

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**ESTUDIO DE LA CRONOLOGÍA EN “EL HOMBRE”
DE *EL LLANO EN LLAMAS* DE JUAN RULFO
A PARTIR DE LA METODOLOGÍA DEL “DISCURSO DEL RELATO”
DE GÉRARD GENETTE**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

Andrés David Castrejón Estrada

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi familia, amigos y profesores.

ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo I. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: el orden	23
1.1 Estudios sobre el orden en “El hombre”	40
1.1.1 Análisis del orden en “El hombre”	47
Capítulo II. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la duración	73
2.1 Estudios sobre la duración en “El hombre”	80
2.1.1 Análisis de la duración en “El hombre”	84
Capítulo III. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la frecuencia.....	103
3.1 Estudios sobre la frecuencia en “El hombre”	111
3.1.1 Análisis de la frecuencia en “El hombre”	113
Capítulo IV. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: el modo.....	118
4.1 Estudios sobre el modo en “El hombre”	123
4.1.1 Análisis del modo en “El hombre”	128
Capítulo V. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la voz.....	131
5.1 Estudios sobre la voz en “El hombre”	137
5.1.1 Análisis de la voz en “El hombre”	141
Conclusiones.....	143
Bibliografía.....	149

Introducción

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació en Apulco, Jalisco, el 16 de mayo de 1917 y murió de cáncer de pulmón el 7 de enero de 1986, en la Ciudad de México. Fue huérfano desde temprana edad y, quizá debido a ello, cultivó una soledad únicamente comparable con su extraordinaria capacidad creativa. Juan Rulfo es uno de los grandes exponentes de la literatura latinoamericana del siglo XX. Sus dos obras cumbre son *El llano en llamas*, originalmente una colección de quince cuentos publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1953, y *Pedro Páramo*, novela que le valió el reconocimiento a nivel internacional, publicada dos años después.

La obra de Juan Rulfo ha sido motivo de innumerables trabajos críticos que analizan su complejidad temática y estructural. Dichos trabajos parten de un diverso y amplio abanico de herramientas teórico-metodológicas, enfoques y aproximaciones multidisciplinares: desde aquellas dedicadas a la búsqueda de un estrato de realidad externo hasta las basadas en la interrelación de elementos atribuibles a los conocimientos del escritor sobre composición cinematográfica y fotográfica.¹

De entre los diecisiete cuentos que integran *El llano en llamas*, la cronología de “El hombre” es una de las mejores manifestaciones de la técnica magistral de Rulfo en cuanto a la manipulación del tiempo del relato. La trama de este relato cuenta la siguiente anécdota:

¹ Estas perspectivas de análisis representan una buena parte de las investigaciones acerca de la obra del autor jalisciense. Entre los trabajos más recientes sobre la relación entre cine y literatura se puede mencionar a Laura González con su tesis “Presencia del lenguaje cinematográfico en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como una estrategia de obra abierta”. Destacan conceptos como encuadre, focalización, fragmentación y causalidad que tienen resonancias en análisis literarios. Cabe destacar los conceptos referentes a la manipulación del tiempo interno de la obra como lo son el *flashforward* y el *flashback*. Como se verá en esta investigación, muchos de los términos utilizados en el modelo de análisis de Genette tienen un estrecho vínculo con el análisis cinematográfico. Entre los autores más importantes que abordan el lenguaje cinematográfico en la obra de Juan Rulfo se encuentran Luis Leal, Antonio Sacoto, Edelweis Serra, Gustavo Fares y Ariel Dorfman.

hace un mes, Urquidi mató al hermano de José. José espera el momento perfecto para vengarse y una noche decide subir al cerro donde vive Urquidi para asesinarlo. Sin embargo, debido a la oscuridad y al ansia de venganza, José termina asesinando a toda la familia de Urquidi. Urquidi conoce los hechos hasta la madrugada, pues se encontraba en el entierro de su hijo recién nacido, y parte en persecución de José, pues es el único con motivos para tal atrocidad. José huiría inmediatamente, llegando al río y encajonándose inevitablemente al interior del cerro. Intenta atravesar nadando, sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, le resulta imposible. Su huida es frustrada y es obligado a retroceder por donde ya viene Urquidi pisándole los talones. Un borreguero es testigo de los intentos infructuosos de José para escapar nadando. Con el pasar del tiempo, el borreguero lo conoce un poco y hasta comparte su comida por lástima. Tres días después del primer encuentro con el borreguero, José aparece muerto en el río por un balazo en la nuca. Como consecuencia, durante el testimonio de los hechos, un licenciado interroga al borreguero, quien es acusado del asesinato de José, la misma mañana en que lo encontrara muerto en el río.

El motivo principal por el que “El hombre” es uno de los cuentos más complejos de Juan Rulfo no reside en el argumento que cuenta, sino en su peculiarísima estructura cronológica. Juan Rulfo expresa la fragmentación de las vidas de sus personajes a través de la extraordinaria discontinuidad de su relato. Los acontecimientos que lo integran se encuentran yuxtapuestos de manera que los roles de perseguido (José) y perseguidor (Urquidi) parecen integrarse en un solo marco espaciotemporal, es decir, los tiempos propios de cada personaje parecen convivir en una aparente simultaneidad. El juego entre narradores, la ausencia de grandes descripciones del ambiente y la confusión cronológica son sólo algunos de los recursos que hacen de “El hombre” uno de los relatos más interesantes para el análisis del tiempo como técnica narrativa.

La mayoría de las investigaciones expuestas en este trabajo han intentado determinar los mecanismos de fragmentación —no sólo de tipo cronológico— de este relato. Sus aproximaciones se basan principalmente en el estructuralismo y la semiótica. A pesar de sus esfuerzos, existen aún elementos del relato en los que no se ha ahondado con el rigor suficiente. Uno de los problemas más importantes que aborda esta investigación es que la mayoría de los trabajos profundiza sólo en ciertos elementos narrativos tratándolos por separado. Ésto impide una visión íntegra de la compleja interrelación existente entre estructura y realidad, y con ello, su relación específica y fundamental con el elemento del tiempo. El objetivo principal de esta investigación es el ofrecer un análisis cabal del relato “El hombre” de Juan Rulfo a partir de la metodología del modelo expuesto por Gérard Genette en “Discurso del relato” en *Figuras III*. Con base en las cinco categorías del modelo (orden, duración, frecuencia, modo y voz) se analizan los mecanismos del tiempo como técnica narrativa y su relación con otros mecanismos distintivos de la narrativa rulfiana. Como objetivo secundario, se plantean algunas problemáticas inherentes al modelo de análisis de Genette en cuanto al uso de ciertos conceptos, sus alcances y limitaciones. La hipótesis central de este trabajo es que existen consecuencias relevantes para el análisis de la estructura y de la realidad de “El hombre” dependiendo del modo de aproximarse al elemento del tiempo como recurso narrativo. A continuación, se justifica la elección del modelo de análisis, se definen los conceptos principales de esta investigación y se describe de manera breve lo que ha dicho la crítica sobre el tiempo en los relatos de Juan Rulfo.

En el prólogo a *Juan Rulfo, el arte de narrar*, José Pascual Buxó explica que los primeros comentaristas de la obra de Rulfo trataron de desentrañar sus significados vinculados al contexto histórico. Este modelo de análisis positivista continuó con la tradición de la mimesis tal como la reproducción de realidades objetivas. De ahí se puede comprender

que la metáfora del “espejo” mimético fuera interpretada no ya como el entrecruce de los objetos reales con el carácter fantástico sino como una definición mecánica y reduccionista.

Afirma José Pascual Buxó:

La “verdad” de la literatura es trasunto de ciertas “realidades” intrínsecas al espíritu humano que nos son reveladas, no por su evidencia material sino por obra del mismo relato que las instaure como *figuras* plenas de significados transcendentales (Buxó en Perus 3).

Con base en la anterior aseveración, se justifica la utilización de un modelo de análisis narratológico. A diferencia de otras perspectivas que intentan aportar juicios de valor fuera del dominio literario, esta herramienta teórico-metodológica permite una descripción inductiva del corpus. El modelo de análisis narratológico de Genette es una aproximación útil para organizar, comparar y relacionar los elementos interdependientes dentro del relato. La estructura misma de la narración posee una sistematización que hace posible revelar los mecanismos y procesos principales que la integran. De tal manera, la “realidad intrínseca” de la narrativa de Juan Rulfo puede ser expuesta sin necesidad de vincularla con un contexto.

Como primer paso hacia el análisis de la cronología de “El hombre” a partir del modelo de análisis de Genette es necesario definir los conceptos de *estructura*, *realidad* y *tiempo*. Ésto con el fin de determinar su significado para el resto de la investigación y explicar la relación que establece la importancia del tiempo como componente fundamental de ambos elementos de la narración. Iber Verdugo en *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*, publicado en 1982, determinó que el análisis del relato debe partir del estudio de dos elementos esenciales: el *sentido* y el *significado*. El *sentido* se refiere a la forma en que se manifiesta la concepción del mundo del autor. Por otra parte, el *significado* se refiere al contenido perceptual y conceptual de los enunciados. Se puede entender la relación entre sentido y significado como una de carácter bidireccional: la forma del relato repercute en su contenido y viceversa. La *realidad* narrativa se define como la totalidad de la suma de todos

los elementos —de sentido y significado— interrelacionados en la unidad del relato, así como en sus síntesis parciales. Tanto la forma como el contenido de la narración representan el significado trascendente de la obra.

Como segundo elemento importante es necesario determinar el concepto de estructura del relato. La *estructura* del relato es definida por Verdugo como:

un ordenamiento procesal y dinámico, producido en la “cronotopía”—espacio-tiempo— del espacio literario, por las correlaciones e interrelaciones en movimiento y transformación de los elementos (unidades) entre sí y con la totalidad (12).

Esta definición engloba la acepción común de estructura, en el sentido de una sistematización de conceptos que pretenden abarcar una totalidad, en este caso, la del relato. Sin embargo, añade un elemento muy interesante como lo es “cronotopía”.² La razón principal por la que se parte de esta definición de *estructura* narrativa es porque hace evidente que las determinaciones en torno al concepto de tiempo determinan desde ya cierta aproximación para el análisis de la estructura y la realidad del relato. En otras palabras, el hecho de trabajar con una u otra idea de temporalidad imprime en esta definición de estructura una idea de movimiento y no de estabilidad. Los conceptos de realidad, estructura y tiempo están interrelacionados de tal manera que el cambio de definición de uno de ellos obliga a reflexionar sobre la definición de los otros.

Finalmente, para definir el concepto de *tiempo* se tendrá como base el libro *El orden del tiempo* de Carlo Rovelli, físico teórico y divulgador científico.³

² Aunque no se discutirá el enfoque de Mijail Bajtín conviene recordar que el cronotopo se refiere a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 237). Se puede ilustrar este concepto como la configuración de la estructura del relato en un contenedor de cuatro dimensiones. La cuarta dimensión es el tiempo. Cierto es que aquella espacialización del tiempo forzada por Bajtín y acuñada por Einstein no será utilizada para el desarrollo de este trabajo.

³ En este trabajo se abre la discusión acerca del elemento del tiempo como un elemento variable dentro del análisis del relato. La segunda definición de tiempo es la de una relación de procesos de actualización constante y recíproca. La estructura temporal del mundo no es una sucesión de instantes ni una línea temporal; es una red de procesos donde cada proceso tiene un tiempo propio. Debido a ésto, no hay una diferencia entre pasado o futuro, ni una determinación de presente universal, sino que el arreglo temporal se basa en una idea de presente

La definición de tiempo que se utilizará es la de una dimensión sencilla y uniforme, en la que los acontecimientos se ordenan de pasado a futuro de manera asimétrica, es decir, en una sola dirección. Siguiendo esta definición, se puede hablar de causas y efectos, pero sobre todo de entes. Este tiempo es un concepto absoluto, objetivo y estable. A manera de ilustración, se dice que las cosas habitan el gran contenedor del tiempo (Rovelli 140).

Es importante mencionar que el concepto de tiempo se manejará en dos niveles. La anterior definición se utilizará para hablar de la estructura del relato y su análisis. Cuando se habla de tiempo en cuanto a la realidad narrativa se refiere a este concepto en tanto el modo canónico de organizar la experiencia, es decir, un periodo determinado, por ejemplo, la duración de la vida misma. Como preámbulo al problema de investigación pueden servir las siguientes preguntas: ¿cómo afecta el tiempo la realidad en el universo narrativo de Juan Rulfo?, ¿cómo se manifiesta el tiempo en la estructura de sus relatos?

Precisamente, con base en planteamientos similares es que la crítica ha intentado describir los mecanismos del tiempo como recurso narrativo en los relatos de Juan Rulfo. Para comenzar con dicha exposición, es útil determinar lo que el propio Rulfo comprendía por tiempo y su relación con la tradición naturalista a la que muchas veces suele asociarse su narrativa:

Volviendo a la tradición, creo yo —dice Rulfo—, no es un rompimiento. Es una cosa lógica. La tradición no es la vida. La vida es caótica. No tiene una secuencia lógica. Cualquiera de nosotros sabemos que nuestras vidas, por pequeñas, o tristes, o desesperadas, o insignificantes que sean, jamás siguen una línea lógica, una secuencia. No es el uno, dos, tres, de una secuencia cinematográfica, sino que hay lagunas. Hay enormes lagunas en que no nos sucede nunca nada. Entonces, el escritor trata de aprehender aquellas cosas, se puede decir, anecdóticas que le den el material para narrar. [...] La narrativa actual no es consecucional (...), sino es una vida que va a saltos, en etapas. Al romper una tradición —agrega Rulfo—, el artista ha llegado un poco más a su verdadera realidad, que es en sí una propiedad de su

local y probabilidad. Entre dos eventos no hay una sola duración; hay muchas. La interacción de acontecimientos transforma las magnitudes con las que se pretende medir el tiempo. Bajo esta definición se puede decir que el tiempo no es un contenedor ni un tejido, es una relación (Rovelli 140-143).

personalidad o es una cosa particular de su propia índole humana (*Cormorán* en Ortega 66-67).

Durante esta entrevista publicada por la revista *Cormorán*, Juan Rulfo establece ciertos parámetros fundamentales para comprender su idea general de temporalidad. La vida para Rulfo no tiene una secuencia lógica, no es continua. El desorden y la fragmentación son componentes esenciales de la realidad. Rulfo denota su rechazo frente a la tradición naturalista puesto que ésta no se ofrece como la más eficaz para comunicar la totalidad de sentido que engloba su narrativa. Extrapolando la peculiar manera de organizar la experiencia humana de Juan Rulfo a la estructura de “El hombre” se puede entrever que ciertos elementos narrativos compartan algunas de las propiedades anteriormente descritas. El tiempo, elemento fundamental de la experiencia humana es, en la narrativa de Juan Rulfo, desordenado, fragmentado y no tiene una secuencia lógica. Evidentemente, para la crítica ésto es bien sabido y han sido muchos los enfoques que se han utilizado para describir lo anterior.

Diane Hill en su artículo “Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo”, publicado en 1968, describe estos tres procesos con el objetivo de determinar los componentes esenciales de la realidad en *El llano en llamas*. El proceso más importante para este trabajo es el de *desintegración* y está conformado por tres mecanismos: 1) la disgregación de la realidad entre el mundo del “es” y del “tal vez sea” mediante la especulación, 2) la disociación del hombre con su propia presencia; el alejamiento de su existencia física y 3) la desunión de los personajes con su “mismidad” mediante la reducción de su presencia a una sola manifestación de ésta (333-337). La realidad en los cuentos de Juan Rulfo es descrita por Hill como

un mundo que está allí para desintegrarse por su propia cuenta. Es un mundo a la vez determinado y determinante por su propia existencia. Aunque se está desintegrando, mantiene

la fuerza suficiente como para resistir cualquier cambio. Si tal cosa puede existir, es una desintegración estable; un mundo que siempre está desintegrándose, que nunca se desintegra por completo (334).

Los tres mecanismos de desintegración presentes en los relatos de *El llano en llamas* están estrechamente vinculados con la visión de Rulfo acerca de la vida. La desintegración de la realidad se expresa generalmente mediante la narración inmersa en un tiempo psicológico. Ésto se refiere a la expansión temporal mental que conlleva en la narración la dilución de la presencia física y la reducción de la mismidad de los personajes a eventos efímeros. La “desintegración estable” de la realidad narrativa de la que habla Diane Hill, no puede ser sino ese devenir desnaturalizador y corrupto que, paradójicamente, es uno de los componentes esenciales del relato: el tiempo. Por consiguiente, una de las primeras características del tiempo en los cuentos de *El llano en llamas* es que parte de una calidad esencialmente desintegradora, y ésto se ve reflejado tanto en la realidad como en la estructura de la narrativa de Rulfo.

Siguiendo con esta idea, en 1970, en “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo. Propositiones para la interpretación y análisis del cuento «El hombre»” Marcel Coddou señala que la propia perspectiva narrativa de Rulfo establece nuevas formas de narrar movido por la necesidad de reflejar la angustiosa condición humana. Este autor afirma que Rulfo rompe con la unidad cronológica de la narrativa tradicional con el objetivo de reproducir la simultaneidad de la vida:

Esta destrucción del tiempo habitual que acontece en sus relatos obedece a que Rulfo, como lo ha señalado agudamente Ariel Dorfmann, «cree que el tiempo regular, el del reloj, el cronológico, el ordenado acontecer lógico, es un tiempo falso, un tiempo en que no se tiene efectiva conciencia de la muerte» (66).

La reflexión de estos dos grandes autores es fundamental para la descripción del concepto de tiempo en Rulfo debido a que amplían el panorama crítico y añaden sendos conceptos para

su comprensión. En primer lugar, se reafirma el hecho de que la estructura tradicional del relato se ve afectada de manera peculiar. Como se ha expuesto, la fragmentación cronológica es una de las características principales de la narrativa del autor jalisciense, sin embargo, entra en juego el concepto de la simultaneidad como origen de esa discontinuidad.⁴ En segundo lugar, es importante notar el rompimiento de Rulfo con una secuencia cronológica ordenada como consecuencia del enfrentamiento con la inevitabilidad de la muerte. Ésto se puede explicar de manera detallada en palabras del siguiente crítico de Rulfo.

En “Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo”, publicado en 1975, Thomas E. Lyon señala que los elementos que integran la realidad de la narrativa rulfiana se desarrollan en cuatro motivos principales: el movimiento continuo, la memoria perseguidora, la futilidad del esfuerzo y la visión limitada por la oscuridad. Lyon afirma que para el hombre de *El llano en llamas* la realidad se caracteriza por ser una lucha constante:

la vida del hombre rulfiano nunca puede ser estática, fija. En los cuentos, el ritmo del caminar parece estimular la memoria, una visión espectral que persigue al hombre, causándole una demasía de amargura en la existencia. En todos los cuentos el pasado vuelve al presente, poblándolo de trabas y frustrando al hombre. Y, a pesar de los esfuerzos tan nobles, la existencia del hombre rulfiano no tiene grandes esperanzas: la muerte aplasta a su víctima, la tierra sigue estéril, una hija se hace prostituta, el amor se hunde en el remordimiento. El hombre no ve más que el oscuro y limitado presente, y la existencia es sólo continuar una lucha heroica e interminable contra la futilidad, la memoria, la oscuridad (312).

Como es evidente, las aseveraciones de la crítica van teniendo eco a lo largo del tiempo, como en el caso de la desintegración estable de Hill o la señalización de la muerte de Dorfmann. Incluyendo el trabajo de Lyon, se puede afirmar que la inevitabilidad del fluir temporal tiene un papel decisivo en la estructura y en la realidad de la narrativa de Juan Rulfo.

⁴ Como se explicará más adelante, la simultaneidad es uno de los conceptos que se verán afectados por la definición del tiempo utilizada para su análisis. Ésto se debe a que se trata de una relación entre dos o más eventos en sincronía con referencia a un marco temporal.

Más específicamente, el pasado que se expande en el presente: la culpa manifiesta en el ensimismamiento y que conduce hacia la intemporalidad de los recuerdos, es decir, un presente sin fin perseguido por la muerte. De manera general, se puede decir que la cronología de los relatos se ve desintegrada por una idea de enfrentamiento con la muerte que intenta escapar mediante el movimiento continuo; con la expansión temporal de la vida a través de la memoria en búsqueda de la persistencia, o algo muy parecido que es la eternidad.

Las anteriores aseveraciones parten de una revisión más de la realidad que de la estructura de los relatos de *El llano en llamas*. Como se explicó anteriormente, el concepto de tiempo aquí utilizado se refiere a la manera de organizar la experiencia humana. A continuación, se detallan los trabajos más cercanos al otro nivel de análisis, es decir, al estudio riguroso de los elementos narrativos que de igual manera incluyen al tiempo como protagonista de su análisis, pero que esta vez están relacionados con la estructura narrativa.

Cuando se habla del tema del tiempo en *El llano en llamas* es preciso comentar el libro *Claves narrativas de Juan Rulfo* de José González Boixo, publicado en 1983. En el capítulo “El tiempo como técnica narrativa” González Boixo describe cuatro tipos de empleo del tiempo como técnica narrativa:⁵

1) El *tiempo concretizado* que se refiere a la realidad objetiva que el narrador transmite al lector. Se trata del tiempo que hace avanzar a la historia. En él se narran los sucesos y es esencialmente dinámico. El tiempo típico es el pretérito indefinido pues señala la acción como terminada y situada en el pasado con respecto del narrador. También es el tiempo de

⁵ Como se verá más adelante, todas estas caracterizaciones de “tiempos” corresponden a ciertas categorías del modelo de análisis de Genette como lo son los fenómenos de *orden, duración y frecuencia*.

las descripciones, narradas por lo general en pretérito imperfecto (236).

2) El *tiempo inmóvil* que forma una especie de “remanso” en la narración, sin que la acción avance. Aparece siempre vinculado a la tercera persona narrativa y en presente de indicativo. Tiende a confundirse con las descripciones en presente, sin embargo, el tiempo inmóvil no aporta nueva información. Este “presente inmóvil” no tiene relevancia por sí solo, sino en el contexto en que adquiere su valor. Su incidencia dentro de la historia es la de crear un ambiente; la historia no avanza y existe una sensación de que se trata de una reflexión sobre ésta (237).

3) La *narración preactiva* que se refiere a la narración antepuesta a los resultados de una acción.⁶ El lector no puede comprender exactamente lo que lee se debe a que se toma la línea cronológica y se parte en uno de sus puntos, comenzando una narración que luego se enlazaría con el verdadero inicio de ésta. El uso de este recurso se caracteriza por ser el resultado de una visión “poliédrica” de la realidad (239). La ruptura temporal se debe a la necesidad, dice González Boixo, de crear un “puzzle” intelectual.

4) El *tiempo circular* que puede estudiarse según la relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo narrado o según la estructura de la narración. Citando a Gabriel García Márquez cuando discute la temporalidad de *Cien años de soledad*:

El tiempo de lo narrado, es pues, un tiempo cerrado sobre sí mismo, un tiempo con un principio y un fin, todas cuyas instancias (pasado, presente, futuro) equidistan del narrador quien, en cualquier instante, puede nombrar lo sucedido en cualquiera de ellas [...] (García Márquez en González Boixo 243).

Los aportes de González Boixo son relevantes debido a que se trata de una de las primeras tipificaciones del tiempo en cuanto al valor aspectual de las acciones que se narran, el alcance

⁶ El término “preactivo” utilizado por José González Boixo puede entenderse por lo que en retórica se conoce como prefiguración; representación anticipada de una cosa.

de la información con respecto de una trama principal y su integración estructural en la unidad de los relatos de Juan Rulfo. Llama la atención el concepto de “visión poliédrica de la realidad” en tanto que se basa en el enfrentamiento de la fragmentación cronológica y la idea de linealidad temporal. Precisamente, se vislumbra la posible incompatibilidad de estos dos conceptos para explicar la estructura de los relatos de Rulfo.

También resulta importante la caracterización de un tiempo “circular” en tanto que posibilita la determinación del lapso que cumple un relato y posiciona al narrador como un ser omnisciente de los acontecimientos. González Boixo señala, sin embargo, que el narrador rulfiano comenta en un plano de simultaneidad aún sin identificarse con algún personaje. Ésto crea la ilusión de una especie de intermediario y establece una comunicación directa con el narratario. En contraste con el tradicional narrador omnisciente, ya no se narra desde una esfera fuera del tiempo de la trama, sino que el tiempo del narrador y el tiempo del relato aparentemente coinciden en un instante presente. Además de ésto, José González Boixo determina que la realidad del relato rulfiano presenta una temporalidad cerrada en donde sólo existe el pasado. Con ésto, la idea de tiempo “circular” se manifiesta como el intento de Rulfo por eternizar sus historias en un presente cercano y de mayor intensidad para el lector. Más adelante, en el análisis de “El hombre”, esta extraordinaria tipificación del tiempo delinea mucha de las características de los fenómenos identificados siguiendo el modelo de análisis de Gérard Genette.

Los otros dos componentes esenciales de la narrativa de Juan Rulfo que también se analizan en este trabajo de investigación son las figuras del narrador y el narratario. Su importancia radica en que —dependiendo de la definición de tiempo con que se esté trabajando— son los puntos de referencia fundamentales para la ordenación de los acontecimientos de la trama. La distintiva caracterización de los narradores y narratarios en

la obra de Juan Rulfo invita a una reflexión profunda de su integración en la estructura del relato. A continuación, se describe de manera muy breve lo que la crítica de Rulfo ha comentado acerca de la configuración de estos dos elementos de la narración.

Marcel Coddou afirma que en la narrativa rulfiana existe una notable limitación del poder del narrador frente a otros elementos de la situación narrativa:

Muy lejos estamos en sus cuentos de ese narrador personal omnisciente que domina sin contrapeso tanto a las figuras, el marco escénico y la acción de los personajes, como al propio lector —que se veía conducido por el narrador, sin posibilidad casi de participar en la gestación y configuración de lo narrado; que recibía todo el cuento como algo ya perfectamente acabado y donde su actitud era necesariamente pasiva, receptiva—(64).

El narrador omnisciente tradicional es delimitado por Coddou como una figura conservadora frente al mundo. Se trata de una voz exigida por una actitud objetiva, pretendidamente científica, de rigurosa racionalidad ante las determinaciones causales de las acciones que enlazan a los personajes. A modo de sentencia, Coddou señala que en la narrativa de Rulfo este narrador ha desaparecido (72). La anterior aseveración se basa en que en la mayoría de los relatos de *El llano en llamas* la mente orientadora está ausente. Con esto, el autor se refiere a que la voz omnisciente ha anulado toda distancia temporal y espacial entre sí mismo y el mundo que acontece; se trata de la búsqueda de una conservación de la simultaneidad de puntos de vista. Uno de los elementos medulares de las observaciones de Coddou es que este narrador relata con estricta linealidad. Aquello que contribuye a la ruptura cronológica radica en las interposiciones de los pensamientos de los personajes; aquella memoria perseguidora de la que se ha hablado antes.

Los cambios de narrador no hacen sino subrayar la impresión de profundidad vivida que ofrece el relato. Lo multiforme y ambiguo presiden la composición; una vitalidad compleja es la que en ella se expresa, y la técnica unilateral de la narración no se ve como la más apta para mostrar un mundo así concebido. Nace entonces, por motivos funcionales, la necesidad de dislocar los procedimientos tradicionales de organización del material narrativo. El empleo de esta técnica, consistente en yuxtaponer varios puntos de vista, favorecen la iluminación de especiales ángulos del relato. [...] Consecuencia de ello será el fragmentarismo con que se presentan los mismos personajes y el fragmentarismo de la «historia» narrada. [...] Hay un

entrecruzamiento de sus perspectivas que impide la presencia ordenadora, pero intrusa, de un solo narrador omnisciente, todopoderoso, que explicita cada recodo del comportamiento de sus creaturas ficticias. El tipo de narración rulfiana no permite un narrador de esa naturaleza (Coddou 73, 77).

Como es evidente, la incompatibilidad del narrador omnisciente tradicional con la narración de Rulfo se manifiesta tanto a nivel de estructura como de la realidad del relato. La vitalidad única de *El llano en llamas* se basa en la integración de piezas de un rompecabezas que representan este entrecruzamiento de perspectivas del que habla Coddou. Es necesario aclarar que, a pesar de esta visión “poliédrica” de la narración, la reflexión debe aclarar de si se habla de una linealidad fragmentada o una serie de fragmentos que se interpretan como una unidad.

En *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo* (1984), Luis Veas Mercado afirma en cuanto al tiempo como recurso narrativo que la inmovilidad — la persistencia de un estado— es una de las características definitivas de los cuentos de Juan Rulfo. Ésto recuerda al planteamiento de Marcel Coddou acerca de la estricta narración lineal del narrador “omnisciente”.

No hay acción, la relación ha empezado en un momento indeterminado y sigue después que se ha dejado de recordar para volver los ojos a la situación presente que no ha variado esencialmente. El narrador refiere lo que ha sucedido antes de su acto de enunciación y, cuando el tiempo del relato alcanza el tiempo de la historia, se vuelve a utilizar el presente y la coincidencia marca el final (Veas Mercado 44).

Refiriéndose a las voces narrativas que integran los relatos, Veas Mercado señala que éstas suelen permanecer en un presente del cual no logran alejarse. Según este autor, los narradores se encuentran imposibilitados para superar un estado y la tensión domina su espíritu. Existe una fuerza de enfrentamiento producida en el pasado, perpetuamente actual e ineludible. Esta idea recuerda a la proposición de José González Boixo acerca de una temporalidad cerrada en que sólo existe pasado; inmovilidad, persistencia de estado, presente constantemente actualizado son todos nombres de la eternidad.

