

Wolfgang A. Luchting / ZAMBAS Y ZAMBOS
EN LA OBRA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO.
Fuente: Socialismo y participación. Número 31.
Septiembre de 1985; páginas 65-73.

EN su libro *Peruanismos* la lingüista peruana Martha Hildebrandt asevera: En España se llama *zambo* o *patizambo* al que camina con las rodillas juntas, las pantorrillas separadas y los pies con los dedos vuelto hacia afuera [andar difícilísimo, me parece]. En el Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Chile, en cambio, *zambo* es el que tiene considerable proporción de sangre negra, manifiesta tanto en el color oscuro de la piel como —sobre todo— en la peculiar calidad del cabello; en el Perú se hace distinción entre el *zambo*, que tiene sangre negra e india, y el *mulato*, que es de sangre negra y blanca. En Arequipa *zambo* y *zambos* designa también la *pasa* o *mota* del negroide.¹

Entre cuentos, novelas y piezas de teatro, Julio Ramón Ribeyro ha publicado, al escribirse estas líneas, 76 títulos.² En 21 de ellos figuran negros, prominente o decorativamente, solos o en compañía de otros negros. Así figuran dos en *Cróni-*

1. (Lima: Francisco Moncloa, Editores, 1969), p. 402.
2. Me refiero a las siguientes obras: *Atusparia* (1981), *Los geniecillos dominicales* (1973), *Crónica de San Gabriel* (1960), *Cambio de guardia* (1976), *Teatro* (1975: siete piezas), *La Palabra del mudo I* (1973: 19 cuentos), *II* (1973: 22 cuentos) y *III* (1977: 13 cuentos, uno de los cuales, "La juventud en la otra ribera", salió por separado en 1973, razón por la cual no lo doy aquí específicamente). Un título más salió en 1981 en Hueso número 10: "La solución" (pp. 13-23).

ca de San Gabriel (CG) y definiblemente más de diez en *Los geniecillos dominicales (GD)*, etcétera.

En algunos casos no es determinable si el significante "negro, —a" o "zambo, —a" efectivamente se refiere a una persona negra o negroide, o si es un mote o un tratamiento afectuoso o jocoso (como cuando se dice, en el Perú, "cholo" o "cholito" a personas que no lo son ni de lejos).

No son indeterminables los términos "mulato" y "moreno": se refieren siempre a gente negra o negroide, a gente "de color", igual que lo hace esta última expresión. Una aparente conciencia de la transferencia semántica desde la palabra inglesa "negro" a la palabra "black", se da solamente una vez en la obra de Ribeyro: en el cuento "El carrusel" (*La palabra del mudo*, III, 177)³ en el que uno de los caracteres-eslabón de la cadena circular de emisores, el cuarto, comenta sobre el eslabón número cinco que "penetró un hombre de color, a quien mis convicciones políticas impiden llamarlo negro". Ya que el personaje es francés existe también la posibilidad de que una transferencia semejante a la en inglés, se haya operado en el francés —de "négre" a "noir"— y que Ribeyro refleje esto en su texto, cosa que no sé a ciencia cierta. En todo caso, "El carrusel" fue escrito *en París* en agosto de 1967. Es interesante que el quinto emisor mencione a Senghor, de

3. De aquí en adelante los tres tomos de *La palabra del mudo* se identifican con I, II ó III, seguido por el respectivo número de páginas donde es necesario.

quien Richard L. Jackson aduce el concepto de negritud comentando que éste no existe en América latina."

Un ejemplo de los casos semánticos; te dudosos se da en el cuento "El próximo mes me niveló" (II, 271-82; 1969) con la figura a la que se refiere este diálogo: "—A Calato también le pegó el *Negro Mundo* —dijo Gastón. —Pero al *Negro* le pegó el sargento Mendoza" (281; mi subrayado). Las palabras "Calato", "Negro Mundo" y "Negro" están escritas con mayúscula, es decir: son motes, mientras que "sargento" no tiene mayúscula, lo que querrá decir que Mendoza *es* sargento.⁵ "Negro Mundo" o "Negro", entonces, ¿*es* negro? Si se cultiva la intertextualidad hay que contestar afirmativamente, pues Ribeyro ya ha usado el mote, incestuosamente, por decirlo así, y esta vez con minúscula en la palabra decisiva, en un cuento muy anterior (1954), "En la comisaría" (I, 49-59), donde leemos: "aquella cicatriz... que le dejaron las muelas del negro Mundo" y "—¿Cómo te has metido con ese *negro*? —le preguntó [Luisa]" (55; mi subrayado).

