



“La luz es como el agua”: El lector de un cuento peregrino

Angélica Tornero

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos
México*

Resumen

En este artículo exploro la relación entre las estrategias literarias del texto y los actos de lectura, que sustenta la constitución del sentido en “La luz es como el agua” de Gabriel García Márquez. Parto de la idea de que este relato se organiza fundamentalmente en términos de un mundo maravilloso, que llamo imaginacional-ficcional, y que los elementos de la realidad cotidiana, desde luego ficcionalizados, tienen la finalidad de crear un pacto de lectura de una historia posible. Exploro asimismo la manera en que la metáfora del título, como estrategia de negación del saber del lector, lo guía en la comprensión de este mundo posible.

Palabras clave: Lector, texto, mundos posibles, metáfora.

Light is Like Water: The Reader of a Pilgrim's tale

Abstract

In this article I explore the relation between the literary strategies of the text and the reading acts, that sustain the constitution of the sense in "La luz es como el agua" of Gabriel García Márquez. The starting point of this analysis is the idea that this story is organized fundamentally in terms of a wonderful world, that I call ficcional-imaginational, and that the ficcionalized elements of the daily reality have the purpose of creating a pact of reading of a possible history. I also explore the way in which the metaphor of the title, like strategy of negation of the knowledge of the reader, guides him in the understanding of this possible world.

Key words: Reader, text, possible worlds, metaphor.

Introducción

A partir de la idea de un mundo imaginario, Gabriel García Márquez distingue uno de los aspectos más importantes de la poética de su obra general; esta noción le permite también vincular al lector con el proceso de producción de sentido de sus textos literarios. Para distinguir la noción de mundo imaginario, el autor opone la idea de imaginación a la de fantasía. Según él, la imaginación es una facultad especial para crear una realidad nueva a partir de la realidad que se vive, mientras que la fantasía es lo que no tiene nada que ver con el mundo en que vivimos (García Márquez, 1996:42). Aún cuando la distinción puede resultar complicada, ya que la fantasía

está también sustentada en el mundo en el que vivimos, de lo contrario no comprenderíamos siquiera que se trata de fantasía, la perspectiva del autor nos aclara un asunto medular en relación con su propia concepción: al hablar de realidad se refiere a aquello que se vive cotidianamente. El autor no niega que la mayoría de los cuentos y novelas escritos por él han sido producto de sus vivencias personales. Al contrario, aboga por la literatura que abreva de las historias de vida, de los sucesos ordinarios. El papel de la imaginación es convertir esos sucesos en otra realidad, una realidad nueva, que es posible. Es aquí donde está la apuesta fundamental de la obra del autor colombiano: lo que se narra es posible, son mundos posibles. Pero,

¿qué querrá decir esto para un lector que se enfrenta a los textos garciamarquezcos? O, en otro sentido, ¿cómo sucede textualmente y cómo en los actos de lectura? O, mejor, ¿cómo sucede en la relación de estos dos polos, en palabras de Wolfgang Iser, el artístico, el del texto, y el estético, el del lector? Sin duda, la respuesta a estas preguntas requeriría de un serio y largo análisis de los actos de lectura de la obra del autor, el cual, dado el vasto número de notas críticas, estudios, tesis realizadas sobre su obra en todo el mundo, ignoro si se ha ya intentado y logrado. Por supuesto, lejos estoy en este ensayo de satisfacer tal pretensión. Me propongo analizar sólo el cuento “La luz es como el agua”, relato que forma parte de *Extraños peregrinos: doce cuentos*.¹ Parto de la idea de que este relato se organiza fundamentalmente en términos de un mundo maravilloso, que yo llamo imaginacional-ficcional, y que los elementos de la realidad cotidiana, desde luego ficcionalizados, tienen la finalidad de crear un pacto de lectura de una historia posible. Entre estos elementos destaco, por una parte, la atestación de una voz narrativa y la alusión hecha por esta voz a la metáfora del título y, por otra, el

tono periodístico con el que concluye el cuento. Exploro asimismo la manera en que la metáfora del título, como estrategia de negación del saber del lector, lo guía en la comprensión de este mundo posible, en cuanto vincula el mundo imaginacional-ficcional, con los elementos de lo real cotidiano ficcionalizado y el mundo del lector.

