

## LA PRODIGIOSA TARDE DE BALTAZAR: PROBLEMAS DEL SIGNIFICADO

**Gabriela Mora**  
*Rutgers University*

La cuestión de cómo acercarse mejor al significado de una obra literaria ha venido debatiéndose por largo tiempo. Los resultados insuficientes de los análisis derivados de esquemas teóricos que pretendían explicar el fenómeno estético con instrumentos 'científicos' de otras disciplinas - especialmente lingüísticos - han permitido volver la mirada al autor (proscrito bajo la bandera formalista) y al lector, marginado de dichos esquemas. La responsabilidad transferida a este último en la búsqueda del significado, ha sido sostenida entre otros, por Stanley Fish, para quien la experiencia del lector guiaría su elucidación del texto cuya recreación, en su forma óptima, coincidiría con la intención del autor.<sup>1</sup> Para el crítico, las estrategias de lectura no pueden separarse de las intenciones del autor pues «intención y comprensión son los dos polos de un acto convencional cada uno de los cuales estipula (incluye, define, especifica) al otro» (476). Sin aceptar del todo las taxativas propuestas de Fish, el énfasis que le otorga a la fuerza perlocutoria del texto, y sus reflexiones sobre la importancia para la interpretación, de las suposiciones, valores y juicios compartidos entre el autor y la comunidad de lectores, fueron puntos de partida para este estudio.<sup>2</sup>

La experiencia del lector y el poder del texto para encaminarlo en direcciones determinadas, juegan un papel importante en el acercamiento al significado de *La prodigiosa tarde de Baltazar (LPTB)* de Gabriel García Márquez. Desde nuestro punto de vista, más que en otros casos, la marcada naturaleza ideológica de este relato resiste una separación entre su manifestación lingüística y su evaluación social (como la entiende Bakhtin).<sup>3</sup> Es decir, el esfuerzo, laudable, de describir lo más 'objetivamente' posible ciertos fenómenos de la enunciación se frustran porque el texto está construido de tal modo que su inscripción, de superficie

imbricada férreamente a niveles más profundos, va imponiendo (o queriendo imponer) al lector uno de los dos polos en que se mueven los valores que despliega el relato. En otras palabras, es casi imposible en *LPTB* dejar de interpretar cada segmento porque la obra urge a ello. Por esto, una lectura que se detenga sólo en la descripción de los elementos formales posponiendo o ignorando la observación hermenéutica, sea por expediencia del análisis o porque se cree que la interpretación es secundaria, corre el riesgo de ser insuficiente o de desviarse por senderos menos comprobables.

Como se verá en este trabajo, la última parte de *LPTB* es la que ofrece mayores dificultades para su comprensión total. Esta dificultad se ve ilustrada al cotejar mis conclusiones con las que ofrece el profesor David William Foster en su *Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story*, valiosísimo aporte al estudio de significativos relatos hispanoamericanos.<sup>4</sup> La divergencia de resultados, claro está, pone en evidencia la riqueza del cuento de García Márquez, más complejo de lo que aparece a primera vista.

En nuestra lectura, la oposición ricos/pobres está en la base de la matriz estructural que sostiene el discurso de *LPTB*. Esta oposición se descubre en la descripción de los actantes y de sus acciones, y en la del espacio en que actúan. El narrador - típico de la narrativa del autor - cuenta desde una omnisciencia total pero no objetiva, ya que su simpatía por los pobres los marca positivamente, en tanto que llena el polo de los ricos de atributos negativos. La distancia e ironía que manifiesta a veces este narrador, se ejerce a costa de los ricos, en la mayoría de los casos. Si esto ocurre con los pobres, la modalidad subjetiva diferente de su manifestación, sigue mostrando la inclinación del narrador por este grupo. La complicidad que el texto establece entre el narrador y el lector tiene por objeto, creemos, señalarle al último la preferencia encarnada en los pobres.<sup>5</sup>

La oposición básica de la estructura puede resumirse a través de algunos semas claves que marcan el relato y lo atraviesan en su totalidad. En el cruce en que los dispondremos a continuación, el primer elemento representa a los pobres y el segundo a los ricos: *abierto/cerrado; regalar/vender; sano/enfermo; generoso/egoísta; tranquilidad/ vigilancia; confianza/desconfianza; feliz/infeliz.*<sup>6</sup>

