disolver la identidad particular que trae consigo la huella; la de lo singular hace que los personajes se sorprendan al descubrir su propia presencia: "*Voy a lo que voy*, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba" (31).

Cada uno de estos párrafos es entonces sostenido por un tipo de voz diferente: en un caso, una voz impersonal, que no deja ver motivación privada alguna en el uso de la palabra (el relato en tercera persona); en el otro, una personal o singular, que revela una motivación extrema: la de la venganza. El mundo de la primera voz –en el que las huellas no tienen forma– es casi un puro silencio, como el río del cuento. El de los hombres –en el cual cada huella es única, y lo único necesariamente se vuelve huella– es un mundo que habla, incluso a pesar de ellos mismos: "es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara" (34).

Pero el paso de la primera huella a la huella con forma no significa de ningún modo la eliminación de lo ambiguo. El relato reinstala rápidamente la ambigüedad en la confusión entre perseguidor y perseguido. Ese hombre que puede distinguir una huella entre mil otras no está sólo, y la ley con la que puede establecer la culpabilidad de su perseguido y determinar su pena no es la única ley. Su voz no es la única voz. Y esto, con un énfasis, que acerca la plurivocidad al ruido antes que a la música: en "El hombre", perseguidor y perseguido se confunden no sólo en el plano de la anécdota –por haber matado a familiares del otro– sino también en el nivel de las voces narrativas. De esta manera, si bien a primera vista las cursivas permiten una distinción clara entre las palabras de uno y otro, son repetidas las marcas que desdibujan esta diferencia. Así, por ejemplo, la frase "su propia voz" se refiere alternadamente a la de ambos personajes, quienes se manifiestan tan atentos como el lector a discernir quién es el que habla en cada momento.

AJUSTICIAMIENTO DE LA AMBIGÜEDAD

En "El hombre" no hay diálogo. La instancia del diálogo (o la de su correlato jurídico: el litigio) es tan inexistente como es intensa la violencia del otro y hacia el otro. En su primera parte, perseguidor y perseguido, fuera de sí por la desesperación o el rencor, apenas si hablan solos. Es más: tanto el hombre como su doble son extraños a sí mismos: "Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido" (35). ¿Cuál podría ser la discusión entre ellos, cuando sus perspectivas parecen definirse sólo por la oposición que establecen entre sí? En otras palabras, ¿qué es lo que distingue a "[e]l hombre ese", en general llamado simplemente "el hombre", de "el que iba detrás de él" (34), "el que lo seguía", "el que lo perseguía" (31)? La venganza que uno de ellos busca llevar a término es la reacción que genera la venganza que el otro quiso cumplir antes. El perseguidor fue antes perseguido; el perseguido, perseguidor. El ciclo de la violencia se presenta de modo descarnado. De alguna manera, Rulfo reduce a los vengadores a un puro rencor. Cada uno de ellos se transforma en un vector cuyo sentido puede invertirse, cuya fuerza es variable –porque el volumen de sangre derramada cambia– pero cuya dirección es siempre la misma.

Los personajes, en este sentido, no hablan la misma lengua. Desde el punto de vista de un estado de derecho, el razonamiento usual podría ser: para que hubiera justicia, sería necesario llevar a ambas partes a juicio; y para que hubiera un juicio debería cumplirse una premisa básica: que las dos partes pudieran hablar una lengua en común, la lengua de un tercero que es la ley⁴. "El hombre" escenifica, de manera extrema, la imposibilidad de articular esta lengua en común. Contra la perspectiva unitaria de la ley (en tanto que exigencia de generalidad), Rulfo arma su texto en base a diferentes perspectivas, cuya heterogeneidad produce algo así como una escritura cubista. La yuxtaposición de puntos de vista desafía las convenciones de representación vigentes; las de la ley y las literarias. Al operar de este modo, Rulfo está quizás tratando de eludir un posible peligro: el de que la articulación de una lengua en común agudice las contradicciones de la ley con la justicia. En efecto, si la ley contiene una exigencia de generalidad (la ley es la misma para todos), ¿cómo resguardar de ella la singularidad de los casos? Esta tensión entre lo general y lo singular, a partir de la cual puede pensarse la contradicción entre ley y justicia, ha sido estudiada con

insistencia. Baste ahora con enfatizar que, en "El hombre", la aplicación de la ley se ve antes que nada impedida por la marcada desconexión de las voces y la alienación propia del perseguidor y el perseguido. Lo que se produce, de esta manera, es una suspensión del juicio. La ambigüedad tal vez podría entenderse como el esfuerzo por sostener esa suspensión.