I. Doce cuentos y un prólogo extraño

Extraños peregrinos: doce cuentos es una colección de relatos acompañados de un prólogo escrito por el propio autor. Según se lee en este prólogo, los cuentos son resultado de la recuperación de algunas vivencias que García Márquez tuvo en Europa, en distintos momentos de su vida, veinte años antes de publicar el libro, es decir, hacia 1972. Cuando reescribía los cuentos, el autor decidió realizar un viaje de reconocimiento de los sitios para ubicar mejor los trazos de las ciudades:

Puesto que las distintas ciudades de Europa donde ocurren los cuentos las había descrito de memoria y a distancia, quise comprobar la fidelidad de mis recuerdos casi veinte años después y empecé un

1 Todas las citas del libro están tomadas de García Márquez, Gabriel. *Extraños peregrinos: doce cuentos*.

rápido viaje de reconocimiento a Barcelona, Ginebra, Roma y París (18).

En este prólogo peculiar, el autor insiste en hablar de dicha experiencia de reconocimiento, en estos términos:

Ninguna de ellas [las ciudades] tenía ya nada que ver con mis recuerdos. Todas, como toda la Europa actual, estaban enrarecidas por una inversión asombrosa: los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado la realidad (18).

Esta experiencia del viaje a Europa condujo a García Márquez a escribir los cuentos una vez más, no porque haya reconocido los sitios, sino porque los desconoció. En este sentido afirma: “[...] no necesité preguntarme dónde terminaba la vida y dónde empezaba la imaginación, porque me ayudaba la sospecha de que quizá no fuera cierto nada de lo vivido veinte años antes en Europa” (18). El autor tuvo, me parece, un propósito claro al incluir estas líneas explicativas. El prólogo contiene claves importantes para la lectura de los doce cuentos contenidos en este libro, que alertan al lector y lo guían. Después de leer el prólogo, éste sabe que se enfrentará a un conjunto de textos en los cuales se mezcla la vida real con la ficción al punto de no poder distinguir entre una y otra, sencillamente porque el propio autor ha perdido los límites.

Al iniciar la lectura de los cuentos esto es evidente. Las marcas textuales, sobre todo algunas descripciones del espacio y la situación de los narradores, indican que se trata de estas experiencias. En algunos cuentos, el narrador mismo se configura *como si* fuera García Márquez, y los personajes y acciones *como si* se tratara de su familia y situaciones.

Así, los relatos de *Extraños peregrinos: doce cuentos* se caracterizan por la habilidosa integración de realidad y ficción. Aún cuando los elementos asombrosos prevalecen en esta obra, las estrategias de configuración difieren de las utilizadas en *Cien años de soledad*. Aquí, los elementos asombrosos destacan de inmediato, en *Extraños peregrinos...* “el soplo fantástico apenas se percibe y el prodigio a veces pasa desapercibido en pos de un hilo argumental o de las acciones que, en una primera lectura, parecen más relevantes” (Serna, 1997: 680). Esto es palpable en “La luz es como el agua”, aún cuando prevalece lo maravilloso, porque el pacto con el lector se establece a partir de los elementos de lo cotidiano. El lector sigue una línea argumental trazada como acciones de los personajes que se superpone a la historia, como se verá más adelante.

En general me parece que en el mundo ficcional garciamarquezco predomina la nostalgia de lo que no

sucede en el mundo real y que podría suceder, pero no somos capaces de construir. Es decir, su nostalgia no se debe a la pérdida de paraísos, a la añoranza de tiempos remotos, sino a la incapacidad de compartir un mundo posible que está ahí y que nuestras limitaciones nos impiden valorar en la vida diaria. Mediante su escritura, el mundo de la cotidianidad, basado casi siempre en la historia, y de manera importante en la anécdota periodística, se pone en evidencia y, al mismo tiempo, se revela un mundo posible que no se ha realizado y que está extraviado. *Extraños peregrinos...* apunta en este sentido. La estrategia general consiste en injertar en el relato realista elementos imaginativos o maravillosos para salvarlo de situaciones demasiado realistas (Serna, 1997:680). El relato elegido aquí, si bien está en un tenor semejante, escapa de alguna manera al resto de *Extraños peregrinos...* En “La luz es como el agua” el mundo distendido por esta metáfora prevalece sobre los elementos de cotidianidad. Si bien se puede decir que en los otros relatos el mundo cotidiano se impone y lo que se observa son rasgos de lo maravilloso, aquí es precisamente al contrario, el mundo predominante es el maravilloso. Los elementos de lo cotidiano contribuyen a que este mundo se convierta en una experiencia posible para el lector.