Otro ejemplo de una semántica dudosa se da en "Tristes querellas en la vieja quinta" (III, 27-49), donde la incerti-dumbre resulta de la *intención* del hablante al usar las palabras relevantes: Memo, el protagonista, llama a su vecina y antagonista, Doña Pancha, "zamba grosera", "una zamba sin educación" etc. (*passim*) y pocas líneas después del primer uso de estos términos Ribeyro acota que Memo dice "una última injuria que había tenido hasta entonces en reserva: '¡Negra!'" (34). A través de todo el cuento los términos raciales son usados, pues, con la intención de insultar, por lo que queda impreciso si Doña Pan-

4. The Black Image in Latin American Literature (Albuquerque: University of New México Press, 1976 [?]). Me apoyo en la reseña del libro por Vera Green en Review 24 (New York: Center for Inter-American Relations, no year [1979?]), pp. 107-109.
5. La ortografía en los libros de Ribeyro publicados en el Perú debe ser tratada con cuidado, pues la responsabilidad editorial es tenue.

cha efectivamente es negra o negroide. Me inclino por decir que es, ya que el mismo nombre, Pancha, se le asocia al lector con "Ña Pancha", nombre de un detergente en el Perú (y quizá en otros países latinoamericanos), en cuya caja siempre se ve a una negra muy comercialmente sonriente. Por otra parte, nos llega a ser presentado, brevemente, el hijo de la vecina, y Ribeyro no nos dice nada sobre el color de ese personaje, comenta sólo sobre su gordura y que parece maricón. Sea como fuere, no es ilícito suponer que Doña Pancha tenga algunos, probablemente insignificantes, rasgos negroideos. Además, me disgustaría perderla como personaje negro, puesto que es una de las muy contadas figuras que en la obra de Ribeyro logran ocupar la posición de actores en la trama.

Otro caso dudoso se da en "Espumante en el sótano" (II, 205-17), en el que en un momento dado el protagonista, Aníbal, empleadillo en el Ministerio de Educación, dice a sus colegas: "—Toquen esta mano. Muélanla, denle una lamidita, *zambos*. Me la ha apretado el director" (211; mi subrayado). Aquí, sin embargo, me parece haber poca duda de que el significante carece de su significado normal, o sea: los colegas de Aníbal *no* son zambos, pues un zambo en Lima no llegaría ni siquiera a ser empleadillo, en el mejor de los casos llegaría a ser *portero* en aquel Ministerio. Aníbal usa, me parece, la palabra para dárselas, humorísticamente, de superior a sus colegas, razón por la que el parlamento continúa así: "¡Ah, pobres diablos! No saben ustedes con quién trabajan".

Conclusión: calificar a alguien de "negro, —a" o "zambo, —a", en la obra de Ribeyro (y en el Perú, por supuesto), puede ser un insulto, un uso despreciativo, o, en otros casos, una referencia, a veces jocosa, a la propia superioridad del emisor, si el profiriente no es negro él/ella mismo/a. Como cuando Luisa observó, líneas arriba: "... ¡ese negro!". Pero también hay zambos que llaman zambo a un blanquinoso. Así el Loco Camioneta en *GD*, que le dice a Ludo,

blanco por definición, "El Sexto es duro, *zambo*" (207). Aquí, otra vez, el término es empleado desde una situación de (momentánea) superioridad: el Loco Camioneta está extorsionando a Ludo.