A manera de recapitulación: el objetivo general de esta tesis es realizar una propuesta

de análisis íntegra de la temporalidad en “El hombre” que se ajuste al marco teórico-metodológico del “Discurso del relato”. La hipótesis central es que existen consecuencias para el análisis de la estructura y de la realidad del relato con base en la integración de las cinco categorías del modelo de Genette. El tiempo en la narrativa de Rulfo se caracteriza principalmente por no tener una secuencia lógica, estar desordenado, fragmentado. La realidad de sus relatos se encuentra en un proceso de desintegración estable. Esta fragmentación se debe a la simultaneidad de los acontecimientos de la realidad y es un mecanismo de expansión temporal de la memoria frente a la inevitabilidad de la muerte. Se habla de una temporalidad cerrada, de un movimiento continuo de los recuerdos y de un presente físico inalterable. Se dice que el narrador tradicional omnisciente ha desaparecido. Ésto se debe a la búsqueda de Rulfo de la simultaneidad del tiempo del narrador con el tiempo de lo narrado. Se dice, además, que este narrador relata con estricta linealidad, frente al entrecruzamiento de perspectivas de los otros personajes que fragmentan el desarrollo de la trama. El principal problema que se manifiesta es la incompatibilidad de esta visión poliédrica de la realidad y la estabilidad de la linealidad cronológica del narrador “omnisciente” en términos de representación para su análisis: ¿se trata de una linealidad fragmentada o de una serie de fragmentos interpretados como una unidad?

Después de esta breve revisión que sirve como marco al análisis que se propone en la presente tesis, este trabajo continúa con la discusión acerca de cómo el tiempo afecta la realidad en los cuentos de Juan Rulfo y cómo se manifiesta en la estructura del relato “El hombre”. Para ello se realiza un examen explícito de la cronología de “El hombre” que contribuya al estudio de este cuento, así como a la delimitación de los alcances del modelo de Gérard Genette. Con esto también se pretende ilustrar en la práctica el uso de las diferentes categorías propuestas por Genette, no ya en una novela como *En busca del tiempo perdido*,

sino en un género narrativo como el cuento y, en específico, el complejo cuento rulfiano. En los siguientes capítulos, se desarrollan las cinco categorías del modelo de análisis de Gérard Genette. Cada capítulo se integra por la explicación de la categoría, una reseña de los antecedentes críticos en relación con la categoría y el relato de Rulfo y, finalmente, el análisis de “El hombre” teniendo en cuenta todos los elementos anteriores.

Capítulo I. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: el orden

Desde un inicio, la palabra *relato* implica una ambigüedad por lo que es necesario discernir entre los tres términos unívocos con los que Genette se refiere a los diferentes aspectos de la realidad narrativa:

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* a el significado o contenido narrativo, [...] *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (83).

El término *historia* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios que son el objeto del discurso, así como sus relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.⁷ El término *relato* se refiere, por otra parte, al enunciado narrativo: el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos. Por último, el término *narración* se refiere al acontecimiento, no ya el que se cuenta sino el que consiste en que alguien cuente algo; es el acto de narrar tomado en sí mismo, sea ficticio o no.

El relato, es decir, el discurso, es el único instrumento de estudio de que se dispone se debe a que se ofrece directamente al análisis textual. Historia y narración existen por medio del relato. Recíprocamente, el relato no puede ser sino en la medida en que cuenta algo y es proferido por alguien; así como todo enunciado es el producto de un acto de narración. Sin acto narrativo no hay enunciado y, a veces, tampoco contenido narrativo.

El análisis del *relato*, según Genette, se refiere al “estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permita conocerlas” (81). Todo *relato* es una producción lingüística que asume la relación de uno o varios sucesos desenvueltos en la expansión del verbo. Bajo esta

⁷ El término *diégesis* será usado en este mismo sentido.

perspectiva, es posible formular y organizar los problemas del análisis del discurso narrativo, pidiendo prestadas algunas categorías a la gramática del verbo como pauta para delimitar los conceptos, sus funciones y relaciones. El modelo de análisis de Genette se centra en “el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre la historia y narración” (84-85). La unidad mínima para el análisis del relato será el segmento narrativo o unidad de acción. La estructura del relato parte de la amplificación de las unidades de acción mediante relaciones complejas que se explicarán más adelante.

Gérard Genette describe en el “Discurso del relato” la clasificación de los problemas a los que atiende su modelo de análisis. Esta nueva distribución sintetiza las problemáticas presentadas por Tzvetan Todorov en “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*.⁸ Genette decide reformular las categorías propuestas por Todorov, sintetizándolas en tres categorías fundamentales en vez de las cinco originales:⁹

las que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diégesis, y que nosotros colocaremos dentro de la categoría del *tiempo*; las que se refieren a las modalidades (formas y grados) de la «representación» narrativa, por tanto; a los *modos* del relato: por último, las que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato de la propia narración en el sentido en que la hemos definido, es decir, la situación o instancia narrativa, y con ella sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual; [...] ese término es el de *voz* (Genette 86).

En síntesis, la categoría del *tiempo* se refiere a las relaciones entre el tiempo de la historia y

⁸ Además, Genette desarrolla en su sistema teórico distintas categorías y conceptos tomados de trabajos anteriores para integrar su modelo de análisis. Algunos de estos conceptos son *Erzählzeit* (tiempo de narración) y *erzählte Zeit* (tiempo contado) de los trabajos de Günther Müller (estos conceptos aparecen originalmente en *Morphologische Poetik* en 1968), al igual que *Rückwendung* (retrocepción) y *Vorausdeutung* (presagio) del teórico alemán Eberhard Lämmert. Estos conceptos aparecieron originalmente en *Bauformen des Erzählens* en 1955.

⁹ Una de las innovaciones de Genette frente al modelo de Todorov es que el problema del tiempo de la enunciación que apela al acto de narración se reúne con las problemáticas referentes a las modalidades de representación o grados de diégesis, mientras que el problema del tiempo de la lectura se analiza junto con los problemas de la voz.

el tiempo del relato en tres determinaciones esenciales: primeramente, las relaciones entre el *orden* temporal de la sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden de su disposición en el relato. En segundo lugar, las relaciones entre la *duración* variable de estos segmentos diegéticos y su longitud textual en el relato. Por último, las relaciones de *frecuencia*, es decir, la relación entre las capacidades de repetición de la diégesis y las del relato. La categoría del *modo* reúne los problemas en términos de representación y narración con base en las modalidades y grados de la regulación informativa. Por último, la categoría de la *voz* explica los problemas en torno a la situación narrativa, el narrador y el narratario. El sujeto que trata es el del enunciado; la *voz* designa una relación con el sujeto de la enunciación.

Desde un inicio, es importante comprender que historia, relato y narración contemplan una naturaleza diferente en cuanto a su temporalidad. Primeramente, el tiempo de la historia o tiempo diegético es un fenómeno constitutivo del mundo ficticio. Se trata del producto del acto de narración y se refiere al orden temporal del mundo narrado. La historia enmarca la configuración de eventos, personajes y acciones se debe a que su calidad relacional. Genette asegura pues, que el tiempo interno de una narrativa es marginalmente análogo al sistema de relaciones de los componentes del mundo real y puede estar pragmáticamente vinculado al tiempo histórico empírico. Su función es la de servir como parámetro de referencia para definir el orden del relato (Genette 89-91).

Por otra parte, el tiempo del relato se refiere al tiempo de contar que está fijado en el texto. El tiempo del relato es una metáfora espacial del proceso de narración. Genette explica este carácter metafórico del texto discursivo como la temporalidad del texto que proviene metonímicamente del proceso de lectura; el relato literario se sostiene por esa linealidad. La

temporalidad del relato es, en cierta forma, condicional o instrumental: “producido, como todas las cosas, en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, el tiempo necesario para «consumirlo» es el necesario para *recorrerlo* o *atravesarlo* como una carretera o campo” (Genette 90). Este proceso configura el tiempo del relato como un falso tiempo que equivale a uno verdadero, es decir, el tiempo del relato será tratado como un “seudotiempo” (90).

Por último, la *narración* se refiere al acto narrativo que describe la posición espaciotemporal de la voz narrativa. Su relación con los otros elementos se explicará en los capítulos posteriores. Es importante anotar que las categorías de *modo* y *voz* tienen repercusiones en el análisis del *orden* del relato. Sin embargo, es posible realizar una explicación de la categoría de orden, prescindiendo de los conceptos esenciales de aquellas categorías.

Genette afirma que estudiar el orden temporal de un relato es

confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales de la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir tal o cual indicio indirecto (91).

El primer paso hacia el análisis del orden en un relato es la segmentación de este en unidades de acción, es decir, en los segmentos narrativos que van hilando el flujo de la historia. Con la división del relato en unidades de acción es posible confrontar el orden de los acontecimientos dispuestos en una cronología ideal con el orden de su aparición en el relato: el orden del relato se designa con letras (A, B, C...) mientras que el orden de la historia se enumera (1,2,3...) siguiendo un orden causal que tiene el evento más antiguo como origen.

Como ejemplo, Genette utiliza este fragmento de la *Ilíada*:

Canta, oh, diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, tan funesta, que a los aqueos valió sufrimientos sin cuento y arrojó al Hades a tantas almas valientes de héroes y los hizo presa de los perros y de todas las aves del cielo... para que se acabara de cumplir el designio de Zeus. Desde el día en que una querella separó al hijo de Atreo, protector de su pueblo, y al

divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses los incitó a esa querella y batalla? El hijo de Letona y de Zeus. Él fue quien, enojado con el rey, hizo al ejército presa de una enfermedad cruel que iba matando a sus hombres, y ello porque el hijo de Atreo había afrentado a Crises, su sacerdote (Genette 92-93).

Primero se identifican las unidades de acción y se les designa una letra con base en el orden de su sucesión en el relato:

Canta, oh, diosa, ¹⁰ la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, tan funesta,	Segmento A
que a los aqueos valió sufrimientos sin cuento y arrojó al Hades a tantas almas valientes de héroes y los hizo presa de los perros y de todas las aves del cielo... para que se acabara de cumplir el designio de Zeus.	Segmento B
Desde el día en que una querella separó al hijo de Atreo, protector de su pueblo, y al divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses los incitó a esa querella y batalla? El hijo de Letona y de Zeus.	Segmento C
Él fue quien, enojado con el rey, hizo al ejército presa de una enfermedad cruel que iba matando a sus hombres,	Segmento D
y ello porque el hijo de Atreo había afrentado a Crises, su sacerdote.	Segmento E

Posteriormente, los objetos narrativos son enumerados siguiendo un orden cronológico ideal:

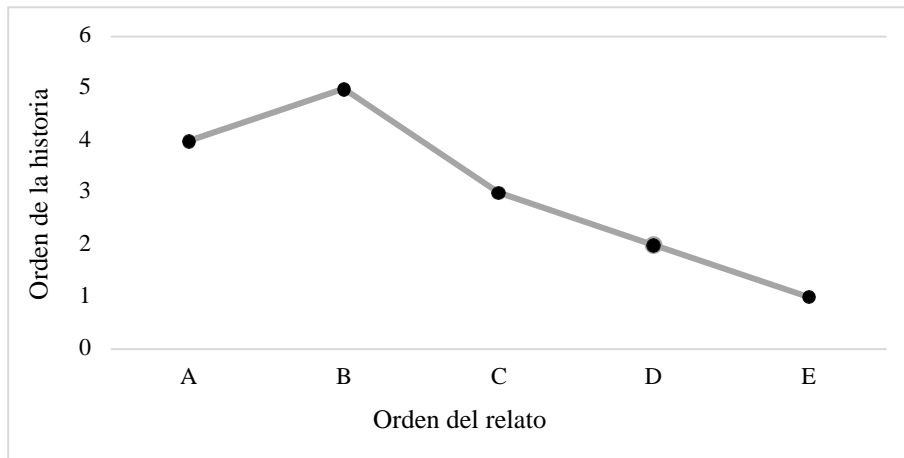
Canta, oh, diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, tan funesta,	4
que a los aqueos valió sufrimientos sin cuento y arrojó al Hades a tantas almas valientes de héroes y los hizo presa de los perros y de todas las aves del cielo... para que se acabara de cumplir el designio de Zeus.	5
Desde el día en que una querella separó al hijo de Atreo, protector de su pueblo, y al divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses los incitó a esa querella y batalla? El hijo de Letona y de Zeus.	3

¹⁰ Con respecto a la segmentación de este fragmento, está implícito que, siguiendo el modelo de análisis de manera rigurosa y en última instancia, la invocación a la diosa constituye una unidad de acción con Homero u otro rapsoda como narrador extradiegético-heterodiegético que no es incluida dentro del análisis de Genette. Se supone que esta omisión parte de los propósitos didácticos con que Genette introduce el uso de la nomenclatura para ilustrar el orden del relato, además de que se trata de fenómenos de *modo* y *voz* que aún no son explicados en el texto original. Por tanto, el análisis del orden de la *Iliada* que propone Genette comienza realmente con “la cólera de Aquiles”.

El fue quien, enojado con el rey, hizo al ejército presa de una enfermedad cruel que iba matando a sus hombres,	2
y ello porque el hijo de Atreo había afrentado a Crises, su sacerdote.	1

El orden sería A4-B5-C3-D2-E1. De manera esquemática, una gráfica de esta relación se vería de la siguiente manera¹¹:

Fig. 1 “Canta, oh diosa...”



El objetivo principal de la integración de una cronología ideal con la disposición de los acontecimientos en el relato es el de la búsqueda de una “forma del movimiento”. Tomando en cuenta la iteración y contraste entre los fenómenos anteriores, el modelo de análisis revela patrones en el orden del relato que permiten definir una estructura que pareciera dibujada sobre el papel.

Es fundamental señalar que la numeración no sólo puede describir el orden singular de los acontecimientos, sino que puede designar conjuntos de acontecimientos o categorías temporales que Genette describe en su análisis como un conjunto que recibe el nombre de “en tiempos”. Ésto quiere decir que una misma variable numérica puede funcionar con varios

¹¹ La mayoría de los cuadros de segmentación son reproducidos del texto de Gérard Genette, mientras que la representación gráfica de los cuadros es una de las propuestas de análisis de este trabajo de investigación.

acontecimientos en una misma sucesión dependiendo de una segmentación basada en el aspecto gramatical de los verbos. Todos los verbos en pasado o futuro corresponderán, por ejemplo, al número dos, mientras que las unidades en el presente de la enunciación corresponderán al número 1. También es importante señalar que los tiempos hipotéticos representan una temporalidad a considerar. La cantidad de temporalidades en la segmentación de unidades de acción dependerá si se trata de un análisis a nivel micro o macronarrativo. La diferencia más importante entre un análisis micro o macronarrativo es la reducción o incremento de las posiciones temporales en relación con los matices y las grandes articulaciones del relato. En el caso del análisis micronarrativo, Genette menciona de manera sucinta que es posible trabajar con variables de la misma temporalidad con base en variantes de naturaleza temática, lo que más adelante se explicará bajo el término de *silepsis*. En este caso se señalan con supranumerales, los cuales coexisten con la numeración cronológica de la historia como variantes temáticas (temporal, geográfica, etc.) de un mismo acontecimiento.

La segmentación de las unidades de acción es realizada con base no sólo en la gramática del verbo, sino apoyándose en los adverbios temporales. Ésto permite delimitar lapsos en que la narración —el marco espaciotemporal de la acción— se ve interrumpida por un desplazamiento hacia el pasado o futuro de la situación de enunciación del narrador. A estas formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato Genette las llamó *anacronías*. Como se ha visto, las relaciones temporales posibles entre los segmentos narrativos son las retrospectivas, las anticipaciones y los simples regresos a las posiciones temporales. Para referir a estos movimientos, Genette presenta dos de los términos más conocidos de su modelo de análisis: la *analepsis* y la *prolepsis*: “denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la

historia donde nos encontramos” (Genette 95).

Toda anacronía constituye un relato subordinado a un relato principal y puede proyectarse hacia un momento más o menos alejado del momento en que la historia es interrumpida para hacerle lugar. Para entender esto es preciso desarrollar los conceptos de *alcance* y *amplitud*. El alcance se refiere a la distancia temporal entre el momento de enunciación y el acontecimiento anacrónico, mientras que la amplitud se refiere a la duración del acontecimiento en relación con el tiempo de la historia. La relación entre el alcance y la amplitud de las anacronías determina varias distinciones.

La primera distinción relevante de los tipos de anacronías es entre las anacronías *externas* e *internas*. Una anacronía externa se caracteriza porque su amplitud permanece exterior al relato al cual se yuxtapone. La amplitud de una anacronía externa nunca interfiere con el relato al que se yuxtapone pues refiere a un antecedente o evento posterior aislado. Un ejemplo de analepsis externa es el relato de la herida de Ulises el cual se refiere a un episodio anterior al punto de partida de la *Odisea*. Las prolepsis externas, por otra parte, sirven en su mayoría de epílogo puesto que conducen al término lógico de la línea de acción.¹²

Una anacronía *interna* es relativa a la historia y también al segmento de acción; se encuentra en una relación de subordinación. La anacronía interna comparte la amplitud del segmento narrativo al cual se subordina y por ello se le considera parte de la misma diégesis de la unidad de acción. Además de internas y externas, las anacronías pueden ser *mixtas*. Éstas se caracterizan por su punto de amplitud que es anterior al comienzo del relato primero y posterior a su término. Se trata de una retrospectión o anticipación que después rebasa el

¹² Genette explica que el relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación por su propio carácter retrospectivo declarado que autoriza al narrador a realizar alusiones al porvenir y, en particular, a la situación presente que forma parte en cierto modo de su función (121).

punto de enunciación.

A diferencia de las anacronías externas, las anacronías internas presentan un riesgo de colisión o redundancia con el relato primero se debe a que poseen un campo temporal comprendido dentro de éste. Es por esto por lo que la segunda distinción es entre dos tipos de anacronías internas: las *heterodieéticas* y las *homodieéticas*. Las anacronías internas heterodieéticas se caracterizan por ser relativas a la línea de la historia, pero con un contenido diegético diferente del relato primero.

Las anacronías internas homodieéticas presentan una tercera distinción: las completivas y las repetitivas. Las analepsis completivas se refieren a

segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior al relato que se organiza a sí mismo mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías [...] Esas lagunas anteriores pueden ser elipsis puras y simples, es decir, fallas en la continuidad temporal (Genette 106).

A modo de paréntesis, se explicará el término de *elipsis*. Las elipsis pueden entenderse como el momento en que el relato suprime la consecución de un acontecimiento. Se trata de una omisión, de un lapsus dentro de la línea de acción del relato. En un sentido similar, la *paralipsis* omite uno de los elementos constitutivos de la situación de manera sincrónica; es decir, pasa de largo frente a un dato durante el relato.

Las analepsis completivas, entonces, pueden partir tanto de una elipsis como de una paralipsis. Como ejemplo, una analepsis completiva que parte de paralipsis es el hecho de contar la infancia de un personaje ocultando sistemáticamente la existencia de uno de los miembros de su familia y que luego, dentro de la analepsis completiva, tendrá una intervención fundamental dentro del relato. De la misma manera, las prolepsis completivas son anticipaciones que llenan elipsis ulteriores dentro del relato (Genette 106-107, 126-129). Un ejemplo en Rulfo es el siguiente fragmento de “El hombre”:

Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar del otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca (Rulfo 39).

Las analepsis repetitivas, evocaciones o *rappels* se refieren a “evocaciones en estado puro, voluntariamente elegidas o inventadas por su carácter fortuito y trivial, pero al mismo tiempo se esboza en ellas una comparación del presente con el pasado [...]” (110). Este tipo de analepsis se dedica a acontecimientos singulares que pueden remitir a elipsis de naturaleza iterativa, no sólo a un lapso pretérito, sino a varias fracciones consideradas semejantes y en cierto sentido repetitivas. La elipsis llenada por esta retrospectión no puede ser sino en modo iterativo. Evita la redundancia pues el relato vuelve explícitamente sobre sus propias huellas. Según Genette, el uso más típico de las analepsis repetitivas es la de modificar el significado de los acontecimientos pasados, cargando el relato con un significado que no tenía o refutando una primera interpretación y sustituyéndola por una nueva.

Las prolepsis repetitivas cumplen el rol de anuncio, duplicando un segmento narrativo por venir. A la inauguración de una serie de casos iterativos se conoce como *presentación*. No hay que confundir los anuncios, por definición explícitos, con los *esbozos*, anticipaciones alusivas que no encuentran significado sino más adelante y que son ejemplos de la preparación. Por ejemplo, hacer aparecer un personaje desde el principio del relato que no intervendrá sino más adelante. La diferencia entre anuncio y esbozo se advierte con claridad en la forma en cómo se prepara la entrada de los personajes. En el esbozo, el personaje aparece solamente nombrado durante algún diálogo y pasa desapercibido, mientras que, en el anuncio, el personaje aparece descrito y alcanza cierta relevancia dentro de la escena en que se le menciona (Genette 127-128).

Finalmente, Genette describe una última categoría de anacronías: *parciales* y *completas*. Una anacronía parcial es una retrospectión o anticipación que termina en elipsis

sin juntarse con el relato primero. En el caso del relato analéptico, el relato segundo es interrumpido con una elipsis y el relato primero continua donde se había detenido de forma implícita. Por ejemplo, en *La Odisea*, el episodio de la herida de Ulises se separa del punto de partida del relato. Se cuentan varios acontecimientos, pero el relato interrumpe en seco su digresión retrospectiva saltando varios decenios a la escena presente. La función más importante de las analepsis parciales es la de aportar al lector una información aislada, necesaria para la comprensión de un elemento preciso de la acción. Las prolepsis parciales se prolongan en el tiempo de la historia hasta el desenlace. Parece ser, según Genette, que todas las prolepsis son de tipo parcial y son frecuentemente interrumpidas con tanta libertad como se les había iniciado. Es relevante aclarar que, en el caso de las prolepsis, el límite del campo temporal del relato primero estará marcado por la última escena no proléptica. Ésto quiere decir que las unidades de acción estarán delimitadas por los saltos hacia el “futuro” del relato (122).

Por otra parte, una anacronía completa se enlaza con el relato primero sin evolución de continuidad entre los dos segmentos de la historia. Las analepsis completas están vinculadas al comienzo *in medias res* se debe a que pretenden recuperar la totalidad del antecedente narrativo. Su funcionamiento es inverso al de las analepsis parciales: no se debe al resultado de continuidad del relato sino a la confluencia necesaria entre el relato analéptico y el relato primero que va acompañada de cierta superposición y de una apariencia de torpeza. Un ejemplo de analepsis completa es el relato de Ulises ante los feacios. Al remontarse a la caída de Troya, Ulises conduce su relato hasta haberse juntado con el relato primero, abarcando todo el periodo que se extiende desde ese momento hasta la llegada a la isla de Calipso. En el caso de las anacronías mixtas pueden considerarse completas cuando la amplitud es rigurosamente igual a su alcance y el movimiento narrativo realiza una ida y

vuelta perfecta (Genette 116-117).

Las categorías de analepsis y prolepsis suponen una conciencia temporal de relaciones no ambiguas entre presente, pasado y futuro. Por las necesidades de exposición se postula que siempre es así. Genette especifica que se utilizan los términos de *analepsis* y *prolepsis* para neutralizar cualquier connotación psicológica. Ésto es de vital importancia pues permitirá realizar una segmentación objetiva de las unidades de acción y las temporalidades. Sin embargo, como es evidente en los primeros ejemplos de análisis, existen relaciones entre las anacronías que sólo pueden ser analizadas mediante la semántica del verbo. Estas relaciones se determinan como segmentos *subjetivos* frente a segmentos *objetivos*. La diferencia principal entre este tipo de relación es que se trata de acontecimientos que suceden en la misma posición espaciotemporal del relato en curso, pero no en un mismo nivel jerárquico con respecto a la situación de enunciación.¹³ En la distinción entre objetivo y subjetivo, el elemento decisivo es la semántica del verbo en que se basa la unidad de acción. Por lo general, en el caso de las relaciones subjetivas, se trata de verbos como “pensar, recordar, meditar...” en que el acontecimiento narrado sucede dentro de la mente del personaje; se trata de segmentos analépticos o prolépticos que se asumen por el personaje mismo y en el relato sólo transcriben pensamientos presentes. Por otra parte, las relaciones objetivas describen situaciones ajenas al mismo instante en que se realiza la acción. Ésto quiere decir que se encuentran en relación de coordinación con el relato primero. Este tipo de anacronías en relación de coordinación también se conocen con el nombre de *segmento autónomo* puesto que se trata de un segmento narrativo sin relación de subordinación al relato primero o a otra anacronía (Genette 94).

¹³ Ésto se explica con mayor detalle en la categoría de *voz*.

Genette propone en su modelo una manera gráfica de ilustrar dichas relaciones dinámicas. En este caso, los elementos son los corchetes y los paréntesis. Los corchetes designan las relaciones de coordinación mientras que los paréntesis las relaciones de subordinación. La apertura de estos señala el comienzo de la anacronía mientras que los de cierre señalan el término de esta. Como es posible anticipar, la subordinación implica anacronías dentro de otras. A estas se les señala entre signos de mayor y menor que. Entre los binomios puede existir una relación de yuxtaposición o una elipsis del tiempo transcurrido entre ambos. La yuxtaposición se ilustra en el encuentro de un signo de apertura y uno de cierre ([]), describiendo el simple salto de una unidad a la otra, mientras que el guion corto (-) es utilizado para señalar un lapsus elidido en la historia entre los acontecimientos (Genette 98). Genette utiliza el siguiente ejemplo sirve para ilustrar el uso de la nomenclatura para las relaciones de coordinación y subordinación de las anacronías:

A Swann parecían ahora indistintamente inteligentes quienes eran de su opinión, su viejo amigo el príncipe de Guermantes y mi compañero Bloch, a quien había mantenido apartado hasta entonces y a quien invitó a comer. Swann interesó mucho a Bloch al decirle que el príncipe de Guermantes era partidario de Dreyfus. «Habría que pedirle que firmara nuestras listas para Picquart; con un nombre como el suyo, haría un efecto tremendo.» Pero Swann, que combinaba su ardiente convicción de israelita con la moderación diplomática del hombre de mundo, cuyas costumbres había adoptado demasiado pronto como para poder deshacerse de ellas tan tardíamente, se negó a autorizar a Bloch a que enviara al Príncipe, ni siquiera como si fuese espontáneamente, una circular para firmar. «No se puede hacer eso, no puede pedir lo imposible», repetía Swann. «Se trata de un hombre encantador que ha hecho miles de leguas para venir hasta nosotros. Puede sernos muy útil. Si firmara vuestra lista, se comprometería simplemente ante los suyos, lo castigarían por nuestra culpa, tal vez se arrepintiera de las confidencias y no nos hiciese más.» Más aún: Swann negó su propio nombre. Le parecía demasiado hebraico para no hacer mal efecto. Y, además, es que, si bien aprobaba todo lo relativo a la revisión, no quería verse implicada para nada en la campaña antimilitarista. Llevaba, cosa que no había hecho nunca hasta entonces, la condecoración que había ganado como todo joven de la guardia móvil, en el año 70, y añadió a su testamento un codicilo para pedir que, contrariamente a sus disposiciones anteriores, se rindieran honores militares a su frado de caballero de la Legión de honor. Lo que reunió en torno a la iglesia de Combray a todo un escuadrón de esos caballeros por cuyo porvenir lloraba en tiempos Françoise, cuando pensaba en la posibilidad de una guerra. En una palabra, Swann se negó a firmar la circular de Bloch, de modo que, si bien para muchos pasaba por partidario fanático de Dreyfus, mi compañero lo consideró tibio, infectado de nacionalismo y patrioter. Swann me dejó sin estrecharme la mano para no verse obligado a pasar por las

despedidas, etc. (Genette 96-97).¹⁴

A Swann parecían ahora indistintamente inteligentes quienes eran de su opinión, su viejo amigo el príncipe de Guermantes y mi compañero Bloch,	Segmento A
a quien había mantenido apartado hasta entonces	Segmento B
y a quien invitó a comer.	Segmento C
Swann interesó mucho a Bloch al decirle que el príncipe de Guermantes era partidario de Dreyfus. «Habría que pedirle que firmara nuestras listas para Picquart; con un nombre como el suyo, haría un efecto tremendo.» Pero Swann, que combinaba su ardiente convicción de israelita con la moderación diplomática del hombre de mundo,	Segmento D
cuyas costumbres había adoptado demasiado pronto	Segmento E
como para poder deshacerse de ellas tan tardíamente, se negó a autorizar a Bloch a que enviara al Príncipe, ni siquiera como si fuese espontáneamente, una circular para firmar. «No se puede hacer eso, no puede pedir lo imposible», repetía Swann. «Se trata de un hombre encantador que ha hecho miles de leguas para venir hasta nosotros. Puede sernos muy útil. Si firmara vuestra lista, se comprometería simplemente ante los suyos, lo castigarían por nuestra culpa, tal vez se arrepintiera de las confidencias y no nos hiciese más.» Más aún: Swann negó su propio nombre. Le parecía demasiado hebraico para no hacer mal efecto. Y, además, es que, si bien aprobaba todo lo relativo a la revisión, no quería verse implicado para nada en la campaña antimilitarista. Llevaba,	Segmento F
cosa que no había hecho nunca hasta entonces, la condecoración	Segmento G
que había ganado como todo joven de la guardia móvil, en el año 70,	Segmento H
y añadió a su testamento un codicilo para pedir que,	Segmento I
contrariamente a sus disposiciones anteriores,	Segmento J