En el nivel temporal de la historia, algunos precisos datos cronológicos indican que ella transcurre después de un mediodía y termina a las 5 de la madrugada del día siguiente. La correlación temporal de las dos primeras escenas, que en el discurso inevitablemente deben leerse en forma

consecutiva, aparece en simultaneidad en la fábula, simultaneidad que conviene señalar porque el contraste entre lo que sucede en ellas refuerza la idea central de la diferencia entre los dos grupos. Nos referimos a lo que ocurre, después de almorzo, primero en casa de Baltazar y luego en la de Montiel: Después del almuerzo, Baltazar reposa y puede dormir a pesar de la interrupción de los vecinos que vienen a admirar la jaula. La casa del carpintero se muestra así desde el comienzo *abierta* a la sociabilidad. En oposición, el hogar de los Montiel aparece *cerrado* de puertas y ventanas. En él, la señora Montiel «yace dos horas», incapaz de dormir, «torturada por la obsesión de la muerte» (71).<sup>7</sup> El narrador insinúa al mismo tiempo, que el descanso del marido no pudo ser mejor pues es hombre «tan precavido» que duerme «sin ventilador» para «vigilar durante el sueño los rumores de la casa» (72).

El fin de la siesta introduce el motivo de la compra/venta, agrega rasgos caracterizadores a Baltazar y a Ursula, su mujer (ella más práctica que él), y presenta al doctor Giraldo. Este personaje pareciera no pertenecer a ninguno de los dos polos; su diferencia es aparente, sin embargo, y se elimina al comprobar en él atributos que en el plano de la matriz constructiva pertenecen a los ricos.<sup>8</sup> La mirada irónica del narrador lo ve con «una gordura lisa y tierna como la de una mujer» (69). Igual que Montiel, el doctor tiene una esposa enferma (inválida). El narrador califica a Giraldo como «viejo» y luego, en un tipo de frase llamado por Bakhtin 'discurso casi directo', lo caracteriza como «contento de la vida pero cansado de la profesión» (68). Es decir, formalmente la enunciación sería del narrador, pero 'emocionalmente' pertenecería al personaje y debe atribuírsele.<sup>9</sup> Hay que asumir que la frase es del personaje no sólo porque el narrador *sabe* más que los actantes (es omnisciente), sino porque en el sistema ideológico que presenta el texto esa declaración sería una contradicción inadmisibles. La historia muestra (implícitamente) que una de las razones de la felicidad de Baltazar es precisamente el placer que deriva de su trabajo. El carpintero conoce bien su oficio: elige con cuidado los materiales («el alambre más resistente,» «junturas soldadas por dentro y por fuera» 70), es «eficaz y cumplidor» (72), y como artista entregado de lleno a su creación, pierde a veces la noción del tiempo (los 15 días dedicados «por entero a la jaula» 68). La frase sobre el doctor representaría así, una negación a su supuesto «contento». Como profesional, habría que colocarlo junto a Montiel cuya labor de negociante también es negativa en el relato (Montiel es capaz de todo por ser rico, hasta de «vender el olor» 71). Ambos 'profesionales' se sitúan en oposición a Baltazar que produce con su trabajo honrado un

objeto bello que proporciona placer a los demás.

A diferencia de Montiel, el doctor sabe apreciar la belleza de la jaula, pero como él, trata el objeto bello en una relación de tipo mercantil en que son importantes las nociones de precio y contrato. Así, después de hablar de la jaula «como si la estuviese vendiendo» (69) Giraldo insiste en saber si hay algún documento que pruebe su encargo. Esta prueba es necesaria para la transacción comercial en el mundo de los ricos, pero no en el de Baltazar a quien le bastan su palabra y la del cliente (en este caso, el niño Montiel). En la transacción que enfrenta al más sofisticado doctor con el carpintero, el primero sale derrotado ya que no puede convencer al segundo de venderle el objeto que desea.

