



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
elc@comunicaciones.udea.net.co
Universidad de Antioquia
Colombia

López Mejía, Adelaida
Los personajes afrodescendientes en "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles"
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 37, julio-diciembre, 2015, pp. 15-27
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351485002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”*

African-Descended Characters in “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”

Adelaida López Mejía

adela@oxy.edu

Occidental College, Estados Unidos

Recibido: 14 de febrero de 2015. Aceptado: 9 de marzo de 2015

doi: 10.17533/udea.elc.n37a01

Resumen: en este cuento de Gabriel García Márquez (1927-2014) el uso inestable de epítetos raciales es síntoma del reto que constituyó para el escritor pensar, nombrar e imaginar la condición de los afrodescendientes colombianos. El protagonista del cuento es *negro* en el título, *Nabo* a secas para un narrador en tercera persona del singular y *negrito* para un narrador suplementario en primera persona del plural; otro personaje, según el narrador en tercera persona, es *negro* en vida, pero *hombre* a secas cuando regresa de la muerte. El diálogo entre el par de personajes *negros* (uno discapacitado, otro muerto) apunta a posturas antitéticas respecto de la discapacidad; por otra parte, la fuerza emocional de la música constituye el núcleo de la relación entre los dos.

Palabras claves: García Márquez, Gabriel; “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”; raza; discapacidad; trauma.

Abstract: In this short story by Gabriel García Márquez (1927-2014), an unstable use of racial epithets is symptomatic of the challenge the writer faced when thinking through, naming or imaging the situation of Afrocolombians. In this early short story’s title the protagonist is identified as *black*, but for the story’s third-person narrator he is always *Nabo*, and for a supplementary first-person plural narrator he is a *little black* (or *little nigger*); the other Afro-Colombian character in the story only appears in sections told by the third-person narrator; before his death, he is referred to as *black*, but when he returns as a ghost, he is a *man*. The dialogue between these two Afro-Colombian male characters invokes differing stances towards disability; a shared love of music constitutes their main bond.

Keywords: García Márquez, Gabriel; “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”; race; disability; trauma.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, 15-27. doi: 10.17533/udea.elc.n37a01

Introducción

Un cuento temprano de Gabriel García Márquez demuestra lo espinoso que resultó para el gran escritor colombiano abordar la representación de los afrodescendientes de su país de origen. Como bien señala Jacques Gilard (1981) en su introducción a la obra periodística de García Márquez, “[l]a época costeña [fue] un período decisivo de formación y de definición de opciones (todo ello, además, en un marco geográfico y humano bien caracterizado” (p. 33). Casi sobra señalar que la costa atlántica colombiana fue donde García Márquez se familiarizó con la cultura afrodescendiente del Caribe. Aunque aquella cultura se desdibuja en novelas tempranas como *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962), el cuento “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (publicado por primera vez en 1951 en el periódico *El Espectador*) constituye un primer intento de García Márquez de retratar la marginalidad de los afrocolombianos, labor que el novelista retoma en serio casi cuarenta años después, en *El general en su laberinto* (1989), donde ahonda en la sicología del esclavo liberto de Simón Bolívar, y en *Del amor y otros demonios* (1994), donde los esclavos africanos y afrodescendientes son la verdadera familia de la protagonista criolla Sierva María de los Ángeles. Fue solamente en la segunda parte de su vida, después de su viaje a Angola en 1978, que García Márquez empieza a reconocer más abiertamente que sus ancestros no eran solamente españoles (Amor, párr. 1). Al respecto, en una entrevista a Manuel Osorio (1978) después de ese viaje, dice: “Yo soy un mestizo” (p. 180).