Hay varias posibilidades de agrupar a los negros en la obra de Ribeyro. Ya he mencionado una, a saber: la división de los personajes negros en figuras que son parte indispensable de la trama, y en otros que son comparsas, decoraciones ambientales. Por entre estos dos grupos se pueden colocar los actores secundarios, es decir: aquellos que sí participan en alguna acción pero lo hacen sólo periféricamente, aquellos que son, digamos, elementos instrumentales, catárticos de una escena, pero que no son principales (como lo es Doña Pancha). Por ejemplo: Eufemia en *GD* (21 y siguientes), por cuyo intermedio los or-giastas consiguen a la enana que Ludo no logra atrapar para sus fines priápi-cos. O, en *Atusparia*, el sargento mulato, quien para colmo se llama Diablo y sufre una muerte espectacularmente horrible. O, en "Santiago el pajarero" (SP),⁶ la esclava María en quien, por ser *esclava*, coinciden el rol oficial social y el trato deparado a la mayoría de las figuras negras en la obra de Ribeyro. La finalidad verdadera de la inclusión de María en el drama, se revela cuando Ribeyro le hace a María dirigirse a Santiago: "¿Por qué no nos da unas alas a mí y a todos mis hermanos negros... Nos iríamos volando y no volveríamos jamás" (57). María es, pues, la portadora de uno de los mensajes del drama, así como es, hablando en términos técnicos de la dramaturgia, una "mensajera". Aparte de esto, ella no es sino un decorado humano y elemento de color local de la época virreinal. Es parte del elenco secundario en la obra de Ribeyro: actante pero prescindible.

Lo interesante en cuanto a la comparsa y el elenco secundario negros es que Ribeyro los caracteriza, aunque fuera sólo de paso, casi exclusivamente mediante elementos banales o clichés. Así, las zambas resultan ser las que: son vistas

6. En Teatro (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975), pp. 11-70.

a menudo en la dimensión sexual ("una morena de fuego": *GD*, 24), dimensión a la que acceden con presteza ("La negra aceptaba la presión de [1 cuerpo de Alfredo] con una absoluta responsabilidad": I, 287); son seducidas fácilmente por blanquinosos (por ejemplo, al recitarles "una mala traducción de Verlai-ne" —ingrediente, en este caso, que se escapa del cliché); son sirvientas, cocineras, lavan la ropa de ajenos; les gusta el baile; cantan mucho; menean las caderas y quiebran la cintura; tienen vientres acariciables; abundan en bur-deles.

Los zambos secundarios, igualmente, parecen mayormente en la dimensión sexual, pero de una manera más siniestra y a veces ambigua: son violadores de menores (salvo en el Caso de Anacleto Luque, pues con éste la dramaturgia de *Cambio de guardia [C]* estipula que la justicia lo viole a él: es inocente de la violación que se le imputa), y son violadores de presos ("buenas vergas por allá [en el Sexto]", son "negros curtidos" en estos abusos: *GD*, 207). Además, Ribeyro nos presenta a los negros como: choferes, porteros de banco, mayordomos, jardineros, taxistas, guardaespaldas, torturadores policiales, cantantes, bailarines, guitarristas, suerteros, serviles ("Con la debida atención, señor prefecto, con mis merecimientos y respetos": *GD*, 172; "estimado caballero, un humilde servidor de usted, aprovechando de las circunstancias, hijo de un cortador de caña": "Terra incógnita", III, 10-11) o serviciales ("Dos negros simpáticos. Nada de propina, patrón, me dijeron. Eso se lo arreglamos, patrón. Ese es el verdadero pueblo, caramba": C, 48, donde Ribeyro usa estos comentarios para *criticar* al que los emite — un pudiente, por supuesto).⁷ Pero el autor tam-

7. Vera Green escribe (ver nota 4) que, según Jackson, existe 'the use of the black in literature for political or pro-pagandistic purposes' (p. 108). En el presente contexto es también interesante comparar la imagen que Ribeyro da de los negros con el paráfrasis que da Vera Green de Jackson en una lista semejante: "Blacks... are portrayed as docile and happy-go-lucky, or violent,

