



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

**JULIO RAMÓN RIBEYRO:  
EL ESPÍRITU DEL DOLOR**

|  |                                |
|--|--------------------------------|
| Trabajo fin de estudio presentado por: | Francisco Javier Burgos Arango |
| Tipo de trabajo:                       | Trabajo de investigación       |
| Director/a:                            | Milica Lilic                   |
| Fecha:                                 | 9 de febrero de 2022           |

## Resumen

A partir del estudio de la vida y obra de Julio Ramón Ribeyro se determina el cercano e indiscutible vínculo entre ellas. Este contexto autobiográfico es fundamental para comprender a cabalidad la importancia actual de su obra. A nivel teórico, se abordan dos relaciones esenciales: literatura y fracaso y lo autobiográfico en la literatura. En lo metodológico, las teorías contextuales sirven de marco al entramado dentro del cual el escritor del fracaso, sumergido en el espíritu de un dolor resistente y creativo, logra salvar y prolongar su vida; mezclando escepticismo, optimismo, humor e ironía con lo sombrío de un estilo, tono, tonada o ambiente narrativos muy suyos, se potencia así la calidad y permanencia de su obra literaria. La atipicidad de Ribeyro —que en la época del *Boom* Latinoamericano le significó no haber sido invitado al gran festín editorial de aquella época— es lo que le ha permitido que su obra goce hoy de un *boom* literario exclusivo, creciendo cada día más en lectores y estudiosos. Su prosa poético-filosófica, sus ensayos, sus libros inclasificables o apátridas y su diario personal contribuyen sobremanera a agrandar su prestigio. Escritor sobre todo de distancias cortas, pero de tiempos y mundos profundamente largos.

### **Palabras clave:**

Julio Ramón Ribeyro, la tentación del fracaso, espíritu del dolor, autobiografía, libación solitaria, la palabra del mudo.

## Abstract

By studying Julio Ramón Ribeyro's life and work, the close and indisputable link between them is determined. This autobiographical context is fundamental to fully understand the current importance of his work. Theoretically, two essential relations are addressed: literature and failure, and the autobiography in the literature. As for methodology, the contextual theories serve as a framework for the web within which the writer of failure, immersed in the spirit of a resilient and creative pain, manages to save and prolong his life; by mixing skepticism, optimism, humor and irony with the gloom of his very own narrative style, tone, tune or atmosphere, the quality and permanence of his work is thus enhanced. Ribeyro's atypicality - which at the time of the Latin American Boom meant his exclusion from the great editorial feast of that time - is what has nowadays allowed his work to enjoy an exclusive literary boom, growing ever more in readers and scholars. His poetic-philosophical prose, his essays, his unclassifiable or stateless books and his personal diary greatly contribute to the increase of his prestige. A writer of short distances mostly, but of profoundly long times and worlds.

### **Keywords:**

Julio Ramón Ribeyro, the temptation of failure, spirit of pain, autobiography, solitary libation, the word of the mute.

## Índice de contenidos

|   |    |
|---|----|
| 1. Introducción .....   | 5  |
| 1.1. Justificación.....   | 6  |
| 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo.....                  | 8  |
| 2. Metodología .....  | 9  |
| 2.1. Enfoque, alcance y diseño .....  | 9  |
| 2.2. Desarrollo y aplicación.....   | 10 |
| 3. Marco teórico.....   | 11 |
| 3.1. Literatura y fracaso .....   | 11 |
| 3.2. Lo autobiográfico en la literatura .....                                   | 21 |
| 4. Desarrollo y análisis.....   | 29 |
| 4.1. El escritor del fracaso.....   | 29 |
| 4.2. El espíritu del dolor .....  | 43 |
| 4.3. El oficio de escribir.....   | 58 |
| 4.3.1. El arte de libar y de fumar para escribir. La libación como método ..... | 70 |
| 4.3.2. Ribeyro y la novela total: problemas y alternativas .....                | 73 |
| 4.4. Rastros autobiográficos .....  | 78 |
| 5. Conclusiones.....  | 88 |
| 6. Limitaciones y prospectiva .....   | 91 |
| Referencias bibliográficas.....   | 92 |

## Introducción

El presente trabajo académico aborda la vida y la obra de Julio Ramón Ribeyro considerando, en especial, la estrecha imbricación entre la una y la otra, aspecto que adquiere en este escritor peruano —que ha llegado a ser reconocido como uno de los grandes olvidados del *Boom*— interés y relevancia para examinar hasta dónde la literatura, o más en concreto el oficio creador de quien la ejerce, puede producirse (o no) desligado de los componentes internos y externos que de algún modo inevitable lo tipifican. Muchos episodios de la vida de Ribeyro encontraron espacio en su quehacer literario.

Ensayos que deambulan entre lo literario y lo filosófico, dramas, novelas, memorias, dietarios, cuentos, aforismos, cartas, prosa o poética..., en todo ello hay huellas de un hombre que vivió agobiado por el dolor del cuerpo, pero también por el dolor del alma, y en el que su nostalgia osciló entre París y Miraflores, y anduvo, además, por otras ciudades de Europa hasta retornar con ella finalmente a Lima, donde moriría pocos años después.

Este contexto autobiográfico de Ribeyro se merece un estudio detallado. Quizá la valoración actual de su obra —objeto hoy de sumo despliegue editorial y de investigaciones académicas de diverso tipo— se deba en realidad a esa veta personal que la caracteriza, con la que el lector puede llegar fácilmente a identificarse. En sus páginas circula la profunda complejidad del ser humano. Esto es, a lo mejor, su principal atractivo, potenciado, por supuesto, por la calidad estética de su pluma.

No todo era desasosiego en Ribeyro. El humor y la ironía aportan también lo suyo, ya que en esa “melodía doliente” a la que se refiere en la prosa 189 de *Prosas apátridas* (Ribeyro, 2006, p. 136) convive asimismo su particular sentido de entender y afrontar el mundo, que es como la fuerza que dota a su escritura, escéptica y pesimista, de un paradójico vitalismo. Pese a todo, un triunfo extraño de la vida, de la persistencia sobre la enfermedad, de ese espíritu del dolor que es capaz de generar gran literatura y de recalcar también, para bien o para mal, en una existencia contradictoriamente asombrosa.

