

La narrativa iberoamericana del siglo XX

Generalidades y algunos puntos de vista

El siglo XX latinoamericano, acompañando los grandes y acelerados cambios, la creciente globalización y los replanteos filosóficos y artísticos del *viejo continente*, ofrece un importante contraste con el siglo anterior. En esto coinciden la mayoría de los críticos, se trata de una etapa de crecimiento de la cultura y específicamente del arte latinoamericano, a la par de una nueva perspectiva sobre el problema de la identidad, que es uno de los grandes cuestionamientos que América, como continente, ha tenido.

El crítico literario Pedro Henríquez Ureña ubica hacia los inicios del siglo, una etapa de renovación de la cultura hispanoamericana: dejando atrás el más marcado positivismo, se hizo espacio para un nuevo grupo de tendencias, representadas por figuras como Bergson, Croce o William James. Es un momento que coincide con una mayor expansión de la educación institucional y con el surgimiento de grupos intelectuales como el Ateneo (en Montevideo, en La Habana y en México). Estamos ante la etapa modernista de nuestra literatura y es justamente con ese movimiento con el que se inicia la renovación, centrando la atención más en el lenguaje y lo estético y que en los temas la independencia latinoamericana – típicos de la literatura del siglo XIX.

Por su parte, Juan Marichal, considera que el contraste que hay entre los años 30 y 70 y el siglo anterior está dado por el inicio de una fase “*insta americana*”, basada en la separación de los intelectuales del sector político y en un impulso por establecer el balance de la historia latinoamericana desde 1942. El mismo autor da a este período el título de *cuatro décadas de introspección colectiva*:

Los intelectuales se distancian de la política y adoptan una actitud que podemos denominar introspectiva. Además, el intelectual latinoamericano de las décadas 1930-1970 se ve a sí mismo dentro de un contexto histórico muy amplio y su introspección colectiva adquiere así una proyección transnacional (y a veces transcontinental) muy superior a la alcanzada por los hombres del siglo 1810-1910¹.

Marichal destaca la universalidad que ha ganado el intelectual latinoamericano a costa de una supuesta “pérdida” en el alcance más inmediato de acción política.

Resulta similar la postura de Cedomil Goic, que apunta más específicamente hacia el tema del crecimiento literario de Latinoamérica en este siglo. Veamos directamente sus palabras, que son muy claras:

La literatura contemporánea en Hispanoamérica muestra claros signos de cohesión y de crecimiento en relación a la época anterior: más escritores escriben más en todas y cada una de las naciones del continente, y, al mismo tiempo, destaca en el marco internacional un número creciente de grandes escritores. También es más claro que en el siglo XIX el puesto del escritor en la sociedad, más diferenciada su función y más prestigiosa su actividad y significación social.

El reconocimiento internacional de este crecimiento, especialmente por parte de los centros hegemónicos de poder, se vio también acompañada por la autoconciencia hispanoamericana de vivir en un momento excepcional de su historia literaria.

¹ Cabe recordar en este momento las declaraciones del propio Julio Cortázar, máximo representante de la nueva narrativa hispanoamericana: “...yo soy profundamente internacional como ya te has dado cuenta. Yo soy absolutamente lo contrario del escritor, sobre todo latinoamericano, que le gusta quedarse en su país, en su rincón, y hacer su obra en torno a lo que lo rodea”.

Veamos algunos nombres:

Antes de la clasificación de los críticos, contribuyeron a la comprensión de la nueva literatura las formulaciones expresas del concepto de la literatura y de la poesía por los escritores. Los manifiestos [1956] de Huidobro, los escritos *poetológicos* de Vallejo ordenados por Ballón Aguirre [1984], las meditaciones de Octavio Paz [1956] y las formulaciones de Parra en torno a la *antipoesía* tienen su equivalente en los escritos de Carpentier [1949] sobre *lo real maravilloso americano*, los de Cortázar, en Collazos [1970] en torno a la libertad creadora; las consideraciones de Fuentes [1967] sobre la nueva novela; y las más elaboradas nociones del barroco de Lezama Lima [1957], del neobarroco de Sarduy [1972] y, por último, de la nueva escritura hispanoamericana de Libertella [1977].

En esta enumeración se ponen en un mismo plano, autores con muy diversas nociones de literatura. El fin de la misma es poner sobre la mesa una serie de referentes importantes para recordar el trabajo reflexivo de las creaciones literarias en la América Latina del siglo XX.