La negociación Montiel/Baltazar también va a estar marcada por actitudes opuestas: mercantiles/no-mercantiles. Para Montiel, que es insensible a lo bello, la jaula es «trasto» o «cacharro» por el que no quiere invertir dinero aunque sabe que le daría alegría a su hijo y a su mujer. Su visión mercantil le hace exigir, como lo hizo Giraldo, una comprobación de la validez del contrato. En el caso de la petición de su hijo, a los ojos de Montiel, no existe formalidad alguna porque sólo a un Baltazar se le puede ocurrir «contratar con un menor» (73).<sup>10</sup> Esta segunda transacción termina de nuevo con la victoria de Baltazar puesto que es él quien dispone dejar la jaula en manos del niño, a pesar del enojo del padre que no quiere que «un cualquiera» venga a dar órdenes en su casa» (75). La última visión de Montiel explicita esta derrota: Se le describe dando gritos, muy pálido y con los ojos empezando a enrojecer. Las consecuencias del disgusto pueden adivinarse devastadoras si se recuerda que Montiel sufre de una dolencia que, según orden médica, le prohíbe «coger rabia» (73).<sup>n</sup>

La idea, central en el esquema narrativo, de que los ricos están enfermos se encarna, como se ve, muy bien en los Montiel. A la enfermedad de los esposos se agrega el ataque histérico del niño de quien afirma el narrador haber heredado «el quieto patetismo de su madre» (73).

El intercambio Montiel/Baltazar ocurre alrededor de las cuatro de la tarde, según el cuidadoso indicio del narrador (74). En el cuadro temporal yuxtapuesto en casa de Baltazar, a esa misma hora Ursula está cantando mientras rebana cebollas. La oposición de la atmósfera hogareña en los dos grupos es tan obvia que sobran los comentarios.

La última parte del cuento sucede en el salón de billar y luego en la calle. Es la secuencia que ofrece más problemas en el nivel semántico ya que, más que los anteriores se abre a las experiencias y escalas evaluativas del lector, que pueden influir de maneras diferentes en la lectura. En este

segmento, además, el narrador parece distanciarse de su personaje central, y con un aparente cambio de visión investirlo de rasgos negativos. A nuestra manera de ver, la ubicación de esta secuencia final en la comprensión del todo narrativo y de la cultura en que se inserta, destruyen tal apariencia.

Al salir Baltazar de la casa del rico, el narrador evidencia otra vez el contraste de los grupos enfrentados. Baltazar piensa que «ninguna de esas cosas tenía nada de particular» (75). Según él, la jaula sólo era «mejor que las otras», y la había regalado sólo para que el niño dejara de llorar. El entusiasmo con que lo reciben sus vecinos, sin embargo, le enseña que «eso tenía una cierta importancia para muchas personas» (75). Este pasaje es crucial al acercarse a responder la pregunta de por qué Baltazar mintió al decir que Montiel le pagó sesenta pesos por la jaula.<sup>12</sup> El profesor Foster afirma que lo hace para salvar las apariencias («to save face», p. 41), atribuyéndole al personaje, creemos, un rasgo que no se corresponde con la inscripción textual. Salvar las apariencias connota doblez e inquietud por el qué dirán. El relato muestra a Baltazar 'simple' (¡pero no tonto!) y 'natural' precisamente porque se lo quiere oponer a sus contrarios que *actúan* (en el sentido teatral) desde 'posturas' empujadas por móviles con vista al beneficio propio: El doctor «*asume* una actitud respetable» cuando quiere convencer al carpintero que le venda la jaula (70). Montiel pasa sucesivamente de la expresión «exaltada» a la serenidad obligada y luego a los gritos, porque desea mantener su postura de poder sobre los demás, cuidar su salud, y salir bien parado en la transacción. El niño Montiel *actúa* de manera muy efectiva para conseguir su fin ya que con su 'escena' logra despertar la piedad de Baltazar.<sup>13</sup> ¿Qué provecho puede sacar el carpintero al regalar la jaula y endeudarse pagando las bebidas de sus vecinos? Desde el punto de vista práctico, ninguno; pero claro no es éste el punto que el relato quiere valorar positivamente, en nuestra lectura.

La explicación de la mentira sobre la venta, parece hallarse en el descubrimiento de Baltazar sobre la importancia que en el pueblo tiene cualquiera derrota que se pueda infligir a Montiel. Baltazar, que no piensa en términos remunerativos, se da cuenta del valor del dinero en relación al cacique. El dinero, entonces, debe figurar en su derrota. Baltazar habría mentido para no empañar la alegría de sus coterráneos ante el triunfo sobre el rico. Pero no habría mentido sobre la existencia de tal triunfo. En un nivel más profundo de significación, la celebración en el salón de billar se justifica puesto que sí hay una victoria (moral) del pobre en su enfrentamiento con el rico, y es éste el tipo de victoria que el texto nos impele a apreciar.<sup>14</sup>