¹⁴ La segmentación de este fragmento corresponde a la traducción realizada por Carlos Manzano. Se pone el original del francés a disposición del lector: “Swann trouvait maintenant indistinctement intelligents ceux qui étaient de son opinion, son vieil ami le prince de Guermantes, et mon camarade Bloch qu'il avait tenu à l'écart jusque-là, et qu'il invita à déjeuner. Swann intéressa beaucoup Bloch en lui disant que le prince de Guermantes était dreyfusard. « Il faudrait lui demander de signer nos listes pour Picquart ; avec un nom comme le sien, cela ferait un effet formidable. » Mais Swann, mêlant à son ardente conviction d'Israélite la modération diplomatique du mondain, dont il avait trop pris les habitudes pour pouvoir si tardivement s'en défaire, refusa d'autoriser Bloch à envoyer au Prince, même comme spontanément, une circulaire à signer. « Il ne peut pas faire cela, il ne faut pas demander l'impossible, répétait Swann. Voilà un homme charmant qui a fait des milliers de lieues pour venir jusqu'à nous. Il peut nous être très utile. S'il signait votre liste, il se compromettrait simplement auprès des siens, serait châtié à cause de nous, peut-être se repentirait-il de ses confidences et n'en ferait-il plus. » Bien plus, Swann refusa son propre nom. Il le trouvait trop hébraïque pour ne pas faire mauvais effet. Et puis, s'il approuvait tout ce qui touchait à la révision, il ne voulait être mêlé en rien à la campagne antimilitariste. Il portait, ce qu'il n'avait jamais fait jusque-là, la décoration qu'il avait gagnée comme tout jeune mobile, en 70, et ajouta à son testament un codicille pour demander que, contrairement à ses dispositions précédentes, des honneurs militaires fussent rendus à son grade de chevalier de la Légion d'honneur. Ce qui assembla, autour de l'église de Combray tout un escadron de ces cavaliers sur l'avenir desquels pleurait autrefois Françoise, quand elle envisageait la perspective d'une guerre. Bref Swann refusa de signer la circulaire de Bloch, de sorte que, s'il passait pour un dreyfusard enragé aux yeux de beaucoup, mon camarade le trouva tiède, infecté de nationalisme, et cocardier. Swann me quitta sans me serrer la main pour ne pas être obligé de faire des adieux,..”.

se rindieran honores militares a su grado de caballero de la Legión de Honor. Lo que reunió en torno a la iglesia de Combray a todo un escuadrón de	Segmento K
esos caballeros por cuyo porvenir lloraba en tiempos Françoise, cuando pensaba	Segmento L
en la posibilidad de una guerra.	Segmento M
En una palabra, Swann se negó a firmar la circular de Bloch, de modo que, si bien para muchos pasaba por partidario fanático de Dreyfus, mi compañero lo consideró tibio, infectado de nacionalismo y patrioter.	Segmento N
Swann me dejó sin estrecharme la mano para no verse obligado a pasar por las despedidas, etc.	Segmento O

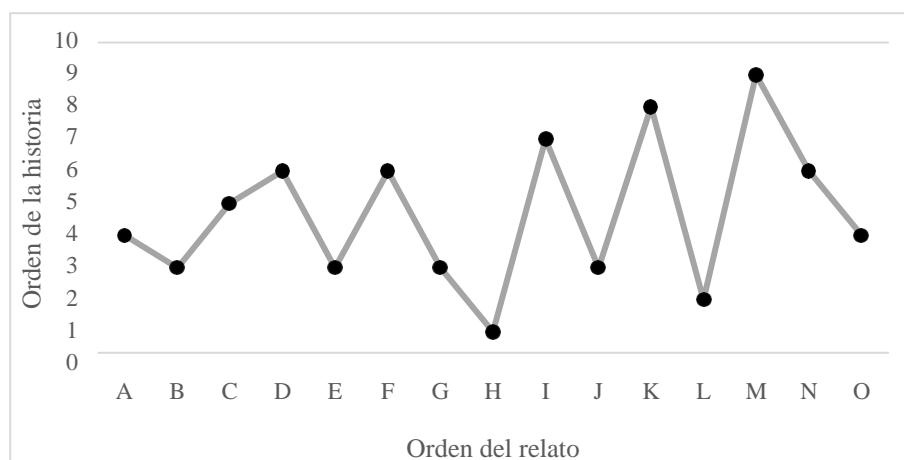
Genette distingue aquí quince segmentos narrativos que se reparten en nueve posiciones temporales: 1) la guerra de 1870, 2) la infancia de Marcel en Combray, 3) antes de la velada en casa de Guermantes 4) la velada en la casa de Guermantes, 5) la invitación de Bloch, 6) el almuerzo de Swann-Bloch, 7) la redacción del codicilo, 8) las exequias de Swann y 9) la guerra en cuya posibilidad piensa Françoise.

A Swann parecían ahora indistintamente inteligentes quienes eran de su opinión, su viejo amigo el príncipe de Guermantes y mi compañero Bloch,	4
a quien había mantenido apartado hasta entonces	3
y a quien invitó a comer.	5
Swann interesó mucho a Bloch al decirle que el príncipe de Guermantes era partidario de Dreyfus. «Habría que pedirle que firmara nuestras listas para Picquart; con un nombre como el suyo, haría un efecto tremendo.» Pero Swann, que combinaba su ardiente convicción de israelita con la moderación diplomática del hombre de mundo,	6
cuyas costumbres había adoptado demasiado pronto	3
como para poder deshacerse de ellas tan tardíamente, se negó a autorizar a Bloch a que enviara al Príncipe, ni siquiera como si fuese espontáneamente, una circular para firmar. «No se puede hacer eso, no puede pedir lo imposible», repetía Swann. «Se trata de un hombre encantador que ha hecho miles de leguas para venir hasta nosotros. Puede sernos muy útil. Si firmara vuestra lista, se comprometería simplemente ante los suyos, lo castigarían por nuestra culpa, tal vez se arrepintiera de las confidencias y no nos hiciese más.» Más aún: Swann negó su propio nombre. Le parecía demasiado hebraico para no hacer mal efecto. Y, además, es que, si bien aprobaba todo lo relativo a la revisión, no quería verse implicado para nada en la campaña antimilitarista. Llevaba,	6
cosa que no había hecho nunca hasta entonces, la condecoración	3
que había ganado como todo joven de la guardia móvil, en el año 70,	1
y añadió a su testamento un codicilo para pedir que,	7

contrariamente a sus disposiciones anteriores,	3
se rindieran honores militares a su grado de caballero de la Legión de Honor. Lo que reunió en torno a la iglesia de Combray a todo un escuadrón de	8
esos caballeros por cuyo porvenir lloraba en tiempos Françoise, cuando pensaba	2
en la posibilidad de una guerra.	9
En una palabra, Swann se negó a firmar la circular de Bloch, de modo que, si bien para muchos pasaba por partidario fanático de Dreyfus, mi compañero lo consideró tibio, infectado de nacionalismo y patrioter.	6
Swann me dejó sin estrecharme la mano para no verse obligado a pasar por las despedidas, etc.	4

El orden del relato es A4-B3-C5-D6-E3-F6-G3-H1-I7-J3-K8-L2-M9-N6-O4. Sin embargo, como se explicó, las relaciones temporales son de un carácter jerárquico mucho más complejo. Por ejemplo, según Genette, el segmento M (la posibilidad de la guerra) depende de L (Françoise lloraba y pensaba en los caballeros), que al mismo tiempo depende de K (los caballeros reunidos), que depende de I (el codicilo que pedía que se rindieran), que depende de la prolepsis D-N (Pedirle a Swann que firmara y que no firmó) (Genette 98). El orden de este relato con el uso de la nomenclatura para determinar coordinación y subordinación sería A4 [B3] [C5-D6 (E3) F6 (G3) (H1) (I7 <J3> <K8 (L2 <M9>) >) N6] O4.

Fig. 2 “A Swann parecían ahora...”



Como se podrá haber inferido, las anacronías no son excluyentes entre sí; puede haber analepsis prolépticas y prolepsis analépticas, anticipación sobre anticipación, retrospección sobre anticipación, evocaciones de proyectos pasados. Igualmente, hay momentos en que la incertidumbre del momento preciso en que se desarrolla la conciencia temporal de la situación narrativa impide la esquematización de la temporalidad de un relato, llevando el análisis al término conocido como *acronía*. Una acronía se refiere a una anacronía compleja o de estructura doble o triple. Ninguna referencia de contenido puede ayudar al analista a definir el estatuto de una acronía, se debe a que está privada de toda relación temporal. Como se podrá observar, el estudio y la relación entre *historia*, *discurso* y *narración* es la de la emancipación de las temporalidades entre sí. Estas anacronías complejas entrañan inevitablemente la existencia de segmentos narrativos temporalmente indefinidos. También se pueden encontrar sucesos sin referencia temporal; sin fecha y sin edad. No sólo los acontecimientos aislados pueden desprenderse al orden cronológico de la historia que se cuenta; también existen estructuras anacrónicas de autonomía temporal. Genette afirma que la importancia del relato acrónico está vinculada al carácter retrospectivamente sintético del relato. Cada instante presente en la mente del narrador invita a percibir todos los lugares y momentos entre los cuales es constantemente capaz de establecer una multitud de relaciones de ubicuidad espacial y temporal.

Resulta de importancia mayúscula comprender que para describir el orden en el relato literario es necesario comprender las relaciones entre el orden temporal de la historia y el orden seudotemporal del relato como base para tratar las otras dos categorías esenciales del modelo de análisis: duración y frecuencia. Adicionalmente, las cuestiones de orden se ven modificadas por las categorías de *modo* y *voz*, por lo que sólo una revisión integral de las categorías permitirá realizar una propuesta de análisis correcta.

1.1. Estudios sobre el orden en “El hombre”.

Cuando se habla del orden en “El hombre” existe cierto consenso en cuanto a la estructura de este relato. A continuación, se presentan los fragmentos de aquellos trabajos en que se confronta el orden temporal de la historia y el orden temporal del relato con base en la segmentación de unidades y el análisis de anacronías.

Iber Verdugo presenta en *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo* la siguiente segmentación de unidades narrativas de “El hombre” (165-167):

Unidades	Lenguaje objeto
1) Fragmento caminata del hombre.	“Los pies del hombre (...) buscando el horizonte.”
2) Fragmento del rastreo del perseguidor.	“Pies planos (...) Así será fácil.”
3) Fragmento caminata del hombre. Su propósito.	“La vereda subía (...) Y supo que era él el que hablaba.”
4) Fragmento rastreo.	“Subió por aquí (...) Esto lo perderá.”
5) Caminata del hombre con pérdida de ánimo.	“Comenzó a perder el ánimo (...) Oyó allá atrás su propia voz.”
6) Rastreo. Decisión de matarlo del perseguidor.	“Lo señaló su propio coraje (...) cuando yo te encuentre.”
7) Caminata del hombre. Llegada a una casa.	“Llegó al final (...) cerrada a la noche.”
8) Reconstrucción conjetural de lo actuado por el hombre, a cargo del perseguidor.	“El que lo perseguía dijo (...) y las rompe.”
9) Prosecución de la travesía del hombre después del crimen.	“No debí matarlos a todos (...) ellas regresaban de nuevo.”
10) Reconstrucción monológica de su crimen por el hombre.	“Se persignó hasta tres veces (...) volvió a decirles.”
11) Rastreo y antecedentes colaterales del crimen a cargo del perseguidor.	“Se sentó en la arena (...) un pozo en la tierra mojada.”
12) Reflexiones del hombre acerca de su travesía y de su crimen.	“ <i>No debí haberme salido de la vereda (...) menos el entierro.</i> ”
13) Reflexiones del perseguidor acerca de las intenciones del hombre.	“Te cansarás primero que yo (...) antes que tú llegues.”
14) Llegada del hombre al río. Intención de cruzarlo.	“ <i>Éste no es el lugar (...) no quiero regresar.</i> ”
15) Monólogo del perseguidor recordando la promesa de protección a su hijo, y su homicidio del hermano del hombre.	“Nadie te hará daño, nunca, hijo (...) las flores en la mano.”
16) Monólogo de arrepentimiento del hombre. Deseo de encontrar el paso del río.	“ <i>No debí matarlos a todos (...) me agarre la noche.</i> ”

17) Detalles del encajonamiento del hombre.	“El hombre entró en la angostura (...) después del medio día.”
18) Acecho del perseguidor.	“Estás atrapado (...) Tengo paciencia.”
19) Detalles del encajonamiento del hombre en el terreno.	“El hombre vio que el río (...) ningún quejido.”
20) El perseguidor monologa sobre la inutilidad del castigo que hará.	“Hijo —dijo el que estaba sentado esperando— (...) señal de recuerdo.”
21) Nueva visión de su crimen por el hombre.	“El hombre recorrió (...) aquella noche nublada.”
22) El borreguero narra su encuentro con el hombre.	“Parecía venir huyendo (...) hijos del mal.”
23) Segundo encuentro.	“La cosa es que (...) como de cueva.”
24) El hombre se amamanta en las ovejas del borreguero.	“Se arrimó y me dijo (...) los mordiscos que el hombre les había dado.”
25) El borreguero se entera.	“¿Dice usted (...) no saben de chismes.”
26) Tercer encuentro.	“Y al otro día se volvió (...) Eso me dijo.”
27) El borreguero con más información sobre el crimen del hombre.	“¿Dice usted que ni piedad (..) en mi mismo plato.”
28) El borreguero se defiende de acusación de encubierto y detalla cómo encontró al hombre muerto.	“¿De modo que era (...) y no sé de otras cosas?”

En este análisis, la segmentación de “El hombre” determina que existen 28 unidades narrativas. Es de notar que cada unidad de acción se refiere a una secuencia de acontecimientos tratados en silepsis. Esta integración es de naturaleza temática y se basa en la acción determinante de cada fragmento para el desarrollo de la trama. Resulta importante constatar que en este análisis las expansiones temporales mentales son analizadas como una sola acción; el acto de recordar o de anticipar no implican un subdesarrollo complejo de anacronías internas del relato.

La anterior segmentación corresponde al orden temporal del relato. En cuanto al orden temporal de la historia, Verdugo propone las siguientes temporalidades para determinar la cronología ideal de los acontecimientos (Verdugo 167):

1)	Urquidi mata al hermano de José Alcancía –el hombre. –15)
2)	José Alcancía marcha en busca de ejecutar el castigo venganza contra Urquidi. –1), 2), 3), 4) 5), 6), 7), 11).
3)	José Alcancía ejecuta su venganza crimen. –8), 10).

4)	José Alcancía fuga perseguido por Urquidi. –9), 12), 13), 14), 16), 17), 18), 19), 20), 21).
5)	Encuentro de José Alcancía con el borreguero. –22), 23) ,24),26).
6)	Muerte de José Alcancía. –28), segunda proposición.
7)	El borreguero se informa acerca de lo que hizo el hombre y se defiende de la acusación de encubrimiento. –25), 27), 28) primera proposición.

Iber Verdugo señala que son siete las temporalidades que integran el relato. Como se puede observar, el arreglo en silepsis se manifiesta de manera más acentuada para definir los marcos espaciotemporales de las acciones. Sin embargo, a pesar de que los primeros siete fragmentos del relato (1,2,3,4,5,6,7) son una intercalación de eventos que acontecen con más de un día de diferencia y que corresponden a dos personajes distintos son tratados en el análisis como parte de un solo marco espaciotemporal (2). Esto pone de manifiesto que la escala de aproximación en silepsis debe ser tratada con mucho cuidado, ya que puede provocar una visión desenfocada de la cronología del relato. El análisis macronarrativo no se establece como el más eficaz para el análisis del relato rulfiano debido a la minucia necesaria para estudiar los mecanismos de fragmentación cronológica. Iber Verdugo determina que la principal dificultad para el establecimiento de la cronología de “El hombre” parte de la disposición intercalada de las secuencias de perseguido y perseguidor. En “El hombre” cada personaje se destina la vida a sí mismo, destinando para ello la muerte del otro. La doble persecución presentada en el relato pone de manifiesto el encadenamiento de estos crímenes sobre el eje de la venganza, donde los personajes son alternadamente criminales o vengadores. Sin embargo, como se manifiesta en su análisis, esta intercalación temporal no se hace presente, pues la confusión de roles no es igual a la situación de espacio y tiempo de uno y otro personaje en las diferentes unidades de acción.

En términos del tiempo de la realidad narrativa, el autor señala que en el relato se materializa la ineficacia del ordenamiento de la propia vida de los hombres en esta

irremediable relatividad de roles y sus respectivas consecuencias. El desorden del relato en general manifiesta la falencia de los proyectos humanos: el azar y la injusticia rebasan la lógica de causa y efecto. Verdugo indica que, aunque el hombre en Rulfo pretende un orden, el absurdo se concretiza una y otra vez como la esencia imponderable de la condición humana.

Un segundo análisis plantea otra problemática importante en cuanto al estudio de las anacronías en “El hombre”. Myrna Solotorevsky determina la cronología del relato se integra de cuatro analepsis (Solotorevsky 338-339):

<p>«Se persignó hasta tres veces. "Discúlpeme", les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: "Ustedes me han de perdonar", volvió a decirles».</p>	<p>Analepsis interna, homodiegética, completa, que llena la elipsis situada en «Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche».</p>
<p>«Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol».</p>	<p>Analepsis externa.</p>
<p>«Igual que lo que yo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido»</p>	<p>Analepsis mixta.</p>
<p>«"Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa". "Discúlpeme la apuración", les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada».</p>	<p>Analepsis interna.</p>

A diferencia del análisis de Verdugo que parte de una fragmentación cronológica en siete temporalidades, Solotorevsky considera que los segmentos anteriores son los únicos que representan el movimiento temporal de “El hombre”. La autora asigna una secuencia temporal distinta para cada personaje, aislando el orden temporal de la historia del orden temporal del relato. La fragmentación cronológica del relato se trata de manera independiente, quedando así las dos secuencias de acontecimientos tratadas por separado. La voz del narrador “omnisciente” queda descartada, de manera que las intervenciones de José y de Urquidi parten siempre de un presente de enunciación. El segundo criterio que determina el análisis de Solotorevsky tiene que ver con la naturaleza de los acontecimientos y el modo en que se narran. Todas las anacronías que señala la autora corresponden a monólogos interiores que hablan sobre eventos fundamentales para el desarrollo de la trama. Todas las analepsis corresponden con asesinatos o muertes que caracterizan puntos trascendentes de la anécdota contada: el asesinato del hermano de José, la muerte del recién nacido de Urquidi y el asesinato de su familia a manos de José. Ni las conjeturas, ni las anticipaciones cuentan para este análisis porque no tienen una manifestación física ni relevante para el desarrollo de la trama. La importancia del estudio de Myrna Solotorevsky es que sirve como referencia para un análisis del relato que sólo analiza el orden de la historia. Además, no considera en su análisis al tiempo como una sola línea fragmentada por la simultaneidad de los sucesos, sino que aborda el tiempo de este relato como dos líneas cronológicas independientes. Finalmente, tampoco pudiera afirmarse que se analiza la visión poliédrica de la realidad del relato puesto que no existe una interacción entre las secuencias: a manera de ilustración, pudiera decirse que se representan dos líneas paralelas sin una relación de volumen de por medio.

Finalmente, María Isabel Filinich en su artículo “Las formas del tiempo y la

percepción en la obra de Rulfo” plantea que existe un hábito de representar la temporalidad bajo coordenadas cronológicas causales. Según la autora, esta aparente contigüidad puede ser utilizada por el discurso para transformar los modos de representación de los acontecimientos de una historia (Filinich 14). Como ejemplo, el primer fragmento de “El hombre” comienza con dos pasajes anafóricos vinculados por la isotopía de la subida:

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil (Rulfo 35).

Ambos fragmentos corresponden a dos personajes diferentes cercanos espacialmente, pero temporalmente lejanos en el plano de la historia. Esta transgresión del orden temporal, recurso bien conocido por Juan Rulfo, proviene del comienzo *in medias res* que coloca ciertos hechos ante los ojos del destinatario en una posición de cercanía que obliga a instaurar entre ellos un vínculo de sentido. Esta anticipación de la persecución en el cuento “conduce a dejar en un segundo plano la ordenación causal y cronológica de los acontecimientos, para realzar la relación semántica generada por la contigüidad que se establece entre la subida de uno y otro personaje” (Filinich 15). Filinich describe así uno de los mecanismos centrales del orden en “El hombre”. Rulfo advierte que la causalidad puede ser un recurso narrativo para dar, de manera deliberada, un orden consecutivo a una serie de acontecimientos temporalmente distantes:

La fragmentación de la historia, la alteración del orden causal y cronológico de los hechos y la ilación contigua de sucesos distantes son todos procedimientos que convocan y manipulan la atención del destinatario pues lo obligan a detenerse en tales transformaciones y buscar la significación que conllevan (Filinich 15).

El aporte de María Isabel Filinich es uno de los más interesantes para la caracterización del orden de “El hombre” debido a que añade un elemento fundamental para su análisis. Como ha determinado la crítica, la cronología en la narrativa de Rulfo está fragmentada y la voz

orientadora de un narrador omnisciente ha desaparecido, dejando a merced de la causalidad la ilación de los acontecimientos del relato. Como bien señala Filinich, la manipulación de la cronología no sólo parte de la fragmentación y desorganización del orden de la historia. Juan Rulfo utiliza el orden del relato como recurso narrativo para la yuxtaposición causal de los sucesos. No sólo el tiempo de la historia y de la narración, también el seudotiempo del relato implican la desintegración estable de “El hombre”: desintegración porque se trata de un proceso de fragmentación cronológica; estable porque el texto implica una linealidad cronológica deliberada basada en una relación semántica por contigüidad.

1.1.1 Análisis del orden en “El hombre”

En este capítulo se desarrolla el análisis del orden en “El hombre” con base en el modelo de Gérard Genette. Como primer paso, se realiza la segmentación de las unidades narrativas:

Unidad de acción	Binomio
Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.	A
“Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas	B
así que será fácil.”	C
La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano. 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: “ <i>No el mío, sino el de él</i> ”, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: <i>Voy a lo que voy</i> ”, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.	D
“Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre.	E
Eso lo perderá”.	F
Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, transluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: “ <i>Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas.</i> ” Oyó atrás su propia voz.	G
“Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está.	H
Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre.”	I

<p>Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.</p>	J
<p>El que lo perseguía dijo: “Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del ‘Descansen en paz’, cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe.”</p>	K
<p><i>“No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos.”</i> Eso fue lo que dijo.</p>	L
<p>La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas. El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte. Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas.</p>	M
<p>La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.</p>	N
<p>Se persignó hasta tres veces. “Discúlpeme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: “Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles.</p>	O
<p>“Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta de sol.” “El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda.”</p>	P
<p><i>“No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero 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 mira; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó”.</i></p>	Q

Luego añadió: “ <i>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.</i> ”	R
Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues.”	S
“ <i>Este no es el lugar</i> —dijo el hombre al ver el río—.	T
<i>Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar del otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca.</i> ” Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían. “ <i>Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.</i> ”	U
“Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos”. Oía su propia voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. ¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no.	V
“Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración.	W
Igual que yo lo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano.”	X
“ <i>No debí matarlos a todos</i> —iba pensando el hombre—. <i>No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de 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...</i>	Y
<i>Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.</i>	Z
El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía.	a
“Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero.	b
Primero haciendo tu fechoría	c
y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí.	d

Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala.	e
Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja.	f
Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días.	g
No importa el tiempo. Tengo paciencia.”	h
El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo.	i
“ <i>Tendré que regresar</i> ”, dijo. El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.	j
“Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada?”	k
No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo.”	l
El hombre recorrió un largo tramo más arriba. En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre. “ <i>Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa</i> ”.	m
“Disculpenme la apuración”, les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.	n
Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones. Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando el fondo. Después rebasó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado. Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espionando. Se apalancó en sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad, dejando orear el cuerpo para que se secara. Luego se enjaretó la camisa y los pantalones agujerados. vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana. Miró y remiró para todos lados y se fue. Y ya iba yo a enderezarme para arriar mis borregos, cuando lo volví a ver con la misma traza de desorientado. Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso. “¿Qué traerá este hombre?”, me pregunté. Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco y se ahoga. Dio muchos manotazos y por fin no pudo pasar y salió allá a bajo, echando buches de agua hasta desentriparse. Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.	o

Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara.	p
Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta sí usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí bien tieso. Usted ni quien se lo quite que tiene la razón. Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal.	q
La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada.	r
¡De haberlo sabido!	s
Lo vi venir más flaco que el día antes con los huesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido. Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. Lo vi beber agua y luego hacer buchecitos como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre. Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva. Se me arrimó y me dijo: “¿Son tuyas esas borregas?” Y yo le dije que no. “Son de quien las parió”, eso le dije. No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente. Se pegó a la más hobachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar. Con decirle que tuve que echarle creolina en las ubres para que se le desinflamaran y no se le fueran a infestar los mordiscos que el hombre les había dado.	t
¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi?	u
De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos.	v
Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes.	
Y al otro día se volvió a aparecer. Al llegar yo, llegó él. Y hasta entramos en amistad. Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: “Camino y camino y ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.” Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo.	x
¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?	y
De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas.	z

Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos. Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Una parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones. “El animalito murió de enfermedad”, le dije yo. Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre.	A*
Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente.	B*
De haberlo sabido.	C*
Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada.	D*
¡Con decirle que se comía mis mismas tortillas y que las embarraba en mi mismo plato!	E*
¿De modo que ahora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ahora sí. ¿Y dice usted que me va a meter a la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ahora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ahora sí! Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdidizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adivino.	F*
Él sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas. Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.	G*
Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.	H*

Posteriormente, se señalan las temporalidades que integran la cronología del argumento de

“El hombre”:

1) (Un mes antes) Asesinato del hermano de José Alcancía
2) La tarde-noche del domingo gris, el entierro del recién nacido de Urquidi, vuelo de las chachalacas.
3) La noche del domingo gris, subida de José por el cerro para matar a Urquidi.
4) La madrugada del lunes, asesinato de la familia de Urquidi.
5) El amanecer del lunes, bajada del cerro de José hacia el río hasta ver las chachalacas volar de nuevo.
6) La mañana del lunes, Urquidi sube el cerro, encuentra el rastro y comienza la persecución.
7) Después de mediodía del lunes, José se ha ido encajonando entre los cerros.

8) Temporalidad hipotética, el escape exitoso de José.
9) Urquidi llega al lugar para esperarlo y divaga sobre la muerte de su familia.
10) La tarde del lunes, el borreguero encuentra a José zambulléndose en el río.
11) Un día después, el martes, encuentro entre el pastor y José, José toma leche.
12) La tarde del miércoles, cuando José se come al animal muerto y después es asesinado por Urquidi.
13) El jueves, el testimonio en vivo con el licenciado, después de encontrar el cuerpo de José en el río.
14) Temporalidad hipotética, “si me lo dieran ahorita”.