Ahora bien, cuando hablamos de desconexión de las voces, de desencuentro de perspectivas, de alienación de los personajes, ¿cuál es la unión potencial en oposición a la cual estamos pensando? Tradicionalmente, los relatos de *El llano en llamas* han sido leídos como representaciones de los márgenes del estado, lo urbano, la modernización y la revolución, en un abordaje histórico y político sin duda insoslayable. Quizás podría hacerse una propuesta adicional: considerar estos relatos como exploraciones de los márgenes de nuestras formas convencionales de asignación de sentido. La ambigüedad de los textos podría entonces entenderse como un recorrido por las zonas más olvidadas de nuestros modos de conocimiento y de lectura, un recorrido que permitiría considerar toda resolución cognitiva o ética por parte del lector –la que posibilitaría una separación nítida entre perseguidor y perseguido, por ejemplo– en lo ésta tiene siempre de arbitraria y de urgente.

Para pensar los abismos que se abren entre diferentes exigencias de justicia, Jean-François Lyotard propone el concepto de "diferendo". El diferendo entra en juego cuando existe un conflicto en el que la aplicación de una ley no puede *hacerle justicia* a las partes. En casos en los que los diferentes reclamos se articulan en base a distintas reglas de juicio ("règles de jugement"), el uso de una de estas reglas –el lenguaje de una de las partes– significa necesariamente un desmedro de la otra. En cuanto imagen de dos legalidades desarticuladas (de dos lenguajes), lo que el diferendo indica es la imposibilidad de un sentido que dé cuenta de ambas al mismo tiempo. Así, el diferendo deriva su valor, de manera negativa, de su capacidad de representación de lo que la ley deja afuera, o sea, de lo *irrepresentable*. La ambigüedad, como el diferendo, persiste mientras pueden postergarse una ley y un juicio "universales" (o sea, capaces de subsumir dos elementos hasta entonces irreconciliables). Pero esta demora, que desde el punto de vista de la ética resulta imperativa, a la vez se revela como insoportable. Los personajes de *El llano en llama* son particularmente reacios a ella.

Todavía mucho más que sus lectores, son estos personajes quienes buscan desambiguar, acabar con la discusión. En el plano de la anécdota, gran parte de los relatos de *El llano en llamas* representan una larga sucesión de atentados contra la discusión que podría resolver sus respectivos conflictos. Representan, en otras palabras, formas violentas de resolver diferencias. Se trata de ataques dirigidos al *estar-en-discusión*, a la elección en suspenso. El más sangriento de estos ataques quizás sea el del perseguido de "El hombre", quien justifica del siguiente modo el haber tenido que asesinar a todos los que dormían en casa de su enemigo: "estaba oscuro y los bultos eran iguales" (34). Justo después de proferir la frase, por un momento, la duda resurge en su fuero interno: "Debía haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara" (35). Sin embargo, antes de que esa duda genere otras –"Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa"– el hombre de la huella sin forma también acaba con ella: "Después de todo, así estuvo mejor". El "después de todo", como un veredicto, hace a un lado todos los indicios que podrían ponerlo en cuestión. En un sentido, es una frase eminentemente moral: da la discusión por cerrada, desambigua. Como escribe Geoffrey Harpham: "Morality represents, I would argue, a particular moment of ethics, when all but one of the available alternatives are excluded, chosen against, regardless of their claims" (397).

Este tipo de fallo que no admite apelación, al que desde la perspectiva de la ética Harpham denomina "moralidad", es recurrente a lo largo del relato (y resulta curioso observar cómo en más de una ocasión el sentido del bien se superpone con el sentido del humor): "No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro" (34). El "después de todo", como expresión atenuativa y, en este contexto, humorística, acaso pretende restar importancia al hecho de sangre. Pero, además, procura revertir y poner fin a las cavilaciones del culpable. Unas líneas más abajo se repite el procedimiento: "Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz" (35). El humor es en este caso menos marcado, ya que ahora se introduce un factor que gravita sobre la suerte actual del prófugo: el haber matado a todos garantizaría el fin del juego de las persecuciones. Y, difuminado el humor, el "después de

todo" deja ver con mayor claridad la clausura y la parcialidad que implica. Clausura, porque proferir esa frase significa neutralizar las dudas anteriores, que carcomen al perseguido –"No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda" (35). Parcialidad, porque la frase alude al hecho de que elegir un camino significa echar por la borda los demás.

Si en la primera parte del cuento el "después de todo" del perseguido es recurrente, en la segunda el borreguero repite una expresión que le hace eco: "de haberlo sabido". Ambos dispositivos permiten el tránsito entre el presente y el pasado. El primero busca apaciguar los fantasmas de las decisiones que eran posibles pero no fueron tomadas y, hecho esto, lograr una vuelta a un presente menos turbulento por más necesario. El segundo da lugar a un movimiento asimismo imposible a través del cual se quiere remontar el curso de la decisión tomada –ayudar al hombre– para tomar una distinta. El primero de estos artificios contribuye a cerrar la discusión que suscitan los espectros del remordimiento. El segundo contribuye a cerrar el naciente litigio que acerca peligrosamente la figura del borreguero a la del criminal.