Otro de los puntos de vista ilustrativos para dar cuenta del mismo tema, bien puede ser la exposición de Cornejo Polar. Las tres agendas problemáticas que reconoce para la crítica también muestran la preocupación por la identidad de la literatura latinoamericana y su lugar en el mundo.

La renovación de los años 40 (Onetti, Borges, Asturias, Carpentier)

Volviendo un poco sobre nuestros pasos, y a modo de recapitulación veamos cómo nos prepara Fernando Aínsa para presentarnos la renovación novelística de los años cuarenta. Desde el romanticismo, y aún en el modernismo “*la literatura es a la vez, causa y efecto de la identidad nacional*”.

Entre aquellas primeras expresiones y las de inicios del siglo XX, la diferencia radica en que las segundas cuestionan, en lugar de legitimar las estructuras de poder existente, abandonando el fácil patriotismo en pos de un camino hacia el interior secreto de América. Aún así quedaba mucho por andar, ya que estas nuevas expresiones, preocupadas por expresar un mensaje, cayeron en simplificaciones del comportamiento humano y del mismo devenir histórico: se trataba de *informar* y se dejaba de lado la finalidad primordial de la novela: *narrar*. “Pero la reacción no tarda en aparecer. A partir de los años cuarenta, las formas novelescas se renuevan, tanto en el plano lingüístico como temático.”

A este respecto nos trae a colación a algunos de los autores de las obras más representativas de ese cambio entre las que menciona:

- Miguel Ángel Asturias (guatemalteco): *El señor presidente* y *Hombres de maíz*. Entre los que “dieron una nueva dimensión a la literatura indigenista con la incorporación de mitos, creencias, alegorías y símbolos profundamente trabados en el pensamiento mágico del indio.”

- Jorge Luis Borges (argentino): *Historia universal de la infamia* y *Ficciones*. Entre los que plantearon “la posibilidad de elaborar una *realidad del arte* o *realidad literaria* tan válida como la realidad tangible del mundo exterior.”

- Juan Carlos Onetti (uruguayo): *El pozo* y las novelas del “ciclo Santa María”. “Relativizó aún más la visión totalizante de la narrativa anterior al usar técnicas del múltiples *puntos de vista*, el relato en primera persona y el monólogo interior.”

Con esta renovación, ya no se consideran como opuestas las actitudes americanistas y universalistas, ya que se consigue dar expresión de lo más

particularmente americano, aprovechando lo mejor de las vanguardias europeas: se cumplió lo que ya pedían los modernistas brasileños en el manifiesto antropofágico.

La narrativa fantástica como metáfora epistemológica (Borges, Cortázar)

Aunque Jaime Alazraki distingue en sus estudios sobre Borges y Cortázar, al primero como literatura fantástica y al segundo como neo-fantástica, no ingresaremos a estas categorías. La intención es dar cuenta, a grandes rasgos de cómo una elección de tendencia narrativa puede trascender lo puramente artístico para erigirse como metáfora epistemológica, como una metáfora de cómo entender e interpretar el mundo.

Dos ejemplos simplificados: La antigüedad greco-latina, con sus bases mitológicas, sus concepciones del hombre y del arte, nos ha legado una literatura que atestigua la visión de un mundo ordenado bajo el signo de la Moira: las tragedias. El siglo XIX, con su auge positivista, su confianza en la razón y su concepción optimista acerca de un mundo que puede ser estudiado progresivamente por el hombre, acercándolo cada vez a un mayor y mejor conocimiento de los fenómenos que lo rodean, se expresó por medio de una narrativa de tipo realista, basada en la observación de las costumbres humanas y su relación con el medio.

De la misma manera, la narrativa fantástica de Borges, como la de Cortázar, representan una determinada *episteme*². Se trata de la creación de historias que rompen con la verosimilitud para mostrarnos que bajo el pretendido orden del mundo, subyace el caos. Ya no se cree que todo lo real sea reductible a los sentidos ni a la razón, sino que se supone que lo aparente esconde una realidad trascendente, carente de la lógica tranquilizadora y simplificadora de la razón positivista. Para mostrar esa otra realidad, es necesario acudir a lo que rompe con lo racional, a lo absurdo, a lo inconsciente, al pensamiento circular y mítico. “Así, Borges crea una biblioteca total que contiene todos los libros posibles y también algunos imposibles (“La biblioteca de Babel”), o una raza de inmortales que llega a reducirse voluntariamente a la animalidad (“El inmortal”), o un punto de la tierra desde el que pueden verse todos los otros puntos (“El aleph”), porque busca en las ficciones el medio de percibir una realidad que no perciben los sentidos.”