bien nos los presenta como arrogantes ("Seré negro, pero mi padre usaba tongo": GD, 202) o venales ("alguien tiene que pagar el taxi": "Tierra incógnita", III, 15), además de chaveteros ("ustedes zambitos son de cuchillo": C, 138), boxeadores y pendencieros, supersticiosos, musculosos ("La figura de Reynal-do, cubierto de sudor y de chispas, me parecía por momentos una visión infernal, y me recordaba la imagen de Vulcano": CG, 166), y los negros se asocian con "una pizca de mar y marinera" (CG, 207), toman pisco, mientras que los blancos toman whiskey ("Tierra incógnita"), preferentemente viven cerca de cañales o cañaverales cuando no en callejones o Abajo el Puente, históricamente el barrio de los negros en Lima, y, por fin, tienen nombres como Fufurufu o Diablo o Luque o Anacleto y orinan contra muros en la noche, etc. Pasándoles revista a todos estos negros, el lector llega a la conclusión de que Ribeyro los percibe, en términos globales, como un elemento social vagamente inquietante, de literalmente oscura amenaza, como algo desconocido y potencialmente peligroso: Son tres *negros*, "venidos de Chincha" ("Los eucaliptos", I, 164) los que "tiran [n] abajo los cincuenta eucaliptos", símbolos de la juventud del narrador. Son *negros* los que "mojaban a nuestras hermanas" (162) en el mismo cuento. Es un *negro* quien en "Tierra incógnita" amenaza desestabilizar al doctor Alvaro Peñaflores en más de un sentido. Finalmente, es *negro* el muy malvado Loco Camioneta, némesis para Ludo en GD. Es un *negro*, Fénix, quien en el cuento "Fénix", mata al propietario del circo, y lo mata disfrazado de oso, representante de otra especie. Y en *Juventud en la* sensual, barbarie primitivas... as simple, prolific, superstitious... as 'Negro-Ape', ugly, stupid, hindered by ata-vism" (p. 108). En la misma página, Green cita a Jackson como sigue: 'in •, many Latin American novels, sex, as in similar American fiction, becomes the reason for racial persecution' (p. 108), Este es precisamente el caso de Anacleto Luque en C. Es interesante ver que en el caso de Bobby la dimensión sexual está virtualmente ausente. ¿Por qué quiere ser gringo?

otra ribera uno de los tres malvados es un marroquí, a quien Ribeyro incluso lo hace bailar calato. Y es un *mulato* el que se llama Diablo.

Un uso menos tradicional experimenta un par (?) de negros GD cuando Ribeyro los usa para hacerlos decir frases cercanas al surrealismo a fin de retratar la embriaguez progresiva de Ludo y Pirulo, hijo del prefecto *in spe* de Ayacucho en este momento:

... dos zambos corpulentos... 'Señor prefecto, decía un zambo, con todo respeto yo...' El otro lo interrumpía: '4 hermanos, el primero se llama Juan, el segundo se llama Manuel, el tercero...' Ludo cogió a Pirulo del brazo: 'Vamos de aquí'. Uno de los zambos se puso de pie: 'Con cuidado, compadrito, usted no me toca al señor.' ... el segundo zambo intervino: 'Al señor prefecto como a la niña de mis ojos, entre algodones, carajo' ... los zambos cantaban un vals... ¿qué cantaban esos zambos?, ¿qué hacían con sus poderosas gargantas sino lanzar ayes de esclavos?... Los zambos encadenaban una copla con otra. Gruesas uñas sucias rascaban las cuerdas ... 'Y ahora, ¿qué quiere el señor prefecto?' Ludo dijo que Efraín López era escurridizo como una serpiente. 'Eso', dijo el zambo que cantaba, 'como la serpiente' ... '¿Quién habla de diputados?', preguntaba un zambo. Ya no eran dos ... Había cinco zambos... uno de los zambos le decía a otro: 'Yo me lavo la cabeza con limón' (170-72).

Como se ve, Ribeyro mantiene un logrado equilibrio entre los clichés y lo original.

Otra posibilidad de agrupar al elenco negro en la obra de Ribeyro es la muy simple de dividirlo en hombres y mujeres, como en parte ya me impuso la investigación hasta aquí. Hay mucho más negros en las ficciones que negras. Si dejamos de lado menciones como: "tiene siete hermanos negros" ("Fénix": II, 63) o "insultando a sus negros" (C, 65),

y a los solitarios marroquíes en los cuentos europeos de Ribeyro, o sea omitiendo a aquellos negros que existen sólo por referencia, por decirlo así, sin que pasen activos por el escenario de los respectivos textos, éstos acogen a treintaita cuatro hombres y a veinte mujeres de variados grados "de color".

Entre los hombres juegan un papel principal, o por lo menos importante para alguna parte de la respectiva trama, un total de once; entre las mujeres, siete.