A continuación, se confrontan el orden la historia frente al orden del relato en la siguiente tabla de binomios:

Unidad de acción	Binomio
Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.	A3
“Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas	B6
así que será fácil.”	C12
La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano. 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: “ <i>No el mío, sino el de él</i> ”, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: <i>Voy a lo que voy</i> ”, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.	D3
“Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre.	E6
Eso lo perderá”.	F12
Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, transluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: “ <i>Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas.</i> ” Oyó atrás su propia voz.	G3

“Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está.	H6
Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre.”	I12
Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.	J3
El que lo perseguía dijo: “Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del ‘Descansen en paz’, cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe.”	K4
“No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos.” Eso fue lo que dijo.	L4
La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas. El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte. Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas.	M5
La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.	N2
Se persignó hasta tres veces. “Discúlpeme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: “Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles.	O4
“Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta de sol.” “El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda.”	P2

<p><i>“No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero 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 mira; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó”.</i></p>	Q5
<p>Luego añadió: <i>“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.”</i></p>	R4
<p>Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues.”</p>	S8
<p><i>“Este no es el lugar —dijo el hombre al ver el río—.</i></p>	T7
<p><i>Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar del otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca.”</i> Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían. <i>“Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.”</i></p>	U8
<p><i>“Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos”.</i> Oía su propia voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. ¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no.</p>	V9
<p><i>“Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración.</i></p>	W4
<p>Igual que yo lo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano.”</p>	X1
<p><i>“No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de 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...”</i></p>	Y4
<p><i>Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.</i></p>	Z8
<p>El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía.</p>	a7

“Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero.	b9
Primero haciendo tu fechoría	c4
y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí.	d9
Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala.	e12
Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja.	f9
Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días.	g12
No importa el tiempo. Tengo paciencia.”	h9
El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo.	i9
“ <i>Tendré que regresar</i> ”, dijo. El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.	j11
“Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada?”	k12
No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo.”	l2
El hombre recorrió un largo tramo más arriba. En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre. “ <i>Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa</i> ”.	m5
“Discúlpenme la apuración”, les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.	n4
Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones. Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando el fondo. Después rebasó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado. Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando. Se apalancó en sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad, dejando orear el cuerpo para que se secara. Luego se enjaretó la camisa y los pantalones agujerados. vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana. Miró y remiró para todos lados y se fue. Y ya iba yo a enderezarme para arriar mis borregos, cuando lo	o10

<p>volví a ver con la misma traza de desorientado. Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso. “¿Qué traerá este hombre?”, me pregunté. Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco y se ahoga. Dio muchos manotazos y por fin no pudo pasar y salió allá a bajo, echando buchecitos de agua hasta desentriparse. Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.</p>	
<p>Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara.</p>	p14
<p>Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta sí usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí bien tieso. Usted ni quien se lo quite que tiene la razón. Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal.</p>	q13
<p>La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada.</p>	r11
<p>¡De haberlo sabido!</p>	s14
<p>Lo vi venir más flaco que el día antes con los huesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido. Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. Lo vi beber agua y luego hacer buchecitos como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre. Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva. Se me arrimó y me dijo: “¿Son tuyas esas borregas?” Y yo le dije que no. “Son de quien las parió”, eso le dije. No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente. Se pegó a la más hobachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar. Con decirle que tuve que echarle creolina en las ubres para que se le desinflamaran y no se le fueran a infestar los mordiscos que el hombre les había dado.</p>	t11
<p>¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidí?</p>	u4
<p>De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos.</p>	v14
<p>Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes.</p>	
<p>Y al otro día se volvió a aparecer. Al llegar yo, llegó él. Y hasta entramos en amistad. Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: “Camino y camino y ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.” Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo.</p>	x12

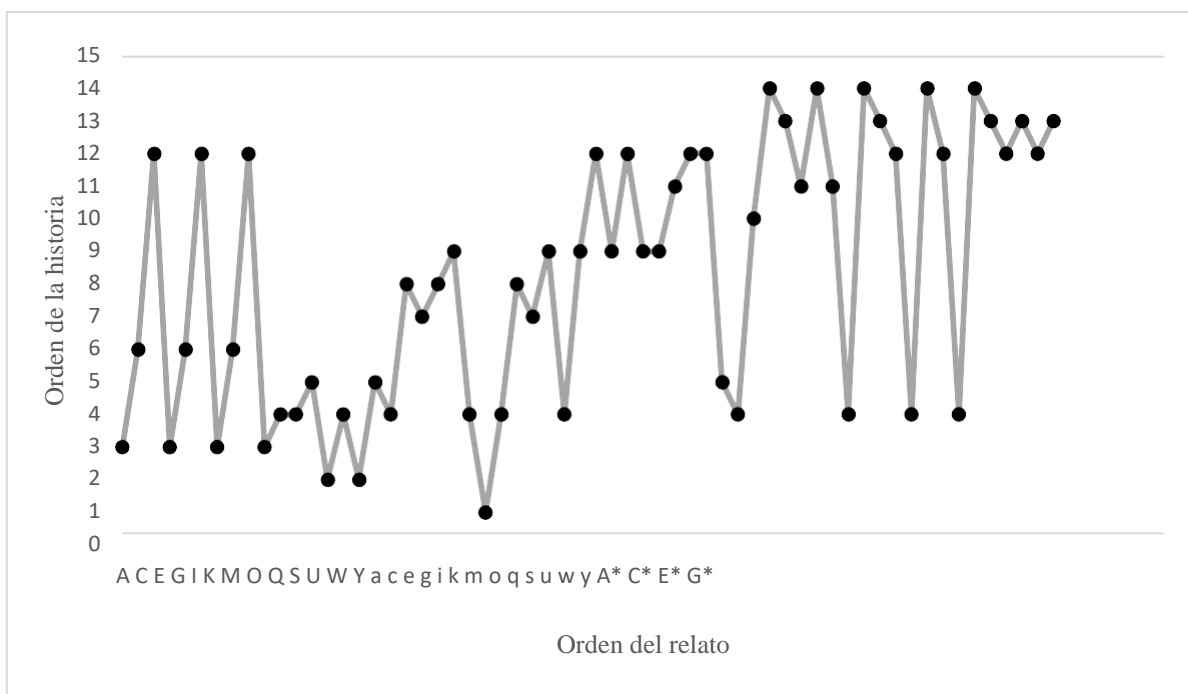
¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?	y4
De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas.	z14
Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos. Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Una parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones. “El animalito murió de enfermedad”, le dije yo. Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre.	A*12
Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente.	B*4
De haberlo sabido.	C*14
Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada.	D*13
¿Con decirle que se comía mis mismas tortillas y que las embarraba en mi mismo plato!	E*12
¿De modo que ahora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ahora sí. ¿Y dice usted que me va a meter a la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ahora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ahora sí! Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdidizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adivino.	F*13
Él sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas. Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.	G*12
Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.	H*13

El orden de los segmentos narrativos queda de la siguiente manera:

A3-B6-C12-D3-E6-F12-G3-H6-I12-J3-K4-L4-M5-N2-O4-P6-Q5-R4-S8-T7-U8-V9-W4-X1-Y4-Z8-a7-b9-c4-d9-e12-f9-g12-h9-i9-j11-k12-l2-m5-n4-o10-p14-q13-r11-s14-t11-u4-v14-w13-x12-y4-z14-A*12-B*4-C*14-D*13-E*12-F*13-G*12-H*13

De manera gráfica, la relación entre el orden del relato y el orden la historia es:¹⁵

Fig. 3 “Orden de “El hombre”.



Siguiendo con el análisis, a continuación, se caracterizan las anacronías y su relación de subordinación:

Unidad de acción	Binomio	Tipo de anacronía
Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.	A3	Analepsis completa parcial.
“Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas	B6	Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de A3)
así que será fácil.”	C12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de B6)

¹⁵ Los esquemas de orden del relato están elaborados bajo una definición lineal del tiempo. Queda pendiente como un asunto relevante para futuros análisis la reflexión para la esquematización de este modelo de análisis partiendo de una definición diferente de tiempo.

<p>La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano. 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: “<i>No el mío, sino el de él</i>”, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: <i>Voy a lo que voy</i>”, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.</p>	D3	<p>Analepsis completa parcial (Dependiente de A3)</p>
<p>“Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre.</p>	E6	<p>Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de D3)</p>
<p>Eso lo perderá”.</p>	F12	<p>Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de E6)</p>
<p>Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: “<i>Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas.</i>” Oyó atrás su propia voz.</p>	G3	<p>Analepsis completa parcial. (Dependiente de D3)</p>
<p>“Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está.</p>	H6	<p>Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de G3)</p>
<p>Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre.”</p>	I12	<p>Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de I12)</p>

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.	J3	Analepsis completa parcial. (Dependiente de G3)
El que lo perseguía dijo: “Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del ‘Descansen en paz’, cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe.”	K4	Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de J3)
<i>“No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos.”</i> Eso fue lo que dijo.	L4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de J3)
La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas. El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte. Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas.	M5	Segmento coordinado a L4.
La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.	N2	Analepsis externa completa. (Dependiente de M5)
Se persignó hasta tres veces. “Discúlpenme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: “Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles.	O4	Analepsis completa parcial. (Dependiente de L4)
<i>“Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta de sol.”</i> “El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus	P2	Prolepsis analéptica externa completa. (Dependiente de M5)

huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda.”		
“No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero 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 mira; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó”.	Q5	Analepsis completa parcial. (Dependiente de M5)
Luego añadió: “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.”	R4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de O4)
Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues.”	S8	Prolepsis analéptica repetitiva parcial. (Dependiente de Q5)
“Este no es el lugar —dijo el hombre al ver el río—.	T7	Analepsis completa parcial. (Dependiente de S8)
Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar del otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca.” Pasaron más parvas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían. “Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.”	U8	Prolepsis completa parcial. (Dependiente de T7)
“Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos”. Oía su propia voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. ¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no.	V9	Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de S8)
“Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración.	W4	Analepsis completa parcial. (Dependiente de V9)

Igual que yo lo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano.”	X1	Analepsis proléptica externa completa. (Dependiente de W4)
“No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de 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...”	Y4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de R4)
Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.	Z8	Analepsis proléptica completiva parcial. (Dependiente de Y4)
El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía.	a7	Segmento coordinado a Z8.
“Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero.	b9	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de a7)
Primero haciendo tu fechoría	c4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de Y4)
y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propia cajón. No tiene caso que siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí.	d9	Prolepsis completiva parcial. (Dependiente de b9)
Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala.	e12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de b9)
Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja.	f9	Segmento coordinado a d9.
Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días.	g12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de f9).

No importa el tiempo. Tengo paciencia.”	h9	Segmento coordinado a f9.
El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo.	i9	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de b9)
“ <i>Tendré que regresar</i> ”, dijo. El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.	j11	Prolepsis completiva parcial (Dependiente de i7)
“Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada?”	k12	Prolepsis analéptica proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de h9)
No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo.”	l2	Analepsis completiva completa. (Dependiente de k9)
El hombre recorrió un largo tramo más arriba. En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre. “ <i>Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa</i> ”.	m5	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de L4)
“Discúlpeme la apuración”, les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.	n4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de m7)
Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones. Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando el fondo. Después rebasó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado. Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando. Se apalancó en sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad, dejando orear el cuerpo para que se secara. Luego se enjaretó la camisa y los pantalones agujerados. vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana. Miró y remiró para todos lados y se fue. Y ya iba yo a enderezarme para arriar mis borregos, cuando lo volví a ver con la misma traza de desorientado. Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso. “¿Qué traerá este hombre?”, me pregunté. Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó	o10	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de n4)

zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco y se ahoga. Dio muchos manotazos y por fin no pudo pasar y salió allá a bajo, echando buchec de agua hasta desentriparse. Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.		
Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara.	p14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de n4)
Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta sí usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí bien tieso. Usted ni quien se lo quite que tiene la razón. Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal.	q13	Segmento coordinado a p14.
La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada.	r11	Analepsis completa parcial. (Dependiente de o10)
¡De haberlo sabido!	s14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de q13)
Lo vi venir más flaco que el día antes con los huesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido. Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. Lo vi beber agua y luego hacer buchec como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre. Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva. Se me arrimó y me dijo: “¿Son tuyas esas borregas?” Y yo le dije que no. “Son de quien las parió”, eso le dije. No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente. Se pegó a la más hobachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar. Con decirle que tuve que echarle creolina en las ubres para que se le desinflaran y no se le fueran a infestar los mordiscos que el hombre les había dado.	t11	Analepsis completa parcial. (Dependiente de r11)
¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi?	u4	Analepsis completa parcial.

		(Dependiente de s14)
De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos.	v14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de u4)
Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes.		Segmento coordinado a v14.
Y al otro día se volvió a aparecer. Al llegar yo, llegó él. Y hasta entramos en amistad. Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: “Camino y camino y ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.” Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo.	x12	Analepsis completa parcial. (Dependiente de t11)
¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?	y4	Analepsis completa parcial. (Dependiente de x12)
De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas.	z14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de u4)
Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos. Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Una parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones. “El animalito murió de enfermedad”, le dije yo. Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre.	A*12	Analepsis completa parcial. (Dependiente de x12)
Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente.	B*4	Analepsis completa parcial. (Dependiente de A*12)
De haberlo sabido.	C*14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de B*4)
Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada.	D*13	Segmento coordinado a C*14.

cronológico del relato. El número de temporalidades también se ha incrementado de manera drástica. Los acontecimientos más importantes (el asesinato del hermano de José, el asesinato de la familia de Urquidi, el encuentro del borreguero con el licenciado) siguen integrando la estructura principal de las temporalidades; sin embargo, a estas se añaden matices que permiten desarrollarlas de mejor manera. Este es el caso de las temporalidades hipotéticas, ya que son importantes en cuanto a la cronología del relato. Se han incluido dos tiempos hipotéticos (la exitosa huida de José y el conocimiento previo del borreguero sobre el asesinato) que permiten afinar con mayor precisión algunas unidades anuladas en análisis más generales. Finalmente, es necesario afirmar que aún existen tiempos que un análisis más profundo podría señalar, pero que por su especificidad poco contribuyen a las determinaciones de orden dentro del relato. Se trata de algunos segmentos descriptivos que pueden ser considerados como acronías y que constituyen lo que González Boixo determina como *tiempo inmóvil*. Por ejemplo:

Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.

Este segmento podría considerarse en el presente de enunciación característico del narrador externo en la narrativa de Juan Rulfo, sin embargo, no es tomado en consideración como una unidad relevante para el orden cronológico, sino como lo que posteriormente se explicará como un fenómeno de ritmo. Siguiendo el modelo de análisis de Genette y con base en la integración por silepsis de las anacronías, es posible describir las cuatro secciones del relato.

La primera sección puede ser considerada de A3 a J3 y se le denomina en este trabajo como “Subida”. En esta sección, que es la inauguración del cuento, el análisis demuestra que existe una constante de alternancia entre las analepsis completivas que tratan la subida de

José y las prolepsis analépticas repetitivas que tratan la subida de Urquidi. Una de las primeras consideraciones en torno a esta sección es la ausencia de un relato primero que no esté determinado como anacronía; un segmento narrativo que funcione como asidero temporal del presente de la enunciación desde el cual las anacronías se definan como tal. Este problema es más una cuestión de niveles narrativos que de orden. Por lo pronto, se dice que el relato primero y el presente de la enunciación narrativa parten del “presente” del narrador externo.

Uno de los problemas más importantes del análisis del orden en esta sección del relato corresponde a la caracterización de los segmentos narrativos correspondientes a la subida de Urquidi, el perseguidor. Se presentan dos alternativas: por un lado, se puede considerar que entre los segmentos anacrónicos de perseguido y perseguidor existen elipsis iterativas y que los segmentos que tratan sobre la subida de Urquidi son segmentos autónomos, ya que parten de un lapsus elidido. Por otro lado, se puede considerar que se trata de prolepsis analépticas subordinadas a los segmentos analépticos que corresponden a la subida de José, el perseguido. Este análisis considera que los segmentos narrativos relativos a la subida de Urquidi están subordinados a los segmentos relativos a la subida de José con base en que la diégesis se concentra en estos últimos. Las anacronías que integran las “secuencias” de Urquidi dependen de la manifestación de ciertos elementos en las “secuencias” de José. Se trata de un fenómeno de iteración narrativa característico de la narración de Juan Rulfo y se desarrollará más adelante como un fenómeno de frecuencia. Por el momento, valga decir que existe un mayor peso diegético en los segmentos narrativos relativos a José si se compara el modo del relato: discurso narrativizado frente a monólogo interior.

Además, se debe mencionar la estructura [A3 (B6 <C12>)]. La totalidad de la primera sección sigue esta estructura: analepsis completa, anacronía mixta subordinada, y prolepsis

repetitiva subordinada en segundo grado. El movimiento temporal de esta primera sección es un zigzag perfecto, en el sentido de que se puede distinguir un patrón estable de vaivén de pasado a futuro. Este vaivén, sin embargo, yace oculto por la isotopía de la subida, como explica Filinich con anterioridad.

La segunda sección puede ser considerada de K4 a Z8 y se le denomina en este trabajo como “Digresión culposa”. En esta sección del cuento el patrón anacrónico entre la persecución de José y la persecución de Urquidi ya ha sido planteado, por lo que en estos siguientes segmentos la preponderancia es para las analepsis completivas. El motivo de la venganza de Urquidi sigue vigente en anacronías mixtas, pero en menor cantidad. Esta segunda sección es la primera en que se aborda explícitamente el asesinato de la familia de Urquidi, integrando uno de los dos núcleos culposos a los cuales hacen referencia todas las digresiones de esta sección. En el relato, las anacronías tienden hacia el pasado de los recuerdos de ambos asesinatos: tanto del hermano de José a manos de Urquidi, como de la familia de Urquidi a manos de José. En esta segunda sección es evidente la disparidad con el movimiento perfecto presente en la primera sección del cuento. La confusión de roles entre ambos personajes ha sido dejada de lado para explicar ahora una similitud de carácter epistemológico en el sentido de que ambos son asesinos: ambos muestran arrepentimiento.

La estructura anteriormente descrita “[A3 (B6 <C12>)]” aún se utiliza, pero en menor grado. La manifestación en el relato del momento del asesinato de la familia de Urquidi introduce una desestabilización de la pauta cronológica en que se mantenía el relato: la manifestación del desordenamiento interior de los personajes se hace evidente en el abandono de la premisa organizativa de la primera sección.

La tercera sección puede ser descrita de a7 a n4 y se le denomina en este trabajo como “Promesa de venganza”. Mientras que en la sección anterior el vaivén de consciencia se

localizaba con mayor asiduidad en el monólogo interior de José, ahora este fenómeno se traslada a la mente de Urquidi. En esta tercera sección las temporalidades de los segmentos narrativos que se ocupan de la persecución del hombre están más cercanos que nunca. El ansia de Urquidi por matar a José se puede traducir en una aceleración en la disposición anacrónica del relato: a7 (b9 <c4> d9 <e12> f9 <g12> h9).

“Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero. Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala. Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja. Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia.”

Como se puede ver en este fragmento que inaugura la tercera sección, la pauta de orden se ha acelerado, en función de la subordinación más “pronta” de unas anacronías sobre otras. En lugar de intercalar temporalidades en función de los personajes, Rulfo intensifica el suspenso del relato mediante la condensación anacrónica en esta intervención de Urquidi y su ansia de sangre. Esta sección sirve como preámbulo perfecto al largo testimonio del borreguero precisamente por la insistencia proléptica de Urquidi. El resto de la sección [i9 - j11 [k12 (l2) [m7 (n4)], comunica cierto desorden y descontrol comunicativo: José se ha dado cuenta de que está atrapado y que tendrá que regresar a enfrentar lo que le depara el destino.

La última sección parte de o10 hasta G*13. Esta es una de las secciones más interesantes del relato, pues pone de manifiesto la técnica magistral de Juan Rulfo en tanto la caracterización del discurso evasivo del borreguero. En el esquema referente al movimiento temporal del relato se hace evidente la tendencia del borreguero hacia la evasiva: la estabilidad anacrónica de esta sección sólo puede compararse con la distancia entre las temporalidades en un primer intento de evadirse de los acontecimientos en que figura el

encuentro con José. Lo que es de notar es el uso de una temporalidad hipotética como vínculo entre el relato analéptico con el testimonio en presente con el licenciado. Esta fórmula en el orden del discurso se caracteriza por su evasiva a la continuidad en el orden de los acontecimientos, al añadir segmentos enteramente subjetivos y de muy poca relación e importancia para el asunto central de la diégesis que es el destino final de José. Por otra parte, esta sección del relato se caracteriza por el acortamiento de la distancia temporal al mínimo cuando se trata de apelar al licenciado ya que su libertad queda en entredicho si no se defiende con prontitud. Como se puede observar, el movimiento perfecto en zigzag replica el movimiento de la primera sección. Este vaivén temporal es un hecho manifiesto en “El hombre” que confirma muchas de las características que la crítica ha señalado sobre el tiempo y la realidad de la narrativa de Juan Rulfo.

En comparación con los anteriores análisis se constata la importancia de adecuar la escala de aproximación al relato en función de su extensión y de su género. Añadido a esto, resulta especialmente importante las consideraciones no sólo en torno al orden de la trama, sino también al orden del relato. Solamente de esta manera se podrán manifestar las pautas estructurales de las parcialidades en búsqueda del complejo mecanismo cronológico de la unidad del relato. Finalmente, se puede agregar que resulta muy importante el hecho de que el orden de la historia no es el único que es deliberadamente manipulado por Juan Rulfo. A diferencia de otros tipos de texto de fragmentación similar en que el azar gobierna el significado estructural de la unidad, en la narrativa de Rulfo el orden seudotemporal del relato también es un recurso narrativo. Desorden no es sinónimo de descuido o de casualidad. La yuxtaposición de los acontecimientos se revela como gobernada por una causalidad deliberada basada en relaciones semánticas por contigüidad en el orden del discurso.

Capítulo II. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la duración

Cuando se piensa en el concepto de *duración*, generalmente se piensa en el tiempo necesario para leer un relato. Sin embargo, esto es extremadamente impreciso, pues los tiempos de lectura varían y no hay nada que permita fijar una velocidad normal de ejecución. Por otra parte, una escena de diálogo da una especie de igualdad entre discurso e historia, sirviendo como parámetro para determinar la duración de un relato. Sin embargo, esta no restituye la velocidad con la que se han pronunciado las palabras o los posibles tiempos muertos de la conversación.

El primer paso hacia la descripción de la duración en el relato es fijar un punto de referencia. El punto de referencia en materia de orden era la coincidencia entre sucesión diegética y sucesión en el relato, por lo que para la duración tendría pertinencia la misma unidad de medida; una isocronía rigurosa. Esta isocronía, sin embargo, no puede existir dado que un relato puede pasar sin anacronías en sus segmentos narrativos, pero no sin anisocronías (variantes de velocidad) o sin efectos de ritmo. Por esa razón, esta igualdad convencional entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia no puede servir como punto de referencia.

Dado que es tan difícil encontrar una isocronía absoluta, el indicador de la duración será un valor absoluto y autónomo; una constancia de velocidad.

Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial: la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses, y una longitud —la del texto— medida en líneas y en páginas (Genette 145).

El relato isócrono, el grado cero hipotético que sirve de referencia, es un relato de velocidad constante, sin aceleraciones, en el que la relación de la historia/longitud del relato

permanecerá siempre constante.

Para realizar el análisis de la duración, primero se considera la segmentación del relato. En lo que se refiere a las articulaciones narrativas, estas no coinciden con las divisiones de la obra, por lo que se debe adoptar como criterio la presencia de las rupturas espaciotemporales más importantes. Con la segmentación del relato con base en dichas rupturas, se capta la medida en que se desarrolla el tiempo de la historia (meses, días). Posteriormente, se elabora una cronología interna del relato. No es posible establecer una cronología aproximadamente coherente, sino a condición de atenerse a la serie principal de puntos de referencia, dejando de lado las series de acontecimientos externas a la misma. Para describir la cronología del relato nunca se debe empalmar una cronología externa al relato — refiriéndose a los acontecimientos históricos en la realidad— con la cronología propia de la historia.

Luego, se analizan los puntos de referencia fundamentales con el fin de determinar una hipótesis cronológica del relato. Se anotan las variaciones de amplitud entre las anacronías, la aminoración o incremento de dichas variaciones, la amplitud de los segmentos narrativos, la presencia de elipsis, la continuidad o discontinuidad de estas. Así pues, se puede inferir la constante de velocidad narrativa que contrasta entre los diferentes macrosegmentos. La evolución interna del relato puede exhibir una aminoración o incremento progresivo de la velocidad a partir de segmentos narrativos largos para acontecimientos cortos o viceversa.

Para el análisis, Genette señala que primero se determina el tema del macrosegmento narrativo y se sitúa entre las fechas, explícitas o implícitas, dentro de las que se desarrolla. Posteriormente, se registra el siguiente macrosegmento narrativo con sus puntos de referencia, siguiendo un orden cronológico. Las constantes de velocidad del relato se establecen anotando el número de páginas o líneas con relación al tiempo de la historia que

cubren. Finalmente, se describen las elipsis, logrando un esquema donde se ilustren la serie de acontecimientos principales del relato.¹⁶

El ejemplo, tomado de Genette, es el siguiente (149):

<i>Combray</i>	180 páginas para unos 10 años.
<i>Un amor de Swann</i>	200 páginas para unos 2 años.
<i>Gilberte</i>	160 páginas para unos 2 años.
Elipsis de 2 años	
<i>Balbec I</i>	300 páginas para 3 o 4 meses.
<i>Guermantes</i>	750 páginas para 2 años y ½. Pero hay que precisar que esa secuencia contiene, a su vez, profundas variaciones, ya que 110 páginas de ella cuentan la recepción en casa de los Villeparisis, que debe durar 2 o 3 horas, 150 páginas la cena, de duración aproximadamente igual, en casa de la duquesa de Guermites y 100 páginas la velada en casa de la princesa: es decir, casi la mitad de la secuencia para menos de 10 horas de recepción mundana.
<i>Balbec II</i>	380 páginas para unos 6 meses, de las cuales 125 para una velada en la Raspelière.
<i>Albertine</i>	630 páginas para unos 18 meses, de las cuales 300 dedicadas solo a 2 jornadas, de las cuales 135 exclusivamente a la velada musical Charlus-Verdurin
Elipsis indeterminada: al menos unas semanas.	

Una de las grandes dificultades respecto a la duración del relato es que el tiempo diegético no aparece indicado siempre con la precisión necesaria para realizar el análisis. Como indica Genette, el estudio será pertinente sólo a nivel macronarrativo, ya que la medida no abarca sino una aproximación estadística de cada unidad. Comparando los segmentos narrativos en este fragmento de *En busca del tiempo perdido*, Genette ilustra la diferencia de amplitud entre estos: primero, 190 páginas de relato para tres horas de historia en contraste con las tres líneas de relato para doce años de historia. Esto significa que la constante de velocidad, en

¹⁶ Uno de los problemas de este planteamiento en el modelo de Genette es pensar que todas las páginas son iguales. Debido a que el formato del soporte puede ser tan disímil, ésto se soluciona en este trabajo de investigación contando el número de palabras por macrosegmento narrativo, disminuyendo así las diferencias dependiendo de la edición con que se trabaje.

un caso, es de 63 páginas para una hora de historia y, en otro, una línea para cuatro años (Genette 150).

En un principio podría parecer que la diversidad de las velocidades narrativas es infinita. Ésto es incorrecto. Para describir la velocidad narrativa, Genette estableció una gradación continua que va desde la velocidad infinita del relato con respecto al tiempo de la historia (elipsis) hasta la lentitud absoluta de la pausa descriptiva. Según Genette, siguiendo la tradición novelesca, se puede establecer una selección de las relaciones posibles entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia en cuestiones de duración. De este espectro se señalan cuatro velocidades narrativas fundamentales¹⁷:

Esas cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo, que en adelante llamaremos los cuatro *movimientos* narrativos, son los extremos que acabo de evocar (*elipsis* y *pausa* descriptiva) y dos intermediarios: la *escena*, [...] y lo que la crítica de lengua inglesa llama el «summary» [...] y que traduciremos por *relato sumario* o, por abreviación, *sumario* (Genette 151-152).

El teórico expone los valores temporales de estos cuatro movimientos con las funciones siguientes en las que TH designa el tiempo de la historia y TR el “seudotiempo”, o tiempo convencional, del relato:

1) Pausa: $TR = n$, $TH = 0$, Luego $TR \infty > TH$

Según Genette, existen dos tipos de pausa. La pausa típica determina una detención absoluta del tiempo de la historia, mientras que la pausa descriptiva no necesariamente determina una suspensión de la historia. Un relato puede detenerse en un objeto o espectáculo, pero ésta detención corresponde a una pausa contemplativa del protagonista, por lo que el segmento

¹⁷ Además de estas cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo faltaría enunciar las escenas que transcurren en cámara lenta y cuya fórmula sería $TR > TH$. Genette indica que se trata de escenas que en realidad se ven interrumpidas por pausas descriptivas. Es por ello por lo que las escenas en cámara lenta se ven reducidas a las anteriormente descritas formas canónicas.

descriptivo no se evade de la temporalidad de la historia. Genette afirma que las estaciones contemplativas como las pausas descriptivas son de naturaleza activa porque contienen toda una historia. Los pasajes descriptivos pueden ser de tipo *iterativo* —como se explicará en el siguiente capítulo—, es decir, que no se refieren a un momento particular de la historia, sino a una serie de momentos relacionados entre sí. Durante la pausa descriptiva, sólo el narrador y el lector recorren el espacio que dicta el relato, mientras que los auténticos actores siguen en otra parte dedicados a sus ocupaciones o esperan para reanudarlas. La mayoría de las veces el movimiento general del texto está regido por la actitud o mirada de uno o varios personajes y su desarrollo se adapta a la duración de la pausa descriptiva. Estas estaciones contemplativas son generalmente de una duración que no corre peligro de exceder la de la lectura¹⁸. Aquí un ejemplo:

En un claro reservado por hermosos árboles, varios de los cuales eran tan antiguos como él, plantado aparte, *se lo veía de lejos*, esbelto, inmóvil, endurecido, dejando agitar por la brisa sólo la parte más baja de su pálido y trémulo penacho. El siglo XVIII había depurado la elegancia de sus líneas, pero, al fijar el estulo del chorro, *parecía* haber detenido su vida; *a esa distancia daba la impresión del arte más que la sensación del agua* (Genette 158).

2) Escena: TR = TH

La escena se caracteriza por la coincidencia entre el tiempo del relato y el de la historia. La escena “tradicional” se caracteriza por introducir una descripción psicológica y social de los personajes como un lugar de concentración dramática libre de interferencias anacrónicas. En el relato moderno, la escena sufrió una modificación sensible a su textura temporal, desempeñando un papel de “polo magnético” para todo tipo de información; desde digresiones, retrospectivas, anticipaciones, paréntesis, intervenciones del narrador,

¹⁸ Así se refiere Genette a la pausa descriptiva en el análisis de *En busca del tiempo perdido*: “La contemplación en Proust, no es ni fulminación instantánea como la reminiscencia ni un momento de éxtasis pasivo y descansado, es una actividad intensa, intelectual y a menudo física cuya relación es, a fin de cuentas, un relato como cualquier otro” (160).

destinadas a “reagrupar en silepsis en torno a la sesión-pretexto un haz de acontecimientos y de consideraciones capaces de darle un valor paradigmático” (Genette 165).

3) Sumario: $TR < TH$

El sumario se caracteriza por ser una narración en pocos párrafos o páginas de varios días hasta varios años, sin detalles de acciones o dramatizaciones. Las retrospectivas completas corresponden a este tipo de narración; se trata de visiones desenvueltas del pasado o del porvenir. Es importante distinguir la elipsis de la aceleración del relato en el sumario. La brevedad del sumario le supone en casi todos los casos una inferioridad cuantitativa evidente respecto de los capítulos descriptivos y dramáticos. Un ejemplo de sumario es el siguiente:

Un aparcerero de los alrededores de Chinon, llamado Jacques Birotteau, se casó con la doncella de una señora en cuya casa cuidaba las viñas; tuvo tres hijos, su mujer murió al dar a luz al último y el pobre hombre no la sobrevivió mucho tiempo. La señora tenía cariño a su doncella; hizo que el mayor de los hijos del aparcerero, llamado François, se educara con sus hijos y lo colocó en un seminario (Genette 154).

4) Elipsis: $TR = 0$, $TH = n$. Luego $TR < \infty TH$.