En el cuento de 1951 se constatan las huellas de la lectura apasionada que García Márquez hizo de William Faulkner (1897-1962) alrededor de 1949, gracias a las recomendaciones de Ramón Vinyes (1882-1952), Germán Vargas (1919-1991), Alfonso Fuenmayor (1915-1994) y Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), sus amigos en Barranquilla. En “Amargura para tres sonámbulos”, un cuento de García Márquez publicado en 1949, Gilard (1981) encuentra una “inspiración en el modelo faulkneriano de *El sonido y la furia* [1929]” (p. 15); hay vínculos entre el cuento de 1949 y el cuento que me interesa aquí, dado que ambos recurren a una voz narrativa en primera persona del plural y en ambos resalta la presencia de un personaje femenino “incapacitado” (García Márquez, 1975, “Amargura para tres sonámbulos”, p. 42). En “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, el protagonista epónimo proporciona a una niña mentalmente discapacitada el único y auténtico lazo afectivo que ella parece tener en la vida; Nabo, además, también queda

mentalmente discapacitado tras ser pateado por un caballo. Por una parte, los personajes discapacitados de estos cuentos remiten al personaje de Beny del *El sonido y la furia*; por otra, en la exploración sostenida del mundo interior de un personaje afrodescendiente en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, de nuevo se vislumbra el ejemplo paradigmático de Faulkner en cuanto a la indagación de las relaciones entre las razas en las Américas.

Los patrones de Nabo

Los patrones del protagonista son caracterizados como dueños pudentes de unas caballerizas. El relato oscila entre un narrador omisciente en tercera persona del singular, de tono emocional más bien parco, que controla los primeros seis párrafos del cuento, y otro narrador en primera persona del plural, de tono marcadamente histriónico, que irrumpen en el séptimo párrafo y funciona como portavoz más bien despreciable de la familia terrateniente que contrata al joven. La patada de un caballo deja a Nabo mentalmente discapacitado y sus patrones lo encierran en un cuartucho por el resto de su vida; un día se despierta, por ejemplo, con “los pies atados y las manos atadas a un horcón del cuarto”; cuando empieza a delirar, los patrones le introducen un pañuelo en la boca (García Márquez, 1975, “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, p. 79); y si bien lo alimentan, lo tratan como poco más que un animal: “Lo habíamos encerrado como si fuera un caballo, como si la patada le hubiera comunicado [...] toda la estupidez de los caballos: la animalidad” (p. 80). El relato consta de quince párrafos en total y oscila de manera compleja entre estos dos narradores de registros éticos y emocionales marcadamente diferentes.

El punto de vista de la familia terrateniente deja claro que los patrones son ciegos a la vida imaginativa y a la humanidad de su empleado, antes y después de su accidente. Por otra parte, el narrador omnisciente en tercera persona del singular no emite ningún juicio sobre la relación entre Nabo y sus patrones; evita expresar compasión por el trabajador que pasa años encerrado en un agujero sin luz. Sin embargo, todo lo que el lector colige de la relación entre Nabo y sus patrones constituye una denuncia palmaria del racismo y el clasismo colombianos.

El músico negro

Es solamente gracias al narrador en tercera persona del singular que se desarrolla el aspecto fantástico o mágico-realista del relato, pues el narrador

en primera persona del plural, portavoz de los terratenientes, jamás hace referencia al hecho de que Nabo, después de quedar discapacitado, empieza a recibir visitas periódicas de una misteriosa figura masculina. Al principio, estas visitas parecen alucinaciones auditivas: en el primer, segundo y tercer párrafo, el protagonista recién discapacitado oye la voz de alguien que le anima a unirse a un coro. El narrador nunca explica dónde se encuentra ese coro ni quiénes lo constituyen; solamente el título del cuento indica que se trata de un coro celestial. En el primer párrafo, el protagonista abre sus ojos (no es claro si sigue dentro de la caballeriza) y escucha a sus espaldas: “Anda, Nabo, ya dormiste bastante” (p. 75). Tres párrafos más adelante, Nabo ve por primera vez la figura que le ha hablado ya dos veces y quien le dice: “[L]os caballos no están aquí y te estamos esperando en el coro [...] sólo nos interesaba traer una voz como la tuya” (pp. 76-77). Nabo se esfuerza por recordar dónde ha visto al visitante: “Nabo sacudió la cabeza. Todavía *no había empezado a pensar*. Pero ya creía haber visto al *hombre* en alguna parte” (p. 76, énfasis mío). Este personaje es hombre en el cuarto de Nabo, pero fuera del cuarto es descrito exclusivamente como negro. Para Nabo (y quizás también para el mismo narrador en tercera persona del singular), dejar atrás al negro y reconocerlo por fin como hombre constituye un adelanto de conciencia, una mayor capacidad de ver al ser humano fuera de los parámetros de su identidad racial.