Pero las matanzas de lo ambiguo atraviesan casi todo *El llano en llamas*; "Diles que no me maten" es uno de los cuentos que con mayor claridad exhibe los límites del *estar-en-discusión*. Sus personajes "alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo", lo que causa finalmente la muerte de uno de ellos y la fuga del otro a la soledad del monte. En este como en otros relatos, el conflicto no llega nunca a decantar en litigio o, si lo hace, este es cortado de raíz por algún gesto sangriento. "La cuesta de las comadres" es un ejemplo extremo en la medida en que el narrador/personaje mata primero a Remigio y después le presenta los motivos por los cuales su muerte era innecesaria. Remigio lo acusaba de haber asesinado a su hermano, y se proponía ejercer venganza –esto, según la única voz narrativa con que contamos, que es la del otro. El hecho de que el discurso del ahora homicida, por el uso del vocativo y la segunda persona, adopte la forma de la conversación ("Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón" [22]), redobla paródicamente el fracaso del diálogo. Y así como Torrico parece haber decidido, aun sin tener evidencia de ello, que el otro es el asesino de su hermano, ese otro ha tenido que decidir que Remigio estaba por matarlo para adelantarse. La ambigüedad con

la que es narrada la escena vuelve más destacables, por contraste, los efectos definitivos de esta interpretación. El narrador/personaje describe su acción de esta manera:

no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde cupo. Y allí la dejé (21).

La escena es confusa. ¿Qué significa, por ejemplo, "por mi lado"? Remigio tenía el machete en la mano, pero el texto no deja en claro si lo usó para atacar, y ni siquiera que fuera a usarlo. Ante la ausencia de signos inequívocos, la estocada que recibe Remigio entra en la historia infame de los ataques preventivos.

El diálogo queda también negado en cuentos tales como "Nos han dado la tierra", "Diles que no me maten" y "El día del derrumbe". En el primero se destaca la prepotente sordera del delegado ante los reclamos de los campesinos: "Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse" (10). En el segundo, nadie contesta a las explicaciones y a las súplicas de Juvencio Nava: "–Yo nunca le he hecho daño a nadie– eso dijo. Pero nada cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta" (98). Los esfuerzos de Nava por discutir el crimen y su situación actual reciben como única respuesta su fusilamiento. En este paisaje de incomunicación, un diálogo que sí tienen lugar –el caso de "El día del derrumbe"– da de inmediato la impresión de ser ostensiblemente falso, excesivo; los inacabables "Oye, Melitón" son uno de los artificios que tienden a ello. Florence Olivier, desplegando una lectura de *El llano en llamas* que destaca la indiferencia absoluta de los narradores hacia sus interlocutores, sostiene: "Por la ilusión del tuteo, el lector descuida el modo imperativo que, de hecho, niega toda posibilidad de respuesta al interlocutor de ese discurso conminatorio" (Olivier 625)⁵.

LEY Y JUSTICIA

¿Cómo se condice esta negación del diálogo con la pluralidad de voces característica de la obra de Rulfo? Según la interpretación de Monsiváis antes citada, los relatos de *El llano en llamas* no consienten "ninguna Interpretación

Definitiva" (187). Sin embargo, difícilmente puedan concebirse interpretaciones más definitivas que las de algunos de sus personajes, como por ejemplo la de aquél que decide acabar con las dudas de Remigio Torrico clavándole una aguja en el estómago. Como hemos visto, que los textos busquen evitar, como suele insistir la crítica, "todo desenlace, toda palabra última" (Olivier, 617) no quita que en su interior esa sea una de las búsquedas más intensas. Es justamente a partir de la yuxtaposición de situaciones de "palabra última" (o de palabra única) que los relatos dan lugar a la inestabilidad de la significación que el lector padece. La polisemia, en ese sentido, parece fundamentarse en la aniquilación física y discursiva de los sujetos en conflicto.

Podría afirmarse que mientras que el *sujet* de muchos de estos relatos se recarga de ambigüedades, su *fábula* tiene que ver con lo contrario. Marcelo Coddou propone este ejercicio en relación con "El hombre", y es capaz, a primera vista, de distinguir la fábula en su aspecto "esencial". Pero, en su síntesis, el crítico se ve obligado a admitir, como al pasar: "nada está muy claro en el cuento" (782). En realidad, trazar una distinción de este tipo entre fábula y *sujet* implicaría postular que el cuento es apenas difícil. Para reconstruir su fábula, bastaría leerlo con atención suficiente. Sin embargo, si esta reconstrucción fuera posible el tipo de interpretación exigida por el relato se limitaría al ámbito de lo calculable. En el caso de "El hombre", resultaría posible, por ejemplo, determinar la culpabilidad o la inocencia del testigo de la segunda parte, cuyo relato es el único con el que el lector cuenta (y al que me refiero en la próxima sección), o poner en la balanza las faltas y las justificaciones de perseguidor y perseguido. Las condiciones para la aplicación de la ley estarían dadas. El tipo de experiencia que está en juego en Rulfo es, en realidad, de otro orden. La siempre señalada ausencia de un narrador omnisciente en sus textos no implica otra cosa. "El hombre" hace patentes los hechos de sangre y presenta así una exigencia de justicia, pero la lógica cíclica de la venganza –de acuerdo con la cual cada acto funda su propia ley– y la lógica elusiva de una narración en la que se suceden las perspectivas –que ensancha, así, las laguna de sentido– impiden la instauración de una legalidad omniabarcadora a partir de la cual articular los juicios.

