

LITERATURA MARAVILLOSA I: REALISMO MÁGICO Y FANTASÍA

Alberto Chimal

Dentro de las variedades de la literatura no mimética, la maravillosa ha recibido muchos nombres, dependiendo del contexto en el que ha sido escrita y de circunstancias sociales, culturales y hasta políticas más allá de lo literario. Para evitar complicaciones, aquí usaremos ese único nombre, así como una definición muy sencilla.

Lo maravilloso es un efecto: ocurre cuando una narración nos muestra lugares, personajes o acontecimientos que serían imposibles en nuestra vida cotidiana, pero que *no producen sorpresa alguna* a los personajes de dicha narración. Es decir, para ellos es normal y cotidiano lo que para nosotros sería sobrenatural, insólito, fantástico. A la presencia de elementos imposibles se agrega la conciencia de cómo difieren nuestras reacciones de aquellas que vemos en el espacio narrativo —ficticio— de cada historia.

Ambas contribuyen a nuestro extrañamiento y nuestra fascinación: nuestra maravilla.

El campo de estas historias puede parecer muy estrecho, pero no lo es. Se pueden encontrar (y escribir, por supuesto) obras de literatura de lo maravilloso con muchas ambientaciones diferentes y dedicadas a todos los temas posibles para la narrativa. De hecho, el efecto de la maravilla se puede entender como un recurso literario, capaz de ser utilizado de muchas maneras en obras de muchos géneros diferentes. Por ejemplo, en otro capítulo de este libro se discute en profundidad un solo género: la épica fantástica, que por tradición está fuertemente estructurado y reglamentado, con argumentos y personajes típicos similares en las obras que lo componen, y que utiliza lo maravilloso como uno más de sus elementos. Pero ese es uno solo de los aspectos que puede tomar lo maravilloso dentro de la narrativa no mimética. Aquí nos referiremos a otros de esos numerosos aspectos, empezando por otro género preciso y muy conocido.

7.1. UN EJEMPLO BÁSICO: EL REALISMO MÁGICO

El término *realismo mágico* implica una paradoja: si se supone que la literatura realista describe el mundo tal como es, ¿cómo puede ser mágica, sabiendo como sabemos que la magia no existe en la vida real?

Este concepto se popularizó hace unos sesenta años, en la década del sesenta del siglo xx, para referirse a un conjunto de obras muy particular: novelas y cuentos de escritores latinoamericanos presididos por la figura central del colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014),

ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982. En aquel tiempo, el concepto se promovió menos como una clasificación académica que como un reclamo mercadotécnico. América Latina llamaba mucho la atención en Europa y Estados Unidos, y una de las formas que se encontraron para explotar ese interés fue el promover la obra de cierto número de autores de la región, a los que se buscó unificar bajo una misma idea de la literatura para que fueran más fácilmente identificables. (Nada de lo anterior le resta mérito a los mejores textos que recibieron la etiqueta de realismo mágico, naturalmente).

En los libros más importantes de García Márquez hay una aplicación muy precisa de lo maravilloso. La ambientación se concentra en detalles típicos de la vida rural colombiana que el escritor conoció desde su infancia, y que se muestran a lo largo de años en el espacio narrativo, con frecuencia abarcando las vidas enteras de diversos personajes e intercalando, en ocasiones, referencias a acontecimientos históricos reales. Sin embargo, el acento está puesto siempre en los personajes inventados y, en especial, en lo más improbable y caprichoso de sus rasgos de carácter y de lo que les sucede. Con frecuencia, lo improbable pasa a lo francamente imposible, pero como todo se describe en el mismo tono, mezclado en largos párrafos y subordinado a emociones muy intensas, podemos no darnos cuenta cuando pasamos al ámbito de lo sobrenatural, que además nunca es explicado ni, mucho menos, sistematizado. Los de García Márquez son entornos con tal abundancia de cosas que ver, tal entusiasmo y belleza en su presentación, que borran la diferencia entre lo que casi es posible y lo que de plano no lo es.

Así ocurre cuando, en *Cien años de soledad* (1967), el coronel Aureliano Buendía, revolucionario y cacique del pueblo selvático de Macondo, llega a desear la muerte después de firmar el armisticio que termina oficialmente su lucha:

El coronel Aureliano Buendía [...] tomó un vaso de limonada y un pedazo de bizcocho que repartieron las novicias, y se retiró a una tienda de campaña que le habían preparado por si quería descansar. Allí se quitó la camisa, se sentó en el borde del catre, y a las tres y cuarto de la tarde se disparó un tiro de pistola en el círculo de yodo que su médico personal le había pintado en el pecho. A esa hora, en Macondo, Úrsula destapó la olla de la leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto para hervir, y la encontró llena de gusanos.