El narrador en tercera persona del singular vacila entre los epítetos que utiliza para calificar al músico. Este es negro en vida, cuando toca el saxofón en la plaza: “Nabo [...] se sentaba en un rincón, callado, pero no para oír la música sino para ver al negro. [...] El negro [...] tocaba el saxófono en uno de los atriles posteriores” (p. 78). Cuando ese mismo personaje aparece en el cuarto de Nabo, sea como ángel, fantasma o visión demencial, siempre es calificado como hombre, nunca como negro. Y en cuanto a Nabo, aunque el título lo identifica como negro, los primeros seis párrafos del relato no utilizan ninguna caracterización racial para referirse a él; solo después del séptimo párrafo, cuando irrumpen el narrador en primera persona del plural que articula el punto de vista de los patrones, aparecen referencias al joven Nabo como negrito: “[V]imos venir al negrito, cantando y chorreando todavía el agua de los caballos” (p. 78); ese mismo narrador luego se refiere al Nabo adulto como “un enorme negro bestial” (p. 83). La familia ganadera siempre piensa en Nabo como negro, pero el narrador omnisciente se resiste a fijar a su protagonista con un rótulo racial y se refiere al músico negro como hombre cuando este reaparece misteriosamente en el cuarto de Nabo. En los epítetos

cambiantes de ambos personajes puede percibirse el propósito del autor de combatir el estereotipo racial.

Nabo, el protagonista negro

Después de que el visitante le dice a Nabo que él y otros lo están esperando en el coro, el protagonista empieza a recobrar algunos de sus recuerdos, entre ellos el de su propio talento para el canto. Aunque no entiende el significado de la invitación del visitante, a Nabo no le extraña que alguien le pida que él se una a un coro, ya que “todos los días, mientras cepillaba los caballos, inventaba canciones para distraerlos. Despues cantaba estas mismas canciones en la sala para distraer a la niña muda” (p. 77). A medida que avanza el relato, Nabo recuerda diversos aspectos de su vida, los cuales forman parte de su caracterización: su trabajo en las caballerizas y el cuidado que le proporciona a la niña discapacitada de sus patrones.

Sin embargo, inmediatamente después de su accidente, Nabo se encuentra sumido en la amnesia: “[L]os días habían quedado atrás. Era como si alguien hubiera pasado una esponja húmeda sobre aquellos remotos sábados en la noche en que iba a la plaza del pueblo” (p. 76). Aunque en este segundo párrafo el narrador en tercera persona del singular cuenta que “Nabo iba a la plaza los sábados en la noche [...] no para oír la música sino para ver al negro [...] [que] tocaba el saxofón” (p. 76), Nabo no recuerda ninguna parte de su vida cuando recobra la conciencia tras la patada del caballo. Solo después de que el visitante misterioso aparece y le invita a unirse a su coro, empieza a reconstruir lo que fue su vida.

Hay que esperar hasta el quinto párrafo para que Nabo reconozca definitivamente a su visitante como el músico que tocaba el saxofón en la plaza: “Se quedó mirando hacia el rincón y vio otra vez al hombre. [...] Sólo entonces lo reconoció” (p. 77). Un lector atento ya sospecha que el músico de la plaza es el hombre que aparece y reaparece en el cuarto de Nabo; sin embargo, el protagonista debe oír y ver al visitante varias veces antes de identificarlo plenamente. Incluso al final del párrafo cinco no se resuelve la incertidumbre acerca de la identidad del visitante, puesto que a partir del párrafo seis el relato se desvía y por primera vez se introduce la perspectiva mezquina de los patrones, con su ceguera hacia la vida interior de su empleado: “Al principio, cuando llegó a la casa y le preguntamos qué sabía hacer, Nabo dijo que sabía cantar. Pero eso no le interesaba a nadie. Lo que se necesitaba era un muchacho que cepillara los caballos” (p. 78).