La elipsis temporal se refiere a la consideración de un tiempo elidido de la historia. La tarea de indicar las elipsis de un relato sirve para definir los límites de la amplitud de los segmentos. La elipsis puede ser explícita, implícita, hipotética, indeterminada o determinada. Un ejemplo de elipsis determinada: “Había llegado a sentir una casi completa indiferencia hacia Gilberte, cuando *dos años después* marché con mi abuela” y de elipsis indeterminada: “*largos años, muchos años*” (Genette 161). Las elipsis explícitas funcionan mediante la indicación determinada o no de los lapsos de tiempo que eliden e imitan la sensación de vacío. Por ejemplo: “pasaron algunos años de felicidad” (Genette 162). Dentro de este tipo de elipsis se encuentran las elipsis calificadas a las que el narrador impone una perspectiva en específico. Por otra parte, las elipsis implícitas no aparecen en el texto y sólo pueden ser inferidas por lagunas cronológicas que den solución a la continuidad narrativa. Por ejemplo, los tiempos

indeterminados o las elipsis mudas. Finalmente, las elipsis hipotéticas son elipsis implícitas, pero con la característica de que son imposibles de localizar y son reveladas posteriormente en el relato dentro de una analepsis. Existe otro tipo de omisiones narrativas conocidas como *paralipsis*.¹⁹ Éstas son de omisiones de carácter lateral, es decir, omisiones que acompañan a la historia, ya que no se trata de lagunas cronológicas o de lapsos elididos.

Así, el relato moderno no deja intacto ninguno de los movimientos narrativos tradicionales con lo que el conjunto del sistema rítmico de la narración resulta profundamente alterado. No es posible definir e interpretar correctamente el cambio de ritmo de un relato sin ponerlo en relación con las categorías de orden y frecuencia.

¹⁹ “La paralipsis de los retóricos es más bien una falsa omisión también llamada preterición. Aquí, la paralipsis en cuanto figura narrativa se opone a la elipsis como deja de lado se opone a dejar en su sitio” (Genette 139).

2.1 Estudios sobre la duración en “El hombre”.

Los críticos de Juan Rulfo han propuesto varias maneras de referir el mismo fenómeno de anisocronía a partir de sus propios conceptos. A continuación se desarrollan las similitudes y diferencias más importantes que existen entre dichos trabajos y el modelo de análisis de Gérard Genette.

Diane Hill afirma que en los relatos de *El llano en llamas* todas las descripciones sirven para desarrollar el punto central de la trama. Esta integración produce un ambiente tenso de acciones y reacciones inevitables “puesto que el mundo de lo establemente grotesco no admite otras posibilidades” (333). Siguiendo el modelo de Genette, las descripciones entran en la categoría del movimiento de la pausa descriptiva. En “El hombre”, aunque las pausas descriptivas son mínimas, pueden ser consideradas como un medio para anunciar el destino de alguno de los personajes. El ambiente es integrado dentro de la tensión general del relato, por lo que, a pesar de la ausencia de la acción, resultan altamente significativas para el desarrollo de la trama.

Myrna Solotorevsky señala que este fenómeno de duración es un recurso integrado por varios factores provocadores de suspenso. Entre estos factores se incluyen el montaje de secuencias alternado, el predominio mimético, la omisión por elipsis, la vaguedad de las instancias narrativas, así como la expansión narrativa de la segunda parte, manifiesta en el testimonio del borreguero y en que se sella el destino final de José.²⁰ Como fenómeno de duración, la elipsis constituye un elemento fundamental en la estructura de los relatos de Juan

²⁰ Más adelante se explicará cada uno de estos fenómenos puesto que pertenecen a diferentes categorías del modelo de Genette. Por lo pronto, se puede adelantar que el montaje alternado corresponde a un fenómeno de orden, el predominio mimético y la expansión narrativa son un fenómeno de modo y la vaguedad de las instancias narrativas son un fenómeno de voz. El único fenómeno de duración es la omisión por elipsis. Esto sirve para recalcar la estrecha vinculación que existe entre las categorías del relato.

Rulfo. Este movimiento coincide con la intensificación significativa de los acontecimientos al ser uno de los recursos esenciales para la deliberada fragmentación del tiempo del relato. En “El hombre”, la deliberada utilización de la pausa descriptiva y de la elipsis logra un ritmo *in crescendo* de la trama ya que se trata de mecanismos provocadores de suspenso.²¹

Por último, se puede afirmar que la escena es el movimiento primordial de la narrativa de Rulfo. Ésta participa de dos consideraciones esenciales. La primera consideración es que tiene la función de estabilizar la desintegración de la realidad narrativa al ser considerada como un lugar de concentración esencialmente dramático. La segunda consideración es que sirve como vehículo principal de las expansiones temporales de la memoria de los personajes. Junto con la elipsis, la escena se manifiesta como un mecanismo de fragmentación al desenvolverse como un recurso anacrónico.

Uno de los elementos principales que caracterizan a los cuatro movimientos temporales en la narrativa de Rulfo es la economía. Iber Verdugo señala que en la narrativa de Rulfo

El enunciado es un estímulo breve e intenso, con una sustancia de contenido generativa y participable que, al operar sobre la actividad significativa del receptor, expande el significado merced a un proceso de connotaciones y asociaciones polivalentes. [...] lo enunciado es inversamente proporcional a lo dicho. Lo oído es inversamente proporcional a lo entendible [...] No se trata de lo inefable lírico, propio de una conciencia romántica de referentes interiores, metafísicos, sino de una experiencia rica y múltiple, equivalente a toda la vida padecida, que lo poco dicho libera al insertarse en cada situación (316-317).

De tal manera, Verdugo caracteriza a la narrativa rulfiana por su rotundidad. Los movimientos en la poética rulfiana se caracterizan por una relación inversamente proporcional entre longitud y densidad significativa. La telicidad es una característica con la que pueden describirse las unidades narrativas en “El hombre”. La constante negación a la

²¹ Hugo Rodríguez Alcalá, otro de los grandes críticos de Juan Rulfo, señala que “El ‘fragmentarismo’ de nuestro autor es, en rigor, una técnica narrativa sumamente eficaz; una técnica que evita largas descripciones, minuciosas aclaraciones y advertencias superfluas” (Rodríguez en Ortega 224).

duración del presente mismo se manifiesta en la hostilidad de los narradores con la continuidad temporal de su propia narración. De ahí parte la reconcentración del significado a pesar de lo poco dicho. La narrativa de Juan Rulfo para Iber Verdugo trasciende los moldes comunes de la toma de conciencia humana, caracterizada por la singular manera de realizar los efectos de significado y sentido con un efecto estético. En *El llano en llamas* “se describe y se narra la lucha como una experiencia familiar de padecimientos, angustias, esperanzas y derrotas, donde se ahogan con dureza los sentimientos” (Verdugo 347).

Finalmente, se debe reconocer uno de los aportes más interesantes en cuanto al desarrollo de una hipótesis cronológica de “El hombre”. María Elia Rodríguez resuelve en “Perspectivas narrativas y disposición temporal en “El hombre” de Juan Rulfo” la reconstrucción del tiempo total de la historia, el cual puede ser calculado alrededor del mes con seis días, como se aprecia en el siguiente cuadro (11).

CUADRO No.3
ESQUEMA DEL TIEMPO DE LA HISTORIA

UN MES ANTES	SABADO	DOMINGO		LUNES	MARTES	MIERCOLES	JUEVES
		MADRUGADA	TARDE				
Te esperé (p. 155)	Tarde anterior al asesinato pasan las chachalacas (p.153)	(P.152)	Llegó al río (p.155)	Lo vio otra vez el borreguero (p.157)	Lo vio de nuevo el borreguero y hablaron (p.158) Tenía dos días de no comer (p.158)	Ayer se comió un pedazo de animal muerto (p.158)	Ahora se ha muerto y lo informa el borreguero (p.159)
I MES ANTES	1o. día	2o. día		3o. día	4o. día	5o. día	6o. día
UN MES Y SEIS DIAS							

RODRIGUEZ: Perspectivas narrativas...

Este esquema es una de las pocas descripciones íntegras de la cronología de este relato. La importancia de su aporte se basa en el desglose de los acontecimientos por día. Sin embargo, de manera similar al análisis del orden de Myrna Solotorevsky, este estudio sólo toma en

cuenta el tiempo de la historia. Al omitir la descripción precisa de la duración en términos del tiempo del relato se manifiestan muchas complicaciones para determinar las diferentes variantes de velocidad que existen en “El hombre”.²²

²² Se debe señalar que existe una errata en el esquema de Rodríguez (11). Ninguno de los acontecimientos se llevó a cabo el sábado. Durante la huida de José, en el transcurso del lunes, Urquidí dice: “Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo”. Esto ubica la ausencia de su hogar la noche del domingo y la madrugada del lunes. Ahora bien, con la ausencia de Urquidí en los días señalados, se ubica el asesinato durante la madrugada del lunes. Por lo tanto, José ve venir las chachalacas por segunda vez durante su huida, el atardecer del lunes. El cuento señala que la tarde anterior vio a las aves volar hacia el atardecer por primera vez, lo que ubica la subida de José el domingo, y no el sábado, como afirma Rodríguez. El cuento, sin embargo, no está libre de cierto grado de confusión y de incoherencia. Durante la persecución del lunes, Urquidí rememora lo sucedido tan solo un día antes de la siguiente manera: “Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. (Rulfo 38). La confusión surge de la distancia temporal impuesta en el discurso de Urquidí. El “domingo aquel”, es el día anterior, siendo que Urquidí dice esto durante la mañana del lunes. Además, “el sol no salió ese día, ni al siguiente”, añade más incongruencia al discurso al ser ese “día siguiente” el lunes; el mismo día en que se supone que afirma esto.

2.1.1 Análisis de la duración en “El hombre”.

El análisis de la duración parte de las articulaciones del relato a nivel macronarrativo. Ésto se refiere a la segmentación del relato en sus marcos espaciotemporales más importantes con el fin de señalar el tiempo de la historia en unidades de tiempo precisas (horas, meses días).²³

Según Genette, para esto es necesario dejar de lado las series de acontecimientos externas a la trama principal del relato. Por este motivo, se omiten las temporalidades hipotéticas. En este caso, la cronología de “El hombre” es la siguiente:

1) Asesinato del hermano de José Alcancía.	Hace un mes, 30 min. aprox.
2) La tarde-noche del domingo gris, la velación y el entierro del recién nacido.	Unas 12 horas. Aprox. de 7 pm a 7 am.
3) La noche del domingo gris, subida de José por el cerro para matar a Urquidi.	Unas 6 horas. Aprox. de 7 pm a 1 am.
4) La madrugada del lunes, asesinato de la familia de Urquidi.	1 hora aprox. Aprox. de 1 am a 2 am.
5) El transcurso de la madrugada hasta el amanecer del lunes, bajada del cerro de José hacia el río hasta ver las chachalacas.	Unas 5 horas. Aprox. de 2 am a 7 am.
6) La mañana del lunes, Urquidi sube el cerro, encuentra el rastro y comienza la persecución.	Unas 4 horas. Aprox. de 7 am a 11 am.
7) Un poco después de mediodía del lunes, José se ha encajonado.	Unas 5 horas. Aprox. de 7 am a 12 pm.

²³ Para la segmentación de marcos espaciotemporales la unidad que designa Genette en su modelo de análisis son las páginas como unidad de discurso y los años, meses y días como unidad de tiempo de la historia. Desde un inicio, la elección de estas medidas representa una problemática pues las páginas no son todas iguales en todas las ediciones, por lo que el número de palabras ha sido utilizado en sustitución de la otra medida para ofrecer un análisis mucho más apegado a la realidad del discurso del relato. Por otra parte, la elección de la medida del tiempo representa un elemento mucho más complicado. Si bien es cierto que en *En busca del tiempo perdido* la historia de la novela se desarrolla en años y meses, en el caso del cuento “El hombre” la reducción a un horario específico no resulta del todo satisfactorio por su chocante calidad urbana frente al relato rural que caracteriza a la narrativa de Rulfo. En “El hombre” los personajes se encuentran inmersos en un mundo ligado al tiempo regido por la naturaleza, siendo la mayoría de los referentes temporales el amanecer, el atardecer y la noche. La única referencia aproximada de un horario es la que hace Urquidi: “a eso de la una”. A partir de ese indicio es que se ha generado el esquema que pretende ilustrar la cronología de los eventos del cuento. La imposición del modelo de análisis de Genette al cuento termina por ser una distorsión de la duración propia del cuento (imponiéndose a esa misma intemporalidad característica de la narrativa de Rulfo por el vaivén mental de sus personajes). De tal manera, sea esta una cronología altamente especulativa que sirva a la ordenación de los acontecimientos, consciente de todo lo anteriormente dicho.

8) Después de mediodía, Urquidi termina de bajar el cerro, llega al lugar para esperarlo y divaga sobre la muerte de su familia.	Unas 5 horas. Aprox. de 11 am a 4 pm.
9) La tarde del lunes, el borreguero encuentra a José zambulléndose en el río.	Unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
10) Un día después, el martes, encuentro entre el pastor y José, José mama del borrego.	Unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
11) El miércoles, José entra en amistad con el borreguero y después se come al animal muerto.	Unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
12) El siguiente día, el jueves, testimonio en vivo con el licenciado. José es asesinado entre la noche del miércoles y la mañana del jueves.	Unas 2 horas. Aprox. de 9 am a 11 am.

Como segundo paso en el desarrollo del análisis, se anota la duración en “palabras” siguiendo la segmentación de unidades narrativas descrita en la categoría de orden:

Unidad de acción	Binomio	Tipo de anacronía	Duración (palabras)	Tipo de movimiento
Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.	A3	Analepsis completa parcial.	41 palabras	Sumario
Elipsis implícita indefinida.				
“Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas	B6	Prolepsis analéptica completa parcial. (Dependiente de A3)	28 palabras	Escena
así que será fácil.”	C12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de B6)	4 palabras	
Elipsis implícita indefinida.				
La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía	D3		139 palabras	Pausa

sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano.		Analepsis completiva parcial (Dependiente de A3)		
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:				Sumario
“No el mío, sino el de él”, dijo.				Escena
Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando suspasos, aguantando hasta la respiración:				Sumario
“Voy a lo que voy”, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.				Escena
Elipsis implícita indefinida.				
“Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre.	E6	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de D3)	31 palabras	Escena
Eso lo perderá”.	F12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de E6)	3 palabras	
Elipsis implícita indefinida.				
Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete:	G3	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de D3)	127 palabras	Sumario
“Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas.” Oyó atrás su propia voz.				Escena

Elipsis implícita indefinida.				
“Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está.	H6	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de G3)	20 palabras	Escena
Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre.”	I12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de I12)	43 palabras	
Elipsis implícita indefinida.				
Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.	J3	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de G3)	84 palabras	Sumario
Elipsis implícita indefinida.				
El que lo perseguía dijo: “Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del ‘Descansen en paz’, cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe.”	K4	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de J3)	60 palabras	Escena
Elipsis implícita indefinida.				
“No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos.” Eso fue lo que dijo.	L4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de J3)	7 palabras	Escena

La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas. El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte.	M5	Segmento coordinado a L4.	176 palabras	Sumario
Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.				Pausa
El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas.				Sumario
La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.	N2	Analepsis externa completa. (Dependiente de M5)	27 palabras	Sumario
Elipsis implícita indefinida.				
Se persignó hasta tres veces. “Discúlpenme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor.	O4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de L4)	54 palabras	Sumario
Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado:				Pausa
“Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles.				Escena
Elipsis implícita indefinida.				
“Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos	P2	Prolepsis analéptica externa completa. (Dependiente de M5)	122 palabras	Escena

estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta de sol.” “El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda.”				
Elipsis implícita indefinida.				
“No debí haberme salido de la vereda — pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero 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 mira; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó”.	Q5	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de M5)	98 palabras	Escena
Luego añadió: “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.”	R4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de O4)	35 palabras	Escena
Elipsis implícita indefinida.				
Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues.”	S8	Prolepsis analéptica repetitiva parcial. (Dependiente de Q5)	38 palabras	Escena
Elipsis implícita indefinida.				
“Este no es el lugar —dijo el hombre al ver el río—.	T7	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de S8)	13 palabras	Escena
Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar del otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca.”	U8	Prolepsis completiva parcial. (Dependiente de T7)	72 palabras	Escena
Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían.				Sumario

<i>“Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.”</i>				Escena
Elipsis implícita indefinida.				
<i>“Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos”.</i>	V9	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de S8)	64 palabras	Escena
<i>Oía su propia voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. ¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no.</i>				Sumario
<i>“Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración.</i>	W4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de V9)	58 palabras	Escena
<i>Igual que yo lo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano.”</i>	X1	Analepsis proléptica externa completa. (Dependiente de W4)	93 palabras	Escena
Elipsis implícita indefinida.				
<i>“No debí matarlos a todos — iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de 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...”</i>	Y4	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de R4)	62 palabras	Escena
<i>Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.</i>	Z8	Analepsis proléptica completiva parcial. (Dependiente	30 palabras	

		de Y4)		
El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía.	a7	Segmento coordinado a Z8.	37 palabras	Sumario
Elipsis implícita indefinida.				
“Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero.	b9	Prolepsis analéptica completiva parcial. (Dependiente de a7)	26 palabras	Escena
Primero haciendo tu fechoría	c4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de Y4)	4 palabras	
y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propia cajón. No tiene caso que siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí.	d9	Prolepsis completiva parcial. (Dependiente de b9)	28 palabras	
Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala.	e12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de b9)	16 palabras	
Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja.	f9	Segmento coordinado a d9.	40 palabras	
Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días.	g12	Prolepsis repetitiva parcial. (Dependiente de f9).	13 palabras	
No importa el tiempo. Tengo paciencia.”	h9	Segmento coordinado a f9.	6 palabras	
Elipsis implícita indefinida.				
El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo.	i9	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de b9)	14 palabras	Sumario

“Tendré que regresar”, dijo.	j11	Prolepsis completiva parcial (Dependiente de i7)	49 palabras	Escena
El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.				Pausa
Elipsis implícita indefinida.				
“Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicarnada?”	k12	Prolepsis analéptica proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de h9)	42 palabras	Escena
No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo.”	l2	Analepsis completiva completa. (Dependiente de k9)	27 palabras	
Elipsis implícita indefinida.				
El hombre recorrió un largo tramo más arriba. En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre.	m5	Analepsis repetitiva parcial. (Dependiente de L4)	34 palabras	Sumario
“Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa”.				Escena
Elipsis implícita indefinida.				
“Disculpenme la apuración”, les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.	n4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de m7)	40 palabras	Sumario
Elipsis implícita indefinida.				
Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones. Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando el fondo. Después rebasó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado. Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando. Se apalancó en	o10	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de m7)	270 palabras	Sumario

<p>sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad, dejando orear el cuerpo para que se secase. Luego se enjaretó la camisa y los pantalones agujerados. vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana. Miró y remiró para todos lados y se fue. Y ya iba yo a enderezarme para arriar mis borregos, cuando lo volví a ver con la misma traza de desorientado. Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso. “¿Qué traerá este hombre?”, me pregunté. Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco y se ahoga. Dio muchos manotazos y por fin no pudo pasar y salió allá a bajo, echando buchec de agua hasta desentriparse. Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.</p>				
<p>Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara.</p>	p14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de n4)	36 palabras	
<p>Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta sí usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí bien tieso. Usted ni quien se lo quite que tiene la razón. Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal.</p>	q13	Segmento coordinado a p14.	102 palabras	
<p>La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada.</p>	r11	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de o10)	23 palabras	
<p>¡De haberlo sabido!</p>	s14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de q13)	3 palabras	

<p>Lo vi venir más flaco que el día antes con los huesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido. Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. Lo vi beber agua y luego hacer buches como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre. Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva. Se me arrimó y me dijo: “¿Son tuyas esas borregas?” Y yo le dije que no. “Son de quien las parió”, eso le dije. No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente. Se pegó a la más hobachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar. Con decirle que tuve que echarle creolina en las ubres para que se le desinflamaran y no se le fueran a infestar los mordiscos que el hombre les había dado.</p>	t11	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de r11)	212 palabras
<p>¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi?</p>	u4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de s14)	11 palabras
<p>De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos.</p>	v14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de u4)	8 palabras
<p>Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes.</p>	w13	Segmento coordinado a v14.	23 palabras
<p>Y al otro día se volvió a aparecer. Al llegar yo, llegó él. Y hasta entramos en amistad. Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: “Camino y camino y ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.” Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo.</p>	x12	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de t11)	85 palabras
<p>¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?</p>	y4	Analepsis completiva	15 palabras

		parcial. (Dependiente de x12)	
De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas.	z14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de u4)	21 palabras
Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos. Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Una parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones. “El animalito murió de enfermedad”, le dije yo. Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre.	A*12	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de x12)	106 palabras
Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente.	B*4	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de A*12)	11 palabras
De haberlo sabido.	C*14	Analepsis proléptica repetitiva parcial. (Dependiente de B*4)	3 palabras
Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada.	D*13	Segmento coordinado a C*14.	21 palabras
¡Con decirle que se comía mis mismas tortillas y que las embarraba en mi mismo plato!	E*12	Analepsis completiva parcial. (Dependiente de A*12)	16 palabras
¿De modo que ahora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ahora sí. ¿Y dice usted que me va a meter a la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y	F*13	Segmento coordinado a D*13.	117 palabras

ahora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ahora sí! Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdidizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adivino.				
Él sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas. Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.	G*12	Analepsis completa parcial. (Dependiente de E*12)	102 palabras	
Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.	H*13	Segmento coordinado a F*13.	26 palabras	

Sintetizando el conteo anterior, el resultado es el siguiente cuadro de duración. Aquí se denota la relación entre el tiempo del relato con el tiempo de la historia, con base en los marcos espaciotemporales más importantes del relato:

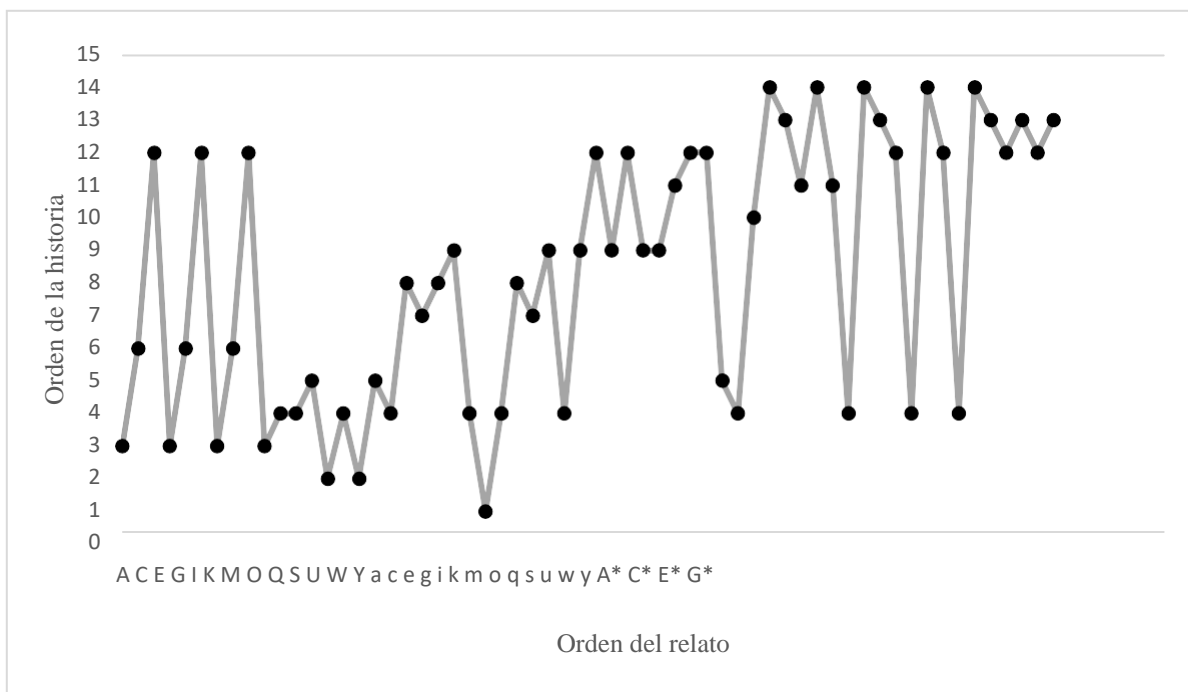
<i>Hace un mes.</i> (Asesinato del hermano de José Alcancía).	93 palabras para unos 30 min.
Elipsis explícita de un mes.	
<i>La tarde-noche del domingo.</i> (Entierro y velación del recién nacido. José ve las chachalacas.)	149 palabras para unas 12 horas. Aprox. de 7 pm a 7 am.
<i>La noche del domingo.</i> (Subida de José por el cerro para matar a Urquidi)	391 palabras para unas 6 horas. Aprox. de 7 pm a 1 am.
Elipsis indefinida implícita.	
<i>La madrugada del lunes.</i> (Asesinato de la familia de Urquidi)	357 palabras para 1 hora aprox. Aprox. de 1 am a 2 am.
Elipsis indefinida implícita.	
<i>El amanecer del lunes.</i> (Bajada del cerro de José hacia el río hasta ver las chachalacas).	274 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 2 am a 7 am.

<i>La mañana del lunes. (Urquidi sube el cerro, encuentra el rastro y comienza la persecución).</i>	79 palabras para unas 4 horas. Aprox. de 7 am a 11 am.
<i>Un poco después de mediodía del lunes. (José se pierde y se ha encajonado).</i>	251 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 7 am a 12 pm.
<i>Un poco después de mediodía del lunes. (Urquidi llega al lugar para esperarlo y divaga sobre la muerte de su familia).</i>	178 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 11 am a 4 pm.
Elipsis indefinida implícita.	
<i>La tarde del lunes. (El borreguero encuentra a José zambulléndose en el río).</i>	270 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
Elipsis implícita de un día aprox.	
<i>El martes. (Encuentro entre el pastor y José. José mama del borrego).</i>	284 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
Elipsis implícita de un día aprox.	
<i>El miércoles (José entra en amistad con el borreguero y después se come al animal muerto. Esa tarde, José será asesinado).</i>	309 palabras para unas 5 horas. Aprox. de 12 pm a 5 pm.
Elipsis implícita indefinida.	
<i>El jueves. (Testimonio con el licenciado)</i>	360 palabras para unas 2 horas. Aprox. de 9 am a 11 am.

Como cuarto paso en el análisis de la duración siguiendo el modelo de Genette, es necesario anotar las variaciones de amplitud entre las anacronías, su incremento o aminoración, la presencia y situación de las elipsis, así como su continuidad o discontinuidad. Los macrosegmentos narrativos que se describirán son los ya determinados en la categoría de orden en el capítulo I: las unidades silépticas denominadas como: a) “Subida” (A3 a J3), b) “Digresión culposa” (K4 a Z8), c) “Promesa de venganza” (a7 a n4) y d) “Testimonio evasivo” (o10 a G*13). Se utilizará la gráfica expuesta en la categoría del orden que ilustra el movimiento complejo de la cronología de “El hombre” ya que facilita la visualización de

la cadencia de los macrosegmentos. A partir de los datos anteriores, se realiza el análisis de la duración, teniendo en cuenta las constantes de velocidad ya descritas, su situación y relación con los movimientos de cada segmento narrativo, así como la relación que existe entre éstos dependiendo del macrosegmento al que pertenecen.

Fig. 3 “Orden de “El hombre”.



En el primer macrosegmento, “Subida” (A3 a J3), las variaciones de amplitud anacrónica son bastante pronunciadas. Ésto se debe a las 10 horas de diferencia que existen entre la subida de José y Urquidi. Durante este periodo, las variaciones se manifiestan en un ritmo constante y ordenado: una analepsis, seguida de una prolepsis mixta y una prolepsis repetitiva. Durante todo el relato, las elipsis se caracterizan por ser implícitas e indefinidas. Las elipsis son la base de la discontinuidad temporal de este primer periodo y sirven de apertura y cierre para cada movimiento anacrónico. En este periodo es claro que existe una oposición de movimientos: mientras que para los segmentos referentes a José se utiliza el sumario y la pausa descriptiva, para los segmentos referentes a Urquidi se utiliza la escena. Junto con el

recurso de la elipsis, Rulfo logra un efecto de isotopía temporal basado en la utilización de los movimientos narrativos. Además, en este primer periodo, el sumario y la pausa introducen escenas completamente ajenas en cuanto a su temporalidad; el relato sumario sirve de antesala al relato de la escena. Ésto se explicará con mayor detalle en la categoría de frecuencia. Es importante señalar que la duración de sumarios y pausas es mucho mayor a la de las escenas: 391 palabras para la subida de José, frente a 79 de Urquidi. Ésto reafirma la preponderancia diegética de la secuencia narrativa de José frente a la de Urquidi, no sólo a nivel de la historia, si no ahora también a nivel del relato.

Para el segundo periodo, “Digresión culposa” (K4 a Z8), la variación de amplitud anacrónica es completamente distinta. El impacto que tiene el asesinato de la familia de Urquidi rompe con la cadencia del periodo anterior. El relato entra en un segundo ritmo con variaciones desorganizadas: por un lado, José se atormenta por matar a la familia de Urquidi; por el otro, Urquidi recuerda todo lo acontecido durante el asesinato del hermano de José. La variación de amplitud anacrónica sigue siendo el encuentro de dos fuerzas: por una parte, la huida de José y las analepsis repetitivas que explican la búsqueda de venganza de Urquidi, por otro las, las analepsis completivas de Urquidi que explican el motivo de la venganza que buscaba José. La elipsis sigue siendo el recurso principal de hiato temporal entre los segmentos narrativos. En cuanto a los movimientos de duración, el periodo puede dividirse en dos segmentos: una primera mitad (hasta O4) en la que se continúa con el movimiento del macrosegmento anterior (sumario o pausa y luego escena) y una segunda mitad donde la escena toma el control total del relato. Ésto se debe al proceso de interiorización de los personajes y a la importancia que tiene la digresión en esta sección del relato. Ésto confirma en el cuento la caracterización que hace Genette de la escena como polo magnético de digresiones para el relato moderno. En cuanto al número de palabras, la diferencia se ha

igualado un poco. Ésto se debe a la importancia diegética impresa en las digresiones de Urquidi: 242 palabras refieren a analepsis de Urquidi antes del asesinato, frente a 357 palabras que refieren al asesinato y al remordimiento de José.