Al mismo tiempo, la lectura de *El llano en llamas* como un conjunto enseña que no es sólo la superposición de voces

y perspectivas narrativas lo que dificulta una lectura de "palabra última". Cuentos como "Es que somos muy pobres" o "Talpa", contruidos a través de una única voz, sugieren conflictos y violencias que a la vez resultan imposibles de determinar a ciencia cierta. El narrador, a la vez que narra, despierta sospechas; a la vez que presenta los hechos, parece encubrirlos. Como el guardián del texto de Kafka, "Ante la ley", este narrador custodia un sentido que no se muestra nunca abiertamente. La ley oculta del relato sólo se hace visible a través de su custodia, y el lector debe limitarse a tratar con él. El ansia de interpretación o de conocimiento puede despertar en el lector la tentación de hacer a un lado al guardián, pero esa misma ansia exige que la ley del relato, a la que la voz del guardián representa, sea protegida de toda violencia. En la lectura que hace del texto de Kafka, Jacques Derrida destaca esta paradójica función del guardián, encargado de representar la ley y, al mismo tiempo, de mantenerla inaccesible: "no se puede llegar hasta ella y para tener *relación* con ella respetuosamente, es necesario no referirse a ella, *hay que interrumpir la relación*" (1984, 117). Tal vez los narradores de *El llano en llamas* también puedan pensarse como dispositivos que a la vez comunican e interrumpen. El trabajo sobre esta interrupción, creo, es la aventura estética y epistemológica emprendida por Rulfo, y es atendiendo a dicha aventura que pueden medirse los alcances de su crítica a los modos decimonónicos de representación.

Como hemos visto, una narración constantemente interrumpida, que no resuelve las diferencias entre las voces y que no permite confiarse a ningún metadiscurso, es una narración que niega la existencia de una ley del texto a cuya autoridad apelar en caso de duda o conflicto. Pero al hacer a un lado la Ley –en particular, esa legalidad trascendental que en las ficciones moralizantes garantiza la estabilidad de los juicios– Rulfo logra poner en primer plano la justicia. La experiencia a la que se enfrenta el lector, así como el testimonio que luego se verá obligado a formular, no es del orden de lo calculable –en donde el caso particular se subsume en la regla– sino de lo indecible –en donde la regla misma está puesta en cuestión, a la luz de otras posibles. Es en este sentido que puede decirse, desde la perspectiva abierta por Derrida, que los relatos de Rulfo se organizan en torno a una experiencia de la justicia:

On associe souvent le thème de l'indécibilité –a la déconstruction. Or l'indécidable, ce n'est pas seulement l'oscillation

entre deux significations ou deux règles contradictoires et très déterminées, mais également impératives (par exemple ici le respect du droit universel et de l'équité mais aussi de la singularité toujours hétérogène et unique d l'exemple non subsumable). L'indécidable n'est pas seulement l'oscillation ou la tension entre deux décisions. Indécidable est l'expérience de ce qui, étranger, hétérogène à l'ordre du calculable et de la règle, *doit* cependant –c'est de *devoir* qu'il faut parler– se livrer à la décision impossible en tenant compte du droit et de la règle. Une décision qui ne ferait pas l'épreuve de l'indécidable ne serait pas une décision libre, elle ne serait que l'application programmable ou le déroulement continu d'un processus calculable. Elle serait peut-être légale, elle ne serait pas juste (2005, 53).

Es difícil concebir mundos menos justos que los que pinta Rulfo. Sin embargo, la crisis de la ley que sacude a esos mundos alude a la justicia, justamente porque permite visualizar el momento arbitrario, autofundador, que caracteriza a toda ley (el fundamento místico de la autoridad) y a partir de ahí imaginar la justicia en tanto que instauración (sin duda también mística, pero política e históricamente concebida) de una ley mejor⁶. Esta justicia no está presente en los textos más que como exigencia; es al enfatizar su ausencia que Rulfo la indica. "El hombre", relato de ajusticiamientos, nos obliga a preguntarnos por la justicia y nos impide contestar a la pregunta. La negatividad de esta posición (o de mi interpretación) implicaría pensar la justicia como experiencia de la responsabilidad y de lo imposible: sólo atendiendo a la indecibilidad que precede a toda decisión podría concebirse una decisión justa.