Los patrones no conciben la existencia de Nabo más allá de su capacidad de servicio. En la primera oración pronunciada por ese narrador tan falto de empatía, tan ciego a cualquier cosa que no sean sus propios intereses, queda claro que los patrones no conocen ni la vida interior ni los gustos de Nabo: “Si los de la casa hubiéramos sabido qué hacía Nabo en la plaza los sábados en la noche, habríamos pensado que cuando dejó de ir lo hizo porque ya tenía música en la casa” (p. 77). Nabo no regresa a la plaza porque el músico que él iba a ver allí desaparece, pero la estrecha visión moral de la familia terrateniente no le permite a esta imaginar la vida interior de su empleado. Esta familia concibe la existencia de su sirviente solamente en relación consigo misma: Nabo tiene valor exclusivamente instrumental. En esta familia, sin embargo, hay una niña discapacitada y anónima, y los párrafos seis y siete ahondan en la relación entre ella y Nabo: “[L]levamos la ortofónica para distraer a la niña. [...] [S]e necesitaba una persona que le diera cuerda todo el día [y] pareció lo más natural que esa persona fuera Nabo. Podría hacerlo cuando no tuviera que atender los caballos” (p. 77). Nabo tiene la paciencia suficiente como para pasar tiempo con esta niña discapacitada, enseñarle a manejar el aparato musical e incluso tratar de enseñarle a hablar (pp. 78-79). Los patrones se van acostumbrando a que “la niña no podría caminar, no reconocería a nadie, no dejaría de ser la niña muerta y sola que oía la ortofónica” (p. 78). Desde un comienzo, los patrones esperan que Nabo les sirva de niñero; él se convierte en el único lazo afectivo que tiene esta niña y su nombre es la única palabra que ella aprende a pronunciar. *Nabo* es la última palabra del cuento, pronunciada por la discapacitada ya adulta cuando reconoce al enorme negro que tumba la puerta del cuarto donde este ha vivido encerrado durante años y que corre desesperado hacia la caballeriza. La representación de la indiferencia y frialdad emocional de la familia hacia la niña y Nabo funciona como denuncia de las élites colombianas (y latinoamericanas) y de su ceguera de la injusticia social.

Acercamiento de los personajes a través de la raza y la música

La voz en primera persona del plural se limita a contar pormenores de la vida de Nabo como empleado de la familia e interrumpe la línea temática referente a la identidad del visitante misterioso. De hecho, la familia terrateniente nunca se entera de que Nabo conversa con alguien después de su accidente, así como jamás se entera de lo que Nabo hacía los sábados en

la plaza. Solamente en el párrafo nueve, donde se calla la voz en primera persona del plural y se regresa a la narración en tercera persona del singular, se confirma que el visitante de Nabo es el músico negro que antes tocaba el saxofón en la plaza: “Nabo le dijo al hombre: ‘Yo lo he visto antes’. Y el hombre dijo: ‘Todos los sábados me veían en la plaza’” (p. 79). El músico regresa repetidas veces al cuarto de Nabo, siempre con la misma invitación: “Ahora los caballos no están aquí y te estamos esperando en el coro” (p. 76); en el noveno párrafo: “[T]e estamos esperando” (p. 80); en el párrafo once: “[T]e estamos aguardando en el coro” (p. 81); en el párrafo trece: “[E]res tú el que debes venir con nosotros” (p. 82). Aunque el narrador en tercera persona del singular nunca hace referencia a un coro de ángeles, el título mismo del cuento identifica al visitante como uno de estos seres inmortales. O sea que el músico de la plaza ha muerto y su reaparición en el cuarto de Nabo es sobrenatural o una alucinación. Recuérdese la definición de Tzvetan Todorov (1973) sobre el cuento fantástico: el lector no puede determinar si el evento enigmático de dicho tipo de relato tiene una explicación sicológica o extracientífica (p. 31). El lector que se incline por el realismo interpretará al visitante de Nabo como una alucinación; el lector con gusto por lo sobrenatural adoptará la posición del mismo Nabo, para quien el músico que lo visita pertenece a un coro de muertos convertidos en ángeles.