—¡Han matado a Aureliano! —exclamó.

Miró hacia el patio, obedeciendo a una costumbre de su soledad, y entonces vio a José Arcadio Buendía, empapado, triste de lluvia y mucho más viejo que cuando murió. «Lo han matado a traición —precisó Úrsula— y nadie le hizo la caridad de cerrarle los ojos». Al anochecer vio a través de las lágrimas los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación, y pensó que era una señal de la muerte.

Estaba todavía bajo el castaño, sollozando en las rodillas de su esposo, cuando llevaron al coronel Aureliano Buendía envuelto en la manta acartonada de sangre seca y con los ojos abiertos de rabia.

Estaba fuera de peligro. El proyectil siguió una trayectoria tan limpia que el médico le metió por el pecho y le sacó por la espalda un cordón empapado de yodo. «Esta es mi obra maestra —le dijo satisfecho—. Era el único punto por donde podía pasar una bala sin lastimar

ningún centro vital». El coronel Aureliano Buendía se vio rodeado de novicias misericordiosas que entonaban salmos desesperados por el eterno descanso de su alma, y entonces se arrepintió de no haberse dado el tiro en el paladar como lo tenía previsto, solo por burlar el pronóstico de Pilar Ternera.

—Si todavía me quedara autoridad —le dijo al doctor—, lo haría fusilar sin fórmula de juicio. No por salvarme la vida, sino por hacerme quedar en ridículo.

Cien años de soledad
Gabriel García Márquez

Aunque el episodio es humorístico, dado que las supuestas señales de la muerte de Aureliano resultan haber sido malinterpretadas por Úrsula, lo cierto (en el espacio narrativo de la novela) es que ella presencié la aparición milagrosa de gusanos en una olla encendida y la visita de un fantasma, además de una no imposible lluvia de estrellas. Tampoco es imposible que una bala pase a través de un cuerpo humano sin dañar ningún órgano vital. Sin embargo, la agregación de tantos sucesos insólitos, sin calificarlos como más o menos creíbles, crea una impresión de asombro que se repite una y otra vez en la novela hasta parecer constante.

Esta impresión es la que lleva a definir el realismo mágico como un género en el cual lo asombroso se vuelve cotidiano, es decir, como una instancia de lo maravilloso.

Es importante destacar, además, que los sucesos francamente imposibles se van multiplicando en la novela a medida que avanza, y muchos de ellos son aún más extraños que los ya citados. Un personaje, Remedios la Bella, asciende literalmente al cielo en cuerpo y alma, por ser

demasiado hermosa para el mundo material; hay profecías que se cumplen, cataclismos antinaturales, cuerpos transformados y mucho más.

7.1.1. ESTRATEGIAS ESENCIALES

El realismo mágico como género no se ha limitado a América Latina. La influencia de García Márquez y otros de sus representantes, y en especial su manera de presentar elementos imposibles, se puede encontrar en libros escritos en otras regiones del mundo. Un ejemplo muy famoso es la novela *Los versos satánicos* (1988) de Salman Rushdie, autor británico de origen indio, en la que los sueños sobrepujan a la realidad y hay numerosos pasajes como este, que se refiere a Zeenat, amante de uno de los protagonistas:

La primera vez que le tocó los pechos, ella derramó unas asombrosas lágrimas calientes, que tenían el color y la consistencia de la leche de búfala. Ella había visto morir a su madre como un ave trinchada para la cena, primero el pecho izquierdo y luego el derecho, y, a pesar de todo, el cáncer se había extendido. Su miedo a repetir la muerte de su madre hacía de su busto zona prohibida. Era el terror secreto de la intrépida Zeeny. Ella no había tenido hijos, pero sus ojos lloraban leche.