“La luz es como el agua” trata sobre una familia pequeño burguesa originaria de Cartagena de Indias, que realiza una estancia en Madrid, no se sabe con qué finalidad ni por cuánto tiempo. El matrimonio tiene dos hijos que asisten a la escuela y que constantemente sobornan a los padres para que les den obsequios a cambio de obtener distinciones. Hasta aquí, la historia es harto cotidiana, sin ninguna relevancia. Se muestra la vida monótona de cualquier familia de este tipo. El elemento ajeno, que distorsiona la dimensión pretendidamente realista, se introduce cuando los niños solicitan un obsequio inusitado para las condiciones de vida que tienen en el pequeño departamento de Madrid. Se trata de un bote que es imposible utilizar, desde el punto de vista lógico convencional, en las condiciones en las que viven. Ante la insistencia de los niños, los padres acceden a comprar el bote con la promesa de guardarlo hasta que se lo puedan llevar a su lugar de origen, en donde hay un gran lago. Los padres ignoran que los niños quieren el bote porque se han propuesto llenar el departamento de luz y navegar. Es decir, el agua que necesitan para navegar será la luz que saldrá a chorros de una bombilla. Ahora bien, la idea de navegar en la luz provino del propio padre, al parecer. Un comentario que rompe la estructura narrativa general, en tercera persona, introduciendo una voz en

primera persona, altera el punto de vista de la narración e introduce información relevante que conduce al lector a un plano más originario de la narración, semejante a lo real. El padre explica que esta “aventura fabulosa”, es decir, la navegación de los niños sobre la luz, se originó a partir de una respuesta apresurada que le dio a su hijo a la pregunta: “cómo era que la luz se encendía al apretar un botón”. La respuesta fue: “la luz es como el agua -le dije- uno abre el grifo y sale” (210). Al final, los niños y sus pequeños invitados se ahogan, debido al exceso: rompieron simultáneamente varias bombillas y el departamento se inundó de luz.

II. El papel de la metáfora en la imbricación de mundos

En este breve cuento se pueden distinguir dos registros: uno realista cotidiano y otro no realista, claramente imbricados, como en la mayoría de la obra del autor. Veremos aquí algunos procedimientos específicos del modo de imbricar elementos de ambos mundos en este cuento. La historia descansa sobre el re-

gistro del mundo no realista que llamaré imaginacional-ficcional y que vincularé con la estipulación cuentos maravillosos. Por imaginacional-ficcional entenderé aquel mundo que se configura con elementos imaginarios y en el que el lector decide que las leyes naturales han sido violadas, y que sobre esta premisa constituirá el sentido². El otro registro, el real cotidiano no logra, me parece, configurarse como historia; proporciona elementos para establecer el pacto de lectura. Este mundo imaginacional-ficcional y los elementos de lo real, contenidos en el texto, son relacionados por el lector mediante sus propios actos de lectura, derivados del vínculo entre su actividad conocedora y lo que el texto le ofrece para ser conocido por él. Esta compleja relación le permite comprender e interpretar.

El mundo imaginacional-ficcional organiza prioritariamente el sentido, no sólo en términos textuales sino en relación con la lectura. La expresión “la luz es como el agua” es, después del prólogo al que ya hice alusión, la primera pauta de lectura. El título alerta al lector en

2 Con esta distinción pretendo dejar fuera lo fantástico entendido en los términos de Todorov: percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. No se sabe si las leyes del mundo objetivo están siendo alteradas o si el fenómeno puede ser explicado racionalmente (Todorov, 1995). Esta definición de Todorov está más cerca de entender el cuento como extraño. Once cuentos peregrinos corresponden a esta nomenclatura, mientras que el aquí analizado escapa a ella.