Los párrafos a cargo del narrador en tercera persona del singular establecen una relación sutil y compleja entre Nabo y el antiguo saxofonista. En primer lugar, sentarse a mirar al músico era el pasatiempo preferido de Nabo mientras todavía podía trabajar: “[E]ra lo único que Nabo hacía después de cepillar los caballos: ver al negro” (p. 76). Un placer o una satisfacción enigmática encuentra Nabo al fijar su mirada en el músico de la plaza; inicialmente esta satisfacción se define como visual y no como musical. Incluso tiene visos de voyeurismo, puesto que no parece haber ningún tipo de reciprocidad en la mirada entre el protagonista del relato y el músico negro de la plaza: “Nabo veía al negro pero el negro no veía a Nabo” (p. 76). Antes de su accidente, el placer de Nabo se centra en mirar la actividad del otro; este no tendrá la oportunidad de compartir sus pensamientos y emociones sino hasta después de la muerte. Para ambos personajes, el acercamiento al otro, que resulta ser también su semejante, se realiza solo en situaciones agónicas, como pueden ser la discapacidad o la muerte.

Sin embargo, en el noveno párrafo, durante una de las visitas que el músico muerto le hace a Nabo ya discapacitado, este le confiesa: “[Y]o creía que yo

lo veía a usted y usted no me veía”, y el músico le responde: “Nunca te vi, pero después, cuando dejé de ir, sentí como si alguien hubiera dejado de verme los sábados” (p. 79). Nunca se explica por qué el saxofonista desaparece del pueblo, pero queda claro que la mirada de Nabo le otorgaba algún tipo de reconocimiento, aunque ese reconocimiento no fuera percibido como tal inmediatamente. Y este reconocimiento aplazado que Nabo otorga al saxofonista negro me hace reevaluar las palabras de Frantz Fanon (1967): “As long as the black man is among his own, he will have no occasion to experience his being through others”¹ (p. 109). En el cuento de García Márquez, estar entre los suyos constituye, para Nabo y el músico negro, más que una manera de olvidar y evadir el racismo. Para Nabo constituye una afirmación de la identidad racial, una afirmación hecha inicialmente a través de una identificación espectral con el músico.

Nabo sigue asistiendo a los conciertos en la plaza con la esperanza de que el músico negro regrese. Sin embargo, cuando otro hombre, con otro saxófono, reemplaza al músico desaparecido, Nabo se convence de que este no regresará y resuelve no volver él tampoco a la plaza (p. 77). Esto nos lleva a concluir que el saxofonista negro ha muerto; nunca se explica cómo muere, y esta falta de explicación queda como un cabó suelto del relato. Sin embargo, dada la época en que este fue escrito, es posible que en la desaparición del músico esté cifrada una referencia a la violencia en Colombia a partir de la década de 1940. La frase del saxofonista “yo no podía volver a la plaza” (p. 80) hace referencia a algún tipo de persecución o amenaza, sin que llegue nunca a explicitarse la razón de la desaparición. En todo caso, al perder a su semejante, Nabo pierde también su interés en volver a la plaza. El músico negro quizás logra otorgarle a Nabo cierta sensación de pertenencia o empoderamiento en el espacio público de la plaza; desaparecido el saxofonista, Nabo se repliega en la estrechez de su vida como sirviente.