A la vez, el narrador/interruptor y la ausencia de una ley unificadora encuentran en "El hombre" su antítesis. Rulfo, en efecto, nos da una señal que tal vez autorice a concebir una corriente de sentido subterránea que pone en contacto las voces y los órdenes que, en el cuento, aparentan mantenerse incomunicados. "El hombre", en efecto, que por un lado hace ostensible la imposibilidad del diálogo entre estas voces, por otro lado permite entrever un diálogo que sí se produce: el diálogo entre personaje y cuento. La señal está en el cuarto párrafo:

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: "No el

mío, sino el de él", dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado (35).

El "su" de "para medir su fin" tiene al menos tres sentidos posibles. Puede referirse a "cada horizonte"; después de todo, parece tratarse del relato de una fuga, y ya el primer párrafo del texto anuncia que el perseguido sube la montaña en busca del horizonte. En segundo lugar, el "su" podría aludir al enemigo, a quien el hombre se ha propuesto matar (en esta interpretación, el hombre ya no estaría escapando de "el que lo perseguía" sino que lo estaría buscando para matarlo). Hay además una tercera opción: que el "su" se refiera al hombre mismo, que se intuye condenado. De inmediato, sin embargo, el personaje niega esta posibilidad: "*No el mío*", dice. Ahora bien, ya sea que el narrador que da comienzo a este párrafo se valga del "su" para referirse al horizonte, al hombre o a "el que lo seguía", cabe preguntar por qué el personaje le contesta. Lo hace para aclarar la ambigüedad, podrá decirse; pero esta ambigüedad sólo se produce por el uso de la tercera persona, que es el instrumento lingüístico del narrador⁷. Aun si el hombre estuviera pensando en su propio fin y el narrador se limitara a indicarlo, el hombre –de acuerdo con los criterios habituales por los que se define a sujetos literarios o no– difícilmente se valdría de la tercera persona, del "su", para referirse a sí mismo. Es cierto que los personajes tienen tal grado de alienación que se sorprenden al escucharse hablar, pero en el cuento esa sorpresa se señala siempre después de una intervención en discurso directo por parte de alguno de ellos. La intervención del hombre al aclarar el sentido del "su", en cambio, es una respuesta al discurso del narrador. Al formularla, el hombre a la vez niega su condición de personaje –se trata de un sujeto que puede volver la cabeza hacia el narrador autor para dirigirle la palabra– y la afirma –el personaje no es más que un dispositivo literario.

En el extremo opuesto del continente, pero hacia la misma época que Rulfo, Jorge Luis Borges publica una colección de cuentos, *Artificios*, que incluye un relato en el que también abundan los crímenes, las huellas y las persecuciones. De entre los varios encantos con los que "La muerte y la brújula" cautiva a sus lectores hay uno que, durando apenas un instante, tal vez contribuya a un análisis general de "El hombre". Hacia la mitad de un relato urdido en estricta e impersonal tercera persona puede leerse: "Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas

barrosas, infamado de curtiembres y de basuras" (152). Con el "mi", el narrador imprime una huella que tiene que ser incorporada a la investigación en curso; una huella que, al ser incorporada, le otorga una tercera dimensión al mapa del sentido. El procedimiento en Rulfo es inverso, pero es el mismo; el "su" de Rulfo es el "mi" de Borges. Con este artificio inusual en su escritura, Rulfo tal vez esté señalando que un relato, sin importar la intensidad con que las perspectivas y los desacuerdos proliferen en su interior, cuenta en última instancia con una legalidad absoluta, en tanto que unidad literaria (una legalidad que determina, entre otras cosas, los límites de lo ambiguo). Señala, en otras palabras, que en todo texto, incluso en el que con más generosidad aloja voces disímiles, se ejerce un cierto monopolio de la violencia. Tal vez sea entonces al nivel de la narración –entendiendo ahora a esta como el discurso que engloba y ordena las diferentes voces del cuento– a donde el vaivén dialéctico nos llevaría si de lo que se tratara fuese de buscar respuestas totales, abarcadoras. Desde esta perspectiva, el largo desfile de las singularidades irreductibles se revelaría en este punto como tal: un desfile, con su organización y jerarquías específicas. Pero al poner abruptamente en contacto la voz del narrador autor con la de uno de sus personajes, Rulfo no sólo ilumina esta organización y estas jerarquías sino que además hace patente el abismo que se abre entre las voces cuando éstas, como por lo general sucede, no entran en diálogo entre sí. Un abismo que, por ser tanto insalvable como planificado, afirma y a la vez niega la pluralidad radical de las voces.