Los hombres son:

Janampa en "Mar afuera" (I; no se sabe si la víctima es negro también).

Domingo Allende en "Interior 'L'" (I)

Fénix en "Fénix" (II)

Boby López en "Alienación" (III)

el gigante sin nombre en "Tierra incógnita" (III)

el "hombre de color" en "El carrusel" (III)

el taxista Luque en *GD*

El Loco Camioneta en *GD*⁸

Reynaldo en *CG*

Anacleto Luque Chumpitaz en *C*

Alva en *C* ("sus facciones son toscas, a causa de un lejano origen negroide": 71)

Diablo en *Atusparia*.

Las mujeres son:

La negra en "De color modesto" (I)

Doña Pancha en "Tristes querellas en la vieja quinta" (III)

Eufemia en *GD* Carolina

en *GD* Dorita en *C*

8. Este personaje recibe un tratamiento algo extraño en *GD*: Ribeyro lo identifica como negro tan sólo al aparecer el Loco Camioneta las dos primeras veces. Luego, a través de todo el resto del libro ninguna mención se hace de su negritud. Es casi como si Ribeyro se hubiese olvidado en la segunda parte del libro que originalmente nos presentara al personaje como negro.

La madre de Boby López en "Alienación" (III)

La esclava María en "Santiago el pajero" (*Teatro*)

De entre los doce hombres, seis terminan mal; de entre las siete mujeres, dos (o tres, si se quiere considerar la suerte ulterior de Dorita). El incidente con la negra sin nombre en "De color modesto" recuerda poderosamente uno muy semejante con Carolina en *GD* (140 y ss.).

Sólo en cinco casos de figuras principales o importantes para una parte de la trama, es la negritud, el negrismo el tema del episodio o cuento: como ya queda dicho, sucede así con la esclava María, luego con Carolina en *GD* y con la chica en "De color modesto", así como con López en "Alienación" y con Luque en *C*. Vale la pena estudiar por lo menos algunos de estos casos un poco más detenidamente,

Anacleto Luque es acusado de haber matado a un menor por motivos sexuales, tan sólo *porque* es negro (quien en verdad asesinó al joven, es un policía— *bêtes noires* por excelencia de Ribeyro). A fin de conseguir la confesión de Anacleto, se le tortura repetidas veces. En un momento dado, Ribeyro hace al periodista Alva apuntar con precisión la problemática enfocada, a saber, el racismo en la sociedad peruana y específicamente el racismo en el sistema de justicia: para un artículo sobre el caso Luque, Alva vacila entre varios titulares: "frases que cruzan su mente... 'Corrupción en la prefectura', 'La justicia y el racismo', ... '¿Un culpable cómodo?'" (*C*, 70). Es notable que Luque sea una de las pocas figuras negras —las otras son Fénix, Alva (como vimos) y Boby López— cuyas psiques Ribeyro explora, si bien brevísimamente, en cuyas mentes se mete. Prudentemente, evita que los pensamientos relevantes giren alrededor del tema de ser negro; aparte de que son generalmente banales, esos pensamientos sirven fundamentalmente para la información del lector sobre detalles de la trama, y son sin consecuencia temática, razones por las cuales no doy boto-

nes de muestra. Ribeyro no está interesado en la figura de Luque en sí, sino que la usa para castigar a su sociedad por injusta, cumpliendo así lo que escribe Jackson: "the black has become the incarnation of freedom, rebellion (Luque también es sindicalista), and human dignity",⁹ es decir que Luque es algo como una alegoría de la injusticia a la vez que de la protesta contra ella: "[Luque está] designed to carry to the reader a message, of racial equality and social justice, overt expressions of prejudice come from characters".