Al leer las escenas que describen al saxofonista negro en la plaza es difícil evitar la conclusión de que la empatía e identificación entre este y Nabo tienen que ver tanto con la raza como con la música. Nabo canta antes y después de quedar discapacitado, y él mismo sabe que tiene buena voz. El narrador en tercera persona del singular afirma: “Si cuando cantaba alguien le hubiera dicho que lo llevaría a un coro, no se habría sorprendido” (p. 77). Nabo canta con la naturalidad con que respira: “[T]odos los días, mientras cepillaba los

1 “Mientras el negro esté entre los suyos, no tendrá ocasión de experimentar su ser a través de los otros” (traducción mía).

caballos, inventaba canciones para distraerlos. Después cantaba en la sala para distraer a la niña muda” (pp. 76-77). Aún en los primeros días después del accidente, cuando Nabo despierta con “los pies atados y las manos atadas a un horcón del cuarto [...] [empieza] a cantar” (p. 79). Si bien los sentimientos de Nabo son invisibles para sus patrones, ni siquiera ellos pueden ignorar que la música es importante para su empleado:

Al principio, cuando llegó a la casa y le preguntamos qué sabía hacer, Nabo dijo que sabía cantar. Pero eso no le interesaba a nadie. Lo que se necesitaba era un muchacho que cepillara a los caballos. Nabo se quedó, pero siguió cantando (p. 78).

Para el saxofonista negro convertido en visitante de ultratumba no hay duda de que la música le da sentido a la existencia. Así le dice a Nabo: “Y el hombre, todavía sin moverse, dándose golpecitos en las rodillas: ‘Yo no podía volver a la plaza, a pesar de que era lo único que valía la pena’” (p. 80). Desde los tiempos de la esclavitud, la música fue para los afrodescendientes de las Américas una manera de afirmar su espiritualidad, su libertad y su humanidad en medio y a pesar de las condiciones en que vivían (Andrews, 2004, pp. 28-31). Para el visitante no hay nada más precioso que la música, y lo que él aprecia de Nabo es precisamente su voz; por esta razón regresa del más allá e intenta convencerlo de que se una al coro. A Nabo también la música le ha proporcionado un sentimiento de bienestar ontológico, pero su relación con ella es menos conciente o autoreflexiva y hay algo que él valora aún más: la vida. Por lo tanto, Nabo resiste la invitación a unirse a un coro de muertos.

Vida o muerte, vida o música

Nabo se aferra a la vida a pesar de sus condiciones dolorosas, en contra de la voluntad empecinada del antiguo músico de la plaza, el cual nunca deja de insistirle que se una a su coro, a los ángeles, a otros músicos también fallecidos, quizás para seguir cantando en el más allá. Por una parte, el visitante ayuda a Nabo (y al lector) a entender el paso del tiempo: lo primero que le dice a aquél es que “tienes como tres días de estar durmiendo” (p. 75); más adelante le advierte: “[T]ienes como dos años de estar durmiendo” (p. 77); y hacia el final anuncia: “La caballeriza la clausuraron hace 15 años” (p. 82). Al marcar

el paso del tiempo, el hombre brinda a Nabo lo que la antropología médica llama la *narrativización de la enfermedad*, “a process of locating suffering in history, of placing events in meaningful order in time”²² (Good, 1994, p. 128). Asimismo, el visitante le ofrece a Nabo una narrativización cronológica de su discapacidad, una comprensión más cabal de su situación. Podría pensarse que el músico muerto hecho ángel tiene la intención de persuadir a Nabo de que no hay razón para seguir viviendo y de que la muerte es la solución al sufrimiento. Puede haber aquí una referencia cifrada a la esclavitud y a la pregunta existencial respecto del valor de la vida en condiciones extremas de degradación o de sufrimiento. En todo caso, Nabo permanece indiferente a la invitación de ultratumba. A lo que no permanece indiferente es al recuerdo del instante anterior a su accidente, el último recuerdo o imagen de una vida plena, asociada ya no con la música, sino con el peine que pasaba por la cola de un caballo antes de que este lo pateara.