Es, de veras, toda una aventura sumergirse en sus aluviones del fracaso y salir, no obstante, ilesos, colmados de esa actitud que Ribeyro (2006) arroja a sus lectores, a modo de tabla de salvación, en su última prosa apátrida: “La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro” (p. 140). Contra su voluntad incluso.

## 1.1. Justificación

Una personal inclinación anima, más allá del compromiso académico, el presente trabajo. Llegar de tiempo atrás a la obra literaria de Julio Ramón Ribeyro significó haber encontrado una curiosa luz para avanzar en medio de múltiples y tenebrosas oscuridades. Comprender de similar manera el oficio de escribir, saber que se puede asumir sin desprendernos del hombre imperfecto que somos, revalidar que es posible poetizar o narrar nuestras más cercanas e íntimas realidades o irrealidades, motivó, sin duda, al autor de esta investigación a adquirir sus libros y ahondar en el conocimiento de su obra, a través de fuentes directas e indirectas.

En cuanto a lo académico, un par de preguntas guía nuestro derrotero: ¿existe una estética fructífera del dolor?; ¿qué representó “El fracasismo” en la vida y obra del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro?

“No se puede sufrir impunemente”, afirma Ribeyro (2019) en su diario personal 1950-1978, titulado *La tentación del fracaso* (p. 18). Y a fe que lo suyo, tanto en lo humano como en lo literario, fue prueba inequívoca de ello. La utilidad del dolor, su finalidad o recompensa implica entonces ubicar en sus textos los principales rasgos de ese dolor que fue sufrimiento físico, pero también moral o espiritual a la vez, indagar hasta dónde la vida nutre a la literatura y desde dónde la literatura, a través de su mecanismo ficcional, toma las riendas de la vida y la dirige hacia otros horizontes. Su lucha contra la enfermedad no puede separarse, por ende, de su obra narrativa. Él mismo supo verlo con una clarividencia saludable: “Más bien pensar en qué medida podemos actuar sobre nuestro organismo desde el plano de la voluntad (. ...) El asunto está en poder localizar el punto de convergencia, en el cual el proceso biológico se cruza con otros factores que pueden influir sobre él y determinar su curso. Es la zona del milagro” (Ribeyro, 2019, p. 558). Luchó, en efecto, por su vida, superando los aciagos vaticinios de un cáncer durante veintiún años, y su literatura, gracias a ese dolor proteico que nunca lo abandonó, sí que ha sobrevivido al olvido de los tiempos.

En paralelo a lo anterior, es dable explorar el proceso creativo de Julio Ramón Ribeyro en relación con la búsqueda de la novela total, sus aproximaciones y fracasos, sus intentos fallidos en ese género literario, sus convicciones al respecto, vaivenes y pulsaciones entre el cuento y la novela, indagar cómo esa marca autobiográfica, esa mirada taciturna y pesimista está también presente en su novela *Los geniecillos dominicales*, novela en la que recrea sus

años juveniles, sus días de bohemia universitaria y el desencanto disruptivo de cualquier sueño literario. Empero, nada tan catastrófico como para impedirle a Ribeyro reírse de sí mismo mediante aquella genial pretensión de publicar los inicios de sus novelas inconclusas en un único libro que titularía *El pedestal sin estatua*.

Las libaciones solitarias de Ribeyro —ancladas a lo urbano o ciudadano— tienen mucho que ver igualmente con el dolor, la enfermedad y la escritura. Toda una semblanza espiritual que se conecta con sus opiniones sobre técnicas narrativas, estructuras compositivas, su poética o decálogo del cuento, relación literatura y realidad, lo real y lo fantástico, la labor creadora, lo fragmentario, entre muchos otros temas que configuran su concepción del mundo, de la vida y de la literatura. En torno a tales tópicos es preciso enfocar, además, este trabajo de investigación, con miras a desentrañar su hipótesis fundamental: lo autobiográfico en Julio Ramón Ribeyro —su vida y su mundo, sensibilidad particular y contexto sociohistórico— se constituye en faceta que marca profundamente su obra literaria y ensayística, otorgándole fuerza y durabilidad.

El afamado, mediático y comercial *Boom* Latinoamericano condujo al desplazamiento de algunos escritores importantes, contemporáneos, coetáneos, conterráneos y hasta amigos de las figuras más relevantes de dicho movimiento. Éxito o auge repentino, cercano a la moda, que opacó a un escritor de la talla intelectual de Julio Ramón Ribeyro, ajeno como era de socializar en demasía, afecto como era al encierro y a la soledad; de ahí que reivindicar su nombre y su obra —sobre todo ahora que se habla de *posboom* y de últimas tendencias narrativas— sea, más que una tarea, un compromiso. Por fortuna, se ha venido haciendo desde diversas voces en el campo de la investigación literaria, analizándose variables como: memoria y espacio, la ciudad en su obra, los finales de sus relatos, Perú y Europa como sus dos mundos narrativos, ética e intimidad, ironía y fantasía, lo epistolar, análisis comparativo con otros escritores, etc. El presente trabajo académico pone su grano de arena en similar sentido, desde una perspectiva que conjuga estrechamente lo humano con lo literario.

“( ... ) Estoy convencido de que si hay finalmente un beneficiario no seré yo, para quien solo la tumba es cierta, sino los aún inexistentes y seguramente pocos pero leales lectores del mañana”, nos dice el propio Ribeyro (2019) en *La tentación del fracaso* (p. 436). Sin duda, su importancia y sus lectores han venido creciendo con el pasar del tiempo otorgándole el sitio que se merece. Ser uno de esos lectores permite que esta actividad de análisis e interpretación se centre en valorar el tono sombrío de su prosa, lo soturno como poderoso motor del arte,

porque, tal como Ribeyro (2006) poéticamente lo señalaba, “donde empieza la felicidad, empieza el silencio” (p. 130). Escuchar entonces ese disco, abrir ese libro, encender ese cigarrillo, contemplar esa “milagrosa hoja verde” (Ribeyro, 2006, p. 109) que, pese a todo, nos consuela y nos indica que podemos ser felices todavía, así la felicidad no sea otra cosa que planear “soberanamente sobre mis pequeñas miserias” (Ribeyro, 2019, p. 571).