TESTIGO DEL ESTADO

La segunda parte de "El hombre" produce un cambio de foco. Todas las voces son hechas a un lado para privilegiar una nueva e inesperada, la del borreguero testigo. Interpelado por un agente de justicia estatal –el "licenciado"– el borreguero introduce una mirada exterior al ciclo de la violencia. Es, en principio, una mirada distante: "Me estuve asomando desde el boquete de la cerca"; "miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando" (37). Una mirada que, en esa medida, acerca la figura del testigo a la del lector. Así, a la presión que el licenciado ejerce sobre el borreguero para que dé cuenta de lo sucedido le corresponde la presión que generan las

expectativas de lectura. Ahora bien, puesto que la primera parte del cuento es oscura en más de un punto, cabría esperar –ésta es, por supuesto, una preconcepción sobre dichas expectativas; pero es sobre estas preconcepciones que Rulfo trabaja– que el largo testimonio en que la segunda parte consiste arrojar algo de luz sobre los hechos. La función del borreguero en el texto, sin embargo, no es la de ayudar a contestar preguntas o llenar vacíos. Más bien al revés: las preguntas sin contestar, los responsables sin aparecer y el juicio moral en suspenso vuelven sus fauces sobre el borreguero. A través de las acusaciones de ese licenciado que no se deja ver, el estado –constitutivamente, el encargado de poner fin a los ciclos de violencia– conduce al testigo al lugar del culpable o del chivo expiatorio (imposible saber a ciencia cierta)⁸.

La declaración del borreguero ante el licenciado se distingue por su carácter ininterrumpido y unívoco de las narraciones de la primera parte del cuento, a través de cuya vertiginosa alternancia el relato construye el problema de los puntos de vista. Sin embargo, la aparente simplicidad narrativa de esta segunda sección –se trata de una única voz, de lo que un único sujeto vio– es pronto desmentida por el carácter agitado de una declaración saturada de repeticiones, subjuntivos, potenciales e idas y vueltas. ¿Cómo explicar esta ansiedad sin atender a esa nueva violencia, la que se cierne sobre el testigo? La oposición que se produce en los primeros dos párrafos del cuento entre la huella impersonal y la huella personalizada sugiere ahora la necesidad de distinguir entre testimonio como forma legal en abstracto –en tanto que pieza del engranaje jurídico– y testimonio como intervención discursiva de un sujeto particular que es a la vez movido por sus propios intereses y conducido al estrado por la ley. Desde el punto de vista de ese engranaje jurídico, el borreguero no opone resistencia a la interpelación del licenciado, se somete al aparato legal y cuenta lo que vio. Sin embargo, el relato-huella del testigo parece no ser escuchado en tanto que verdad impersonal y neutra; parece, más bien, empezar a incriminarlo. El borreguero está al borde de terminar en la cárcel, y no es posible saber por qué. De algún modo, el sistema de justicia parece enredarse en sus propias vueltas; según el borreguero, se vuelve un “enredijo”, algo imposible de atravesar, como el río del cuento. Se trata de un sistema de justicia que –como el río, como el perseguidor y como el perseguido– “[c]amina y da vueltas sobre sí mismo” (33).

El borreguero expresa con claridad el contrasentido básico de su situación: “¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor?” (39). Si la figura bienintencionada del testigo es la de aquel que sin interés de por medio puede dar seguridad de que un hecho ha ocurrido, articulando un relato por consiguiente objetivo o neutral, el testigo/narrador de Rulfo se tiñe de la sangre de las víctimas y de la culpa de los victimarios. En su reflexión sobre Auschwitz, Giorgio Agamben distingue entre el *testis* –la persona que, ante dos partes de litigio, ocupa la posición de un tercero– y el *superstes* –aquel que ha vivido una experiencia desde principio a fin y puede, en ese sentido, dar cuenta de ella (17). El principal corolario de esta distinción quizás sea que existe entre el *testis* y los hechos una distancia que carga a éste de un aura de neutralidad, mientras que el *superstes* (un sobreviviente), sujeto que tuvo parte en lo ocurrido, no puede pronunciar un testimonio objetivo al respecto. En “El hombre”, el relato del borreguero indica un progresivo alejamiento de la primera posición. A pesar de sus esfuerzos –“Yo no soy más que borreguero”, insiste (39)– el borreguero se va alejando de la posición de *testis* y se va volviendo, poco a poco, ante la presión del licenciado, *superstes*. Un *superstes* de su propia condición de testigo. Y puesto que en el cuento no hay nada que incrimine al borreguero, el lector reconoce una anomalía o una falta en el hecho de que el aparato de control y justicia, después de incorporar al testigo a su funcionamiento, se ponga en contra de él. Este elemento que aproxima al borreguero a la cárcel puede ser de dos tipos. O bien existen pruebas que comprometen a éste, desconocidas para los lectores pero no para el licenciado (esta es la hipótesis menos interesante y más injustificable) o bien no existen tales pruebas pero el licenciado, movido por un deseo de resolución, decide consumir el rito de la justicia de todos modos⁹.