Si lo que decimos es acertado, ¿cómo se puede explicar la última escena de la obra con un Baltazar borracho, tirado en la calle, expuesto al robo? El profesor Foster lee esta escena como la coronación de las diversas etapas de «degradación» del personaje central. De acuerdo al estudioso, la complicidad inscrita entre narrador y lector llevaría al último a entender que en el enfrentamiento con los Montiel, el carpintero sería el «jodido»: «the reader's grasp of the *écriture* of complicity leads to an understanding of the pathetic foolishness of Baltazar's sentiments. If Baltazar is a Christ figure, his truth is that of innocence and artistic accomplishment, virtues that make him, not Montiel and the rich, the one who is *jodido*» (50, subrayados suyos).

Esta conclusión sería aceptable en el terreno de los valores representados en el relato por los Montiel, pero no los que creemos quiere imponer el aprecio del texto. Del rápido recuento que hemos hecho, se hace obvio que la obra desde el comienzo le va proponiendo al lector dos tipos de ganancias: monetarias y espirituales. Ambas aparecen claramente calificadas: Los Montiel tienen dinero, pero están enfermos y su relación familiar es negativa. La apertura en su casa nos los hace entrever como gente no feliz. Por otro lado, Baltazar que de ninguna manera comulga con las nociones de «fama y éxito económico», ajenas a su carácter, aparece contento con su mujer y con su vida.<sup>15</sup> Por esto, exagerar la pérdida económica de Baltazar por haber regalado la jaula («heavy personal loss», según el profesor Foster, p. 49), no se corresponde con los indicios del relato que hacen hincapié en que el carpintero es «eficaz y cumplidor», y que son quince los días que necesita para construir una jaula bella. Afirmado en estos datos, el lector, que ha sido empujado por el texto a simpatizar con el personaje, puede imaginar (ya saliéndose del escrito) un futuro para Baltazar en que caben sin muchas dificultades su recuperación financiera y la de la trasnochada alcohólica (sobre la última hay que recordar que el texto pone cuidado en decir que el carpintero nunca se había emborrachado).

La posibilidad de que este último trozo se abra a otras interpretaciones impone, no obstante, que nos detengamos con mayor espacio en él. Pensamos que además de su polisemia, la escena encierra claves para ayudar a explicar el título y otros elementos significativos no atendidos hasta ahora:

Un momento después, desparrado por la calle, *se dio cuenta* de que le estaban quitando los zapatos, pero *no quiso* abandonar el *sueño* más feliz de su vida. Las mujeres que pasaron para la

misa de cinco no se atrevieron a mirarlo, *creyendo* que estaba muerto (76).

Nuestros subrayados a la cita procuran insistir en el hecho de que, aún borracho, Baltazar está consciente (se da cuenta) de lo que está ocurriendo.<sup>16</sup> Voluntariamente se deja sacar los zapatos, y voluntariamente no quiere abandonar su sueño. El relato había explicitado ya que el sueño se centra en la desaparición de los ricos: «Todos están enfermos y se van a morir» (75).

La palabra *sueño* arrastra la mayor carga semántica por el modo como fue trabajada en el texto. Por un lado, es cierto que parece ingenuo (un sueño) pensar que los ricos se irán muriendo de a poco, y que los pobres sólo pueden contribuir al aceleramiento de su muerte fabricándoles más objetos de consumo. Por otro, es innegable que en este mundo ficticio, en *este* pueblito y con *estos* personajes, es exactamente lo que ocurre: el 'sueño' empieza a hacerse realidad. Por esto creemos que el título del relato tiene que ver con ¿[*prodigio* de que este sueño vaya ocurriendo de 'verdad' (en el mundo ficticio). *Lo prodigioso* de la tarde tiene que ver, entonces, con la victoria del pobre sobre el rico, victoria cuya causa directa habría sido la jaula (el arte), arma inofensiva de impensable poder destructor.<sup>17</sup> Esta victoria exige reconocer la existencia de un conocimiento 'superior' al pragmático representado por los Montiel. La superioridad de la sabiduría de Baltazar la asegura el texto al concretizar en la 'realidad' de la historia algunas declaraciones del personaje que, a primera vista, parecieran ser sólo signos de su simplicidad. Por ejemplo, cuando el relato dice de la piedad del carpintero por los ricos porque tienen «mujeres conflictivas» y «todos están enfermos», la 'verdad' de la aseveración se ve confirmada en la situación.<sup>18</sup>