Ahora "Alienación". En este cuento. Roberto-Boby-Bob ("fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre": III, 65) en verdad no necesitaría ser negro. Ribeyro hubiera podido decir lo mismo haciendo a Bobby López un mestizo o hasta un blanco, pues la idea del cuento es mostrar los extremos a los que puede ser llevado un complejo de inferioridad (compárese la figura paralela a Bobby, Queca, en el mismo cuento, chica que en el fondo y como en tantas ficciones de Ribeyro es la causa última de la tragicomedia de Bobby: "'Yo no juego con zambos'. Estas cinco palabras decidieron su vida" (66-67)). No obstante, es obvio que el contraste — literalmente: entre blanco y negro— permitió al autor producir una situación mucho más dramática con efectos casi tragicómicos. La misma finalidad tiene el hecho de que lo blanco admirado y anhelado por López sean los *gringos*. Tenemos que ver con una especie de mestizaje al revés. También aquí, el deseo de ser blanco hubiera podido satisfacerse —para mostrar los efectos del sentido de inferioridad— con lo blanco *peruano*. Como se verá *infra*, Ribeyro era consciente de ello, lo que no invalida mi observación. Así cuando Bobby usa almidón, polvo de arroz y talco para literalmente blanquearse la cara, cuando aprende cómo vestirse de gringo, cuando oxigeniza y plancha su cabello, cuando se somete al blanqueamiento vo-

9. Esta y la cita siguiente las reproduce Green verbalmente del libro de Jackson (p. 103).

luntariamente, el conflicto en Bobby entre su ser y su aparecer —él siempre *está* de gringo, nunca lo *es*: se diría que accede a un estupor psicológico y lo goza— ese conflicto se agudiza fuertemente al ser la "somatic norm image" (Jackson) no sólo lo blanco en sí sino lo *blanco gringo*, igual como el que un zambo quiera volverse gringo es más dramático que si lo ambicionase un mestizo, cholo o indio — aparte de que lo gringo como ideal implica no sólo una traición de la propia raza ("deszambar-se": 65; "deslopizarse": 65) sino también la de la patria ("matar al peruano que había en él": 65), dos extremos más en paleta de traiciones que "Alienación" ofrece. Como escribe Ribeyro: "La vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltar las etapas intermedias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá" (65), "O Mulligan o nada" (69).

La psique de Bobby sí la exploramos en términos de la negritud (si bien se tiene la idea que es la versión ribeyrana de una psique negra: compárese lo que acabo de citar con lo que sigue), la exploramos por ejemplo con estas palabras:

¿De qué le valía ser un blanquito más si había tantos blanquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos? Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra. El problema estaba en cómo llegar a ser un Mulligan siendo un zambo (III, 69).

Es dudoso que Bobby López sea capaz de formulaciones tan literarias, pero ahí están. Lo que faltaría saber es ¿qué pensaría un negro de Bobby y del cuento "Alienación"? O lo que diría Richard L. Jackson de ese "blanqueamiento".

Lo más inquietante en "Alienación" es la implicación que acarrea el cuento en su totalidad. Me refiero a la línea de la trama: lleva directamente a que Bobby

logra ir a los EE.UU. A punto de ser expulsado de ese país, para su amigo y para él "sólo había una solución... se inscribieron [en el ejército estadounidense]" (III, 76). Corea. "Boby no sufrió. .. la primera ráfaga le voló el casco y su cabeza fue a caer en una acequia, con todo el pelo pintado revuelto hacia abajo" (77). Pero, ¿qué del amigo de Boby? "El sólo perdió un brazo, pero estaba allí [de vuelta en Lima]... desempolvado ya y *zambo como nunca*, viviendo holgadamente de lo que le costó ser un mutilado" (77; mi subrayado).

En otras palabras, Boby tenía que morir porque no quería ser (1) peruano, (2) zambo. Porque no cabía en el concepto de que el "*mestizaje* has fostered the development of patriotism and cultural nationalism, rather than separatism or black nationalism among Latin American blacks and mulattoes".¹⁰ El amigo de Boby, en contraste, José María, regresó al Perú, se volvió "zambo como nunca", y —sobrevive. La premisa es, obviamente, que quien quiere ser lo que no es, por ejemplo quien emigra e inmigra, merece morir, a no ser que se arrepienta, se vuelva, en mi caso, más alemán que nunca. Si fuese aceptable esta implicación del cuento "Alienación", los EE.UU. se vendrían abajo ahora mismo, y el Perú nunca habría llegado a existir.