El texto de Rulfo es ambiguo y atenta contra la ambigüedad. “El hombre”, por medio de las sucesión de narradores y perspectivas, confunde a perseguidor y perseguido; por medio de elipsis y mezclas de temporalidades, produce más oscuridad de la que disipa. Es de este modo que Rulfo articula la palabra “Justicia”: las interpretaciones y los puntos de vista proliferan, y resulta imposible hacerlos encajar en un todo armonioso. O, en todo caso, la armonía se restablece en la unidad de lo ambiguo, y en esa otra instancia –la lectura– en la que eventualmente se decide no forzar la interpretación. Por otro lado, el narratorio del cuento

se manifiesta tan ávido de resolver el caso que fuerza al testigo a ocupar el lugar del sospechoso, en un intento por poner punto final a la ambigüedad. Obligado a entrar en la discusión, el licenciado lo hace no al modo del polemista que introduce sus argumentos sino al modo del jefe de policía que introduce a sus hombres en una asamblea para disolverla. El estado representado por Rulfo, como se ve, tiene una forma distinta de decir "Justicia": interrumpe discusiones, reinstaurando el monopolio de la violencia al reinstaurar el del sentido. Como un lector impaciente.

"¿DICES QUE EL GOBIERNO NOS AYUDARÁ, PROFESOR?"

Para los personajes de la primera parte de "El hombre" se trata de restablecer la justicia dándole caza al otro. El estado, en cambio, no parece buscar justicia sino la aplicación de la ley, y no la de una ley específica. Se trata de la ley en tanto que Ley. Una ley indiferente a todo aquello que no sea la conservación de su autoridad. En el caso del lector, es la ley del sentido: todo texto debe poder ser entendido. La consecuencia es que, tal como sucede en "La noche que lo dejaron solo", la administración de justicia deja ver, si se la mira con desconfianza, que su función es ante todo la de montar un espectáculo de anulación de lo irresuelto. En "La noche...", las órdenes que reciben los soldados son las de atrapar y fusilar al muchacho que preparó una emboscada contra el ejército. Pero, como uno de esos mismos soldados explica, la autoridad no se preocupa tanto por castigar al muchacho como por hacer que las órdenes se cumplan. Por eso poner al "primero que pase" en el lugar de aquél resulta válido, "y así se cumplirán las órdenes" (117). La ley exige una puesta en escena de su poderío, una puesta en escena cuya visibilidad extrema contrasta con el carácter hasta el momento invisible del estado.

Son muchos los cuentos de *El llano en llamas* que tienden a introducir una representación del estado como entidad retirada o ausente. En "La herencia de Matilde Arcángel", el paso fugaz de "tropas del gobierno" (156) detrás de unos revoltosos no impide un final en el que el conflicto se resuelve en el ámbito de lo íntimo (Euremio el joven llevando, atravesado en la silla del caballo, el cadáver de su padre, probablemente asesinado por él mismo, 157). En "La cuesta de las comadres", el relato de alguien que mató, la autoridad estatal no es siquiera aludida. Por otra

parte, cuando la intervención del estado en lo social es representada, lo es sólo en tanto que conjunto de efectos represivos. Así pinta las cosas el narrador de "Luvina", según el cual el gobierno se hace presente allí únicamente cuando va a buscar a algún prófugo: "El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe" (110). En "Paso del norte", el estado aparece bajo la figura del soldado de migraciones; sin embargo, el poder mayor está sugerido por esa balacera que, sin anunciarse, aniquila a los inmigrantes que tratan de cruzar la frontera. En "la madrugada", del mismo modo, construye la historia de un viejo cuyo testimonio sobre el crimen por el que va a ser juzgado es tan vacío en su punto esencial –si mató o no mató a su patrón– como irrepresentado está en el cuento el sistema de justicia que lo encierra. El viejo Esteban construye su relato desde la cárcel –"me tienen detenido"–, ante la inminencia de un proceso –"me van a juzgar la semana que entra" (47). En tanto que entidad impersonal, ese "ellos" que constituye al estado no cuenta ni con una focalización narrativa que lo tenga por objeto ni con una perspectiva desde la cual manifestarse como sujeto. En ese sentido, el coronel de "Diles que no me maten", como parte de su venganza personal, pone en acción toda la impersonalidad del estado a la hora de asesinar. En este cuento, Juvencio Nava es arrestado, custodiado por "bultos" a los que "No les veía la cara" (97), y conducido ante este coronel al que tampoco podrá verle el rostro y que en ningún momento le dirigirá la palabra de manera directa ("Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared" [98]). Ante la súplica de Nava –"¡Mírame, coronel!"– la única respuesta de esa "voz de allá adentro" es "¡Llévenselo!" (99). De la misma manera en que los personajes eluden la discusión para matarse unos a otros, es evitando dar la cara que el estado puede ejercer su violencia, neutralizar ambigüedades, fallar.