## 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

### **OBJETIVO GENERAL:**

Examinar la vida y la obra de Julio Ramón Ribeyro en función de la intrínseca reciprocidad entre una y otra, resaltando la calidad literaria e intelectual de este escritor coincidente en tiempo y espacio con los escritores más representativos del *Boom* Latinoamericano.

### **ESPECÍFICOS:**

Analizar qué significó “*El fracasismo*” en la vida y obra del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro.

Distinguir los textos narrativos en los cuales el dolor físico y existencial de Julio Ramón Ribeyro se hace más presente, y cómo este los aborda para darles, ante todo, tratamiento estético.

Identificar los principales rasgos literarios en la obra de Julio Ramón Ribeyro: técnicas narrativas, papel del narrador como instancia textual, temas y reflexiones acerca del oficio de escribir.

Conocer el lado humano de Julio Ramón Ribeyro: sus búsquedas, sus nostalgias, sus sufrimientos, sus ideales, sus esperanzas, sus libaciones, sus fracasos.

Determinar la importancia del contexto autobiográfico en la obra de Julio Ramón Ribeyro.



## 2. Metodología

La metodología se centra básicamente en explicar cómo se dará respuesta a los objetivos trazados de acuerdo con las características de estos, para lo cual es necesario, en primer lugar, delimitar el enfoque, el alcance y el diseño metodológicos en conexión con algunas escuelas y tendencias críticas que interactúan en la metodología de la investigación literaria. Como segunda medida, se precisará su desarrollo y aplicación en términos prácticos.

### 2.1. Enfoque, alcance y diseño

El trabajo se sitúa dentro de un enfoque cualitativo y, por consiguiente, flexible. No se trata entonces de recolectar, cuantificar y analizar datos, ni de responder preguntas de investigación mediante la necesaria comprobación de hipótesis. Más que formular previamente preguntas y luego responderlas, se busca descubrirlas y plantearlas durante el proceso de investigación, interpretando y profundizando alrededor de ellas, en favor de ir estructurando y desarrollando de manera crítica la línea argumentativa. Su alcance es, en este mismo orden de ideas, básicamente exploratorio, toda vez que no se pretende el establecimiento general de leyes ni la concreción de explicaciones causales, preocupándose más bien por innovar hacia la apertura de nuevas perspectivas de estudio. Su diseño se constituye, por tanto, como no experimental, esto es, sin manipulación de variables (entre independientes y dependientes). La rigurosidad científica no puede conducir a olvidar que es ante todo un estudio del hecho literario desde una perspectiva esencialmente humana, razón por la cual no aspira este trabajo a consolidar dogmas ni sentencias.

Gravita en este nivel metodológico el concepto de estilo ligado al alma, al carácter, al punto de vista y a las vivencias del autor, entendiéndose así la obra como reflejo del contexto. Georg Lukács (2010) expone en su teoría del reflejo esta articulación de relato y realidad, la cual deberá darse de manera vivificante subrayando lo humano y lo social.

A esta concepción realista se suma el aporte de Mijaíl Bajtín (1999) al comprender la obra literaria en íntima conexión con la experiencia del hombre, la forma estética como reflejo del hecho social. Por último, una retórica de la emoción finamente seductora y el psicoanálisis —que enfatiza en la obra literaria el reflejo de la estructura psicológica del autor— intervienen para valorar en el proceso creativo la insondable verdad del ser humano.

## 2.2. Desarrollo y aplicación

Este trabajo de investigación es, ante todo, de índole bibliográfica, basado en la propia obra de Julio Ramón Ribeyro, pero considerando también diversos estudios que se han realizado sobre su vida y, en especial, sobre su obra literaria. Un primer momento irá en ese sentido: consulta y recopilación de libros, artículos, ensayos, reseñas, tesis, ponencias, páginas electrónicas y documentación audiovisual incluso (conferencias, entrevistas, homenajes, conversatorios).

Un segundo momento será de tipo clasificatorio en cuanto a seleccionar el mejor material o fuente de consulta para abordar y desarrollar los objetivos propuestos. Un tercer momento será de lectura y relectura (en el caso de libros del autor ya leídos). Un cuarto momento, en paralelo con el tercero, será de elaboración de fichas y anotaciones de los aspectos más relevantes alusivos al tema. Un quinto momento conlleva el diseño de la estructura temática (a partir del marco teórico-conceptual). Un sexto momento lo constituye la escritura del trabajo como tal (desarrollo, análisis y síntesis). Esto último implicará redacción y presentación de avances, y se enmarca en un proceso permanente de revisión y ajustes hasta la consolidación del trabajo final, al que se incorporarán las conclusiones, las limitaciones, la prospectiva, las referencias bibliográficas y los anexos (si los hubiere).

### 3. Marco teórico

Dos relaciones fundamentales conforman el marco de referencia teórico de nuestro trabajo: la relación entre literatura y fracaso, y la relación entre literatura y autobiografía. Ambas relaciones se estiman indispensables para entrar posteriormente en el desarrollo y análisis del trabajo como tal de acuerdo con la estructura temática definida. Implícita, por tanto, entre ellas una relación enmarcada en el objetivo general de nuestro trabajo: vida y obra en permanente comunicación creativa.

#### 3.1. Literatura y fracaso

Dos recurrentes suposiciones devienen ideales para empezar a desentrañar este tema. La literatura entendida como el recurso de los impotentes y la poesía asumida como la elección del fracaso. El primero tiene en Ernesto Sábato un agudo defensor. Su Bruno, testigo impotente, escritor y *alter ego*, se muestra en la novela titulada *Abaddón el exterminador* como ese ser agobiado que se propone la búsqueda del absoluto y encontrarle un sentido a la existencia, planteándose la escritura como única salida para quienes no son capaces de realizar actos heroicos. “Escribir al menos para eternizar algo: (...) Por un momento pensé que acaso era el recurso de los impotentes” (Sábato, 2001, p. 15).

Lo segundo tiene en Jean-Paul Sartre su pensador estrella, y en Samuel Beckett y el nadaísmo colombiano otro precedente bastante revelador. Gonzalo Arango (1974), creador del nadaísmo, la recoge en su libro titulado *Obra negra*, concretamente en el texto que se conoció como el “Primer Manifiesto Nadaísta” en 1958: “El ejercicio poético carece de función social o moralizadora. Es un acto que se agota en sí mismo, el más inútil del espíritu creador. Jean-Paul Sartre lo definió como la elección del fracaso” (p. 17).