Como es de esperar, la ruptura de la causalidad determinista provoca inquietud, dejando de lado las tranquilizadoras guías de los narradores realistas que daban al lector la sensación de dominar todas las variantes de determinado mundo y admitiendo lo inesperado, el azar y lo incomprensible.

El Realismo-Maravilloso y su redescubrimiento de la identidad latinoamericana. Deslindes y características. Universos míticos. Innovaciones técnicas

Otra vez nos vemos enredados en la tarea de definir el Realismo Maravilloso y su relación con la literatura latinoamericana. Esto nos lleva inevitablemente a ubicarla en el contexto literario que se inicia con la renovación literaria de la década del cuarenta y encuentra su auge en el *Boom*³: la nueva narrativa.

² RAE.: “Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas.”

³ El famoso “boom” (onomatopeya de una explosión) tiene sus orígenes en el marketing moderno latinoamericano. En ese marco designaba un aumento brusco en las ventas de un determinado producto. Por eso también se le llama “boom” al aumento significativo de las ventas de libros de narrativa hispanoamericana que se dio a partir de la década del sesenta. No solo la venta, también las traducciones de las obras hispanoamericanas a otros idiomas que implica una fuerte universalización. Para tener apoyo numérico de lo que significó este aumento, podemos decir que en los años treinta se hacían ediciones de trescientos a quinientos ejemplares, en los años cincuenta las ediciones eran de dos mil a tres mil

Hablamos de nueva narrativa para referirnos a obras que representaron un cambio radical, tanto en lo temático como en lo formal, con respecto a la narrativa que se dio en Hispanoamérica aproximadamente hasta 1940.

En la primera mitad del siglo XX podemos distinguir tres etapas generales que sufrió la narrativa en Hispanoamérica: la primera, que iría del comienzo hasta la década del cuarenta, que podemos llamar **regionalista** o **realista**; una segunda etapa, iniciada a partir de una renovación en la narrativa, como se mencionó anteriormente, y la llamaremos con el nombre de **nueva narrativa**, y va desde los años cuarenta a los sesenta; y la última etapa, que llamaremos el **“boom”**, que tiene que ver con un aspecto menos literario que comercial, y que se da principalmente a partir de los años sesenta.

Las innovaciones técnicas – que comparten y profundizan con los grandes novelistas de principios del siglo XX como Joyce o Faulkner – incluyen el preferente abandono del dominante narrador realista, la complejización de la temporalidad y los puntos de vista narrativos, así como de los espacios, que abandonan los referentes reales para crear lugares míticos como Macondo o Comala. El lenguaje adquiere, por una lado mayor riqueza simbólica, y por otro, va a nutrirse también de vocablos regionales y populares, pero no como mimesis realista, sino desde una reelaboración poética de los mismos, en coincidencia con la relación de esta narrativa al mismo tiempo local y universal.

Los temas que ingresan son los temas que preocupan a todas las comunidades tocadas por la modernidad, como la soledad, la incomunicación, el sexo y la muerte; temas que además no se tratan con el temor de los tabúes, ya que también se introduce la homosexualidad o el incesto.

Para Anderson Imbert, su mencionado artículo nos puede proporcionar una sencilla distinción para deslindar a lo real maravilloso de lo fantástico y de lo realista tradicional. El narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa las cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verosímil. En una historia fantástica, en cambio, el narrador prescindirá de las leyes de la lógica y del mundo físico y, sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho, cuenta una historia absurda y sobrenatural. Mientras tanto, el narrador real-maravilloso, para crearnos la ilusión de realidad, finge escapar de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña.

Resumiendo: la intención de lo fantástico se orientaba hacia el descubrimiento del caos que se oculta bajo el pretendido orden del mundo y en cambio, en lo maravilloso, no es el caos, sino es la conexión con un misterio esencial lo que se busca. Esto se traduce en que, mientras que lo fantástico no se explica ni siquiera dentro del universo ficticio, provocando la inquietud, la ansiedad, la duda de los personajes o el narrador; lo maravilloso no deja lugar a dudas sobre el carácter sobrenatural de unos eventos que son tomados con total naturalidad por parte de los integrantes de la ficción, cuyo mundo no es alterado.