Falta echarle un vistazo al cuento "De color modesto". Su protagonista es un blanquinoso miraflorentino, un liberal, cliché que se llama Alfredo. En una fiesta levanta en la cocina de la casa invitante a una negra del servicio y, expulsado por ello de la casa, se pasea con la chica por lugares social y limeñamente peligrosos. A tal grado que a los dos se los lleva un patrullero a quien la pareja le parece actuar "contra las buenas costumbres" (I, 292) "porque es negra" (291). Dejados ir, el liberal Alfredo —"No te las des de original", le advirtió un amigo en la fiesta (288)— al final abandona a la negra como era de prever: " 'Fíjate' dijo. 'Se me han acabado los cigarros... Espérame un minuto'... hu-10. Gren, p. 109.

yo rápido y encogido"... "vio que la negra sin haberlo esperado se alejaba cabizbaja acariciando con su mano el borde áspero del parapeto", (293) el simbólico parapeto de la separación el cual sin embargo la negra *acaricia*.

En este cuento no llegamos a conocer la psique de la negra. Lo máximo que nos acercamos a conocerla es a través de un brevísimo diálogo entre Alfredo y ella (quien nunca recibe ningún nombre; se define exclusivamente en la dimensión racial y sexual). El diálogo reza así: " 'Tengo vergüenza' le susurró al oído. '¿Qué tontería!' contestó él. '¿Por ti, por ti es que tengo vergüenza!' " (292). O sea, Ribeyro se está castigando a sí mismo, a través de Alfredo, por ser miembro de la misma sociedad a la que castigaba mediante el negro Luque en *C*, una sociedad racista e injusta.

Ahora bien, ¿cómo se tratan los negros entre sí en la obra de Ribeyro? Dada la justificada incapacidad de Ribeyro —blanquinoso miraflorentino y liberal, al fin y al cabo— dada la incapacidad que le impide retratar a sus negros "desde adentro", no sorprende el que virtualmente ningún caso haya de un trato de negros entre sí. Boby y José María, en "Alienación", nos son presentados sólo como amigos a quienes liga el idéntico deseo de hacerse gringos. María, la esclava en "*SP*", tiene su relación con otros negros definida por ser representada como emisaria del común deseo de ser liberados ("¿por qué no nos das una *alas* a mí y a todos mis *hermanos* negros?": *Teatro*, 57; mi subrayado). Ja-

11. Estuardo Núñez, en su artículo "La literatura peruana de la negritud" *Hispa-mérica* 28, pp. 19-28, toca este punto al referirse a autores peruanos como Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, de quienes dice: "Ellos se expresan ahora desde el interior de sus personajes" (p. 27, mi subrayado). Núñez enumera, además, autores peruanos anteriores que se ocupaban de personajes negros: José Diez Canseco en *Estampas Mulatas* (1930) y Enrique L6-per Albújar en *Matalaché* (1928) así como Nicomedes Santa Cruz "como revelador del folklore afro-peruano, en sus expresiones literarias, musicales y teatrales" (p. 23).

nampa y Dionisio, en "Mar afuera" (I, 31 y ss.). no se pueden considerar porque no se sabe si Dionisio es negro también. Además, su antagonismo no se basa en la negritud: se basa en celos.

Quedan, pues, muy pocos casos de dos o más negros juntos, y no hay ninguno de dos negras (o más) juntas. Ya he mencionado la escena en *GD* en que dos zambos dicen cosas medio surrealistas. Ellos no aportan nada a la aclaración, en cierta manera gratuita, de cómo ve Ribeyro el comportamiento de negros entre sí. Lo mismo vale para los dos tipos serviciales que, por serlo, al blanco le parecen representar al "pueblo verdadero". Queda por ello el caso de los "dos muchachos" en *C* que se encuentran en un night-club y observan a la "Venus de Ébano", "uno de ellos un *moreno*, de rostro agresivo, que la mira a los ojos con *desdén*" (25). Este mismo moreno, ¿miraría con desdén a Bobby López, quien de cierta manera no hace sino lo que hace la "Venus" —prostituir su negrismo ante los blancos? En todo caso, en esta escena sí tenemos un comportamiento entre negros. No revela ninguna solidaridad.