Luís Fonseca (2017), Magíster en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires-Argentina, aporta un interesante ensayo en el que relaciona a Samuel Beckett con los nadaístas, para resaltar el fracaso como un estímulo literario. Nos dice en el resumen de su artículo lo siguiente:

Hablar de Beckett implica, entre otras cosas, aceptar que el lenguaje se convierte en una herramienta, si se quiere, inútil a la hora de comunicar; es aceptar, además, que el ser humano está obligado a comunicar y que dicha obligación es eterna e imposible

y se la debe entender como una suerte de ironía, es decir, se debe comunicar pero no hay un medio eficaz para cumplir con ese deber. El llamado fracaso beckettiano es el rasgo nivelador entre el autor irlandés y los nadaístas colombianos, quienes emprendieron la difícil tarea de expresar la nada aun sabiendo que su labor estaba condenada al fracaso, pues como lo expresaran en su primer manifiesto, una expresión basada en la nada solo podía ser producto de lo irracional, de esa forma, estos poetas ponían en evidencia la imposibilidad de su poética, la cual es tanto o más grande que la imposibilidad de la comunicación beckettiana. (p. 11)

Así las cosas, la elección del fracaso, bien en poesía, bien en la literatura, no equivale a renuncia ni a derrota, sino a comprender la ironía creativa que comporta el escribir a sabiendas de la inutilidad de hacerlo. Toda una “estética del fracaso” (Cerrato, 2007, citado por Fonseca, 2017, p. 12) resulta de esa extraña insistencia en apostarle al vacío, de producir el hecho artístico en medio de imposibilidades y dificultades, de concebir el fracaso como estímulo e imperativo a partir del cual de algún modo inexplicable se hace explicable la grandeza del oficio. Beckett, en su novela titulada *El innombrable*, lo lleva a extremos inspirativos “no para superarlo o solucionarlo, sino para hacer de él lo mejor” (Fonseca, 2017, p. 12).

Empero, ¿se puede de veras mejorar el fracaso? En beneficio de la calidad del hecho literario no cabría duda alguna. ¿Por qué no? Mientras más y mejor se fracase, la literatura obtendrá un mayor provecho, puesto que es precisamente en esa dinámica incesante entre lo imposible y lo posible donde el arte encuentra cómo profundizar lo suyo. En tal sentido, la estética del fracaso es asimismo la estética de lo perdurable, tan propia del hombre que no se hace muchas esperanzas con la vida al percibir lo humano como transitorio o fugaz y a salvo de cualquier empresa utópicamente exitosa. Habrá, claro está, dolor, angustia, desasosiego, pero también humor y regocijo, un impensado equilibrio capaz de trascender a la par que lo estético.

Poseído por ese impulso vital, el escritor se ve obligado a mantenerse activo, así su herramienta de trabajo no le garantice grandes logros. De ello dependerá su vida y permanencia, deberá comunicar para existir y, existiendo y escribiendo, estará haciendo las veces de excepcional testigo de su Tiempo, no de su tiempito, como bien lo aconseja Ernesto Sábato (2001) en la novela precitada: “De este modo quizá no seas un escritor de tu tiempito,

pero serás un artista de tu Tiempo, del apocalipsis del que de alguna manera deberás dejar tu testimonio, para salvar tu alma” (p. 134).

Fonseca (2017) concluye su ensayo ratificando “el uso del fracaso como motor literario” (p. 18). Fracasar es entonces de seres valientes y decididos, de espíritus que no claudican, de gente atormentada que sabe de antemano que toda lucha por vivir está perdida, y, sin embargo, se debe insistir en ella para que vivir valga la pena.

¿Cuántos grandes fracasados más podríamos mencionar? Ejemplos en la literatura, muchos. Pensemos por un momento en Balzac, genio y gigante de las letras, desaforado, incansable, indestructible, que es retratado literariamente por Stefan Zweig en su desespero por otorgarse un título nobiliario para ocultar su origen provinciano y proletario —ese “de” que se agregó entre su nombre y su apellido para darse lustre y resonancia—, en su lucha contra la adversidad y por el reconocimiento, en la voluminosa parte de su *Comedia Humana* que quedó sin escribirse (más de cincuenta obras), en su triste y horrible final, enfermo y solo. Pero también en la novela titulada *Las ilusiones perdidas*, donde logra Balzac “ese corte transversal del mundo del arte y del mundo del teatro de París, el mundo de los éxitos y fracasos artísticos” (Zweig, 2019, p. 371).

O en Franz Kafka, su historia con Max Brod, su miedo a la vida: “Escribió por lo menos cuatro mil páginas, publicó siete libros en vida —ninguno de los cuales tuvo repercusión más allá de un reducido círculo de amistades— y murió soltero y sin descendencia. En 1921, tres años antes de su muerte, le dijo a su amigo Max Brod: ‘Mi testamento será sencillo: te ruego que lo quemes todo’ (. ...) Para Kafka, la única prueba patente de haber vivido fue haber escrito” (González Ferriz, 2008, p. 11). La presencia del fracaso en Kafka fue constante, y la anécdota con su amigo y editor lo corrobora. No estaba en ella el envanecimiento de quien se considera artista incomprendido, sino la resignación ante la realidad de sus proyectos inacabados, sus dudas acerca de la calidad de lo escrito, o mejor, la convicción de que “toda su obra no era sino una postergación constante en la búsqueda de la literatura” (González Ferriz, 2008, p. 13).

La influencia de Kafka en Julio Ramón Ribeyro llegará a patentizarse en similar sentido, como se verá más adelante en este trabajo. Proyectos fallidos, obsesión por la literatura y la soledad, oficios que quitan tiempo a la pasión de escribir, intentos, aplazamientos, la escritura como centro y posible salvación, invisibilidad, dubitación, indecisión, modestia, apartamiento, esclavitud laboral, enfermedades, vidas que llegan tan sorprendentemente a parecerse.

Ribeyro se referirá a esto en sus diarios. Ramón González Ferriz (2008) nos da una clave final para el entendimiento de lo que significó el fracaso en un escritor de tal magnitud, viendo la vida de Kafka desde su culminación: “No fue un hombre feliz, eso es casi seguro, pero tampoco se puede asegurar que la felicidad le importara. Él buscaba una especie de ‘pureza’, la ‘indestructibilidad’ de las pocas cosas que eran susceptibles de ser comprendidas y disfrutadas en silencio” (pp. 74-75).