relación con el texto, debido a su configuración metafórica: la experiencia de lectura será inusual. “La luz es como el agua” es una metáfora comparativa que admite textualmente la partícula *como*³ y no un símil o comparación. La relación en esta metáfora es abierta y el lector tiene la posibilidad de pensar en distintas opciones que vinculan la luz y el agua. Es decir, en la expresión no se incluye la nota común, lo que relaciona a ambos términos, esto conduciría a concluir que se trata de una comparación y no es así. Al leer esta metáfora, el lector puede pensar en varias posibilidades, que la luz y el agua se relacionan por el movimiento, quizá por el color, por la forma, por la consistencia, entre otras. Puede también suceder que el lector habituado al estilo de *Cien años de soledad*, en donde prevalece el equilibrio entre mundo real-ficcional y

mundo imaginario-ficcional,⁴ sospeche que la metáfora se resuelve al restituir el sentido lógico y borrar la impertinencia semántica, y no prever que la intención de la metáfora es guiarlo hacia un mundo imaginario-ficcional, no mágico, ni milagroso, ni mítico-legendario, sino un mundo que nace de la estricta invención (Vargas Llosa, 1971:529),⁵ y el lector lo sabe. Por ejemplo, se podría pensar que se trata de resaltar la importancia de la luz, comparándola con la importancia del agua para la vida humana o de la llegada de la luz a algún remoto pueblo colombiano. Sea como sea, esta primera señal, la metáfora, indica una actitud a adoptar para poder comprender e interpretar el texto, una actitud que predispone a leer mediante un pacto de verosimilitud. La verosimilitud se entiende aquí como resultado del encuentro entre el texto y el lector

- 3 Retomo la distinción de Carmen Bobes entre símil y metáfora. “La metáfora es un tropo que admite formas textuales muy diversas y relaciones sintácticas diferentes (adjetivaciones apositivas o predicativas, predicados verbales o nominales, expresiones comparativas con como, etc.) (2004:173).
- 4 Mario Vargas Llosa opina que la abundancia e importancia de los materiales real imaginarios, en *Cien años de soledad*, “no exceden, contrariamente a lo que se dice, la [abundancia e importancia] de los materiales real objetivos [...]” (1971:529).
- 5 Vargas Llosa distingue cuatro formas de lo imaginario. Denomina mágico al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre dotado (mago); milagroso es el hecho imaginario vinculado con un credo religioso, decidido por una divinidad; mítico-legendario es el hecho imaginario que procede de una realidad histórica sublimada y pervertida por la literatura y fantástico es el hecho imaginario “puro”, el hecho que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad (529).

(Matamoro, 1987) y no como componente del texto en sí mismo.

El lector retendrá el sentido de la metáfora que ha constituido a partir de su repertorio y los someterá a lo largo de la lectura, en términos de cumplimiento o ruptura de sus expectativas. Si el lector retoma el título como metáfora que conduce a un mundo imaginario-ficcional, no tendrá necesidad de reconstituir el sentido; es decir, su expectativa no se verá fuertemente frustrada porque efectivamente la metáfora, como tal, guía la constitución del sentido en el cuento. Lo que sucederá, en este caso, durante el proceso de lectura, es que las posibilidades de interpretación se reducirán, porque el texto acota el abanico de lo posible. Esto no quiere decir que se prevé una interpretación unívoca, sino que el margen se reduce, es decir que la interpretación está limitada por el texto. A diferencia de este lector, aquel cuya expectativa se centró en la resolución de la metáfora, en términos de impertinencia semántica, para avanzar hacia un mundo real-ficcional, verá completamente frustradas sus expectativas, ya que las marcas del texto no conducen a deshacer la metáfora, sino a crear un mundo a partir de ella, sobre todo porque el mundo real-ficcional no se constituye como historia. Lo que, quizá, en *Cien años de soledad* se experimenta en términos de equilibrio entre

mundo real-ficcional y mundo imaginario-ficcional, aquí se resuelve de manera diferente. No es que no exista una dimensión real-ficcional, configurada a partir de los elementos de cotidianidad y las estrategias narrativas, como se verá más adelante, sino que la metáfora se impone; es decir, la historia se organiza en el mundo imaginario-ficcional y no a partir de los elementos que vinculan este mundo con el real-ficcional. Estos elementos son sólo eso, estrategias de simulación de lo real que no alcanzan a constituir un mundo paralelo, porque no hay una historia en la que se sustente. Es decir, estos elementos no constituyen una narración, sino, podría decirse, la interfaz que permite al lector relacionarse con el mundo imaginacional-ficcional para comprenderlo desde el mundo de lo real. Dicho con otras palabras, los elementos de mundo real-ficcional constituyen lo que está en el espacio entre el mundo imaginacional-ficcional y el mundo del lector y que permiten a este último realizar el pacto de comprensión de un texto como éste.