Los versos satánicos
Salman Rushdie

El enlace de un suceso traumático posible (la pérdida de un ser querido debida al cáncer) con otro imposible (llorar lágrimas de leche) es deliberado, y nos permite ver una estrategia esencial del realismo mágico y, en general, de lo

maravilloso: unir lo *verosímil* y lo *inverosímil*, de manera que la impresión de verdad que estamos predispuestos a aceptar de cualquier descripción de un entorno narrativo se expanda, se vuelva elástica, y nos permita aceptar los elementos imposibles aun si no creyéramos en ellos como una parte de una descripción mimética. Siempre que mantenga un mínimo de coherencia interna, el entorno de una narración de lo maravilloso puede extenderse casi infinitamente, permitiéndonos lograr el asombro sin el estorbo de la incredulidad.

En *Cien años de soledad* es más fácil ver una segunda estrategia, que podría verse como el límite práctico de la primera. En varios episodios extensos del texto, García Márquez aumenta la cantidad de elementos inverosímiles hasta saturar el entorno narrativo, creando una especie de bombardeo de maravillas: lo verosímil y lo inverosímil (desde nuestra posición inicial) se acumulan sin que el texto reconozca o descarte explícitamente una relación entre ellos, y sin que los mismos personajes —en general— los comenten después de que sucedan. En *Los versos satánicos*, Rushdie suele declarar explícitamente relaciones de causa y efecto como la que se ve en el fragmento de Zeenat. Por el contrario, en pasajes como el huracán que azota a Macondo, o el catálogo de maravillas que presenta el vidente Melquíades, lo imposible sobrepasa a lo posible hasta dar la impresión de ocultarlo, desorientando nuestras percepciones de otra manera.

Otras obras, en lugar de multiplicar los elementos imposibles, pueden hacer que uno solo, que sería del todo inverosímil como parte de un relato mimético, el centro de su argumento. El truco para conseguirlo, y para que ese único elemento afecte a todo el resto de la narración,

es convertirlo en el impulso central de las acciones de un personaje; si se trata de un protagonista, mejor todavía. Esto sucede en una novela que es de realismo mágico sin proponérselo: *El tambor de hojalata* del alemán Günter Grass, publicada en 1959, años después de que se acuñara el término, pero antes de que se volviera mundialmente famoso.

Oskar Matzerath, el protagonista de la novela de Grass, cuenta que cobró conciencia desde antes de nacer. Inmediatamente después del parto, escucha y comprende los primeros planes de su familia:

—Es un niño —dijo aquel señor Matzerath que creía ser mi padre—. Más adelante podrá hacerse cargo del negocio. Ahora sabemos por fin para quién trabajamos.

Mamá pensaba menos en el negocio y más en la ropita de su bebé: —Ya sabía yo que iba a ser un niño, aunque alguna vez dijera que sería una nena.

Así tuve ocasión de familiarizarme tempranamente con la lógica femenina, y en seguida dijo: —Cuando el pequeño Oskar cumpla tres años, le compraremos un tambor. [...]

[Yo] tomé la decisión de rechazar rotundamente la proposición de mi padre y todo lo relativo al negocio de ultramarinos, y de examinar en cambio con simpatía en su momento, o sea en ocasión de mi tercer aniversario, el deseo de mamá.

El tambor de hojalata
Günter Grass

Ese es el tambor que da título a la novela. Oskar siempre tiene uno cerca y se mantiene haciéndolo sonar, como si así mantuviera activo un objeto mágico. Cuando un tambor

se rompe por el uso, Oskar se consigue otro igual: para él, una especie de imagen ideal de su tambor se extiende por el tiempo, a lo largo de muchos tambores muy parecidos entre sí. Oskar deja de crecer, sobrenaturalmente, al cumplir los tres años, y así retiene el aspecto de niño pequeño que tenía al recibir su juguete. Toda su vida está marcada por el sonido irritante de las baquetas sobre el metal, que nadie sino él mismo puede parar, y que sirve de contrapunto al ascenso y la caída del nazismo en Alemania, durante el segundo cuarto del siglo xx.

La motivación de Oskar (por no hablar del resto de su caracterización) carecería de sentido en la vida «real» y sería calificada como síntoma de un trastorno mental, acaso padecido por un hombre adulto que delira acerca de su propia vida. Pero Grass no ofrece ningún asidero para una explicación así: para una reconciliación de lo extravagante y perturbador del pensamiento de Oskar con las reglas habituales del comportamiento humano. Oskar es, en su mundo, literalmente como lo «vemos», y por lo tanto es un ejemplo de lo que Jorge Luis Borges llamaba una «ficción de la conducta»: un personaje que rompe las reglas de lo real por el solo hecho de ser como es, una personalidad que puede ser descrita mediante el lenguaje pero que no vamos a encontrar en ninguna parte fuera de la literatura. De igual forma que los personajes de Rushdie o García Márquez aceptan los fenómenos alarmantes a su alrededor, los de *El tambor de hojalata*, aun si ellos mismos se consideran «normales», aceptan la existencia y las acciones de Oskar, que les inspira burla, compasión, terror o agobio, pero cuya existencia —al menos en el entorno narrativo que ellos habitan— es imposible de negar, porque afecta la totalidad de sus existencias.