Casos también como el de Edgar Allan Poe, muerto a los cuarenta años de manera trágica o misteriosa luego de vagar durante varios días por las calles de Baltimore y cuya obra solo alcanzó a ser reconocida hasta que fue traducida al francés por Baudelaire y divulgada en Europa. La pobreza lo llevó a tener que renunciar a su intención de dedicarse exclusivamente a la literatura como modo de vida, absorbido entonces por labores periodísticas y el ejercicio de una punzante crítica literaria. Su historia con el alcoholismo, el láudano y la bohemia ha sido, no sin exageraciones, muy publicitada, y entre las causas posibles de su muerte se contempla el haber llegado a un estado delirante como consecuencia de sus desbarros éticos. Estuvo en prisión por embriaguez, estafa y deudas, y, después de morir, sus críticos y hasta su propio albacea literario se dedicaron a destruir su reputación. Sin embargo, Poe se alzaría por encima de los tiempos como el escritor y poeta que influyó grandemente en la construcción de distintos géneros y ámbitos literarios.

En enero de 1894 se publicó en la Revista Nacional una semblanza de Poe escrita por Rubén Darío en la que este expresaba:

Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte (. ...) La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra sean a la continua recordados (. ...) Nuestro poeta, por su organización vigorosa y cultivada, pudo resistir esa terrible dolencia que un médico escritor llama con gran propiedad «la enfermedad del ensueño». Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio. (Schmigalle, 2008, págs. 32, 34, 37)

Por su parte, el docente y escritor Juan Alberto Conde (2006), en su estudio sobre Poe titulado *El nocturno americano*, afirma que este “solo recibió en vida por sus obras la suma de 300 dólares, en un período de veinte años. De ahí su altiva miseria” (p. 60). Esta misma fuente bibliográfica nos recuerda “una serie de dolencias que fueron diezmándolo hasta llevarlo al colapso de la depresión; problemas del corazón, constantes dolores de cabeza y dificultades musculares, además una muy posible inclinación genética, lo condujeron a una crisis nerviosa que pronto trataría de paliar con la bebida (. ...) Anegado en su crisis, Poe se perdió en el alcohol, síntoma y no causa de su locura, como él mismo llegó a afirmar” (p. 64).

El prestigio como intelectual y crítico literario no se compaginaba con los resultados de Poe como creador en el campo de la literatura, obteniendo un fracaso tras otro en las ventas de sus libros, sufriendo de igual forma el escaso tiraje y el rechazo de algunas publicaciones. No obstante, su lucha por armonizar poesía y universo jamás se detuvo, enfatizando la calidad y la coherencia en cuanto postulados estéticos de validez general. Genio incomprendido como lo fue, lo suyo no eran las cotidianas ambiciones del presente; “sus ojos estaban puestos en el porvenir” (Conde, 2006, p. 86). Y a fe que este, finalmente sí que lo escuchó. Su teoría de la escritura al margen, que ubica en los márgenes la ocurrencia de las ideas más disruptivas no solo en literatura, tendría en Julio Ramón Ribeyro otro gran exponente en el siglo veinte venidero. Poe, enorme poeta del fracaso, terminó sus días ofreciendo su pluma al mejor postor para poder sobrevivir, para paliar incluso el hambre. La degradación de que fue objeto no logró opacar su nombre, escrito con tinta indeleble en el universo de las letras.

Pensar, además, en Fernando Pessoa, otra muerte temprana (a los cuarenta y siete años), una sola obra publicada en vida, titulada *Mensagem (Mensaje)*, un año antes de morir; otra vida pasada por alcohol (aguardiente, en su caso), murió por causa de una cirrosis hepática dejando montones de papeles en desorden dentro de un baúl, vasta obra inédita entre la que se encontraban los borradores de lo que sería muchos años más tarde su famoso *Libro del desasosiego*, sin versión todavía definitiva (algo en verdad imposible de lograr) y con muy distintas traducciones, unas menos poéticas que otras. Implicó un largo y colectivo trabajo de edición, publicándose por primera vez en 1982, cuarenta y siete años después de su muerte, el mismo tiempo que duró su vida. En su último texto escrito en inglés manifestaba no saber lo que traería el mañana, pero el mañana sí lo sabía, reconociendo a este poeta fingidor de sí mismo como uno de los más importantes del siglo XX. Murió invocando a sus

múltiples heterónimos. Hasta tal punto imperaron el fracaso y la inexistencia en vida de este escritor portugués, que se ha llegado a decir que no tuvo biografía, excepto en su obra.

Herman Melville, otro escritor fracasado, despreciado en vida por la crítica; su novela más conocida, titulada *Moby Dick*, fue un fracaso comercial y recibió el peso de una crítica adversa y despiadada. Con posterioridad a su muerte fue valorada como obra maestra y se convirtió así en clásico de la literatura universal. Melville tuvo que abandonar la escritura en procura de estabilidad económica, su afición al alcohol le produjo trastornos del carácter, y fue un rotundo fracaso también como poeta en términos de número de ejemplares y ventas. Dejó igualmente una producción literaria inédita e inacabada y murió siendo un escritor inmerso en el olvido. Como veremos en el apartado correspondiente, el alcohol tuvo en Julio Ramón Ribeyro una importancia capital, tanto en su vida como en su obra literaria. O mejor, la libación solitaria, como la denominaba este escritor peruano.

El escritor catalán Enrique Vila-Matas (2016), en su libro *Bartleby y compañía*, nos muestra a un Kafka que no cesa de anotar en sus *Diarios* “la imposibilidad esencial de la materia literaria” (p. 25), sobre lo que se referirá también Julio Ramón Ribeyro en textos que, en su momento, serán analizados en este trabajo de investigación. Julio Ramón Ribeyro es otro de los escritores que acompañan al Bartleby de Melville en esa travesía vital de “escondarse en la anónima irrealidad” (p. 115). En el capítulo siguiente del presente trabajo (desarrollo y análisis) se examinarán las aportaciones de Vila-Matas en relación con Ribeyro, por considerar que guardan relación estrecha con los temas que se abordarán en dicho acápite.