Abordaré ahora la manera cómo el lector se relaciona con la metáfora a partir de la historia a la que da lugar. En mitad del cuento el lector se encuentra con una explicación que no tiene la intención de aclarar nada, en términos lógicos, sino de crear un determinado efecto estético a través

de la yuxtaposición de dos registros, el real-ficcional y el imaginacional-ficcional. Después de la irrupción de esta voz que “explica”, asunto que se expone en el siguiente inciso, el cuento continúa en el mismo sentido, es decir, guiado por la metáfora principal y así concluye. En este segundo momento, los niños navegarán de nuevo en la luz, pero esta vez la experiencia no será exitosa, se ahogarán, debido a que rompieron todas las bombillas al mismo tiempo y la luz inundó el departamento.

Para describir la aproximación del lector a la lectura de esta metáfora y a la narración que desencadena, partiré de la noción de metáfora desarrollada por Paul Ricoeur (1980). Para este autor, la metáfora funciona como negación del mundo real del lector que le permite, a la vez, liberar una fuerza referencial de segundo grado. No se trata solamente de un intercambio de términos sino de la creación de un mundo ficcional a partir del mundo real del lector. La negación no supone que el lector permanece en la indeterminación sino que descubre una forma diferente de comprender el mundo en el que vive (Ricoeur, 1980). Al relacionar la luz con el agua, el lector se ve en la necesidad de innovar semánticamente, de intentar dilucidar cómo se relacionan dos cosas que en la vida ordinaria no percibi-

mos relacionadas. La metáfora tiene una función heurística, permite el descubrimiento de ese otro mundo posible. Es decir, el lector no se sumerge en un mundo imaginacional-ficcional para instalarse en él al margen del mundo referencial. Debido a que el lector se constituye ontológicamente en relación dialógica con el mundo, es capaz de establecer un vínculo de sentido con ese otro mundo que es ficcional. Lo que está dicho en la metáfora niega lo que el lector sabe; lo pone en cuestionamiento, en otro sentido, suspende la referencia; esto le permite una experiencia diferente de la que tiene ordinariamente. Así, la metáfora inicial obliga al lector a vincular estas dos cosas: la luz y el agua; con este acto comienza su especulación interpretativa.

Ahora bien, el encuentro con esta metáfora no implica narración. La intención es apresar lo que es en el instante. Al decir que “la luz es como el agua”, al lector se le revelará un conocimiento diferente de ambas cosas. Al negar el mundo referencial momentáneamente, se topa con la necesidad imperiosa de comprender de qué se le está hablando. Esta comprensión, no obstante, no funciona a partir del registro lógico, sino del de la imaginación. En la metáfora la luz es como el agua, al lector se le revela la re-

lación y no los atributos de cada cosa por separado.

Al tratarse de un relato y no de un poema, la metáfora se irá deconstruyendo y reconstruyendo de acuerdo con las retenciones y protecciones del lector, con su repertorio y las estrategias literarias. El relato irá paulatinamente cerrando las posibilidades hermenéuticas, debido a que la metáfora se desarrolla semánticamente a lo largo del relato:

La noche del miércoles, como todos los miércoles, los padres fueron al cine. Los niños, dueños y señores de la casa, cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa (210).

Esta explicación indica al lector el sentido de la metáfora: la luz es como el agua porque fluye y en ella se navega. En este momento el lector sabe que la relación entre la luz y el agua es precisamente la que el texto le señala sin ambigüedades. El pacto está establecido y el lector accede a este otro mundo sin cortapisas: acepta que se puede navegar en la luz. La serie de metáforas subsecuentes ocurre, en la comprensión

del lector, en el marco del pacto: “[...] los utensilios domésticos, en la plenitud de su poesía, volaban con sus propias alas por el cielo de la cocina”. Los objetos de la casa flotaban y también los cuerpos de los niños muertos. Es preciso señalar que estas metáforas finales se mezclan con el comentario periodístico del narrador, asunto que se abordará más adelante. La narración del suceso trágico, la muerte de los niños, configurado en tono periodístico, se mezcla con las metáforas que expresan cómo flotan los cuerpos de los niños sobre la luz. Esta estrategia matiza el talante trágico y le imprime al relato un tono humorístico que deja al lector en la ambigüedad, no semántica, sino afectiva en relación con el suceso.