En cuanto al tercer periodo, “Promesa de venganza” (a7 a n4), la variación de amplitud anacrónica da un nuevo giro, esta vez hacia el futuro. Mientras que, en el macrosegmento anterior, la diferencia temporal anacrónica sufrió un desajuste por manifestar cuatro tiempos (pasado inmediato de José, huida de José, pasado lejano de Urquidi, persecución de Urquidi), en este periodo la variación tiende hacia la anticipación anacrónica y el encuentro final entre los dos coprotagonistas. Este encuentro es el eje temático del periodo y constituye el núcleo de las anticipaciones y digresiones de Urquidi. La escena es el movimiento principal para comunicar los pensamientos de Urquidi, sin embargo, el sumario y la pausa son utilizados, aunque poco, en los segmentos que refieren a la situación de José. Las 251 palabras sobre José, frente a las 178 de Urquidi reafirman la preponderancia diegética de la historia de José, a pesar de que las prolepsis repetitivas y completivas de Urquidi parecieran integrar el marco espaciotemporal principal del periodo.

Antes de revisar el macrosegmento “Testimonio evasivo” es fundamental analizar el funcionamiento de la pausa descriptiva en esta primera mitad del relato. Como se mencionó anteriormente, este movimiento tiene la función en la narrativa de Rulfo de ser un mecanismo provocador de suspenso. Los segmentos narrativos que este análisis determina como pausas son los siguientes:

1. La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano (Rulfo 35).
2. Muy abajo, el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde

en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo (Rulfo 37).

3. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación (Rulfo 37).

4. El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido (Rulfo 40).

Sólo cuatro segmentos de los sesenta y tres movimientos señalados en el análisis corresponden a pausas descriptivas. La pausa descriptiva en “El hombre” funciona como un lugar de profundización para las observaciones del narrador acerca del ambiente.²⁴ Es de notar que la única pausa descriptiva que no corresponde al ambiente tiene la función de intensificar el momento del asesinato de los Urquidi. Se trata de la única expansión narrativa de esta naturaleza en todo el relato. La pausa descriptiva de Genette puede vincularse con la descripción del *tiempo inmóvil* señalado por González Boixo. Si bien, ya se consideró en este análisis a la pausa descriptiva como una acronía en cuanto a la categoría de orden, la conclusión correcta es que se trata de un fenómeno de duración. El tiempo inmóvil es caracterizado por ser una especie de remanso en la narración en la que la acción no avanza. González Boixo indica que tiende a confundirse con descripciones en presente que no aportan nueva información. Estos remansos con aire de intemporalidad proporcionan a la narración de cierta estabilidad temporal frente a las constantes variaciones anacrónicas.

Finalmente, el cuarto periodo, “Testimonio evasivo” (o10 a G*13), recupera el movimiento ordenado y cadencioso del primer macrosegmento, sin embargo, las variaciones anacrónicas son completamente distintas. En este caso, la narración del borreguero se integra de un vaivén discursivo entre los hechos pretéritos y la presente apelación al licenciado. El ir y venir de pasado a presente pasando por una temporalidad hipotética está organizada con

²⁴ Estos segmentos son los preferidos por la crítica que busca un análisis alegórico de las connotaciones posibles entre la sinuosa vereda, el río que parece enroscarse como serpiente, etc. Ver: Holloway Jr. y Poeta.

el fin de ofrecer, lo que Myrna Solotorevsky refiere como la expansión narrativa anterior al anuncio final del asesinato de José a manos de Urquidi. La amplitud anacrónica es llevada al máximo, entre las referencias al asesinato de la familia y el acercamiento diegético de los momentos finales de José. Es de notar que, en este macrosegmento, por cada día existe una media de 300 palabras.

Este análisis de la duración proporciona interesantes datos para el estudio de la cronología de “El hombre”. Siguiendo el modelo de análisis de Genette se puede afirmar que los movimientos principales que integran su relato son la escena y la elipsis. Por una parte, la elipsis sirve como mecanismo de fragmentación cronológica “invisible” al ser la mayoría elipsis implícitas dentro del relato. Por otra parte, las escena se desenvuelve al mismo tiempo como un estabilizador temporal por su concentración dramática y como el vehículo anacrónico de las expansiones de la mente de los personajes. La pausa descriptiva y el sumario no son tan utilizados por Rulfo debido a que su narrativa se estructura a partir de la economía y la rotundidad. Finalmente, uno de los elementos más interesantes es que la isotopía temporal de la historia entre José y Urquidi no sólo se logra a partir de la yuxtaposición causal como lo refiere Filinich. El propio ritmo de los movimientos de duración en el relato provoca la anticipación del narratario a esa yuxtaposición causal. En otras palabras, no se trata sólo de una manipulación del tiempo de la historia, sino también del tiempo del relato.

Capítulo III. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la frecuencia

El concepto de frecuencia puede definirse como la relación de repetición que existe entre el relato y la diégesis. Para Genette, la repetición es “una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con todos los demás de la misma clase...” (172). La identidad de la repetición es un hecho de abstracción. Ninguna de las ocurrencias de un suceso es completamente idéntica a las otras, ni ideal ni lingüísticamente, por el solo hecho de su copresencia. En una sucesión, tres acontecimientos considerados iguales se diferencian en primero, siguiente y último. De la misma manera, la recurrencia del mismo acontecimiento se determina como una serie de acontecimientos diferentes considerados sólo en su semejanza.

Entre las capacidades de la repetición se establece un sistema de cuatro tipos de relaciones virtuales: acontecimiento repetido o no y enunciado repetido o no. A continuación, se explican dichas relaciones:

1) Contar una vez lo que ha ocurrido una vez: 1R/1H

Se trata de una forma del relato en que la singularidad del enunciado narrativo corresponde con la singularidad del acontecimiento narrado. Es la forma más corriente de uso y recibe el nombre de relato singulativo o singular. Ejemplo: Ayer me acosté temprano.

2) Contar muchas veces lo que sucedió muchas veces: nR/nH²⁵

Se trata de una forma del relato en que varios acontecimientos se cuentan varias veces.

Ejemplo: el lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté

²⁵ La variable n es igual a uno en la mayoría de los casos expuestos por Genette. Entre sus notas, el teórico francés añade una quinta relación en la que se contaría varias veces lo que ha sucedido varias veces, pero en un número diferente: nR/mH.

temprano, etc.

3) Contar muchas veces lo que sucedió una vez: nR/1H

Es una forma hipotética sin pertinencia literaria. En este tipo de relato las recurrencias del enunciado no corresponden a ninguna recurrencia de sucesos y se le conoce como *relato repetitivo*. Ejemplo. Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc.

4) Contar una vez lo que sucedió muchas veces: 1R/nH

Este tipo de relato integra en silepsis varios casos juntos del mismo acontecimiento y se le conoce como *relato iterativo*. La función clásica del relato iterativo está bastante próxima a la de la descripción, con la que guarda relaciones muy estrechas. La diferencia entre relato repetitivo y relato iterativo es que la primera no tiene pertinencia literaria. Se trata de una repetición mecánica de un acontecimiento. El relato iterativo, en cambio, reúne silépticamente muchos casos en un solo enunciado. Ejemplo: Las noches de junio me acosté temprano, todos los días, toda la semana, todos los días de la semana me he acostado temprano.

Genette describe diferentes tipos de relato iterativo dependiendo de su relación con el relato singulativo. El primer tipo son las iteraciones *generalizantes* o iteraciones externas. Se trata de la presencia de pasajes iterativos en el interior de escenas singulares. Este tipo de iteraciones se caracterizan porque el campo temporal del segmento iterativo desborda la duración de la escena en que se inserta. En el relato clásico, los segmentos de este tipo están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulares a las que dan una especie de marco o fondo informativo.

Otro tipo de relación entre el relato iterativo y el singulativo es el de la iteración *sintetizante* o interna. Consiste en tratar de forma iterativa la duración de la escena sintetizada paradigmáticamente en los acontecimientos que la componen. La silepsis del iterativo no se ejerce sobre una duración exterior, sino sobre la duración de la propia escena. Por ejemplo: “*Cada vez que el señor de Charlus miraba a Jupien, se las arreglaba para que su mirada fuera acompañada de una palabra [...] Cada dos minutos parecía que Jupien había recibido la misma pregunta [...]*” (Genette 177). Es posible que una escena comparta los dos tipos de iteraciones, por ejemplo: “El [duque] estaba siempre en casa de ella[...] Pasaba los días y las veladas con ella[...] la dejaba recibir amigos[...] Por momentos [...] la Dama de rosa lo interrumpía con un cotorreo [...]” (Genette 178).

Ya que la escena singulativa puede estar mezclada con el relato iterativo, Genette designa que existe una tercera relación que recibe el nombre de *seudoiterativo*. Se trata de escenas singulativas presentadas en verbos conjugados en imperfecto. La riqueza y la precisión de los detalles pueden hacer creer al lector que ciertas acciones se han producido y reproducido varias veces. Este fenómeno es una licencia narrativa, una convención literaria que supone en el lector una suspensión voluntaria de la incredulidad. Por ejemplo: decir que algo se ha pronunciado no una, sino cien veces, lo que el lector interpreta como una hipérbole.

Se debe recordar que el carácter iterativo no siempre está basado en el aspecto repetitivo y rutinario de la vida, ya que los diferentes instantes que la integran tienen una marcada tendencia a asemejarse y confundirse en la misma condición de la experiencia de la memoria involuntaria. El hecho es que la recurrencia no define la iteración en su forma más rigurosa; como categoría para el análisis del relato debe ser regular, debe obedecer a una ley de frecuencia y esa ley debe ser descubrible y formulable. De manera secundaria, en cuanto

a la relación de naturaleza repetitiva, debe existir una uniformidad secundaria de carácter temático entre los segmentos narrativos que integran dicha unidad. Para el análisis de la frecuencia en el relato, es imprescindible tener conciencia del aspecto gramatical de los verbos que integran cada segmento narrativo y, asimismo, la cantidad y regularidad de los recursos anteriormente descritos. Las series iterativas suelen ser dislocadas por el sistema de anacronías del relato. El análisis debe reconstruirlas pese al orden real del texto, como una estructura subyacente y disimulada. Este efecto no siempre tiene como resultado la determinación de una serie iterativa. Algunos acontecimientos dentro del relato pueden ser de simple ilustración. Un ejemplo de las dificultades para el análisis de las series iterativas internas es la combinación de verbos en tiempos imperfectos con verbos conjugados en tiempos perfectos. Por ello la relación diacrónica de las series se toma de manera singulativa, aunque las series iterativas internas subsisten. En el siguiente fragmento, podemos apreciar un ejemplo de la complejidad para determinar la ley de recurrencia: “Ignorando la causa de su ausencia, yo intentaba averiguar si era algo *fijo*, si se las veía *cada dos días* o *cuando hacía tal tiempo* o si había días *en que nunca se las veía*” (Genette183). Como es evidente, existe una multitud de series iterativas internas en diacronía que se analizan como se explica a continuación

Todo relato iterativo se refiere a una narración sintética de los acontecimientos: una *serie* iterativa se compone por un número determinado de *unidades* singulares. Para el análisis de la frecuencia del relato, Genette propone los conceptos de *determinación*, *especificación* y *extensión*. La determinación se refiere a los límites diacrónicos de una serie. Ésta puede ser explícita o implícita, sobre todo en series de recurrencia ilimitada, por ejemplo, “el sol sale todas las mañanas”. La determinación puede ser definida, con una fecha

absoluta, o indefinida, por ejemplo “cierto año”. La especificación se refiere al ritmo de recurrencia de las unidades constitutivas de una serie. Puede ser de carácter indefinido, por ejemplo, “a veces, ciertos días” o definida, por ejemplo, “todos los días, todos los domingos”. Existen también las especificaciones complejas, en que dos o varias leyes de recurrencia se superponen, por ejemplo “todos los sábados del mes de mayo”. Por último, la extensión se refiere a la amplitud diacrónica de las unidades constitutivas, así como de la serie que integran. Existen unidades con extensiones tan cortas que no dan pie a expansiones narrativas, por ejemplo, “todas las mañanas me acuesto temprano”. Estas series iterativas reciben el nombre de iteraciones *puntuales* (Genette 187).

La determinación y la especificación pueden tener variantes que reciben el nombre de determinaciones y especificaciones internas. La determinación interna puede dividir una serie iterativa en subseries. Por ejemplo, siguiendo los ejemplos de Genette, la serie “encuentros entre Swann y Odette”, existen dos subseries, “antes de la ruptura” y “después de la ruptura”, como variantes de otra unidad sintética, “encuentros dentro/fuera de la casa de los Verdurin” (Genette 186). Estas series se encuentran dislocadas cronológicamente, así que el análisis debe reconstruirlas como estructuras subyacentes y disimuladas.

Los acontecimientos singulares no siempre determinan series iterativas. Según Genette, hay que distinguir entre los episodios singulativos intercalados con función determinativa y los que no. Las determinaciones internas pueden ser definidas o indefinidas, por ejemplo, “después ocurrió que..., a veces...” (189). El tiempo en que están conjugados los verbos resulta relevante: el pretérito imperfecto parece tener una relación de contraste con el iterativo. El aspecto imperfecto no posee la autonomía sintáctica necesaria para iniciar una iteración (Genette 202-205).

Por otra parte, la especificación interna consiste en subdividir la recurrencia de la serie iterativa para obtener dos variantes de alternancia. Por ejemplo, “todos los días” puede dividirse en “todos los días antes/después de un acontecimiento”, pero alternadas, es decir, un día sí y otro no. La mayoría de las veces el relato iterativo se articula con especificaciones de carácter indefinido. Genette ofrece el siguiente pasaje para ilustrar un análisis de las determinaciones y especificaciones internas en un fragmento de *En busca del tiempo perdido*:

Regresábamos *siempre* temprano de nuestros paseos, para poder hacer una visita a mi tía Léonie antes de la cena. *Al comienzo de la estación*, en que el día acaba pronto, cuando llegábamos a la rue du Saint-Esprit, había aún un reflejo del ocaso en los cristales de la casa y una faja de púrpura al fondo de los bosques del Calvario, que se reflejaba más lejos en el estanque, un rojo que, acompañado *con frecuencia* de un frío bastante intenso, se asociaba, en mi mente al rojo del fuego sobre el cual se asaba el pollo que haría suceder para mí el placer poético brindado por el paseo, el placer de la golosina, el calor y el reposo. *En el verano, en cambio*, cuando regresábamos, el sol aún no se había puesto y, durante la visita que hacíamos en casa de mi tía Léonie, su luz, que bajaba y tocaba la ventana, estaba detenida entre los grandes visillos y los alzapaños, dividida, ramificada, filtrada e, incrustando trocitos de oro en la madera de limonero de la cómoda, iluminaba de través el cuarto con la finura {que adquiere en el sotobosque. Pero, *ciertos días muy poco frecuentes*, cuando regresábamos, hacía un buen rato que la cómoda había perdido sus incrustaciones momentáneas, ya no había, cuando llegábamos de la rue du Saint-Esprit, ningún reflejo del ocaso esparcido por los cristales y el estanque al pie del calvario había perdido su grana, *a veces* estaba ya de color ópalo, y un largo rayo de luna, que iba ensanchándose y se agrietaba con todas las arrugas del agua, lo atravesaba de punta a punta (193).

El sistema iterativo revela, según Genette, la siguiente estructura compleja (194):

Regresos <i>siempre</i> temprano	<i>De ordinario</i> bastante pronto	<i>Primavera: crepúsculo</i> <i>Verano: sol</i>	} (cero) A menudo: frío
	<i>Raras veces</i> Más tarde: ya de noche	(cero) <i>A veces: ópalo</i>	

Según Genette, el análisis de la frecuencia debe dirigirse a las estructuras temporales “inmanentes”; al sistema de determinaciones y especificaciones en que se organiza el texto. Cuando la diversificación de éstas se agota aún quedan dos recursos que colocan el relato singulativo al servicio del iterativo. El primero es el *seudoiterativo*. El segundo consiste en invocar un acontecimiento singular como ilustración y confirmación de una serie iterativa o

como excepción a la regla: “el singulativo se ve *integrado* en cierto modo en el iterativo, reducido a servirlo y a ilustrarlo, positiva o negativamente, ya respetando el código, ya transgrediéndolo, lo que es otra forma de manifestarlo” (Genette 196-197).

Finalmente, Genette diferencia entre dos tipos de diacronía: la *externa*, la de la serie iterativa y la *interna*, la de la unidad iterativa. La diacronía externa interviene en las determinaciones. Esta diacronía puede integrar la diacronía de una unidad interna a su propia progresión temporal, por ejemplo, la unidad “domingo en Combray” puede ser modificada con variaciones de carácter irreversible: muertes, rupturas, envejecimiento, etc. (Genette 197). La consecuencia en las interferencias entre un tipo y otro de diacronía es que la historia puede pasar de ser una concatenación de acontecimientos vinculados por una causalidad, a ser una sucesión de estados substituidos unos por otros sin cesar.

Los puntos de tangencia entre iterativo y singulativo sin relación temporal asignable reciben el nombre de segmentos *neutros*. Estos segmentos son aspectualmente indeterminados y su función es la de impedir que el lector reconozca el cambio de aspecto. Los segmentos neutros pueden ser de tres tipos: digresiones discursivas en presente, diálogos sin verbo declarativo y los segmentos mixtos en que se interpone un iterativo y singulativo imperfectos (Genette 205).

Según Genette, el relato proustiano revela una forma sintética opuesta al relato sumario de la tradición novelesca: el relato iterativo. La alternancia del relato iterativo con el singulativo en contraste con la alternancia del sumario y la escena oculta un sistema de subordinaciones funcionales: el segmento iterativo de función descriptiva o explicativa subordinado a la escena singulativa y la escena singulativa de función ilustrativa subordinada a un desarrollo iterativo. Y aún, estructuras de mayor complejidad, como una escena

singulativa que ilustra un desarrollo iterativo subordinado a una escena singulativa (Genette 197-205). Existe una estrecha solidaridad entre los diversos fenómenos del tiempo en el relato. En el relato tradicional, las analepsis adoptan la forma del relato sumario y el sumario se sirve del relato iterativo. Para Genette, la actividad mnémica del sujeto intermediario de la narración parece ser decisiva para el análisis del relato: las grandes anacronías se igualan al predominio del iterativo, vinculado al anacronismo mismo de los recuerdos que reduce los periodos a épocas y los acontecimientos a cuadros. Esta actividad mnémica, dice Genette, “es un factor [...] de emancipación del relato respecto de la temporalidad diegética en los dos planos vinculados al anacronismo simple y de la iteración, que es un anacronismo más complejo” (209). Así, la restauración del orden cronológico está ligada al predominio del singulativo y vinculado también al desdibujamiento de la instancia mnémica.

3.1 Estudios sobre la frecuencia en “El hombre”

Algunos de los críticos de Rulfo ya se habían percatado de las particularidades del estudio del relato singulativo e iterativo, así como de su estrecha vinculación con otros fenómenos constitutivos de sus relatos.²⁶ Como se explica a continuación, uno de los aportes más interesantes al análisis de la frecuencia implica un examen comparativo entre esta categoría y la de duración.

Luis Veas Mercado señala que la plasticidad estructural de la realidad en Rulfo no se encuentra en los fenómenos de duración, es decir, en los movimientos de anisocronía, sino en los fenómenos de frecuencia. Este autor señala que la comunicación en la narrativa de Rulfo comporta dos planos: un primer plano en tiempos perfectos y un segundo plano o fondo en tiempos imperfectos. En el primer plano se integran los elementos explicativos de la situación coyuntural en la que se encuentran los personajes. El segundo plano está constituido por las circunstancias y el entorno (Veas Mercado 47).

Veas Mercado señala que esta estructuración de los “planos” de la historia es el elemento central de la fuerza plástica de la narrativa de Rulfo. Estos “planos” pueden ser entendidos como correlatos del relato iterativo y singulativo. Ésto se debe a que el valor aspectual de los verbos es precisamente el criterio que se utiliza para determinarlos. El primer plano del cuento integra las acciones más importantes condensadas dentro del relato singulativo en tiempos perfectos. Por otra parte, los otros elementos se encuentran desarrollados en relato iterativo en tiempos imperfectos. Todos los hechos pertenecientes al

²⁶ La repetición es uno de los recursos utilizados por Rulfo para el surgimiento de una sensación de inmovilidad temporal. José González Boixo señala que entre los elementos repetitivos de su narrativa se encuentran los formulismos, los usos pleonásticos y las constantes referencias al interlocutor. Estos mecanismos, sin embargo, corresponden al *discurso estilizado*, uno de los tipos de discurso que describe Genette en la categoría de modo, por lo que, de momento, a pesar de ser fenómenos de repetición, no son relevantes para el análisis de la frecuencia.

primer plano de la narración son las acciones de manifestación física. Los hechos pertenecientes al segundo plano son todas las consideraciones a modo de comentario.

Rulfo logra combinar la fuerza realista de los tiempos definidos al mismo tiempo que el mundo narrado es una digresión elusiva y distante. La narración de recuerdos en tiempos imperfectos sólo puede alcanzar su viveza a través de estos mecanismos en el relato. Al tiempo que el relato singulativo integra las acciones más relevantes del relato, suele ir contenido en desarrollos iterativos. Añadido a esto, es necesario recordar que todas las series iterativas están fragmentadas e integran estructuras subyacentes al desarrollo del tiempo de la historia y del relato.

En el capítulo anterior se comprueba que el sumario no tiene gran relevancia en el análisis de la duración, sin embargo, como fenómeno de frecuencia, el relato iterativo es esencial en la integración estructural y de la realidad narrativa en “El hombre”. El relato iterativo, como asegura Genette, puede ser entendido como un anacronismo complejo. La fragmentación cronológica está estrechamente vinculada al uso del relato iterativo, así como el relato singulativo está ligado a la restauración del orden cronológico. La conquista de la frecuencia como recurso narrativo por parte del escritor jalisciense puede afirmarse con base en el análisis de las anteriores aseveraciones. El relato singulativo es utilizado para lo “que es”, mientras que el relato iterativo para lo que “tal vez fue”. Esta aseveración es comparable al señalamiento de Diane Hill con respecto de la desintegración de la realidad rulfiana. Para describir de mejor manera lo anterior, se realiza un examen de las series que integran “El hombre” con el fin de demostrar el uso de Rulfo de estos recursos correspondientes a la categoría de frecuencia.

3.1.1 Análisis de la frecuencia en “El hombre”.

Siguiendo el modelo de análisis de Genette, la determinación esencial de las unidades narrativas es entre relato singulativo y relato iterativo. Una vez determinados los segmentos iterativos frente a los singulativos, se describe la relación que existe entre ellos con el fin de encontrar la ley de recurrencia de cada serie iterativa.

En el primer macrosegmento de “El hombre”, “Subida” (A3 a J3), la reconstrucción de la serie iterativa se vuelve complicada por la fragmentación anacrónica del relato. Esta primera serie se integra de escenas singulativas subordinadas a un desarrollo iterativo subordinado a una escena singulativa. Las escenas singulativas son las intervenciones de José y Urquidi que funcionan como alteraciones al desarrollo iterativo que supone el relato sumario del narrador externo. Este desarrollo iterativo, sin embargo se encuentra unificado en el uso de un tiempo pretérito perfecto. Esto manifiesta las intenciones de unificar el desarrollo iterativo de las escenas entre perseguido y perseguidor como una sola “subida” por parte Rulfo.

Uno de los mecanismos más interesantes utilizados por el autor en esta parte del relato es el aspecto perfectivo de los participios y gerundios. En esta serie iterativa de “subidas”, el anacronismo y el aspecto perfectivo de las acciones son recursos con el objetivo de confundir ambas instancias como una sola. Es importante señalar que el valor aspectual de las intervenciones del narrador cambia dependiendo del personaje al que se esté introduciendo. En este caso, para José, quien representa el centro de la diégesis, se caracteriza por el uso del pretérito perfecto, mientras que para Urquidi el uso más recurrente es el del pretérito imperfecto. Ambas “subidas” se caracterizan por incluir determinaciones externas dentro de sus intervenciones: en el caso de José, el asesinato de Urquidi; en el caso de Urquidi, el

asesinato de José. Por una parte, la determinación de la serie de Urquidi corresponde a la muerte de José. Sin embargo, esta determinación se consuma hasta el final del relato, por lo que sirve como punto para la suspensión de la serie. Por otra parte, la determinación de la serie de José corresponde con el asesinato de la familia. Es entonces por lo que a partir del siguiente macrosegmento se cierra una serie y la otra continua abierta separando los “camino” de ambos personajes.

Para este macrosegmento el esquema de la serie iterativa quedaría de la siguiente manera:

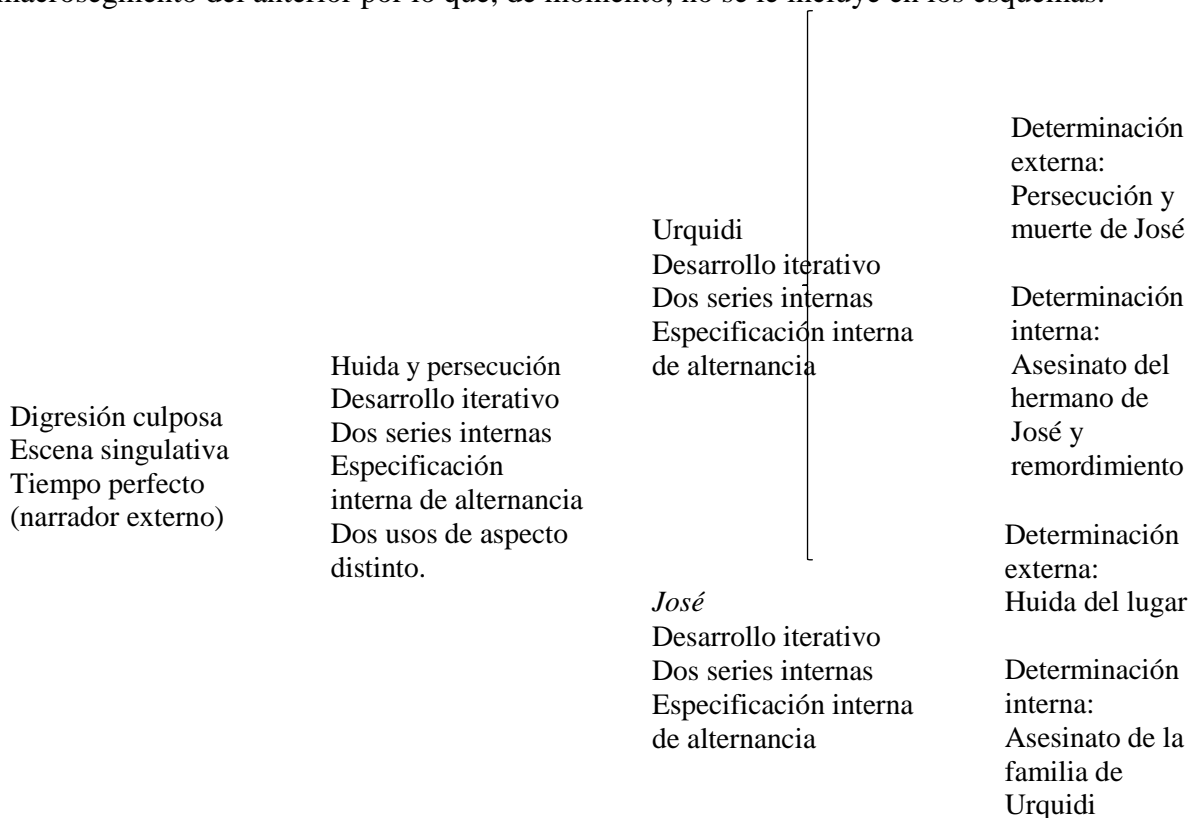
<p>Subida Escena singulativa Tiempo perfecto (narrador externo)</p>	<p>Subidas Desarrollo iterativo Dos series internas Especificación interna de alternancia Dos usos de aspecto distinto.</p>	<p>Urquidi Rastreo del asesino “Pies planos —dijo el que lo seguía—.” Tiempo imperfecto</p> <p><i>José</i> Hacia casa de Urquidi “No el mío, sino el de él”, dijo.” Tiempo perfecto</p>	<p>Determinación externa: Persecución de José</p> <p>Determinación externa: Persecución de Urquidi</p>
---	---	---	--

En la siguiente serie iterativa, “Digresión culposa” (K4 a Z8), la relación entre relato iterativo y singulativo es muy similar a la anterior. Lo que ha cambiado, evidentemente, es el tema de la serie iterativa: en vez de subida, ahora es una persecución. En este caso, las dos subseries que la integran tienen como núcleo siléptico el momento del asesinato. La diacronía interna de la serie se manifiesta en la diacronía externa del relato, pues las subseries se encuentran separadas por el carácter irreversible del asesinato de los Urquidi. La serie iterativa de la venganza de José ha concluido, transformándose en dos series iterativas comparables al desarrollo de Urquidi: huida del lugar y culpa. Para esta serie la determinación interna

corresponde con el momento del asesinato. Para Urquidi, sin embargo, la anterior serie iterativa subsiste y se añade a la nueva. El desarrollo de la serie iterativa de Urquidi se divide entre la venganza y, ahora, la de la culpa. Es de notar un segmento neutro durante la unidad narrativa O4:

Se persignó hasta tres veces. “Discúlpenme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: “Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles (Rulfo 37).