Ejemplos emblemáticos del realismo maravilloso son tanto *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Veamos también en ellos el tema del universo mítico. La creación de un espacio irreal en que se desarrolle la acción narrativa no es propia de la narrativa

ejemplares. *Cien años de soledad* de García Márquez se publicó por primera vez en 1967 comenzando por veinticinco mil ejemplares y desde 1968 se editaron cien mil ejemplares por año, lo que significa una revolución en las ventas de nuestro continente. Esto implica, a su vez, la existencia de un enorme público lector.

latinoamericana, pero con el realismo maravilloso adquiere una nueva expresión. Se trata de pueblos que lindan entre los típicos pueblos latinoamericanos y pueblos maravillosos en los que todo puede pasar: desde la muerte de todos sus habitantes hasta lluvias que duren años. Estos espacios tienen su propia temporalidad y sugieren aspectos históricos sin ceñirse a ellos, así como sugieren espacios reales que de alguna manera reflejan sin ser alguno de ellos en particular. La nueva narrativa latinoamericana, a través de estos universos míticos se conecta con lo regional y se eleva sobre ello hacia lo universal.

Es fácil hallar otros ejemplos, no solamente en obras de García Márquez, en las que más de un relato refieren a un mismo espacio irreal, sino en otro tipo de narrativa, como la de Onetti, que aún sin pertenecer al realismo maravilloso, ha presentado un espacio mítico como es Santa María.

Algunos apuntes sobre Juan Rulfo y *Pedro Páramo*

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, nació en el año 1917, en una pequeña localidad del distrito de Sayula, en la zona de Jalisco, Méjico. Su niñez, transcurrida en gran parte en la localidad de San Gabriel, fue signada por la violencia del contexto (Revolución de los cristeros), por la miseria de fondo de esos pueblos que quedaron en el olvido tras la Revolución mejicana de 1910, y por la soledad en que se sumió su vida tras la muerte de sus padres y abuela. Si bien no encontraremos en la obra de Juan Rulfo un reflejo autobiográfico específico de esa niñez, no son de menor importancia estas raíces, que nutren su imaginación y llenan su narrativa de sensaciones típicas de la zona.

Vivió unos años en un orfanato de Guadalajara y tras su primer viaje a Méjico DF, su vida oscilará entre estas dos ciudades, con muy pocos pasajes por los calientes pueblos de Jalisco. Estudió Antropología por muchos años, interesándose por las comunidades indígenas mejicanas, pero nunca llevó su narrativa hacia esa zona, pero sí lo hizo contactarse con las raíces míticas latinoamericanas. Su trabajo de administrativo para el Estado primero (en la sección de archivos de Migración), y en el ámbito publicitario después, no le impidió desarrollar su práctica narrativa, una actividad que requería de él dedicación y esfuerzo. Su atención a la cultura literaria se puede comprobar por su participación en revistas como *América*, *Pan*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Metáfora*, así como en el Centro de Escritores Mexicanos, donde pudieron darse las primeras lecturas fragmentarias de *Pedro Páramo*. Su producción literaria le valió numerosos reconocimientos aunque a la crítica en general le costó la recepción de la innovadora propuesta narrativa de su novela.

Esta carga innovadora de su narrativa tiene que ver tanto con un proceso personal como con el marco literario de producción de su obra. No hay que olvidar que se ubica en el momento del denominado *Boom* de la Narrativa Latinoamericana, donde la tendencia predominante es la renovación. La *nueva narrativa*, significó una renuncia a la novela regionalista, por eso el realismo tradicional es sustituido por nuevas formas de captar la realidad, nutridas en una visión del mundo como algo múltiple y complejo que no puede reducirse a formas lógicas. El fenómeno fue mucho más amplio, el siglo XX en general es cuna de todo este tipo de rupturas a nivel mundial, pero en América Latina es emblemático en tanto significó el mayor crecimiento de su producción narrativa, que

incluye la primera gran instancia de traducción de estas obras a otros idiomas por la alta recepción que tuvieron internacionalmente.

Las innovaciones técnicas y los cambios de perspectiva se dan cita en la narrativa de Rulfo, en la que se puede reconocer su preocupación técnica por la elaboración artística que, según el propio autor, parte siempre de una intuición:

Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara, pero luego necesita de un trabajo consciente de depuración: en cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reuní trescientas páginas (...) Llegué a hacer otras tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas trescientas páginas⁴.