Kafka y Pessoa, por supuesto, son asimismo acompañantes del escribiente de Melville en el ensayo-ficción de Vila-Matas (2016). Curioso título el de un libro de relatos de Melville: *El fracaso feliz*; no agobiado este por el fracaso literario, sino que, “ante la idea del fracaso, se rindió de una forma estupenda, nada de suicidios ni amarguras interminables, se limitó a comer bizcochos (. ...) Todo lo que escribió en los treinta y cuatro últimos años de su vida fue hecho de un modo bartlebyano, con un ritmo de baja intensidad, como prefiriendo no hacerlo y en un claro movimiento de rechazo al mundo que le había rechazado” (pp. 118-119). El Kafka solitario y oficinesco, deambulando anónimamente por las calles de Praga, y el Pessoa de cuya angustia cabe alimentarse para atenuar la propia, recorren este libro híbrido de Vila-Matas al que contribuyen con la idea de la imposibilidad del arte superior. “La dignidad de la inteligencia reside en reconocer que está limitada y que el universo se encuentra fuera de



ella” (Pessoa, citado por Vila-Matas, 2016, p. 97). Sin duda, lo fragmentario en Ribeyro bebe de estas fuentes.

Enrique Vila-Matas (2013) se duele en sus conversaciones con André Gabastou, tituladas —siguiendo el cuento *La partida* de Kafka— *Fuera de aquí*, de que *Moby Dick* haya sido un libro incomprendido en su tiempo, y que Melville, siendo un genio, haya tenido “un destino lamentable, como suele ocurrirles a tantos genios que no son comprendidos en su momento” (p. 133). En torno a Pessoa, nos dice en ese mismo texto lo siguiente: “(...) percibió muy pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente” (p. 135). Sin embargo, renuncias al lenguaje como la suya dejaron, paradójicamente, un copioso legado literario, poblado de heterónimos —cada uno con su vida y sus obras— que el tiempo se encargó, en lo artístico, de valorar.

Cabe mencionar igualmente a Emily Dickinson, poeta estadounidense que únicamente llegó a publicar en vida unos cuantos poemas: tres, seis, entre siete y diez, no más de doce en todo caso y alterados por sus editores, de una prolífera producción cercana a los mil ochocientos poemas. Padeció la crítica desfavorable y se recluyó en su casa durante gran parte de su vida, aislándose en su habitación los últimos años, sin salir de ella. El misterio de la vida privada, su vida emocional e íntima, la poesía para evitar la muerte, el encierro, el aislamiento, negativa obstinada a publicar sus poemas, la casa como prisión, huésped de sí misma, vestida de blanco, entre la inconsciencia y la enfermedad de Bright, todo ello marcó dolorosamente su vida. Al morir, su hermana menor encontró ocultos en su habitación cuarenta volúmenes a mano, más de ochocientos poemas jamás divulgados, sin fechas, sin orden, dispersos en papeles varios. Esta desorganización fue agravada por el descuido de sus editores póstumos, quienes los agruparon con criterios arbitrarios. El resto de su obra está constituido por la prosa poética o poemas que incorporaba a sus cartas, preservada en buena parte del público por los descendientes de sus destinatarios.

Paul Auster (2012), en su libro *La invención de la soledad*, recuerda a través de su personaje, desdoblándose en la tercera persona del singular, una visita que hizo a la casa, ubicada en Amherst, Massachusetts, donde la poeta Emily Dickinson vivió:

(...) el extraño cansancio que lo invadió aquel día en la habitación de la poetisa; su respiración agitada, como si acabara de subir a la cumbre de una montaña. Caminó por la habitación pequeña y luminosa, miró el cubrecama blanco y los muebles pulidos,

pensó en los mil setecientos poemas que se habían escrito allí e intentó verlos como parte de esas cuatro paredes. Pero no pudo, pues se dijo a sí mismo que si las palabras son una forma de estar en el mundo, el mundo ya se encontraba allí, en aquella habitación, lo cual a su vez significaba que era la habitación la que estaba presente en los poemas y no a la inversa. Ahora lee en la última página de aquel librito la torpe prosa de un escritor anónimo:

«En este dormitorio-estudio, Emily anunció que el alma podía contentarse con su propia compañía. Pero descubrió que la conciencia era un talento además de una libertad, de modo que incluso aquí era víctima de un autoaislamiento motivado por la desesperación o el temor... Por lo tanto, el visitante sensible descubre en la habitación de Emily una atmósfera que abarca los diversos sentimientos de la poetisa: arrogancia, ansiedad, angustia, resignación o éxtasis. Esta habitación, más que cualquier otro sitio concreto en la historia de la literatura americana, simboliza la tradición autóctona, resumida en Emily, de un perseverante estudio de la vida interior.». (pp. 167-168)

Imposible no sentir estas palabras de Auster como aplicables al escritor Julio Ramón Ribeyro cuando el lector visita sus diarios. La vida interior del escritor peruano en toda la dimensión de su existencia, sentimientos que palpitan en cada línea, atmósfera que permanece más allá de su propia vida cuando el creador de literatura desvela en esta su alma.

Por su parte, Scott Fitzgerald es otro miembro ilustre del fracaso. Despachado de este mundo por un infarto agudo de miocardio a los cuarenta y cuatro años, con historial también de alcoholismo, murió convencido de haber fracasado y sin conocer el éxito editorial de su novela cumbre titulada *El gran Gatsby*, elevada posteriormente por la crítica a clásico de la literatura.

Por último, un ejemplo musical: Franz Peter Schubert, el joven Franz, el vidente, pequeña seta como le decían sus amigos, solo treinta y un años de vida para dejar una obra inmensa que se tardó más de medio siglo en ser divulgada como se lo merecía y que, si no hubiera sido por otro grande de la música clásica, Robert Schumann —que indagó por ella después de muerto Schubert y la recibió de manos de Fernando, hermano de Franz— se hubiera podido quedar sepultada en el olvido. Enfermedades y tristezas que al final, por encima de fiestas y alegrías (reuniones de amigos que llamaban ellos schubertiades), dejaron

un balance de dolor y mucho sufrimiento: un solo concierto en vida, un viaje de invierno sombrío y fatalista, y una sinfonía inconclusa que tampoco se salvaría de inmortalizarse.