La telicidad del tiempo presente aumenta la viveza de esta breve pausa descriptiva en el relato. Además, esta acentuación se vuelve radical, puesto que se encuentra en un contexto de verbos conjugados en pretérito perfecto. Al ser el momento medular del relato, se puede afirmar que esta es la escena singulativa más importante de todas. Esta escena separa a este macrosegmento del anterior por lo que, de momento, no se le incluye en los esquemas.



La tercera serie, “Promesa de venganza” (a7 a n4), se caracteriza por un cambio muy

interesante en las intervenciones de Urquidi. Se trata del uso de verbos conjugados en presente dentro del contexto del pretérito perfecto del narrador externo. La instancia mnémica principal, ahora en voz de Urquidi, lleva la primera parte del relato hacia su punto álgido para dar pie a la expansión narrativa del testimonio del borreguero en que el suspenso se mantiene por la necesidad de dar conclusión a la “venganza” de Urquidi. Esta gran escena de anticipaciones y retrospectivas subjetivas viene acompañada por iteraciones generalizantes mínimas que reafirman de la primera serie iterativa: el final inevitable de José. En esta serie, mientras que José anticipa su huida, Urquidi llega al lugar donde esperará a José. Dentro de esta serie se resuelve la determinación externa que marca el fin de la persecución, pero deja abierto el tema de la venganza de Urquidi. Como es evidente, dos series subsisten: José escapando y Urquidi esperando para matarle. El entrelazamiento de ambas series iterativas es constante hasta este punto, sin embargo, queda manifiesto que el avance del relato se fundamenta en la apertura y cierre de las determinaciones internas de la trama.

			Determinación externa: Llegada al río y Muerte de José
		Urquidi	
		Desarrollo iterativo	
		Dos series internas	
		Especificación interna de alternancia	Determinación interna: Promesa de venganza a su familia
Promesa de venganza	Anticipaciones		
Escena singulativa	Desarrollo iterativo		
Tiempo perfecto (narrador externo)	Dos series internas		
	Especificación interna de alternancia		
	Dos usos de aspecto distinto.		
		José	
		Huida del lugar por el río	
		“Tendré que regresar”, dijo.	
		Tiempo perfecto	

La última serie “Testimonio evasivo” (o10 a G*13), es uno de los mejores ejemplos para

ilustrar las relaciones de alternancia y subordinación funcional del relato iterativo y singulativo. En esta serie, el sistema anacrónico del discurso del borreguero oculta dos series iterativas: una en tiempo perfecto y una en tiempo imperfecto. En el tiempo perfecto, se desarrollan todos los hechos pertenecientes al primer plano de la narración; lo visto “realmente” por el borreguero como acciones de manifestación física. En el tiempo imperfecto se tratan comentarios de valor especulativo o digresiones imprecisas. Este tiempo imperfecto implica un alejamiento del tema central de su discurso. La relación de estas dos series es lo que caracteriza al testimonio como evasivo: el anacronismo mismo de los recuerdos, en un vaivén iterativo de lo preciso y lo conjetural, coartado por apelaciones insulsas.

A partir del análisis de la frecuencia se puede comprender el uso del relato iterativo y singulativo como un recurso fundamental de la narrativa de Juan Rulfo. A pesar de la fragmentación cronológica y el uso de elipsis, las series iterativas no quedan sin ser resueltas. Además de que en cada macrosegmento se puede hablar de una relación temática y de constancia verificable. Uno de los elementos más interesantes del análisis de la frecuencia es la relación compleja entre las series iterativas: escenas singulativas dentro de un desarrollo iterativo dentro de una escena singulativa. El uso del aspecto gramatical denota que el uso de ciertos tiempos sí tiene un impacto en la realidad de “El hombre”. La fragmentación cronológica del anacronismo implícito del desarrollo iterativo queda reforzada con la linealidad cronológica expresa en la utilización de los tiempos perfectos.

Capítulo IV. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: el modo.

En su modelo de análisis, Gérard Genette explica que la categoría de *modo* se refiere a la manera en que el relato representa lo que está contando:

el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, [...] mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece [...] según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia [...] cuya ‘visión’ o ‘punto de vista’ [...] adoptará o fingirá adoptar [...] tal o cual *perspectiva* (220).

El problema de la representación se remonta a la Antigüedad con la diferencia entre mimesis y diégesis.²⁷ Para el desarrollo del *modo* narrativo, Genette explica las dos modalidades de la regulación narrativa principales: *distancia* y *perspectiva*. Genette parte de estos dos factores para ilustrar la oposición entre mimético y diegético con la fórmula: información + informador = C, donde C es igual a la cantidad de información. La mimesis se define como un máximo de información y un mínimo de presencia del informador. La diégesis se define como un mínimo de información y un máximo de presencia del informador.

En cuanto a la *distancia* narrativa, Genette propone los estados posibles del discurso dependiendo de ciertas características del informador, así como de la información. Genette habla de un discurso ficticiamente *reconstruido*. Se trata de la forma más mimética puesto que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje. En cuanto al discurso interior de este tipo, Genette lo designa como *discurso inmediato*: el discurso emancipado de

²⁷ El primero en hablar del problema de la distancia en el relato fue Platón en el Libro III de *La República*. Platón opone el relato puro a la mimesis o imitación. Para revelar la diferencia, Platón reescribe en diégesis un fragmento de la *Iliada* escrito originalmente en mimesis por Homero. La escena dialogada se transforma en un relato mediatizado por un narrador, donde las réplicas se condensan en discurso indirecto. De tal manera, el relato puro, la diégesis, es más distante que la imitación, la mimesis, debido a que dice menos y de forma más mediata. Platón consigue la condensación en relato puro eliminando información redundante y circunstancial, así como los connotadores de mimesis, detalles contingentes sobre la realidad de la situación de enunciación. En este “relato de acontecimientos” la mimesis no será sino ilusión de mimesis. Los factores miméticos se reducen a la cantidad de información narrativa y la ausencia del narrador.

todo patrocinio narrativo desde el principio de la escena. El discurso inmediato se distingue del discurso reconstruido por la ausencia de verbo declarativo. El discurso *estilizado* es la forma extrema de mimesis, ya que el autor imita a su personaje en palabras y en forma de parodia (Genette 227-229).

Por otra parte, Genette propone el discurso *narrativizado* como aquel tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador. El discurso *narrativizado* o contado es el estado más distante y más reductor. El enunciado es breve y más próximo al acontecimiento puro. Para definir el debate interior que conduce a una decisión Genette designa el término de *análisis* y éste se considera un discurso interior *narrativizado*. El autor del “Discurso del relato” señala un estado intermedio, escrito en estilo indirecto que recibe el nombre de *discurso transpuesto*. La presencia del narrador es evidente en la sintaxis de la frase. El narrador transpone las palabras en oraciones subordinadas y las interpreta en su propio estilo. Una variante del discurso transpuesto es el *estilo indirecto libre* en que la economía de la subordinación permite una mayor extensión. La diferencia esencial es la ausencia del verbo declarativo que puede provocar confusiones entre discurso interior y pronunciado. Entre discurso inmediato y estilo indirecto libre la diferencia capital es que en el primero el narrador se desdibuja y el personaje lo sustituye, mientras que en el estilo indirecto libre las dos instancias quedan confundidas. Finalmente, el teórico francés sugiere el discurso *exterior* el cual designa el diálogo autónomo entre personajes.

La *perspectiva* es el segundo modo la regulación de la información en el relato. Procede de la elección de un punto de vista restrictivo de la información. Después de una breve reseña de las distintas clasificaciones de la perspectiva narrativa,²⁸ Genette concibe una tipología de

²⁸ En 1955, F.R. Sanzel distingue tres tipos de “situaciones narrativas” novelescas: la *auktoriale Erzählsituation*, que es la del narrador “omnisciente”, la *Ich Erzählsituation*, en la que el narrador es uno de los personajes y la

las situaciones narrativas en función de lo que Pouillon y Todorov llaman “visión” o “aspecto” (Genette 244).²⁹ La tipología de la perspectiva se ve reducida a tres términos:

- 1) Narrador > Personaje: el narrador sabe más que el personaje y/o dicen más que personaje alguno. Pouillon lo describe como “visión por detrás”.
- 2) Narrador = personaje: el narrador no dice sino lo que sabe tan personaje. Pouillon habla de “visión con”. El personaje está visto no en su interioridad, sino en la captación de sí mismo en su conciencia inmediata.
- 3) Narrador < personaje: el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. Jean Pouillon lo explica como “visión desde afuera”.

Para matizar el carácter visual de los términos anteriores, —aunque ciertamente no deja de serlo— Genette habla de *focalización* del relato. La focalización en el relato puede ser:

- 1) Relato clásico o *no focalizado* o *de focalización cero*.
- 2) *Focalización interna*: *fija*, si la restricción de campo es particular o *variable*, si el personaje focal cambia o *múltiple*, si se evoca un mismo acontecimiento según varios personajes.
- 3) *Focalización externa*: el personaje actúa sin que se conozcan sus sentimientos.

personal *Erzählsituation*, relato en tercera persona, según el punto de vista de un personaje. Según Genette, la segunda y tercera situación ocupan la misma posición focal, siendo la diferencia entre narrador y autor ausente. También en 1955, Norman Friedman presenta por su parte una clasificación mucho más compleja de ocho términos: dos tipos de narración “omnisciente”, con o sin “intrusiones de los autores”, dos tipos de narración “en primera persona”, yo-testigo y yo héroe, dos tipos de narración “omnisciente selectiva”, es decir, con punto de vista restringido, ya sea “múltiple”, ya sea único, , en fin, dos tipos de narración puramente objetiva, en los que el segundo es hipotético y, por otra parte, mal distinguido del primero: el “modo dramático” y “la cámara”, registro puro y simple, sin selección ni organización. Genette señala inconsistencias en la clasificación basados en problemas de hechos de voz, concernientes al narrador y no al punto de vista. Por último, en 1962 Bertil Romberg hace la siguiente cuatripartición: 1) relato con autor omnisciente, 2) relato con punto de vista, 3) relato objetivo, 4) relato en primera persona —donde el cuarto tipo claramente está en discordancia con relación al principio de clasificación de los tres primeros. Borges introduce una quinta clase con relato escritos con un pincel muy fino.

²⁹ Genette señala que estos conceptos provienen de *Temps et Roman* de J. Pouillon (1946) y “Las categorías del relato literario” de T. Todorov (1966).

El criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración del relato, ni en la unidad de acción. Es importante señalar que la identidad de “persona” no debe ocultar la diferencia de función de la información entre un narrador y un protagonista.

Las variaciones del “punto de vista” en el relato se analizan como cambios de focalización. Un cambio de focalización puede analizarse como una infracción al código que rige un contexto; una *alteración*. Los dos tipos de alteración concebibles consisten en dar menos información que la necesaria o más información que la que autoriza el código de focalización en un principio. La primera es la omisión lateral o *paralipsis*, omisión de acción o pensamiento que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador puede disimular. La alteración inversa recibe el nombre de *paralepsis* y se refiere a el caso de dar una información que se debería dejar. La paralepsis puede consistir, por ejemplo, en la incursión en la conciencia de un personaje en un relato regido por focalización externa. También puede ser que la información incida hacia los pensamientos de un espectáculo que no puede ver. Genette indica que no hay que confundir la información dada por un relato focalizado con la interpretación que el lector está destinado a darlo. El exceso de información implícita sobre la información explícita es el fundamento de todo juego; el relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hacen saber más de lo que dice (Genette 251).

Como se explicó, la identidad de persona del narrador o del protagonista no entraña una focalización en éste. La focalización se define con relación a la información presente del narrador y no con relación a la información pasada de protagonista. Como indicios de focalización hay que interpretar las incursiones en la psicología de los personajes distintos del protagonista. Por otra parte, es importante considerar que puede existir una relación dispar entre el “yo” y “los demás” de un narrador y hasta consigo mismo de un tiempo ulterior. Esta coexistencia de focalizaciones doble o hasta triples pasa la voluntad de la conciencia del

protagonista a la del narrador a la de los personajes y no puede ser comparada a la omnisciencia clásica. A este fenómeno lo llama Genette *polimodalidad* (Genette 262). Esta posición compleja y ambigua caracteriza toda la práctica modal del relato. Dicha subversión del *modo* está vinculada con el acto de narración mismo: la *voz* (Genette 263).

4.1 Estudios sobre el modo en “El hombre”.

El modo narrativo es uno de los temas mejor analizados por la crítica de Juan Rulfo. Los aportes de la crítica incluyen aseveraciones muy importantes tanto para la distancia como la perspectiva como reguladores de la información narrativa. A continuación, se exponen de manera breve los aportes más importantes con respecto al análisis de “El hombre” de Juan Rulfo.

Thomas Koreman clasifica los cuentos de *El llano en llamas* con base en cuatro categorías fundadas en el uso del monólogo interior.³⁰ “El hombre” se incluye dentro de la categoría de las estructuras cubistas. Según el autor, en este relato el monólogo interior se desdobra la realidad a través de varios puntos de vista, incluyendo al autor, al protagonista y personajes secundarios. Se trata de una multiplicación entre varios puntos de vista para crear una realidad que no se limita al marco de una sola conciencia. Koreman explica la estructura de la primera mitad del cuento: “tenemos en el autor la presentación del presente, en el asesino la presentación del pasado, y en el vengador una previsión del futuro” (303).³¹ En “El hombre” se revela la realidad de un acontecimiento en su forma más amplia, reuniendo el subconsciente del protagonista, el del otro personaje principal, amplificándose mediante la narración del autor y el comentario del observador, que en este caso, es el borreguero.

Si bien, la desavenencia al pacto literario producto de esta tendencia positivista que intentaba recrear una realidad objetiva en el relato es inadecuada para determinar las características de los narradores en “El hombre”, el análisis de Koreman resulta valioso por

³⁰ Entre las categorías se encuentran 1) el monólogo interior en el que el protagonista revela alguna verdad por medio del subconsciente, 2) el diálogo que se vuelve monólogo y 3) los cuentos con estructura cronológica lineal presentados a través del diálogo o el monólogo.

³¹ La visión del autor como narrador puede entenderse como aquella confusión que denuncia José Pascual Buxó como una incompreensión del entrecruce de las realidades en el espejo mimético del relato literario.

el concepto de desdoblamiento del narrador, no sólo a nivel de perspectivas, sino también a nivel de temporalidades. En vez de tratar a un solo narrador o a múltiples narradores, la estructura del monólogo interior propone una multiplicación de las dimensiones abarcadas como un fenómeno de polimodalidad que integra la fragmentación cronológica del relato en varios “tiempos”. Como se hace evidente, la mayoría de los críticos comparten la aproximación del modo narrativo como un problema que parte de una visión poliédrica de la realidad.

El segundo tema importante que también trata la crítica de Rulfo es la omnisciencia del narrador de la primera sección del cuento. José González Boixo señala los diferentes grados de omnisciencia de este narrador en “El hombre” (130-137). Cabe mencionar que las categorías no son excluyentes, sino que se trata de diferentes niveles que caracterizan al narrador externo de la primera parte del relato.³² El hecho de graduar un concepto como la omnisciencia es uno de los aportes más interesantes en cuanto al modo en los relatos de Juan Rulfo. Siguiendo con el desarrollo de esta idea, González Boixo describe la *equisciencia* (138).³³ Según este autor, el narrador omnisciente puede debilitarse hasta asumir la conciencia del personaje introduciendo así el estilo indirecto libre. También puede ocurrir que el estilo indirecto libre se presente con formas verbales en presente histórico o en cambios de presente por futuro. Según el autor, este fenómeno es un paso que dan los personajes de

³² La omnisciencia se puede caracterizar en los relatos de *El llano en llamas* como *tradicional*, como la narración en tercera persona de forma imparcial que narra los movimientos de los personajes situándolos dentro del marco escénico, *de enlace*, como el uso necesario en la narración de tercera persona para introducir el estilo indirecto, *poética*, según el cambio del pretérito imperfecto al presente para las pausas descriptivas, y *ambiental*, por las intervenciones con el objetivo de situar espacial y temporalmente el relato.

³³ González Boixo no da una definición exacta de la equisciencia, sin embargo, hace referencia a la siguiente cita de Oscar Tacca para describirla: “Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse de un punto de vista privilegiado para su información, se ciñe a lo que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana vibración humana” (Tacca en González Boixo 138).

Rulfo para imponer su propia voz como la única en la narración:

[...] el estilo indirecto libre se acomoda muy bien a la materia tratada por Rulfo: la tercera persona se desvanece para dar paso al pensamiento del propio personaje, que reconcentrado (de ahí, la gran utilización del monólogo; no puede olvidarse tampoco los cercanos que están el estilo indirecto libre y el monólogo interior) encuentra en este estilo un modo idóneo para expresar sus propios pensamientos, sus propias vivencias, al lector (González Boixo 140).

Otra forma de describir la deficiencia de la omnisciencia tradicional en la narrativa de Rulfo se puede encontrar en los trabajos de Ilse Luraschi. El narrador en *omnisciencia neutra combinada con estilo indirecto libre* es uno de los aportes de Luraschi en cuanto a la tipificación de los narradores en la obra de Rulfo. No se le debe confundir con el narrador omnisciente que describe y explica los hechos y pensamientos: “La omnisciencia neutra de Rulfo es un paso más hacia la desaparición completa del narrador, sin llegar al recurso de la cámara” (Luraschi 16). Con esto, Luraschi se refiere a la neutralidad de la cámara fotográfica; un recurso de plena objetividad. Según la autora, “Rulfo busca más *sugerir* que explicar; crear un estado en el lector que lo acerque más al sentimiento lírico que a la lógica que la narrativa impone por su género” (17). Un dato es absoluto: la preponderancia del uso de la primera persona está remarcada por la sistemática neutralización de la tercera. Luraschi describe así el uso de narradores en tercera persona como pobremente omniscientes, cargadas de elementos retóricos, transformando la neutralidad de la “cámara” en narrativa descriptiva. La omnisciencia tradicional se reduce a elementos conectores entre narradores, haciendo que la primera persona resalte mediante el estilo indirecto libre y el modo dramático.

Como tercer punto relevante, es necesario describir los aportes de la crítica en cuanto a la focalización y su relación con el tiempo. María Isabel Filinich plantea que, considerando el tiempo diegético y la temporalidad enunciativa, es posible explicar las alteraciones del sentido como resultado de “estrategias de *puesta en perspectiva* de la historia narrada”

(Filinich 13). Filinich revisa los modos mediante los cuales el discurso “anticipa el lugar donde el destinatario podrá posicionarse para otorgar significación a la historia contada” (13). Este análisis de la perspectiva identifica el anclaje del ángulo focal y el objeto que se proyecta, al mismo tiempo que reconoce la estrategia de percepción que da forma a lo percibido, es decir, el *leitmotiv* del texto: el principio constituyente de la significación. Como se menciona en la categoría de modo, la isotopía de la subida y la permanencia de la voz narrativa en tercera persona gramatical provocan la yuxtaposición causal de los acontecimientos.

Según la autora, sólo el cambio del ángulo de observación instaurado —focalización para Genette— provoca la ruptura de esta aparente continuidad. La contribución de Filinich establece a la focalización como un recurso del modo narrativo para la disociación entre narradores, que se añade a la diferenciación anterior en virtud del tipo discursivo en que se manifiestan dentro del relato. No sólo se trata de las relaciones de uso de los narradores del monólogo con el estilo indirecto, sino de los objetos focalizados y de su especificidad dependiendo del narrador de tal o cual situación de enunciación. La restricción del ángulo focal y la alteración de la fuente de observación limitan el alcance de la observación, manipulando la reconstrucción de la significación del enunciatario. La importancia de esta perspectiva de análisis radica en la explicación de los efectos de sentido que, producidos por contigüidad espacial en el relato, pueden ser analizados como alteraciones en los componentes de la percepción: “La representación discursiva de la temporalidad no sólo no es ajena a la percepción de los sucesos, sino que su misma forma es dada por la *experiencia del tiempo* puesta en discurso” (Filinich 17).

A manera de recapitulación, los tres principales puntos acerca del modo narrativo son los siguientes. La estructura de “El hombre” se basa en un fenómeno de polimodalidad para

representar la visión poliédrica de la realidad. El desdoblamiento de la focalización ocurre a nivel de perspectivas siendo uno de los componentes de la fragmentación cronológica. La omnisciencia tradicional no es la misma omnisciencia que se puede describir en “El hombre” y los otros relatos de Rulfo. Se puede calificar de una omnisciencia deficiente o neutra que se estructura con base en el estilo indirecto libre, es decir, el discurso transpuesto. Finalmente, la focalización es tanto un mecanismo para la yuxtaposición causal de acontecimientos temporalmente lejanos, como un recurso para la disociación de narradores dependiendo del ángulo focal y de las características de la entidad perceptiva en que se delegue la perspectiva.

4.1.1 Análisis del modo en “El hombre”.

Siguiendo lo dicho por la crítica, a continuación se realiza un breve análisis de el modo en “El hombre” siguiendo la terminología de Genette. Los elementos centrales de este análisis son la polimodalidad, el papel del narrador omnisciente y la focalización como recurso para la disociación de narradores.

La polimodalidad puede explicarse como la constante diversificación en cuanto a los modos discursivos del relato. Se puede decir que en la primera mitad del relato es inaugurada por un discurso narrativizado, según el cual se mantiene la mayor distancia posible con el acontecimiento. Sin embargo, inmediatamente el relato se vuelve hacia un discurso transpuesto. A diferencia de lo que la crítica afirma, el uso de verbos declarativos si bien no es absoluto sí es constante. No podría hablarse enteramente de un uso de estilo indirecto libre puesto que las instancias no quedan del todo confundidas. Siempre, aunque sea una sola vez, el narrador hace una pequeña intervención antes, después o durante el desarrollo del monólogo interior de los protagonistas. Además de este fenómeno, el narrador cuenta con intervenciones nuevamente en discurso narrativizado que parecen reafirmar su rol de narrador externo a los acontecimientos. Como se recordará, estas intervenciones son las pausas descriptivas. En cuanto a la segunda mitad del relato, el testimonio del borreguero está desarrollado bajo un discurso estilizado. Al no haber intervenciones del licenciado no puede afirmarse que se trata de un discurso exterior y tampoco un estilo indirecto libre puesto que el narrador ha desaparecido completamente de esta segunda sección del cuento. La polimodalidad es un recurso en “El hombre” para la representación de una visión poliédrica de la realidad. La cuestión clave de la polimodalidad como recurso en la narrativa de Rulfo es la búsqueda de simultaneidad entre el tiempo de lo narrado y el tiempo del narrador en este entrecruzamiento de perspectivas. Los modos de discurso —narrativizado, transpuesto

y estilizado— integran la realidad del universo del relato puesto que implican un recorrido completo de la representación diegética a la mimética. La anécdota es abordada de manera diversa en cuanto a perspectiva y distancia. Sin embargo, la polimodalidad implica cambios en la manera de aprehensión de la omnisciencia tradicional. A manera de conjetura, se podría pensar que en una visión poliédrica que busca de la simultaneidad sería insensato pensar en un modo discursivo privilegiado frente a otros.

La *omnisciencia neutra* que propone Luraschi engloba la mayoría de las determinaciones de la crítica en cuanto al modo del narrador omnisciente de “El hombre”. En este relato la omnisciencia tradicional se reduce a discurso transpuesto; se diluye en la polimodalidad del relato. No se puede hablar de autonomía de focalización, ni de una visión por detrás. El narrador omnisciente está vinculado inexorablemente a una focalización múltiple y al discurso transpuesto. Así puede describirse lo que la crítica ha definido como *equisciencia* u omnisciencia deficiente. Conforme avanza el relato, la distancia del discurso apela más a un proceso mimético que al desarrollo tradicional de la diégesis.

Finalmente, se analiza la focalización como un recurso para la distinción de los narradores en la primera sección del cuento. Como se comentó anteriormente, en la apertura del relato las series de José y Urquidi se encuentran confundidas por fenómenos de orden, duración y frecuencia. La yuxtaposición causal de estas secuencias surge de una relación semántica por contigüidad, a pesar de la fragmentación cronológica, la diferencia anisocrónica y las determinaciones diferentes en cuanto a su desarrollo iterativo. Esta relación semántica guarda, sin embargo, divergencias latentes a la hora de analizar con mayor profundidad los elementos mencionados en el examen de Filinich. La autora señala que existen varios efectos de perspectiva, como el cierre del ángulo focal sobre los pies en los momentos en que la narración focaliza a José:

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

En cambio, durante la focalización a Urquidi, el objeto focalizado son las huellas y sus rasgos particulares, señas que servirán para la reconstrucción de la identidad del perseguido:

Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas así que será fácil.

Este efecto de ruptura de la focalización se produce en el sujeto que detenta el ángulo focal. Mientras que para José el discurso atribuye la percepción al personaje que efectúa la subida a partir de verbos semánticamente ligados al esfuerzo, delegando la actividad perceptiva en el personaje, para Urquidi, el ángulo de percepción ha delegado la verbalización y focalización a otro personaje, quien “habla” desde una competencia cognoscitiva.

Como revela el análisis de Filinich, el modo del relato es un recurso más para la fragmentación del relato. La manipulación de la perspectiva y la distancia permiten en el “El hombre” la alteración de la percepción del relato en una primera lectura, al mismo tiempo que permiten su correcta reconstrucción cronológica una vez que se han analizado sus elementos constitutivos. La “experiencia del tiempo” es un fenómeno que rebasa la simple desordenación de los segmentos del orden de la historia. Se trata de un sistema integrado por recursos narrativos dirigidos tanto a la forma del relato como a su contenido.

Capítulo V. El modelo de análisis de Genette y la descripción temporal de “El hombre”: la voz

No es posible descifrar un enunciado sin tener en cuenta quién lo enuncia y la situación en que lo enuncia. El *yo* del enunciado sólo es identificable por referencia a él y el pasado ya transcurrido de la acción contada no lo es sino por relación al momento en que la cuenta. Genette entiende la *voz* como el aspecto de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto. El sujeto del enunciado no sólo realiza o sufre la acción, sino que la transmite y participa de ella, aunque sea pasivamente. Según Genette, la poética encuentra dificultad para reconocer y respetar la autonomía de la instancia productora del discurso narrativo y por eso suele reducirse a los problemas del punto de vista o confundirse con la instancia de escritura: el narrador con el autor y el destinatario con el lector de la obra (270-273).

La instancia narrativa no es necesariamente idéntica e invariable a lo largo del relato. El análisis debe asumir el estudio de esas modificaciones o permanencias. La situación narrativa es un conjunto complejo en el que se debe analizar el tejido de relaciones entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales y su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el relato mismo. Bajo la categoría de la *voz*, se examinan simultáneamente las categorías del tiempo de la narración, el nivel narrativo y las relaciones entre el narrador, su o sus narratarios y la historia que cuenta.

En muchos casos, las determinaciones temporales de la instancia narrativa son más importantes que las determinaciones espaciales. La distancia temporal es un elemento capital para la significación del relato. La principal determinación de la instancia narrativa es su posición relativa respecto de la historia. Genette distingue desde el punto de vista de la posición temporal cuatro tipos de narración: *ulterior*, posición del relato en el pasado, *anterior*, relato predictivo que no impide conducir al presente, *simultáneo*, relato en el

presente contemporáneo de la acción e *intercalado*, entre los momentos de la acción (274).³⁴ Este último tipo de narración es el más complejo puesto que se trata de una narración en varias instancias en que historia y narración pueden confundirse. La estrecha relación produce un efecto de ligero desfase temporal del relato del acontecimiento, a diferencia de la simultaneidad absoluta en la exposición de pensamientos. Por ejemplo, en la confidencia epistolar se puede hablar de un casi monólogo interior combinado con un relato *a posteriori*: el narrador es protagonista y personaje, los acontecimientos son pasados y el punto de vista se ve modificado, tanto los sentimientos del pasado como del futuro son plenamente del presente y la focalización en el narrador es focalización en el protagonista.

Contar toma tiempo, dice Genette, y un relato en segundo grado como una narración oral, pareciera como si no tuviera supuestamente ninguna duración: “una de las ficciones de la narración literaria, la más poderosa tal vez, por que pasa, por así decir, desapercibida, es que se trata de un acto instantáneo, sin dimensión temporal” (279). Supuestamente, nada separa los momentos de la instancia narrativa salvo el espacio intemporal del relato como texto, es decir, los espacios en blanco. Mientras que las narraciones intercaladas y simultáneas viven de la duración del relato y de la historia, la narración ulterior vive de una situación temporal con relación a la historia pasada, a la vez que de una esencia intemporal por carecer de duración propia. El empleo uniforme del pasado no permite señalar el acortamiento progresivo del tejido mismo del discurso narrativo, sino mediante modificaciones en el régimen temporal del relato: desaparición del modo iterativo, prolongación de escenas singulativas, etc.

³⁴ En cuanto a la narración ulterior, Genette indica que el empleo de un tiempo en pasado basta para designarla. Como anotaciones relevantes, Genette añade que en cuanto a la narración simultánea puede que la aproximación del análisis permita un desplazamiento hacia el lado de la “objetividad” de los acontecimientos con respecto de la historia o hacia el lado de la coincidencia de la narración con el discurso (276).