Rulfo valora la práctica y la disciplina, y esto se comprueba en el hecho de que el proceso de creación de *Pedro Páramo*, necesitó de la práctica narrativa de la producción de los cuentos de *El llano en llamas*. También por este trabajo, Rulfo llega a un lenguaje totalmente depurado de adjetivaciones innecesarias y divagaciones reflexivas del narrador. Se trata de mostrar esa realidad imaginada sin intromisiones ajenas a la historia en sí. La eliminación de detalles lleva en parte al fragmentarismo, condición esencial de la novela en la que el lector es quien termina de llenar los blancos dentro del sentido de la obra. La narrativa se torna condensada y precisa, con esa síntesis y sugerencia propia de la poesía.

Pedro Páramo es un ejercicio de eliminación [...] La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falla de estructura. Sí, hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, pues todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no-tiempo.

La narración hará énfasis en los personajes por sobre el narrador, de tal manera que, aunque pueda aparecer como en *Pedro Páramo* un narrador en tercera persona, este no es omnisciente, su punto de vista suele coincidir con el de los personajes. Su uso facilita la percepción de varios de esos puntos de vista sobre las mismas circunstancias, pero no los supera.

Por otra parte, a diferencia de realismo –de corte positivista–, el papel que da Rulfo al pensamiento no es central, como sí puede serlo el de la imaginación y la intuición, y su búsqueda no se centra en los hechos sino en la imaginación⁵. Los tópicos que podrían llegar a parecer románticos: el sueño, la locura, la infancia⁶, la soledad, tienen, según

⁴ Todas las citas de Rulfo son tomadas de Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*. Fondo de Cultura Económica, México: 1990.

⁵ “La imaginación, gracias a la memoria, combina elementos presentados sensiblemente, a partir de la intuición y de acuerdo con el filtro preceptor del artista (su punto de vista, su visión del mundo). Cuando es productiva, la imaginación acota y sintetiza lo que la intuición aprehende en un acto espontáneo, previo a la posibilidad del conocimiento” Jiménez de Báez. p.26.

⁶ La infancia es recuperada no como el momento concreto del que se toma una anécdota, sino desde el proceso creativo, como esa instancia general en la vida del hombre en que el sueño y la soledad son creadores.

Jiménez de Báez, algunos puntos en común, se diferencian tanto como lo puede provocar una brecha espaciotemporal tan grande como la que los separa. En Rulfo, estos están impregnados de conciencia social y colectiva, y se asocian a un afianzamiento en la realidad material de los escenarios que ha conocido en su vida (espacios, tiempo e historia mejicanos).

El escritor, para Rulfo, es un ser comprometido con la realidad ya que no desea evadirse de ella, o alcanzar un estado sublime superior; pero este compromiso es desde el sentido más profundo de la historia. No se compromete con un bando sino que desdén los hechos objetivos en pos de otro vínculo con la realidad, uno que trascienda lo específico y lo conduzca a las raíces humanas y sociales. El compromiso del escritor es con el arte, con la cultura; por eso no podemos decir que esta es una narrativa que rechaza la realidad, el mundo de ficción aprehende la realidad y la trasciende, es una manera de acercarse a la verdad desde la producción creativa que lleva al sentido profundo de las cosas:

La realidad está allí. Yo la conozco [...] pero para escribir, necesito imaginarla. Replanteármela, sirviéndome de la imaginación. Entonces la mayoría de las veces, cuando la describo, es a través de lo imaginario y termina por no parecerse en absoluto a la realidad.

Como podrá constatarse en *Pedro Páramo*, esta reconstrucción de la realidad, propia de lo real maravilloso, implica el ingreso de lo sobrenatural a un mundo que lo incorpora como algo corriente y cotidiano. No pone en peligro la concepción del mundo y del hombre que se instaura en el universo narrado, sino que se presenta como un elemento más del mismo. Se debe tomar en cuenta que para Rulfo el conocimiento que se requiere para escribir una obra *debe partir de la vivencia y la experiencia*, del posicionamiento desde un punto de vista determinado, de esa misma vivencia nace lo extraordinario, surgiendo con total naturalidad en la narración posterior. Así, el mestizaje del Jalisco de la niñez de Rulfo puede inspirar sin sobresaltos la presencia simultánea de un mundo de los muertos y uno de los vivos, y más aún, la incidencia del mundo de los muertos sobre el otro. El sincretismo que propicia estas cosmovisiones populares, está en la base de Comala.