En sus conversaciones con su visitante y con sus patrones, Nabo regresa obsesivamente al momento en que peinaba al caballo, justo antes del trauma. Su primer pensamiento consciente es: “Estoy aquí porque me pateó un caballo” (p. 76). Cuando los patrones describen los primeros días de Nabo después del accidente, explican que este “[p]asó toda la noche llorando, [...]” hablando del peine que se perdió en los yerbales de la caballeriza. [...] [L]e preguntamos cómo se sentía, y él dijo: ‘Me siento como si me hubiera pateado un caballo’” (p. 79). Según Cathy Caruth (1995), “the impact of the traumatic event lies precisely [...] in its insistent appearance outside boundaries of any single place or time”²³ (p. 9). Como también anota Elissa Marder (2006), la persona traumatizada regresa repetidamente a “the absence of something that failed to become located in time or place”.²⁴ Es lo que hace Nabo: se refiere repetidamente a la patada del caballo, mientras que su visitante se esmera en convencerlo de que “[a]hora los caballos no están” (pp. 76-77). La quinta vez que Nabo dice “[m]e pateó un caballo”, “el visitante le responde: ‘Hace siglos estás diciendo eso y mientras tanto te estamos aguardando’” (p. 80). Nabo se aferra al trauma como manera de aferrarse a la vida; por otra parte, el músico muerto se empeña en convencerlo de que abandone el cuarto, de que se una al coro, de que no siga viviendo en las condiciones en que se encuentra.

2 “proceso mediante el cual el enfermo puede “localizar el sufrimiento en la historia [y] colocar eventos en un orden temporal con sentido” (traducción mía).

3 “el impacto del evento traumático yace precisamente en [...] su aparición insistente más allá de los lindes de cualquier lugar o tiempo unívoco” (traducción mía).

4 “la ausencia del evento que no logró fijarse ni en el tiempo ni en el espacio” (traducción mía).

De tal modo, el diálogo entre Nabo y el músico muerto parece a veces un debate entre el valor de la vida y la atracción que a veces puede ejercer la muerte. Muy sorpresiva es la revelación hacia el final del relato de que el músico y su coro misterioso, en el afán de que Nabo se una a ellos, son los responsables del accidente que lisió al protagonista de por vida. En un párrafo donde aparece tanto la voz del narrador omnisciente como la voz de los patrones, se explica que Nabo no tenía la costumbre de peinar a los caballos, “[p]ero el miércoles había ido al mercado y había visto un peine y se había dicho: ‘Este peine para peinarle la cola a los caballos’. Entonces fue cuando sucedió lo del caballo que le dio la patada” (p. 80). Cuando Nabo le relata lo mismo a su visitante, el músico muerto le confiesa: “Nosotros lo quisimos así, para que vinieras a cantar en el coro. [...] Nosotros habíamos resuelto que encontraras el peine y le peinaras la cola a los caballos. [...] Era la única manera de que vinieras al coro” (pp. 80-81). Es decir, la llamada a la muerte no comenzó porque Nabo estuviera discapacitado; comenzó cuando Nabo era todavía joven, robusto y fuerte; comenzó como un intento de los muertos de apropiarse del talento musical de un vivo. Así, pues, el cuento destruye lo que hasta entonces parecía proponer: no es que la vida de un discapacitado (o un esclavo) no valga la pena, sino que (para los ángeles) la música de los coros celestiales vale más que la vida humana.

Han pasado quince años del accidente cuando Nabo le dice al músico: “Hasta que no encuentre el peine no me moveré de aquí” (p. 82); “[m]ientras no encuentre el peine no iré al coro [...]. Debe estar por aquí” (p. 82). El visitante lo anima: “Si lo único que esperas para venir al coro es encontrar el peine, [...] yo me encargaré de que nadie pueda detenerte” (pp. 82-83). La perspectiva de la familia terrateniente irrumpie de nuevo en el último párrafo: “[E]l enorme negro bestial [...] salió atropellándose [...] y escarbó el suelo [...] pensando quizá que al escarbar la hierba se levantaría el olor a orín de yegua, antes de llegar por completo a las puertas de la caballeriza” (p. 83). Encontrar el peine equivale a regresar al momento justo antes del trauma. Para Nabo, lo más importante es deshacer el paso del tiempo, volver al instante antes de que la patada del caballo lo hundiera en una larga pesadilla, lo cual equivale a recobrar su capacidad de trabajar. El peine sería el *objet a* de Lacan (1981), ese objeto traumático que orienta el deseo, ese objeto que forma y a la vez no forma parte del cuerpo, ese objeto que puede ser oral, anal, visual o invocatorio-auditivo (pp. 83, 103-104). Para Nabo, el *objet a* es el peine que identifica gozosamente como instrumento idóneo para cuidar la cola de los