III. La atestación y el estilo periodístico en la organización del comentario real-ficcional

Entre los elementos de lo real-ficcional que se encuentran en el texto destacan una voz narrativa testimonial y la alusión a la metáfora del título hecha por esta misma voz. Destaca también la mezcla, hacia el final del cuento, del tono periodístico con las metáforas subsecuentes. Esta combinación crea un tono lúdico en la narración que matiza la tra-

gedia: la muerte de los niños ahogados en el departamento.

En la mayor parte del relato prevalece un narrador heterodiegético, que alterna su discurso con el discurso directo de los personajes. Hacia la mitad del cuento, se introduce una voz en primera persona, la voz del padre, para explicar qué pudo haber provocado el suceso que se narra:

Esta aventura fabulosa fue el resultado de una ligereza mía cuando participaba en un seminario sobre la poesía de los utensilios domésticos. Totó me preguntó cómo era que la luz se encendía con sólo apretar un botón, y yo no tuve el valor de pensarlo dos veces.

—La luz es como el agua —le contesté—: uno abre el grifo y sale (210).

La voz se introduce después de la primera aventura que los niños tuvieron, por cierto, exitosa, de navegar en la luz. La irrupción de esta voz provoca en el lector sorpresa, no sólo por el cambio de registro, sino porque hace un comentario explicativo sobre el cuento. La variación de la voz y de la focalización provoca en la relación texto-lector el hiato que le permite a este último cambiar su punto de visión móvil⁶. Es decir, el lector sigue las señales de un na-

rrador heterodiegético que cuenta poéticamente una historia, anclada, en términos de sentido, en la metáfora inicial, y súbitamente debe modificar su perspectiva porque se topa con una voz que lo conduce, por lo menos eso intenta, a un nivel distinto, *cuasi* real, pretendidamente más real que la cotidianidad realista de la anécdota convencional de los padres que van al cine todos los miércoles (210). Esta voz, que aparenta ser la del padre, es el efecto de sentido de la voz del propio autor, de García Márquez, que se convierte en personaje de su propio cuento. No hay que olvidar, no obstante, que se trata sólo de discurso espectacularizado (Iser, 2004). Es decir, el autor no se refiere a García Márquez, sino que pretende hacerlo.

Por otro lado, la introducción de esa voz distiende la narración colocando el mundo real-ficcional, expresado por la voz del padre, al lado de otro mundo imaginacional-ficcional, expresado por la voz del narrador que cuenta la cotidianidad de los padres y que cuenta también la aventura de los niños que navegaron en la luz. Esta distinción, realizada por el lector que interpreta guiado por las marcas del texto, le crea incertidumbre. Paradójicamente, el

6 El lector se mueve, como punto de perspectiva, a través del texto; se desplaza por el texto y va actualizando sus distintas fases (Iser, 1987:177-178).

comentario de la voz en primera persona hace legible este cuento increíble⁷, porque crea un vacío en el lector, propiciado por una negación secundaria, en términos de Iser⁸, una distancia entre la historia narrada y el contexto –que está como negatividad⁹ del comentario. Este acto del lector se realiza como comprensión y cuestionamiento. El efecto es de verosimilitud, como apunta Charles (Charles *apud* Houvengaghel, 1999:381), pero, a la vez, la constitución del sentido se hace más compleja. Es decir, la distensión en dos mundos, si bien no opuestos, sí inconciliables, no permite un cierre unívoco de sentido. La tendencia será a que permanezca la equivocidad, finalmente, la posibilidad. El lector no permanece en la incertidumbre, simplemente su relación con el texto se extiende más allá del

propio texto y de su propia experiencia, la cual generalmente, le conduce a comprender mediante síntesis que tienden a resolver las contradicciones. Así, el texto se extiende en el sentido de apertura y posibilidad.