Pero si la ley del estado es invisible, ¿cómo diferenciarla de las otras? El estado es una bandera más un ejército; y si la bandera no se deja ver nunca ese ejército no se distingue de cualquier conjunto de sujetos que tome en sus manos la tarea de la coerción y de la violencia sobre los cuerpos. No es otro el comentario de "El llano en llamas": "Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando

vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos" (78). Todo sentido revela así su origen: la desigualdad de fuerzas. Es en contrapunto con estos poderes sin bandera –sin otro sentido que el de su propia conservación, y sin

otra legitimidad que la que puede asignárseles *a posteriori* de su triunfo– que debería analizarse, creo, el problema de la ambigüedad, la pluralidad de voces y el multiperspectivismo en Rulfo.

NOTAS

- 1 Todas las citas de *El llano en llamas* son de Juan Rulfo: *Toda la obra*. México: Archivos, 1992. Consigno en el cuerpo del trabajo los números de página.
- 2 Si bien ambos personajes ocupan ambas posiciones en diferentes momentos, por lo general se denomina perseguido al que deja la huella mencionada en el primer párrafo.
- 3 Una segunda lectura permite una segunda interpretación, por la cual sería posible pensar que el narrador autor está en realidad tachando de inhumano al perseguido. La huella de éste carecería de forma no en tanto que *amorfa* sino en tanto que *deforme*. Se trataría de la huella de un monstruo, que ha perdido el dedo gordo debido a sus impulsos homicidas. Esta oscilación entre lo amorfo y lo deforme deberían entonces incluirse en el entramado de las ambigüedades del cuento.
- 4 Como escribe Derrida, "la justice comme droit (...) semble impliquer un élément d'universalité, le recours au tiers qui suspend l'unilatéralité ou la singularité des idiomes" (2005, 40).
- 5 Ya en 1955, Blanco Aguinaga destaca estas características del diálogo en Rulfo (706-7).
- 6 Sobre el fundamento místico de la ley, cfr. Benjamin.
- 7 Por lo demás, se trata de un intento por aclarar la ambigüedad que se enreda y se neutraliza a sí mismo. "No el mío, sino el de él": ¿cuál es el "él" de "el de él"?
- 8 En ese sentido, las (sobre)interpretaciones se contradicen. Terry Peavler, por ejemplo, sospecha del borreguero (851); Florence Olivier lo considera "inocente" (641).
- 9 Michel Foucault estudia el modo en que Sófocles, en su *Edipo*, recrea el mito en la forma de un juicio, esto es, de "una investigación de la verdad" de acuerdo con las "prácticas judiciales griegas" (39). En su análisis, Foucault divide la obra en dos: en la primera parte, la verdad es expresada de manera profética por el adivino y el oráculo; en la segunda, esa verdad se ve confirmada a través del testimonio de dos esclavos. Quizás no sería inconducente contrastar estas dimensiones del *Edipo* con el modo en que Rulfo, en un relato también dividido en dos, imposibilita el juicio y la determinación de la verdad por parte del lector. En "El hombre", en efecto, a las profecías de la primera parte –"Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí (...) Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues" (34), dice el perseguidor– le sigue el testimonio del pastor en la segunda, pero las mitades no terminan de acoplarse y el orden nunca se restablece. De este modo, la práctica judicial –representada por el discurso del testigo ante el licenciado– parece girar en el vacío.

Recibido: 15 de enero de 2007

Aceptado: 15 de febrero de 2007

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1999): *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York, Zone Books.
- Blanco Aguinaga, Carlos: "Realidad y estilo de Juan Rulfo", pp. 704-718, en Rulfo, Juan: *Toda la obra*, op. cit.
- Benjamin, Walter (1999): "Para una crítica de la violencia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1956): *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- Coddou, Marcelo: "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo (Proposiciones para la interpretación y análisis del cuento 'El hombre')", pp. 775-790, en Rulfo, Juan: *Toda la obra*, op. cit.
- Derrida, Jacques (2005): *Force de loi. Le "Fondement mystique de l'autorité"*, París, Galilée.
- (1984): *La filosofía como institución*, Barcelona, Ediciones Juan Granica.
- Empson, William (1964): *Seven types of ambiguity. A study of its effects in English verse*, Cleveland and New York, Meridian Books, The World Publishing Company.
- Foucault, Michel (1980): *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.
- Liotard, Jean-François (1983): *Le différend*, París, Éditions de Minuit.
- Monsiváis, Carlos (2003): "Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente", pp. 187-202, en Campbell, Federico (selección y prólogo: *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM.
- Olivier, Florence: "La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo", pp. 617-650, en Rulfo, Juan: *Toda la obra*, op. cit.
- Peavler, Terry J. (1986): "Perspectiva, voz y distancia en *El llano en llamas*", *Hispania*, vol. 69, diciembre, pp. 845-862.
- Rodríguez Alcalá, Hugo (1996): "Estudio estilístico de 'En la madrugada' de Juan Rulfo", *Hispanic Review*, vol. 34, n.º 3, julio, pp. 228-241.
- Rulfo, Juan (1992): *Toda la obra*, México, Archivos.
- Stanford, William B. (1939): *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, Basil Blackwell.