caballos, y que posee evidentes asociaciones anales; Lacan apunta que la fase anal es la fase metafórica por excelencia (p. 104), y efectivamente para Nabo el recuerdo del peine encierra el recuerdo del trabajo como parte afirmativa de la vida. No sucede así para el músico negro, hombre y ángel, para quien el *objet a*, el objeto de placer tanto mortal como vital, es la música.

Conclusión

Lo que más he querido recalcar hasta aquí es cómo, antes de su accidente, Nabo iba obsesivamente a la plaza, no para oír la música, sino para ver al negro, y cómo ese músico de ultratumba le revela a Nabo que sus visitas le ofrecían, sin que el mismo músico lo supiera en ese momento, una forma de reconocimiento. Para el saxofonista negro, la música reafirma su humanidad, pues era lo único que valía la pena. Para Nabo, ni siquiera la música vale lo que vale la vida. Concluyo entonces que: 1) mirar al negro es para Nabo (y para el mismo músico) el principio de una toma de conciencia de su condición racial, una afirmación mutua de la propia identidad racializada; 2) tanto el oficio del saxofonista negro como el talento musical de Nabo sirven como comentario del autor sobre la importancia de la música en la cultura afrocaribeña; 3) dada la raza (en vida) de quien ofrece la invitación de unirse a un coro de ultratumba y la raza de quien recibe esta invitación, no es descabellado concluir que aquel coro sea un coro de voces negras; 4) el hecho de que Nabo quiera postergar su entrada a un coro de muertos y de que el visitante se empeñe en seguir invitándolo apunta a la tendencia a cuestionar la calidad e incluso el valor de la vida de los discapacitados; 6) la discapacidad puede funcionar aquí como una metáfora de la esclavitud; 7) por último, ya que Nabo es negro en el título y para la voz narrativa en primera persona del plural, pero es Nabo a secas para el narrador omnisciente, y ya que el músico negro es negro en vida, pero hombre a secas después de la muerte, el uso fluctuante de epítetos raciales en este cuento no solo funciona como alegoría del reto que constituyó para García Márquez pensar, nombrar e imaginar la condición de los afrodescendientes colombianos, sino que apunta a la dificultad que presenta cualquier exploración de la identidad racial.

Bibliografía

1. Amor, A. (diciembre, 2001). África y los negros en la obra de Gabriel García Márquez. *Analecta Malacitana Electrónica*, 31, 123-145.

- Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero31/Garcia_Marquez.htm [Consultado el 14 de marzo de 2015].
2. Andrews, G. R. (2004). *Afro-Latin America 1800-2000*. New York: Oxford University Press.
 3. Caruth, C. (1995). Introduction. En Cathy Caruth (ed.) *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 3-12). Baltimore: John Hopkins University Press.
 4. Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
 5. García Márquez, G. (1975). *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez 1947-1972*. Barcelona: Espasa y Calpe.
 6. Gilard, J. (1981). Prólogo. *Gabriel García Márquez: Obra Periodística. Vol. 1. Textos costeños* (pp. 7-56). Barcelona: Bruguera.
 7. Good, B. J. (1994). *Medicine, Rationality, and Experience: An Anthropological Perspective*. New York: Cambridge University Press.
 8. Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Principles of Psychoanalysis*. New York: Norton.
 9. Marder, E. (2006). Trauma and Literary Studies. *Reading On, 1.1*, 1-6. Disponible en: http://www.academia.edu/2334946/Trauma_and_Literary_Studies_Some_Enabling_Questions [Consultado el 14 de marzo de 2015].
 10. Osorio, M. (1978). Poco café y mucha política. Entrevista con Gabriel García Márquez. En A. Rentería Mentilla, *García Márquez habla de García Márquez* (pp. 179-184). Bogotá: Rentería Mantilla.
 11. Todorov, T. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.