Existe una distancia dentro del relato que no es ni temporal ni espacial. Se trata de la diferencia entre las relaciones de los diferentes segmentos conocida como *nivel*. Un relato puede estar *contenido* en otro, no sólo en el sentido de que éste lo enmarca sino en el de que el narrador del relato segundo es un personaje del relato primero y el acto de narración es un acto de acontecimientos narrado en él. Genette define esta diferencia de nivel diciendo que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (284). Los niveles diegéticos son el *extradiegético*, el *intradiegético* y el *metadiegético*.

La instancia narrativa de un relato primero es extradiegética, como la instancia de un relato segundo es diegética. El carácter ficticio de la instancia primera no modifica la situación en el carácter “real” de las instancias siguientes. No hay que confundir el carácter extradiegético con la existencia real, ni el carácter diegético o metadiegético con la ficción. Por otra parte, no toda narración intradiegética produce un relato oral. El relato intradiegético puede ser un recuerdo o una representación no verbal que el narrador convierte en relato. (Genette 286).

El relato en segundo grado o metadiegético se puede unir al relato primero de diferentes formas. La primera de ellas es a través de una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato metadiegético una función explicativa. La segunda forma consiste en una relación temática que no entraña continuidad espaciotemporal entre metadiégesis y diégesis. Un ejemplo de esa relación es la estructura *en abyme*. La relación temática puede ejercer una influencia en la situación diegética, a manera de ejemplo del relato primero. En la tercera forma el acto de narración es el que desempeña la función en la diégesis, independientemente del relato metadiegético. Tiene la función de distraer u obstruir. Un ejemplo de ello es el caso de Scheherezade quien

rechaza la muerte a fuerza de relatos (Genette 287-289). Desde la primera a la tercera forma, la importancia de la instancia narrativa no hace sino aumentar. En la primera relación el encadenamiento es directo y puede prescindir del relato primero; la transformación es de tipo cognoscitivo. La segunda relación es de carácter indirecto, rigurosamente mediatizada por el relato primero, que es indispensable para el encadenamiento. La tercera relación se da entre el acto de narración y la situación presente y el contenido metadieético no importa. La narración, dice Genette, es un acto como cualquier otro (289).

El paso de un nivel narrativo a otro se asegura por medio de la narración. Toda otra forma de tránsito siempre es transgresiva. Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético produce un efecto de extravagancia conocido como *metalepsis*. La *metalepsis* juega con la doble temporalidad de la historia y de la narración:

Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se la ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma*; frontera movidiza pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta (291).

Un ejemplo de *metalepsis* consiste en contar como diegético lo que se ha presentado como metadieético en un principio. La manera en que el transmisor metadieético, mencionado o no, es eliminado para beneficio del narrador primero recibe el nombre de *metadieético reducido* o *seudodieético*. El *seudodieético* puede entenderse como un relato segundo devuelto al nivel primero y asumido por el protagonista narrador (Genette 292).

En cuanto a la *persona* Genette señala que las locuciones de “primera” o “tercera persona resultan inadecuadas puesto que la presencia explícita o implícita de la persona del narrador siempre está en “primera persona”. La elección del autor del relato no es entre formas gramaticales, sino entre actitudes narrativas: personajes o narrador. La presencia de verbos en primera persona puede confundir el análisis, pero éste debe distinguir la

designación del narrador y la identidad de persona entre el narrador y los personajes de la historia (298). A partir de esto, Genette distingue dos tipos de relatos: uno con narrador ausente o heterodiegético y otro de narrador presente u homodiegético. La presencia del narrador, sin embargo, tiene grados, por lo que se distinguen dos variantes de narrador presente: un narrador protagonista u *autodiegético* y un narrador testigo (299-300).

Si se define el estatuto del narrador por su nivel narrativo y su relación con la historia se pueden extraer cuatro tipos fundamentales de narrador. El primero es el *extradiegético-heterodiegético*, como Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia mientras está ausente. El segundo es el *extradiegético-homodiegético*, como Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia. El tercero es el *intradiegético-heterodiegético*, como Scheherezade, aquel narrador que cuenta las historias de las que está ausente. El cuarto es el *intradiegético-homodiegético*, como Ulises, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. Estas categorías no son excluyentes. Como explica Genette, el narrador puede ser extradiegético, intradiegético y metadiegético en el mismo relato (303-304). Al respecto de las funciones del narrador, Genette señala cinco:

- 1) La función *narrativa*, en la que ningún narrador puede desviarse de la narración sin perder su carácter de narrador.
- 2) La función *de control*, en la que el narrador puede referirse a un discurso metanarrativo para señalar su organización interna.
- 3) La función *de comunicación*, que designa la relación del narrador con la relación narrativa, siendo su coprotagonista el narratario presente o ausente; el narrador se encarga de verificar el contacto y actuar sobre su destinatario.
- 4) La función *testimonial*, que explica la participación del narrador en la historia que cuenta, indicando la fuente de donde procede la información o el grado de sus propios recuerdos.

5) La función *ideológica* del narrador, mediante las intervenciones directas o indirectas respecto de la historia como los comentarios autorizados.

Estas cinco funciones no son rigurosamente excluyentes. Ninguna de las categorías es pura salvo la primera (Genette 310).

En cuanto al narratario, Genette afirma que éste se encuentra en el mismo nivel diegético que el narrador. Los lectores no pueden identificarse con los narratarios ficticios, así como los narradores intradiegéticos no pueden dirigirse a nosotros ni suponer nuestra existencia. Por otra parte, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético y con el cual puede identificarse el lector virtual, muchas veces confundido con el lector real del relato: “[...] cuanto más transparente es la instancia receptora, más silenciosa resulta su evocación en el relato, más fácil sin duda, o, mejor dicho, más irresistible la identificación, o sustitución de cada lector real en esa instancia virtual” (Genette 313). Finalmente, Genette afirma que cada lector se sabe narratario virtual del relato con el fin de existir en su verdad propia para consumir el movimiento circular que siempre remite a la obra. La construcción del relato invita al lector a adivinar, interpretar y revelar los recursos el mismo.

5.1 Estudios sobre la voz en “El hombre”.

Esta última categoría reúne la mayoría de los análisis que aquí se citan puesto que comprende los temas más evidentes de la estructura del relato: la divergencia temporal entre situaciones de enunciación, el cambio de niveles en la diégesis, así como la relación entre narrador-narratario, o como mal se le conoce, entre autor y lector.

Diane Hill propone encontrar en su análisis las constantes de los procesos que rigen el proceso creativo de Juan Rulfo. El proceso de integración establece una comunión entre la fuerza de la naturaleza y el hombre, tanto en el plano psicológico como en el plano de la acción. Los personajes de “El hombre” actúan de acuerdo con las circunstancias sin posibilidad de decidir, mientras que el desarrollo de la trama crece sistemáticamente produciendo tensión. Esta tensión, recurso ya mencionado como suspenso, tiene un efecto dirigido hacia el narratario del relato, con el fin de intensificar su interés en la trama:³⁵

O sea que Rulfo ha creado un papel nuevo para el lector, una nueva función de éste en la estructura del cuento. El lector ahora encuentra que su interés ha sido transferido de la cuestión tan presente en el cuento usual de ¿cómo va a terminarse la acción?, a una participación en el hecho de verlo suceder (Hill 333).

Entre los aportes más relevantes del análisis de los niveles diegéticos en “El hombre” se encuentra el estudio de Myrna Solotorevsky. La autora encuentra varios casos en que se repite el recurso de la metalepsis (Solotorevsky 341-343):

Repetición de términos en el nivel extradiegético y metadieético.
El perseguidor: «Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre.» Narrador: «Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete.»
El perseguidor: «Eso lo perderá.» Narrador: «Comenzó a perder el ánimo.»
Narrador: «Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje.» El perseguidor: «Lo señaló su propio coraje.»

³⁵ Se sobreentiende que el lector de Hill es en realidad, el narratario de Genette.

<p>El hombre: «Se amellará con este trabajito.» El perseguidor: «Hizo un buen trabajo.» Narrador: «Y comenzó su tarea.» Narrador desde la perspectiva del hombre: «Cuesta trabajo matar.»</p>
<p>El perseguidor: «El hombre ese se quedó aquí, esperando.» Narrador: «Pensó el hombre.»</p>
<p>El perseguidor: «Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón.» Narrador: «El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo.»</p>
<p>El perseguidor: «Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición.» Narrador: «El río en esos lugares es ancho y hondo no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio, y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.»</p>

Estas reiteraciones se encuentran también entre segmentos de un mismo nivel narrativo, entre términos de una misma serie y entre series. Como fenómeno de frecuencia, Solotorevsky contribuye con la adición de un nuevo elemento relevante en cuanto al uso de los relatos iterativo y singulativo: la incidencia recurrente de la metalepsis como característica adicional a la estructura de la poética de Juan Rulfo.

Según Veas Mercado, la crítica coincide en señalar que Rulfo ha utilizado preferentemente la primera persona en sus cuentos, llevando a pensar que sus narraciones constituyen monólogos interiores o soliloquios. Una de las cuestiones centrales, sin embargo, es saber si el narrador está dentro o fuera de la historia que refiere. El autor señala que el campo mental de locutor tiene los mismos límites que los del personaje y se produce una coincidencia entre lo que el emisor produce y lo que significa. La realidad del universo semántico y el noético es la integración de lo que el sujeto sabe:

En general, podemos decir que cada vez que encontramos una enunciación en primera persona, estamos ante una “reinauguración” del discurso en la que el Yo *se ubica* como Yo; esa es la función específica de la proliferación de pronombres y otros índices de persona (Veas Mercado 35).

Las autorreferencias se pueden considerar como un acercamiento a la conciencia más

próxima que origina el discurso. Ésto reafirma la aseveración anterior de Luraschi, quien determina que la primera persona es una intrusión en la narración de la tercera persona. La reinauguración noética de cada instancia productora degrada la omnisciencia del narrador heterodieético.

Según Veas Mercado, existe cierta influencia del narrador sobre el destinatario a través de funciones sintácticas como la interrogación, la apelación al destinatario con una pregunta retórica, la orden, los vocativos y las aseveraciones. El narrador trata de hacer entrar al destinatario en su juego para que éste llegue a una conclusión determinada. Su código connotativo incluye las reiteraciones, las comparaciones, la fraseología, las descripciones, las interrogaciones, las alusiones y las metáforas. Las reiteraciones estructuran una sintaxis peculiar. Estas repeticiones marcan la persistencia de un estado de ánimo, una realidad, una forma de vivir. Las comparaciones están estrechamente ligadas al entorno de la narración y son uno de los mejores medios del emisor para influir sobre el destinatario ya que mantienen presión constante de imágenes presentes en él. La comparación posibilita al narrador para presentar un mundo distanciado; un mundo extraño y siniestro que antes era familiar.

Françoise Perus señala que “El hombre” es uno de los cuentos más complejos por su composición: la bipartición, las diferencias formales de sus narradores en situación, forma y tono de la narración. A cada paso, el lector de “El hombre” debe ajustar su percepción y valoración, y, por consiguiente, modificar la distancia y perspectiva de los sucesos evocados:

sólo después de varias lecturas detenidas puede el lector rescatar plenamente la dimensión ‘oral’ del relato rulfiano, releer a éste *oyéndolo e imaginándolo*, y sacar otras y nuevas consecuencias para su compenetración con el mundo narrado (Perus 104).

Según la autora, Rulfo bien pudiera haber tenido como propósito la desestabilización de los pactos de lectura de su contexto. El género del cuento de la tradición oral se vincula con la presencia física de un auditorio al que se busca sorprender. La puesta en escena de un acto

narrativo no reconoce el mundo real en el mundo de la ficción, sino que, teniendo por correlato la narración como un proceso en acción, lleva al lector a ligarse al propio acto narrativo. Los movimientos de la percepción, entonaciones, ritmo y fenómenos de distanciamiento caracterizan “la manifiesta inestabilidad del yo de la enunciación [...] que no puede separarse de la presencia activa de esos “otros” presentes en su propia mente” (Perus 28). Según Perus, este lector figurado responde a la inestabilidad del narrador al margen de la escenificación del acto narrativo y junto con la “no persona” del narrador omnisciente; el relativismo epistemológico, la ausencia de una trama bien definida, la ambigüedad de los desenlaces, la multiplicación de los puntos de vista subjetivos y las características de este nuevo lector integran la poética rulfiana. El lector se encuentra en la necesidad de seguir, no sólo al narrador, sino también, a la instancia narrativa.³⁶

“El hombre” no es aquí uno sólo: conduce hacia otros, concretos también, y hacia comportamientos sociales a menudo inicuos, cuyos resortes merecen una indagación desprejuiciada y profunda. De tal suerte que, entre las muy diversas formas de “persecución” en torno a las cuales se organiza el cuento de Rulfo, consta también la búsqueda medular — sin duda, imprevisible, y si acaso a ratos riesgosa— de “verdades” a la medida del *Hombre*. Y en esta búsqueda, se hallan comprometidos juntos narradores, interlocutores y lectores (Perus 105).

³⁶ La autora señala que el río pudiera constituir el centro de la yuxtaposición de la primera y la segunda parte. La correspondencia de imágenes en la remembranza “constituiría la *materia* de la *proyección imaginaria* del *enigma* encerrado en aquella en lo turbador del espacio contemplado” (Perus 102). Este proceso, que Perus denomina *ensoñación activa* del relato, se subordina a un proceso de desplazamiento de representación sociocultural en que suelen confundirse los papeles de víctimas y victimarios: “Con base en este doble proceso, las dos partes del relato dejan asimismo de presentarse como simple yuxtaposición de ‘puntos de vista’ relativos y distintos, acerca de unos mismos sucesos. Aún cuando esas partes aparentaban correr paralelas, se ‘juntan’ y entrelazan complementándose, para conferir a la imagen que dio lugar a su despliegue toda la amplitud y la fuerza intuitiva de su enigma” (102).

5.1.1 Análisis de la voz en “El hombre”

Siguiendo el modelo de análisis de Genette, se deben tratar el tiempo de la enunciación, los niveles diegéticos y el rol del narratario.

Para el análisis del tiempo de la narración, se deben señalar las dificultades referentes a la determinación de las situaciones de enunciación. El objetivo principal de Rulfo es dificultar la determinación espaciotemporal de las instancias de enunciación por lo que despliega una buena cantidad de sus recursos narrativos para alterar la percepción de la cronología del relato. En términos de voz se puede mencionar que el tiempo de la narración se utilizan los cuatro tipos de narración. El narrador omnisciente utiliza la narración ulterior y la simultánea. Comenta las acciones que sucedieron, al mismo tiempo que hace referencias en presente al río y al cerro. Las narraciones de José y Urquidi son ulteriores, simultáneas, anteriores e intercaladas. Ambos recuerdan, anticipan sus acciones y relatan entre y durante acontecimientos. Y el testimonio del borreguero es a la vez ulterior y simultáneo. Este personaje recuerda lo sucedido al mismo tiempo que pide clemencia. Esto no es de sorprender debido al intenso anacronismo presente en la estructura del relato, así como el uso recurrente del monólogo interior. La compleja estructura de las situaciones de enunciación parte de lo que Veas Mercado determina como la “reinauguración” del campo noético del yo de la situación presente. El tiempo de la narración no es un continuum por encima de la estructura del relato, sino un elemento integrador de su complejo tejido móvil. De ahí que el tiempo de la narración se despliegue en todas sus formas.

Existe, sin embargo, una determinación esencial que remite a uno de los integrantes del relato. Como afirma Genette, toda narración posee una dimensión temporal. En este caso, la narración del narrador omnisciente se toma en cuenta, de la misma manera en que en la categoría de frecuencia se desarrolla como una serie iterativa que incluye las escenas de José

y Urquidi. La importancia de tomar en cuenta la instancia narrativa del narrador omnisciente radica en que se asigna una dimensión temporal a su narración. En este trabajo se propone que una de las características fundamentales por las que el narrador omnisciente no desaparece por completo en la narrativa de Rulfo es debido a que su instancia narrativa se configura como el asidero cronológico del relato. A pesar de la continua reinauguración del universo noético de las instancias productoras, el narrador omnisciente posee una instancia narrativa inalterable. La figura del narrador omnisciente es fundamental en la narrativa de Rulfo por esta característica y su desaparición no se puede consumir por su importancia para el tiempo de la narración.

Como segundo punto, se analizan los niveles narrativos en “El hombre”. Como ya se adelantó, el narrador omnisciente necesariamente debe ser extradiegético-heterodiegético. José, Urquidi y el borreguero son narradores intradiegéticos-homodiegéticos. Es importante señalar el fenómeno de metalepsis como vehículo de la relación semántica por contigüidad espacial en el relato. El aporte de Solotarevsky implica que la yuxtaposición causal por focalización de objetos que observa Filinich también se da entre niveles narrativos.

Finalmente, en cuanto al papel del narratario se debe afirmar que, primeramente, los lectores no son iguales a los narratarios ficticios de la narración. Mientras que en la primera sección del relato el narratario es un virtual, en la segunda sección el narratario se identifica con la figura del licenciado. Esta relativización epistemológica tanto de narradores como de narratarios tiene como fundamento la desestabilización de los pactos de lectura, como afirma Perus. Esta desestabilización se puede representar como la búsqueda de Rulfo por la simultaneidad entre narrador y narratario. Las características del narratario del escritor jalisciense son las de un receptor atento, siempre a la espera de un código connotativo.

Conclusiones

En el presente trabajo de investigación se ha profundizado en todos los elementos narrativos de “El hombre” y se ha integrado su complejidad para determinar las características de la estructura y la realidad del relato, así como su relación con el tiempo. Esta tesis ofrece un análisis completo de “El hombre” basado en una exposición punto a punto del modelo de análisis de Gérard Genette. Entre los problemas más importantes del modelo de análisis se encuentran la generalización implícita del examen a nivel macronarrativo y la determinación de unidades de acuerdo con la escala de aproximación.

A diferencia del análisis de una novela, se ha tenido que adecuar la herramienta descriptiva a una escala de descripción micronarrativa llevando las categorías del modelo a mayor profundidad dentro de la estructura del género cuentístico. Asimismo, las unidades de medida se han visto modificadas para ser compatibles con las necesidades de la investigación. Los conceptos expuestos por Gérard Genette han demostrado ser de gran utilidad para describir todos los mecanismos de la narrativa de Juan Rulfo y sobre todo, exponer la relevancia del tiempo como componente esencial de la realidad y la estructura del cuento “El hombre”. Como se ha demostrado, la integración de las cinco categorías del modelo de Genette tiene repercusiones en las aseveraciones sobre la estructura del relato, así como de la totalidad de sentido que comunica.

Se ha partido de que el tiempo en la narrativa de Rulfo no tiene una secuencia lógica, está desordenado y fragmentado. La realidad narrativa se encuentra en un proceso de desintegración estable. La fragmentación de la estructura y de la realidad en Rulfo parte de una búsqueda de simultaneidad basada en una visión poliédrica de la realidad. Esta fragmentación surge como un mecanismo de expansión temporal por una consciencia frente a la inevitabilidad de la muerte. ¿Se trata de una linealidad fragmentada o de una serie de

fragmentos interpretados como una unidad?

Para responder a esta primera pregunta basta con recapitular la definición de tiempo con la que se trabajó para la elaboración de esquemas y el análisis del relato. La cronología del relato es una linealidad fragmentada en el sentido de que el tiempo fue definido como una dimensión sencilla, uniforme, asimétrica, absoluta, objetiva y estable. Partiendo de esta primera conclusión, se entrevén las consecuencias para futuros análisis dependiendo de la definición de tiempo con que se trabaje. Quedando así delineada la estructura y la realidad de “El hombre” a partir del concepto de tiempo es que se realizó el análisis de las cinco categorías que integran el modelo de Gérard Genette expuesto en el “Discurso del relato”.

En cuanto a la categoría de orden se determinaron sesenta y un segmentos y catorce temporalidades que fueron analizados en cuatro macrosegmentos: “Subida”, “Digresión culposa”, “Promesa de venganza” y “Testimonio evasivo”. Derivado del análisis del orden se verificó la importancia de adecuar la escala de aproximación al relato en función de su extensión y género. Se confirmó que existe una constante estructural en las anacronías que integran cada macrosegmento. Del análisis se afirma la relevancia diegética de las anacronías de José, el perseguido, frente a las de Urquidi, el perseguidor. Esto con base en la subordinación funcional del contenido a la recurrencia estructural para las secuencias de ambos personajes. La yuxtaposición de los acontecimientos parte de una deliberada manipulación de la causalidad basada en las relaciones semánticas por contigüidad en el orden del discurso. La manipulación de la fragmentación cronológica del relato se da en dos niveles: el orden de la historia y el seudotiempo del relato se ven deliberadamente manipulados como recursos narrativos fundados en una relación de naturaleza temporal. Esto en el entendido de la definición de tiempo con la que se trabajó.

En cuanto a la duración del relato, se determinaron doce macrosegmentos con una duración aproximada de la trama de un mes y cinco días. Se problematizó con las unidades de medida del tiempo al encontrar que por falta de referencias precisas dentro del relato la utilización de horas o días no resultaba adecuada para representar una cronología que resultó altamente especulativa. Se comprobó una pauta de ritmo entre los movimientos de cada macrosegmento, siendo la elipsis y la escena los movimientos recurrentes para la estructuración del relato. Existe una oposición en la elección entre sumario y escena con el objetivo de diferenciar a José de Urquidi. El propio ritmo de los movimientos de duración en el relato provoca la anticipación del narratario a esa yuxtaposición causal. Seguidamente, se ratificó la relevancia diegética de José por número de palabras. En el caso del testimonio del borreguero, se confirmó el recurso de la amplitud anacrónica como un factor disuasivo en su discurso. Dentro de la exposición de los movimientos temporales, las pausas descriptivas se desarrollaron como lugares de estabilidad temporal dentro de la narración. La elipsis, por otro lado, funciona como un mecanismo de fragmentación cronológica implícito, mientras que la escena se desenvuelve como un estabilizador temporal y también como un vehículo anacrónico.

En cuanto a la frecuencia del relato, se determinó la relación entre segmentos iterativos y singulativos. Se reveló que la frecuencia de “El hombre” se desarrolla como escenas singulativas subordinadas a un desarrollo iterativo que a su vez está subordinado a una escena singulativa. Las intervenciones de José y Urquidi son alteraciones del desarrollo iterativo del sumario del narrador omnisciente. Este desarrollo se encuentra unificado por el uso del pretérito perfecto. El valor aspectual cambia dependiendo del personaje, lo que sirve para diferenciar las escenas que integran cada subserie. En este caso, para José, quien representa el centro de la diégesis, se caracteriza por el uso del pretérito perfecto, mientras

que para Urquidí el uso más recurrente es el del pretérito imperfecto. Es de notar el efecto de la diacronía interna con el asesinato de la familia de Urquidí como uno de los puntos más relevantes dentro de la primera mitad del cuento. Queda manifiesto que el avance del relato se fundamenta en la apertura y cierre de las determinaciones internas de la trama. A partir del análisis de la frecuencia se puede comprender el uso del relato iterativo y singulativo como un recurso fundamental de la narrativa de Juan Rulfo. A pesar de la fragmentación cronológica y el uso de elipsis, las series iterativas no quedan sin ser resueltas. El uso del aspecto gramatical denota que el uso de ciertos tiempos sí tiene un impacto en la realidad de “El hombre”. La fragmentación cronológica del anacronismo implícito del desarrollo iterativo queda reforzada con la linealidad cronológica expresa en la utilización de los tiempos perfectos del relato singulativo.

En cuanto al modo del relato, se analizaron los fenómenos de polimodalidad, focalización y se comparó la calidad de la omnisciencia tradicional frente a la omnisciencia propia del relato “El hombre” y que puede ser extrapolada a la narrativa de Rulfo. La polimodalidad es un recurso para la representación de una visión poliédrica de la realidad. La cuestión clave es la búsqueda de simultaneidad entre el tiempo de lo narrado y el tiempo del narrador en este entrecruzamiento de perspectivas. Los modos de discurso —narrativizado, transpuesto y estilizado— integran la realidad del universo del relato puesto que implican un recorrido completo de la representación diegética a la mimética. Es importante afirmar que no se habla de estilo indirecto libre sino de discurso transpuesto al existir verbos declarativos. En cuanto a la omnisciencia tradicional se resuelve que en este relato no se puede hablar de autonomía de focalización, ni de una visión por detrás. El narrador omnisciente está vinculado inexorablemente a una focalización múltiple y al discurso transpuesto. Conforme avanza el relato, la distancia del discurso apela más a un

proceso mimético que al desarrollo tradicional de la diégesis. Finalmente, con respecto de la focalización se determina que existe un efecto de ruptura cronológica producido en el sujeto que detenta el ángulo focal. Mientras que para José el discurso atribuye delega la actividad perceptiva en el personaje, para Urquidí, el ángulo de percepción delega la focalización al narrador. La manipulación de la perspectiva y la distancia permiten en el “El hombre” la alteración de la percepción del relato, al mismo tiempo que permiten su correcta reconstrucción cronológica. Esto va ligado inevitablemente con las resoluciones acerca de la situación de enunciación.

En cuanto a la voz del relato, se analizaron los fenómenos del tiempo de la narración, los niveles diegéticos y el rol del narratario. En “El hombre” se utilizan los cuatro tipos de narración desplegando todas las formas posibles derivado de la diversidad de situaciones de enunciación. El punto central del análisis de la voz radica en la importancia de tomar en cuenta la instancia narrativa del narrador omnisciente. En este trabajo se propone que una de las características fundamentales por las que el narrador omnisciente no desaparece por completo en la narrativa de Rulfo se debe a que su instancia narrativa se configura como el asidero cronológico del relato. A pesar de la continua reinauguración del universo noético de las instancias productoras, el narrador omnisciente posee una instancia narrativa inalterable. La figura del narrador omnisciente es fundamental en la narrativa de Rulfo por esta característica y su desaparición no se puede consumir por su importancia para el tiempo de la narración. En cuanto a los niveles narrativos, el fenómeno de metalepsis implica una yuxtaposición causal que también se da entre términos de la narración del narrador heterodiegético-extradiegético y la narración de los personajes intradiegéticos-homodiegéticos. En cuanto al narratario, se afirma que existe un fenómeno de relativización epistemológica que tiene como fundamento la desestabilización de los pactos de lectura. Esta

desestabilización se puede representar como la búsqueda de Rulfo de la simultaneidad entre narrador y narratario; el acontecimiento mismo de contar una historia y que alguien deba actualizar el código connotativo de manera constante.

Bibliografía directa

- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.

Bibliografía indirecta

- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Coddou, Marcel. “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo. Propositiones para la interpretación y análisis del cuento «El hombre»” en *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York, Las Américas, 1974.
- Filinich, María Isabel. “Las formas del tiempo y la percepción en la obra de Rulfo” en *Juan Rulfo: perspectivas críticas: ensayos inéditos*. México, Siglo XXI, 2007.
- Gnutzmann, Rita. “Perspectivas narrativas de ‘El llano en llamas’, de Juan Rulfo” en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 1, pp. 321-336, 1972, 1 de noviembre del 2018 en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=898342>>
- González Boixo, José. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León, Universidad de León, 1983.
- González Equiarte, Laura. *Presencia del lenguaje cinematográfico en Pedro Páramo de Juan Rulfo como una estrategia de obra abierta*. Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2002.
- Hill, Diane. “Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo” en *Revista Iberoamericana*, vol. 34, núm. 66, 1968, 1 de noviembre de 2018 en <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1968.2306>>
- Holloway, James. “El cuento ‘El hombre’ de Juan Rulfo, y la naturaleza del hombre” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, pp. 165-171, 2000, 1 de noviembre del 2018 en <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_023.pdf>
- Koreman, Thomas. “Estructura y realidad en *El llano en llamas*” en *Revista Iberoamericana*, núm. 79, pp. 301-305, 1972, 6 de noviembre del 2018 en <revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/.../2936>
- Luraschi, Ilse. “Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 308, pp. 5-9, 2009, 20 de agosto del 2018 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4p7>>
- Lyon, Thomas. “Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo” en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 4, pp. 305-314, 1975, 7 de noviembre de 2018 en <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI7575110305A/24946>>
- Ortega, Luis. *Expresión y sentido de Juan Rulfo*. Madrid, Porrúa, 1984.
- Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México, UNAM / Universidad de Guerrero / Universidad Nacional de Colombia / Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2012.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Tr. Pedro Salinas, 3 vols. Madrid, Alianza, 2017.
- Poeta, Salvatore. “Aproximación alegórica a ‘El hombre’ de Juan Rulfo: ¿venganza trágica o tragedia vengativa?” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421-423, pp.283-302, 1985, 1 de noviembre de 2018 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4m9p3>>
- Portal, Marta. *Rulfo: dinámica de la violencia*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.

- Rivera, Jaime. *Un acercamiento al tiempo y al espacio en El llano en llamas*. Tesis de maestría, México, UNAM, 1998.
- Rodríguez, María. “Perspectivas narrativas y disposición temporal en “El hombre” de Juan Rulfo” en *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 7, núm. 1 -2, 1981, 1 de noviembre de 2018 en <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16070/15451>>
- Rovelli, Carlo. *El orden del tiempo*. Tr. Francisco J. Ramos Mena, Barcelona, Anagrama, 2018.
- Solotarevsky, Myrna. “Una aproximación estructural a ‘El hombre’ de Juan Rulfo” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 383, pp. 335-366, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1982, 1 de noviembre de 2018 en <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16070>>
- Todorov, Tzvetan. “Análisis estructural del relato” en *Introducción al análisis estructural del relato*. Tr. Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1977.
- Veas Mercado, Luis. *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*. México, 1984.
- Verdugo, Iber. *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*. México, UNAM, 1982.