Además, Rulfo recurre también a crónicas locales para nutrir su creación, en las cuales están los gérmenes de la reconstrucción mágica de la realidad. Él los reconoce allí, como los resalta en la literatura brasileña, que está dentro de la producción literaria que admira. Ese realismo mágico al que tiende, consiste en la integración del mito a la realidad. Asumir el mito en las novelas es un modo de penetrar en la historia y esclarecerla por el camino de lo simbólico y lo ritual.

Rulfo busca un realismo que muestre el reverso del tejido de la historia, sus núcleos de significación, en lugar de quedarse en los aspectos externos de los hechos, que es lo que le corresponde a la historia.

Pedro Páramo.

Publicada por primera vez en 1955, es tal vez la primera de las obras del *Boom de la Narrativa Latinoamericana*. Por sus innovaciones técnicas, Rulfo se suma así a una

primera nómina de narradores hispanoamericanos que tenían clara conciencia de la necesidad de superar las técnicas empleadas por la novela tradicional.

Su cuidadosa producción es paralela a la producción de *El llano en llamas*. Los cuentos que componen el volumen son, según el autor, una práctica narrativa por medio de la cual pudo ir experimentando en los temas, los ambientes y los personajes que vendrían a poblar la novela. La misma novela, a su vez, fue cuidadosamente depurada en sucesivas reescrituras que fueron disminuyendo su extensión, concentrándola para una máxima capacidad expresiva.

La dificultad que representó para la mayor parte de la crítica de su momento se traduce en la cantidad de estudios que no encuentran en la novela una estructura, un orden. Sin embargo, el fragmentarismo de la novela no le impide tener una coherencia interior y una estructura, la que podríamos ver con el fin de determinar –en la materialidad misma del texto– que sí hay un proyecto narrativo establecido por Rulfo ante esta creación.

Para establecer un punto de apoyo analítico, se puede decir que la novela no tiene como eje ni a Juan Preciado, ni al mismo Pedro Páramo: Comala, la ciudad ardiente que, como un comal, es un recipiente sobre las brasas de la tierra, es la protagonista⁷. Comala sufre las transformaciones de la degradación que se produce desde la acción destructiva de Pedro Páramo, su abandono y muerte (se transforma en una ciudad fantasma) y recibe la presencia, simbólicamente redentora del que viene a escuchar las voces que no se pudieron expresarse en vida, Juan Preciado. La historia de Comala presenta una cosmovisión en la que los muertos permanecen en un submundo ligado a la tierra, pagando las culpas colectivas de la degradación de su pueblo. Esta puede ser cualquier ciudad del Jalisco mejicano, pero también, (alcanzando la universalidad desde el localismo) cualquier ciudad devastada del mundo.

Fueron tres los anteriores nombres propuestos por Rulfo para la novela: *Los desiertos de la tierra*, que parece hacer más obvio ese eje de la novela, que hace de un pueblo mítico la representación de circunstancias que pueden darse en todo el mundo; *Los murmullos*, centrada en los habitantes de este pueblo de muerte en vida; y *Una estrella junto a la luna*, asociado al mundo de Juan Preciado y su madre. Con la elección de *Pedro Páramo*, dice Yvette Jiménez de Báez, “se subraya la condena al principio histórico que Pedro Páramo representa, y lleva al lector a fijarse en el final de la novela que supone la destrucción absoluta de ese mundo.” La elección del título, entonces, no se debe al protagonismo de Pedro Páramo (que no es tal, o es, al menos, discutible), sino que busca resaltar el papel que en esa ciudad cumple el personaje, agente de destrucción, víctima y verdugo de su historia.

⁷ Apéndice I de la edición de Cátedra. (p. 190) “*Comala* (del náhuatl *comalli*): Rulfo ha sido muy preciso en lo que se refiere al origen y significación del nombre, derivado de *comal*, disco de barro de unos 40 ó 50 centímetros, ligeramente cóncavo, que se pone sobre las brasas y donde se calientan las *tortillas* de maíz. Comenta Rulfo: «el calor que hay en ese pueblo es el que me dio la idea del nombre de Comala: lugar sobre las brasas»”.