Volviendo a la cita. Subrayamos también el *creyendo* de las beatas, para poner énfasis en cómo el uso de este vocablo quiere poner de relieve el engaño de las apariencias en la última escena. Baltazar no sólo no está muerto como creen, sino al contrario, mucho más vivo que los representantes de los ricos (a quienes les están vedados los placeres que él acaba de experimentar), es poseedor de esa sabiduría superior que le garantiza una vida más feliz.<sup>19</sup>

Desde una ladera diferente para acercarse al significado del relato y del título, otra clave se halla en un sintagma que aparece en una especie de vuelco metaliterario en el texto. El Dr. Giraldo al contemplar la jaula, la describe como «una aventura de la imaginación (69), una buena definición del objeto y del relato de García Márquez que leemos. La jaula,

que más de una vez se califica de «maravillosa», se convierte, como hemos visto, en arma prodigiosa para derrotar al rico, en una específica campaña en la guerra entre los dos grupos. La imaginación de Baltazar (que creó la jaula) se 'aventura' por segunda vez a partir de la 'realidad' del regalo de la jaula y la enfermedad de los ricos, en un sueño 'ficticio' (espoleado por el alcohol) en el que por la multiplicación de las armas («mil jaulas de a sesenta pesos, y después un millón de jaulas hasta completar sesenta millones» 75) vislumbra la victoria total sobre los ricos. Por último, el *prodigio* de la tarde puede relacionarse con una llamada genérica también inscrita en el texto: su vecindad al tipo escritural de la parábola. El tono del narrador, la división de los actantes principales en buenos y malos, la aureola de santidad de Baltazar (con su nombre y los numerosos indicios que lo acercan a la figura de Cristo), se agregan a la indudable existencia de una moraleja. En nuestra lectura, la lección moral está en la clara advertencia contra la riqueza que, según la historia, no trae la felicidad. Esta premisa, que quizás resulte incómoda a un lector que persigue en el dinero un valor absoluto, parece más tolerable en la forma de una parábola. En las convenciones de la parábola cabe también más fácilmente aceptar que la generosidad de Baltazar es signo evidente de su superioridad sobre Montiel en el texto. Un guiño complicitario del autor, no obstante, quiere obligarnos a no abandonar este mundo, al ponerle a este cuasi Cristo local unos pies muy de barro. Así facilita la identificación del lector con el personaje, y asegura el valor normativo de su cuento.

## NOTAS

1 Stanley E. Fish, «Interpreting the *Variorum*», *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 3 (Spring 1976), 467. Como se sabe, la 'estilística afectiva' de Fish atacó los procedimientos formalistas que se apoyaban exclusivamente en recursos lingüísticos, ignorando la actividad del lector (*Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*). Futura referencia al mismo artículo de *CI* llevará número de página en el cuerpo del trabajo, y mi traducción.

2 «With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida», *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4 (Summer 1982). Dice el crítico: «the reading or hearing of any play or poem involves the making of judgments, the reaching of decisions, the forming of attitudes, the registering of approval and disapproval, the feeling of empathy or distaste, and a hundred other things that are as much perlocutionary effects as the most overt of physical movements» (706).

3 Para Bakhtin, no puede llegarse a entender el significado de una obra sin una comprensión de las condiciones históricas concretas que la originaron. La palabra en el 'aquí y ahora' de la comunicación arrastra consigo, además de sus aspectos lingüísticos una compleja carga ideológica (juicios de valor, estimaciones sociales y económicas, sentimientos, etc.) que definen las condiciones de la comunicación. Así «cuando el poeta



selecciona las palabras, sus combinaciones y su arreglo compositivo, está seleccionando, combinando y arreglando también las evaluaciones que ellas encierran.» La resistencia que se puede sentir a una obra es de hecho resistencia a las evaluaciones que contiene. Véase: P. N. Medvedev/M. M. Bakhtin: *The Formal Method in Literary Scholarship A Critical Introduction to Sociological Poetics*, traduc. Albert J. Wehre, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 119-128. La frase que cité (mi traducción) es de pág. 123.

4 Publicado por University of Missouri Press, en 1979. Futuras referencias a esta obra tendrán número de página después de la cita, y mi traducción. Nuestro análisis no es exhaustivo ni intenta cubrir todos los puntos motivadores de disensiones interpretativas. Nos concentramos, sí, en algunas propuestas del profesor Foster por considerarlas serias e importantes. Nuestras divergencias con algunas de ellas se presentan sólo como posibilidades de lectura diferente, abiertas por el propio texto.