Antes de toparse con el comentario realizado por la voz en primera persona, el lector se encuentra, en el primer párrafo narrado, con la voz de este narrador aparentemente heterodiegético, que se desplaza por las conciencias de los personajes y que se desplaza también en la línea de tiempo, sobre todo hacia el pasado. Este narrador que sabe mucho sobre los personajes, por lo que aparenta omnisciencia, resulta ambiguo desde el inicio, debido a que adopta la perspectiva del personaje, su deixis de referencia. “En cambio *aquí* en Madrid vivían apretujados en el piso

- 7 Charles destaca el papel del comentario en el narrador en primera persona. Dice que los comentarios “hacen legibles los cuentos más increíbles” (Charles *apud* Houvengaghel, 1999:373).
- 8 En El acto de lectura, Iser retoma la idea de Roman Ingarden (1998) de que en los textos literarios hay indeterminación. Esta indeterminación se manifiesta, según Iser, en términos de espacios vacíos y negaciones. Dentro de las negaciones, distingue las primarias de las secundarias. Las negaciones primarias se refieren a lo no dicho temáticamente en el texto; lo callado del texto. Las negaciones secundarias no están indicadas en el texto; surgen de la interacción entre señas textuales y la configuración de sentido producida por el lector. Es decir, el lector constituye el sentido en relación con el texto; se topa, no obstante, con ciertas marcas que alteran la posibilidad de realización del sentido al que está habituado, lo que le produce desconcierto (Iser, 1987:334).
- 9 Por negatividad, Iser entiende el doble del texto no formulado; no se encuentra en el texto. Más bien se trata de lo no dicho que permite a lo dicho adquirir referencialidad múltiple y que brinda al lector una nueva experiencia (Iser, 1987:341).

quinto del número 47 del Paseo de la Castellana” (209). Este elemento mínimo modifica el punto de visión móvil de manera sutil: el que cuenta la historia vive en Madrid y fue testigo del suceso. El narrador no es omnisciente totalmente, ya que su perspectiva se pone en evidencia. Al parecer se trata de un observador, un narrador testigo del hecho. El recurso de la atestación está presente en todos los cuentos de *Extraños peregrinos...* con diferentes expresiones. El uso del pretérito indefinido reafirma en el narrador su carácter de contador tradicional de anécdotas de sucesos aparentemente reales. En *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa ha destacado el rasgo que, dice, le fascina de García Márquez: el carácter obsesivamente anecdótico con que se manifiesta la personalidad de autor. “Todo en él se traduce en historias, en episodios que recuerda o inventa con una facilidad impresionante [...] Al contacto con esta personalidad, la vida se transforma en una cascada de anécdotas” (Vargas Llosa, 1971:81). No pretendo con este comentario introducir al autor en el análisis, no obstante, deseo resaltar que este rasgo de carácter se trasmina a su escritura, porque finalmente ésta es la configuración de su ontología propia. El efecto de sentido de lo real-ficcional está apuntala-

do, además, por la construcción del espacio, constituido a partir de un referente extratextual: Madrid, en donde existe una calle llamada Paseo de la Castellana, que tiene edificios con departamentos como el descrito en el relato.

En la parte final del cuento hay una vuelta más de tuerca en la imbricación de mundos: aparentemente se mezclan elementos de lo real-ficcional con el mundo imaginacional-ficcional. El cuento cierra como si se tratara de una nota periodística, lo que afirma el tono realista de la narración:

El miércoles siguiente, mientras los padres veían La Batalla de Argel, la gente que pasó por la Castellana vio una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles. Salía por los balcones, se derramaba a raudales por la fachada, y se encauzó por la gran avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta el Guadarrama (212).

Esta mezcla de elementos de lo real-ficcional y de lo imaginacional-ficcional excluye las acciones de los personajes que representan a los padres, lo que puede hacer pensar al lector que este final, en el que aparecen los bomberos, entran al departamento inundado de luz y encuentran que “todo el cuarto año elemental de la escuela de San Julián el

Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana” (213), es también parte del mundo imaginacional-ficcional. Este giro abre una nueva dimensión dentro de este mundo que, una vez más, hace dudar al lector en relación con el tipo de historia que lee y los límites entre realidad y no realidad. La exclusión de los padres al final, los cuales nunca presenciaron escenas de navegación en el departamento, el tono periodístico y la nota de humor contribuyen a evitar el tono trágico. La muerte no es relevante, es casi natural y desde luego poética. Lo importante, aquí, es el mundo posible que interpela a la imaginación del lector.