Finalmente, es menester mirar brevemente el cuento "Terra incógnita" (III, 5 y ss.), pues puede interpretarse como el tratamiento de una especie de simbólica venganza de lo negro cobrada a lo blanco. Baste aquí explicar que el protagonista es un intelectual blanco, cincuentón y de clase acomodada que ha leído demasiado Platón y que un día —su mujer e hija están de viaje— se aburre con sus libros y sale a la jungla de su ciudad, Lima, para buscar "la vida". Tomando un poco más de la cuenta, de *su* cuenta, termina en una chingana, *El Botellón*, donde la vida anhelada se le presenta en forma de un negro gigantón con quien se dedica a tomar más. Al final lo invita a su casa, vagamente para seguir bebiendo. Es subyacente en todo el cuento una ambigüedad sexual cuyos detalles aquí nos conciernen sólo al grado en que muestran cómo la vida normal, estable, tradicional, protegida y dedicada a la Grecia Antigua, llega

casi a desmoronarse a causa de la presencia del "coloso" negro, con "sus ojos enormes... y sus gruesas manos inmóviles en las acodaderas del sillón, sin decir nada ni pedir nada, *como si estuviera fuera de tiempo, espíandolo, a la espera*" (12; mi subrayado). En una escena verdaderamente brillante Ribeyro produce el climax temático del cuento al hacerle al protagonista mostrar al negro la imagen, en uno de sus libros, de Aristogitón:¹² "le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en gesto triunfal" (13). El brazo. Sigue el texto: "El negro lo observó largo rato... y terminó por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa", (13) diciendo, además, "escuche amigo, una cosa es la religión y otra la vida, oiga usted, eso no impide olvidarse de las necesidades del cuerpo", (13) frase un poco enredada, ya sea por Ribeyro o el negro, cuyo sentido sin embargo es claro. El cuento termina con estas palabras sobre el protagonista: "en su interior (seguía) su propia efigie. Pero ya no era la misma".(16) Sobre el interior del negro no leemos nada.

Lo que tenemos, pues, es la irrupción de un como símbolo de la "vida", acaso mejor dicho: de la vitalidad, irrupción en la existencia pálida, "blanca", libresca, de un intelectual burgués, intrusión —pero invitada— que le descubre al protagonista, bajo el efecto del alcohol, facetas de su ser que hasta entonces desconocía. Y el instrumento pa-

12. Tiranicida ateniense. A él y a Harmodius se les llamó "libertadores", lo que echa cierta luz irónica sobre el coloso negro del cuento. Por un lado, precisamente porque es negro (si bien liberado, por ello no libertador); por el otro, porque en cierto sentido el liberado —por lo menos pasajeramente (y sexualmente)— es el blanco. En una carta del 15 de marzo de 1983 Ribeyro me ofrece la siguiente aclaración adicional: "Precisión histórica: Aristogitón, según recuerdo, fue en efecto un tira-nicida ateniense, como lo dices, pero al mismo tiempo un adepto del amor griego. Se dice, al menos, que mató al hijo de Pisístrato porque éste amaba al mismo adolescente".

INSTITUTO PERUANO DE DERECHOS HUMANOS E INTERNACIONAL

Sitio web <http://es.geocities.com/munaqaa/>

ra que este descubrimiento se opere, para Ribeyro es un negro, y el modo de manejar el instrumento es sexual. Otra vez, como en tantos cuentos de Ribeyro, es desconcertante la implicación: quien lee Platón es un maricón.

En el *Área Handbook for Perú* (1972) leemos: "Government estimates for 1970 placed the total [de negros] at some 35,000 throughout the country, most of them in Lima and a few of the larger ci-ties. Approximately 15,000 were reported living in the capital, where they constituted less than 2 percent of the city's population" (70-71). En vista de ello es evidente que en los 76 títulos publicados

hasta ahora por Ribeyro el número de personajes "de color modesto", tomado globalmente (comparsa y actores principales o secundarios), está en desproporción con las estadísticas. Contando sólo a los actores negros principales, la proporción parece más adecuada si bien sigue desequilibrada. Habría que dedicarse a contar a todos los personajes en las obras de Ribeyro y ver en qué proporción resultan los negros en ellas, trabajo que me ahorraré. Pero al mencionar esto, se me olvida que, según las últimas modas, la literatura no tiene nada que ver con la realidad objetiva; sólo con la realidad del autor.

VISITE NUESTROS GRUPOS DE DEBATE:

<http://groups.msn.com/DERECHOSDELOSPUEBLOS>

<http://es.groups.yahoo.com/group/IPDHI>