5 El profesor Foster ve en el narrador una superioridad irónica especialmente en relación a Baltazar. Una instancia de este tipo de ironía ocurre, según el crítico, al comienzo del relato: Baltazar «tenía una expresión general de muchacho asustado. Pero era una expresión falsa. En febrero había cumplido 30 años, vivía con Ursula desde hacía cuatro años, sin casarse y sin tener hijos, y la vida le había dado muchos motivos para estar alerta, pero ninguno para estar asustado» (67). El estudioso- que traduce «asustado» por «astonished» - relaciona el adjetivo *falso* con la última parte de la cita («la vida le había dado . . .») sin considerar que por el orden sintáctico, la frase que especifica la edad del personaje es la lógica explicación de la cláusula adversativa («Pero era una expresión falsa»). Es decir, la oposición se da entre una apariencia muy joven y una cronología que la desmiente. Incluso, si se quiere hacer más inferencias del primer sintagma, podría suponerse que *falsa* también tiene que ver con *asustado*, así Baltazar resultaría ser ni joven ni asustado. Esta apariencia juvenil puede atribuirse precisamente a su modo de vida. La lectura que hace el crítico del resto de la cita, en que une la ironía del narrador, con el no «estar alerta» de Baltazar y su «pérdida de control» de la situación que lo enfrenta con Montiel (47-48), tiene que ver con su interpretación total del cuento, diferente a la nuestra, como se verá.

6 Podrían agregarse más divisiones, marcadas en el texto. Entre ellas: franqueza/falsedad; sensible/insensible; sabio/listo; palabra de honor/palabra escrita.

7 Usamos la edición *Los funerales de la mamá grande*, Universidad Veracruzana (Xalapa, México), 1962, que incluye ocho cuentos de García Márquez.

8 Mario Vargas Llosa en su *García Márquez historia de un deicidio* (Monte Avila, 1971), clasifica a Giraldo como representante de la clase media (p. 373).

9 Una breve definición del concepto de Bakhtin se encuentra en el glosario final que trae su *The Dialogic Imagination* traducido por Michael Holquist y Caryl Emerson (University of Texas Press, 1981), pág. 433. Relacionado con su teoría de la heteroglosia y el dialogismo, hay extensas discusiones sobre esta materia en otras obras de Bakhtin como *Marxism and the Philosophy of Language* (como se sabe, publicado bajo el nombre de V. N. Volosinov) y en *The Formal Method*. . . (ver sobre Bakhtin y su obra *Critical Inquiry* 10/2, 1983).

10 La percepción de la noción de jerarquía y anulación del niño bajo la ley paternal es notable en esta escena. Ella es además muy expresiva de los caracteres de los dos hombres. Montiel mira «impasible» a su hijo que grita en el suelo y dice a su mujer: «Déjalo que se rompa la cabeza contra el suelo y después le echas sal y limón para que

rabie con gusto» (74). Baltazar, por su parte, se acerca «sonriendo» al menor y le habla «suavemente», antes de darle la jaula.

11 No entendemos por qué algunas lecturas afirman que Baltazar habría salido de la casa de Montiel, derrotado, «jaula en mano» (Alexander Coleman: *Instructor's Manual for Cinco Maestros Cuentos modernos de Hispanoamérica*, NY: Harcourt, Brace and World Inc., 1969, p. 43). Si se revisa con cuidado el relato, no hay apoyo textual para tal afirmación. Entre los gritos de Montiel diciendo «Llévate tu cacharro» (lo que no significa que la acción se ejecuta) y la llegada de Baltazar al salón de billar hay apenas un punto aparte. El blanco temporal, tiene que llenarlo el lector con inferencias derivadas del contexto. Lógicamente, el carpintero no pudo llevar la jaula a la calle sin que lo vieran los vecinos (que lo habían acompañado hasta la casa de Montiel). Aún si se supone que no había nadie a su salida, la jaula era demasiado grande para pasar inadvertida (el texto pone cuidado en describir las dimensiones) en un pueblo pequeño y donde no sólo todos conocen a Baltazar, sino que todos han estado pendientes de lo que ocurre. Por otro lado, el buen humor del personaje (su alegría, brindis, generosidad en el salón de billar) no se condice con una derrota supuestamente sufrida minutos antes. Esto requeriría un talento simulador muy grande, talento que no se encuentra entre los atributos que el texto otorga al carpintero.