IV. Comentario final

El cuento “La luz es como el agua” sigue una secuencia lógica impecable. Es decir, los elementos de lo real-ficcional y el mundo imaginacional-ficcional ahí trazados, se imbrican siguiendo las normas lógicas de la sucesión temporal. Asimismo, los personajes son verosímiles y familiares para el lector: padres e hijos. Se utilizan también nombres referenciales de calles y ciudades. Así, la estrategia no está basada en estos juegos con el espacio-tiempo o con la configuración de personajes; consiste fundamentalmente, en hacer coexistir elementos o mundos de di-

ferente naturaleza: real-ficcional o imaginacional-ficcional. Esta imbricación permite al lector seguir la historia sin que se cuestione su naturaleza, en términos de verdad o no verdad. El mundo que ahí se relata es posible y esto es lo que interesa.

Por otro lado, destaca el empleo de la metáfora y el juego que el narrador realiza en relación con ésta y con su propia situación en la narración. Este narrador, que parece omnisciente, en ciertas ocasiones da la impresión de ser la conciencia figural del padre. De hecho, en un momento determinado, la voz del padre se escucha claramente. Esa voz, además, tiene como función conducir al lector hacia un plano de la comprensión de historia a partir de elementos basados en la pretendida realidad. Es decir, esta voz realiza un comentario que explica, de manera metaficcional, el poder de la metáfora de crear mundos. Esto resulta de sumo interés si se vincula con la idea prevaleciente en la filosofía contemporánea, sobre todo en aquella que reflexiona sobre la metáfora, de que éste no es sólo un tropo de catálogo sino una experiencia, una forma de comprender e interpretar el mundo en el que se vive.

La metáfora “la luz es como el agua” abre al lector un mundo posible, le permite adentrarse de manera diferente en la experiencia de lo cotidiano, no sólo porque despierta su

imaginación, sino porque conoce otra forma de ser de la luz. Pero, ¿pueden la luz y el agua compartir su ser? Sí, es la respuesta, porque más allá del mundo que se despliega mediante la metáfora, la luz y el agua, estas dos cosas del mundo que el lector generalmente concibe de manera diferenciada se relacionan.

Este cuento, como gran parte de la obra de la autor, ratifica sus pensamientos en relación con sus técnicas: “Con el tiempo descubrí [...] que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque correr el riesgo de decir mentiras y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente hay le-

yes” (García Márquez, 1996:41). “La luz es como el agua” es ejemplo de que en esto consiste precisamente la maestría del autor, en respetar esas leyes mínimas y a partir de ellas crear mundos posibles con la mayor naturalidad. Eduardo Zalamera anticipó un nuevo talento, precisamente en este sentido:

Dentro de la imaginación puede pasar todo, pero sabe mostrar con naturalidad, con sencillez y sin aspavientos la perla que logra arrancársele, no es cosa que puedan hacer todos los muchachos de veinte años que inician sus relaciones con las letras [...]. Con García Márquez nace un nuevo y notable escritor (García Márquez, 2002: 300-301).

Bibliografía

- BOBES NAVES, Carmen (2004). *La metáfora*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1992). *Extraños peregrinos: doce cuentos*, México: Diana.
- _____ (1996). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, México: Diana.
- _____ (2002). *Vivir para contarla*, México: Diana.
- HOUVENGAGHEL, Eugenia (1999). “La doble retórica de lo verosímil en *Doce cuentos peregrinos*”, en *Neophilologus*, Vol. 83, No. 1, pp. 59-71. Springer-Link Date 30 de noviembre de 2004, www.springerlink.com
- INGARDEN, Roman 1998. *La obra de arte literaria*, México: Taurus/UIA.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de lectura*, Taurus: Madrid.
- _____ (2004). “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Cyber Humanitatis* No. 31, Invierno. www.cyberhumanitatis.uchile.cl (consultado el 24 de abril de 2007).
- MATAMORO, Blas (1987). “La verosimilitud”, *Cuadernos hispanoamericanos*, pp. 83-102.

- RICOEUR, Paul (1980). *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad.
- SERNA, Marcela (1997). “La realidad novelada en *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez en *Quinientos años de soledad: Actas del Congreso “Gabriel García Márquez”*”. Rosa Pellicer (coord.), Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 667-684.
- TODOROV, Tzvetan (1995). *Introducción a la literatura fantástica*, México: Co-yoacán.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*, Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.