Clamando por un lugar sobre la tierra, muere Schubert dejándole al lector de su *Biografía* escrita por Brigitte Massin (1977) un sentimiento de desolación inabarcable. “«¿Es que no merezco un lugar sobre la tierra?». La interrogación angustiada de toda una vida es válida hasta el umbral de la muerte” (p. 508). La historia del arte se lo tenía reservado. La leyenda del Schubert andariego y bebedor, de vida nocturna y disoluta, frecuentador de cafés y de lugares libertinos no llega a opacar al músico, al artista que, a quienes comentaban el carácter triste y nostálgico de sus *lieder*, les preguntaba: “«¿conocéis alguna música alegre?»” (p. 393). Y, sin embargo, es el mismo Schubert que le escribe a su amigo Bauernfeld lo siguiente: “Me es imposible ir a Gmunden o a cualquier otro lado. No tengo dinero, para mí todo va mal en general. ¡Pero nada de esto me afecta y soy feliz!” (p. 370).

Viena, ciudad en la que vivió prácticamente toda su corta vida y murió, fue para él luz y presidio. La historia de Schubert es, pues, la de otro de esos grandes fracasos que el arte se encargaría de reivindicar para su gloria eterna. “Se notan el cansancio del viaje, la ilusión del futuro, esa coda tranquila que sirvió de final. Pero tiene cara de felicidad el joven Franz, está enfermo y no le importa. ¡Ah, qué historia tan cierta por Dios!, no se requieren tiempos ni espacios para unir lo intangible (. ...) Sus veintiún meses finales, enfermo y bordeando la muerte, fueron testigos de obras maestras en las que logró consolidar, más allá de valeses y *lieder*, su talento para la música puramente instrumental. Le faltó tiempo para afincarse igualmente en el terreno dramático y se murió delirando con una ópera bastante adelantada” (Burgos Arango, 2020, págs. 249, 254). Referencias a Schubert circulan en algunas páginas de Ribeyro.

Así que, si la poesía es la elección del fracaso, la poética del fracaso es su contrapartida. No sería, pues, la malhadada suerte del artista maldito o condenado, sino el óptimo escenario donde este puede aspirar a desarrollar su obra en plenitud, punto de partida y de llegada, estro poético que no se cansa de elegir el anonimato para, sin importar si se sobresale o no, sin premios ni ruidosas publicaciones en vida, cumplir con la misión de tener que escribir, oficio por lo general no elegido y aceptado como destino porque no hay más remedio, porque toca escribir y en ello se nos va la vida, así lo más probable sea que esa obra no llegue jamás a completarse. Pero precisamente, de esos trancos empeños se nutre el arte de la inmortalidad. La triste y trágica vida de creadores como los citados se constituye en la mejor

teoría del fracaso como fuerza literaria. Fracaso y alcoholismo son tal vez elementos necesarios para que el espíritu del dolor trascienda.

Si Samuel Beckett nos impulsa a fracasar cada vez mejor y Ernesto Sábato (2001) nos recuerda en el párrafo final de *Abaddón el exterminador* que “no hay poesía festiva (...), pues quizá solo del tiempo y de lo irreparable puede hablar” (p. 480) y líneas antes nos dice que “todos somos frustrados de alguna manera, y si triunfamos en algo fracasamos en otra cosa, por ser la frustración el inevitable destino de todo ser que ha nacido para morir” (p. 478), Enrique Vila-Matas (2014) nos ofrece —en su obra de ensayos selectos titulada *Una vida absolutamente maravillosa*— el fracaso como “un estado positivo para el artista, ya que se ve obligado a persistir, a seguir trabajando” (p. 147). Se fracasará siempre en la búsqueda de la obra perfecta, pero no es ello óbice para intentar eternizar, a través del arte, momentos de felicidad, instantes de amor o de éxtasis en los cuales un auténtico creador logra trascender con su natal “maldición de no resignarse a esta realidad que le ha tocado vivir; alguien para quien el universo es horrible, o trágicamente transitorio e imperfecto” (Sábato, 2001, p. 478).

La escritora y periodista madrileña Rosa Montero (2021), en su libro *La loca de la casa* (híbrido de novela, ensayo y autobiografía), da sobre esto de la derrota una visión fulminante: “Nadie se acordará de la mayoría de nosotros dentro de un par de siglos: a todos los efectos será como si no hubiéramos existido. El absoluto olvido de quienes nos precedieron es un pesado manto, es la derrota con la que nacemos y hacia la que nos dirigimos. Es nuestro pecado original” (p. 31). Rosa Montero se refiere a Herman Melville y a Robert Walser como dos ejemplos de escritores en los que el fracaso significó monstruosidad, locura, enfermedad, derrota, frustración y desgracia.

Un escritor no proviene entonces de la nada y con frecuencia advierte en su vida la presencia de vidas paralelas, historias que se repiten, lecturas e influencias inevitables, angustias que parecen interminables, todo ello forja y marca su grandeza, la cual es inseparable de la soledad de su oficio, y, por qué no, de su festivo y espirituoso dolor.

### 3.2. Lo autobiográfico en la literatura

Sostener el fuerte sello autobiográfico de la literatura no significa que esta no pueda explayarse al margen del predominio del yo, de sus máscaras y desdoblamientos, de esas técnicas que hacen presencia tanto en poesía como en narrativa. La literatura del entretenimiento y la literatura objetiva se disputan igualmente el mercado literario, en especial porque las editoriales se inclinan hacia aquello que se vende fácil y rápido, un supuesto gusto del público por determinadas historias atractivas. Sus escritores se ven compelidos a obedecer los mandatos del mercado, sobre qué y hasta cómo escribir si aspiran a permanecer en el umbral de la publicación y el éxito. La novela histórica y las sagas de la novela policíaca entran en este juego, puesto que la literatura es también un negocio, no hay que olvidarlo, siendo la poesía la más damnificada.

Este trabajo de investigación no pretende desconocer lo anterior, como tampoco el hecho de que en esas literaturas despersonalizadas es posible encontrar obras de gran calidad estética, al igual que no toda literatura signada directa o indirectamente por lo autobiográfico conlleva valor literario indiscutible. Otro aspecto de esta cuestión es que no necesariamente la literatura de corte autobiográfico lo es en realidad solo por contener pocos o muchos datos y elementos personales de su autor, ya que, ante todo, el yo lírico o el narrativo son considerados instancias o entidades textuales y ficticias que los separan o distinguen de ese autor que está detrás, permitiendo que el producto literario sea analizado y comentado de modo crítico con independencia de su creador.