12 Hay que fijarse que el precio que Baltazar da a los vecinos es el mismo impuesto por Ursula y aceptado por el doctor Giraldo sin protestas (71). El carpintero pudo aumentarlo si de verdad estuviera persiguiendo su propia gloria.

13 La madre del niño también 'actúa', 'simula', por temor al marido. Primero miente a Montiel a decirle (en un «murmullo») que su hijo no ha llegado, cuando está en casa. Luego, ante la voz amenazante del marido, su propia voz se convierte en «susurro» (73).

14 La única ocurrencia en el salón que pudiera amargar la atmósfera de triunfo, es la afirmación del narrador de que los vecinos después de brindar por Baltazar y «la muerte de los ricos», a «la hora de la comida lo dejaron solo en el salón» (76). Aunque la frase puede leerse como expresión negativa hacia el personaje, también puede ser considerada como simple recurso de verosimilitud: los habitantes de este pueblo pequeño cumplirían sus rutinas diarias aún en días extraordinarios como éste.

15 El profesor Foster atribuye a Baltazar pretensiones que no se acomodan a su carácter «On the third level, Baltazar is depicted as a fool (albeit a noble and honest one) whose artistic pretensions lead him not to acclaim and economic success but to the debauchery of his reverie» (42).

16 Obviamente, este 'darse cuenta' no cabe en el libertinaje y la intemperancia connotadas por el término «debauchery» de la nota previa. Si el texto marca, aún en su borrachera, la condición 'consciente' de Baltazar, con mayor razón hay que atribuirle esta condición en su sobriedad. Por esto, no estamos de acuerdo con el profesor Foster cuando subraya la ignorancia del personaje vis à vis los ricos. El crítico afirma que Baltazar «is unaware» de la explotación de Montiel y por esto los contraponen en una relación de «conscious exploitation versus unconscious acquiescence» (47). Pensamos, que no sólo Baltazar sino también sus amigos están bien enterados de la explotación. De otro modo no se explicarían los brindis para que se mueran todos los ricos. El regalo de la jaula, gesto consciente de Baltazar, es signo de su generosidad en nuestra lectura, y no de la explotación de Montiel como la ve el estudioso.

17 En una lectura diametralmente opuesta, el profesor Foster ve la jaula como «el

símbolo de la humillación (de Baltazar) ante la familia Montiel» (41).

18 La cuestión de los diferentes grados de conocimiento figura de manera prominente en la lectura del profesor Foster. Para él, Ursula tendría un conocimiento 'superior' al de Baltazar porque sabe estimar la jaula como objeto de comercio («a commodity», 47); aunque, según el crítico, ella tampoco gozaría del mayor conocimiento que poseen tanto el narrador como el lector, cómplices en valores compartidos. El presupuesto de que el dinero da importancia a la persona no es necesariamente universal, y nuestra lectura no lo sostiene.

19 La vieja oposición entre diversos tipos de conocimiento (práctico y no-práctico) juega un papel decisivo en la interpretación del relato. Así, al hablar de Baltazar y otros personajes de García Márquez, el profesor Foster afirma que les falta lo que él denomina «useful knowledge» (50). Pero, preguntamos ¿cómo puede calificarse de «útil» un conocimiento que trae enfermedad y desdicha, como en la casa de Montiel? Relacionado con esto, disentimos también con el crítico cuando priva a los pobres de conocimiento artístico. Según él, Baltazar representaría a un hombre del sector humilde de la sociedad para quien su arte «no es un gesto creativo», sino medio de subsistencia (49). Esto contradice el *furor poeticus* que él mismo le asignó al carpintero al referirse a su concentración en la jaula; además de que el texto aclara que Baltazar *sabe* que ésta es mejor que las otras que construyó. En cuanto a Ursula, aunque es cierto que ella, preocupada por las finanzas diarias, es capaz de ponerle precio a la jaula, no es tan cierto que no la vea como objeto de arte («less an object of art... than a commodity» Foster, 47). Esta acción de la mujer hay que equilibrarla con el efecto que le produce la jaula una vez finalizada: «su disgusto (por la absorción de su marido en este único objeto) se disipó ante la jaula terminada» (68). Es decir, Baltazar, su mujer, y la «mucha gente» que viene a admirar la jaula, señalan el aprecio del pueblo por lo bello.