Por supuesto, hay un impacto sobre la conciencia de quien lee cuando se da cuenta de que ha aceptado como verosímil, como parte esencial de la lógica de la historia que tiene delante, elementos como estos. Ese impacto también es parte del efecto de lo maravilloso.

Resumiendo lo dicho hasta el momento, podemos encontrar tres estrategias esenciales que han sido utilizadas por el realismo mágico y que, por extensión, podemos entender como al alcance de cualquier persona interesada escribir una narración de lo maravilloso:

- a) el enlace de lo verosímil e inverosímil (sea o no mediante relaciones de causa o efecto)
- b) el bombardeo de maravillas, y
- c) la conducta imposible como centro de las acciones de un personaje o una historia completa.

Con las tres, usadas juntas o por separado, es posible expandir la percepción de quien lee y, como suele decirse, «atrapar» su atención y mantenerla en cualquier mundo que hayamos creado, por estrafalario o inquietante que sea.

7.1.2. LOS SISTEMAS MISTERIOSOS

Una estrategia más compleja, que vale la pena considerar aparte de las anteriores, se puede hallar en otras obras clasificadas dentro del realismo mágico. Es la que podría llamarse del *sistema misterioso*, y se realiza en tres etapas. Primero, se cuentan acontecimientos insólitos o inquietantes. Después, se ofrece una alusión, o muchas, a ciertas normas o reglas que podrían ayudar a «explicar» lo narrado, a desactivar su carácter asombroso y darle una

apariencia más cercana a la de la realidad convencional. Finalmente, esas reglas no son enunciadas *nunca*. El misterio que parecía tener posibilidades de ser resuelto, o por lo menos mitigado, se queda como está.

Podemos encontrar un sistema misterioso, basado en una mezcla muy peculiar de supersticiones populares y temas religiosos, en la novela *Pedro Páramo* (1954) del mexicano Juan Rulfo. Las entidades de ficción no miméticas de este libro suelen ser más apreciados fuera de su propio país, donde no se considera que contradigan la fuerte carga de referencias históricas que el texto contiene. En cualquier caso, la novela cuenta la vida de un cacique que preside la ruina de su comunidad durante la época de la Revolución Mexicana, y, mucho después, la de los muertos que todavía hablan de ese pasado violento y de sus propias vidas. Es importante resaltar que esos personajes muertos no son fantasmas: permanecen enterrados, unos junto a otros, a veces en un mismo ataúd, en el cementerio del pueblo. Los dos más importantes son una mujer, Dorotea, y un hombre, Juan Preciado, que no se conocieron en vida y ahora son compañeros para la eternidad. Todo lo que pueden hacer, ya en la tumba, es conversar, mientras escuchan los murmullos y voces de otros muertos.

Vale la pena citar algunas partes de esas charlas, que están desperdigadas por la parte central del libro. En esta, la primera, se revela la muerte misteriosa de Juan Preciado y su situación actual:

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza [...] Y ya ves, te enterramos.

—Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

—Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.

—Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos. [...] Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

»Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder [...] pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. [...] Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a

sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: «Ruega a Dios por nosotros». Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto.

—Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. [...] Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Solo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?».

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables por que vamos a estar mucho tiempo enterrados.

Pedro Páramo

Juan Rulfo

A veces se sugiere que *Pedro Páramo* carece por entero de elementos fantasiosos. Que es una «novela antropológica», realista, en la cual meramente se relatan supersticiones y consejos populares entre campesinos de México (Rulfo describe la vida de esta parte de la población de su tiempo y lugar en muchos pasajes de la novela, relacionándola con sucesos históricos de la primera mitad del siglo xx).

Pero esto no es verdad. Por un lado, no hay nada en el texto que relativice el diálogo de Juan y Dorotea y permita considerarlo una ficción, es decir, la invención de alguien dentro de la ficción mayor que es el libro completo. En el espacio narrativo de la novela, exactamente a la par de sucesos posibles que ocurren a personajes vivos, *literalmente* existen muertos que hablan entre sí, lo cual debemos entender como un acontecimiento sobrenatural, imposible en la realidad que ocupamos.

Por el otro lado (y esta es la parte más interesante), los mexicanos retratados por Rulfo sí tenían, al menos en el tiempo de este, un cuerpo de creencias basado principalmente en la religión católica, con la influencia adicional de un rico surtido de leyendas y solamente una porción mínima de mitología prehispánica, que fue duramente reprimida durante varios siglos. Sin embargo, en ninguna parte de esa tradición se puede encontrar una descripción del más allá que sea exactamente la de *Pedro Páramo*. El escritor inventó su propio inframundo, su propia cosmogonía fantástica, que por lo tanto es un esfuerzo de imaginación y no una transcripción.

Más todavía, esa invención es deliberadamente vaga. Está incompleta, desprovista de explicaciones racionales o de un sistema abarcador. No se revela la procedencia de los murmullos, ni cómo o por qué habrían matado a Juan. No se explica por qué o hasta cuándo deben permanecer los cuerpos, conscientes, dentro de sus tumbas. La siguiente parte de la conversación agrega todavía más incógnitas:

- ¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?
- ¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.

—¿Y quién es ella?

—La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.

—Debe haber muerto hace mucho. [...]

—Cuando vuelvas a oírla me avisas, me gustaría saber lo que dice.

—¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo.

—No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan.

Pedro Páramo

Juan Rulfo

El misterio de lo que sucede en estos pasajes, aun si no es el único foco de interés dentro de la narración, es imposible de eludir o despejar por entero. Y los detalles intrigantes —muchas veces atenuados, mencionados únicamente de pasada— llegan a sugerencias desconcertantes, como la que está en este otro pasaje:

—[...] El Cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el maltrato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insostenibles las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: «Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más». Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.

Pedro Páramo
Juan Rulfo

Este pasaje lleva a imaginar algo muy distinto de la dicotomía cristiana entre cuerpo y alma, entendidos como recipiente y contenido de la naturaleza humana. En el mundo de *Pedro Páramo*, el alma se va al algún sitio indeterminado tras la muerte, y el cuerpo, provisto de su propia conciencia, se queda en la tumba. ¿Por qué? Quién sabe. ¿Hasta cuándo? Quién sabe. ¿Lo permite una deidad parecida al dios cristiano? Quién sabe. ¿Hay un paraíso, un purgatorio, un infierno? Nadie sabe. Ningún personaje duda ni se hace preguntas acerca de lo que experimenta, como era de esperar, y tampoco lleva más allá la discusión sobre el asunto.

Los enigmas tienen una potencia muy especial en la imaginación. Una pregunta, si puede seguir discutiéndose y provocando opiniones encontradas, es capaz de sobrevivir

a las respuestas más contundentes. La trama de Dorotea y Juan ni siquiera es el centro de la novela de Rulfo, pero crea un contrapunto al relato mimético del cacique, su vida y la destrucción de un pueblo entero que lo amplifica y lo vuelve más resonante. Todo el ir y venir de personajes enamorados, iracundos, desengañados, enloquecidos, esperando la muerte o entregados a toda clase de empeños para darle sentido a su vida, todo termina y desaparece, sin dejar más huella que la memoria de los muertos, que ni siquiera están más cerca de comprender los misterios del mundo.

El desarrollo de un sistema misterioso como el de esta novela es una tarea que no debe confundirse con la *cosmogénesis* (o proceso de *worldbuilding*) que se discute en otra parte de este libro. No es necesario inventar todo un entramado mitológico para crear la impresión de una totalidad elusiva o inalcanzable. Lo que hacen Rulfo y otros en esta línea (que es menos una tradición que una técnica narrativa) es crear únicamente las *alusiones* a algo más grande. Y estas son tratadas como fragmentos del fondo de la narración, parte de su textura y no de su trama. Así es como pueden quedar sin resolverse.

Dos consejos prácticos para futuros creadores de sistemas misteriosos: las alusiones no deben ser abundantes, para no dar la impresión de que necesitan ser sistematizadas o conciliadas; y tampoco deben impulsar acciones ni transformaciones de los personajes. El sistema misterioso es, sobre todo, un medio para crear atmósferas y reforzar la impresión de ajenidad, de asombro, que puede dar una obra de lo maravilloso.