El yo se disfraza de impersonalidad, se pretende objetivo en lugar de subjetivo, intenta no ser testigo de sí mismo o serlo solo a través de la operación de camuflarse, apela a la primera persona del plural (nosotros) o a la segunda del singular (el tú como receptor real o ficticio, reflexión interior, desdoblamiento o comunicación consigo mismo) e incluso se vale de la técnica de desdoblarse en tercera persona, y en lo narrativo asume variedad de técnicas para aplicar la relación narrador y autor real procurándose el distanciamiento y la diferenciación entre ellos, técnicas, procedimientos o tipos y voces tales como: narrador heterodiegético, omnisciente, objetivo, homodiegético, protagonista o autobiográfico, testigo, en segunda persona, monólogo interior, estilo indirecto libre.

Empero, cuando se lee a Julio Ramón Ribeyro, su voz, su estilo, sus reflexiones y sus temas difícilmente se pueden desligar de las vicisitudes y circunstancias de su propia vida. Ella

está presente hasta en los textos más apartados que darían la impresión de ser ajenos. ¿Es esto bueno o malo, un plus o alguna mancha? Ni lo uno ni lo otro, *simplemente* cada escritor vive y muere con lo suyo, cada uno escribe lo que su tiempo y su mundo le motivan o le indican, y en sus búsquedas cabe optar por muy distintas y hasta opuestas manifestaciones. Unos elegirán el logos, otros la emoción; unos el yo, otros la alteridad; unos tratarán de ocultarse en sus escritos, a otros les resultará física y espiritualmente imposible. A estos últimos podría cobijarlos, además, la eventual contradicción de estar sin querer estar, de hacerse más visibles en lo literario de lo que en la vida cotidiana en verdad lo son. Se alejan y se acercan a la vez: he aquí el motor que prende e irradia una literatura de enorme peso existencial, en la que, latiendo su autor de manera insoslayable, se garantiza vigor y persistencia. Hasta en los escritores que se pretenden despersonalizados es posible que se asome alguna mínima luz existencial que los delate.

Un escritor particularmente interesante para explorar este tema es el japonés Haruki Murakami. Reconoce en sus libros *De qué hablo cuando hablo de escribir* y *De qué hablo cuando hablo de trotar* que lo de escribir novelas fue fruto de una decisión personal y no de algo impuesto por un destino implacable. Eligió ser novelista y vivir de ello, abandonando así la administración de un bar de su propiedad en el que la música de jazz flotaba en el ambiente. Afirma, además, que escribe por diversión, y esto que podría parecernos terriblemente simplista desaparece del todo cuando nos sumergimos en sus obras y empezamos a ver en sus personajes rasgos característicos de su propia personalidad. Como su pasión por la música, por ejemplo, o el culto a la soledad, a la timidez y a la cultura física. ¿Cuánto no hay de Murakami en su novela titulada *Kafka en la orilla* o en los dos personajes principales, Tengo y Aomame, de su trilogía titulada *1Q84*?

Según Murakami (2017), cualquier persona puede llegar a escribir una novela y no comporta ello “una infamia para el género, sino más bien una alabanza (. ...) escribir una novela me parece, en esencia, un trabajo bastante «torpe». Apenas hay nada que destaque por su inteligencia intrínseca, tan solo se trata de tocar y retocar frases hasta descubrir si funcionan o no” (págs. 19, 26).

Así pues, un escritor profesional que descubrió su mandato interior de dedicarse a escribir viendo un partido de béisbol en el instante preciso del bate golpeando la pelota, y que considera que escribir una buena novela no es tan difícil, sino más bien asunto de constancia y tenacidad, tomando aquel deportivo y muy aislado hecho como azar, fortuna o epifanía,

parece ser el mejor o un magnífico ejemplo para oponerse a la tesis de la importancia de lo autobiográfico en el acto de escribir. Y para colmo de males, o mejor de bondades, es el divertimento al hacerlo lo que lo impulsa sobremanera, tal como lo confirma Murakami (2017) páginas más adelante en sus confesiones sobre el oficio:

Cuando descubrí lo divertido que me resultaba escribir en un idioma extranjero y con un ritmo propio, guardé la Olivetti en el armario y saqué de nuevo el cuaderno y la pluma (. ...) Lo que pretendía en realidad era conquistar un estilo neutro y dinámico (. ...) Era muy divertido (. ...) Lo que sí recuerdo bien es que al escribirla no me divertía porque lo hacía forzando un estilo que no me salía de forma natural (. ...) Sobre todo, no he perdido esa sensación divertida y agradable que experimenté al escribir mi primera novela (. ...) Es un momento de felicidad. La verdad es que nunca he sufrido por el hecho de escribir. Tampoco he pasado por ningún tipo de crisis creativa. Me parece que si escribir no resulta divertido, no tiene ningún sentido hacerlo. Soy incapaz de asumir esa idea de escribir a golpe de sufrimiento. Para mí, escribir una novela es un proceso que debe surgir de manera natural. (págs. 51, 53, 56)

Pero no. Una cosa es el placer de escribir y otra concebir la escritura solo para divertirse y divertir. Un escritor que se levanta todos los días a ver qué tema elige hoy para continuar la disciplina y la mecánica del trabajo literario, como si se tratara de una fábrica de cielos o infiernos para ser vendidos, sería catastrófico para la literatura. Sea lo que fuere, lo autobiográfico en la literatura no implica indefectiblemente sufrimiento ni una alegría desmesurada y contagiosa. Y Murakami lo sabe, sabe que escribir tiene mucho de vitalidad inusitada y sorprendente, despierta una energía en ocasiones explosiva y cercana al éxtasis, pero es a la vez el oficio donde el ser humano se enfrenta, en solitario, a sus más crueles fantasmas y obsesiones, hasta de manera asimismo natural.

Y por ello, Murakami (2017) es el gran escritor de novelas que termina diciendo lo siguiente: “Quizá por naturaleza mi vocación o mi tendencia sea la individualidad, pero no creo que eso constituya ventaja alguna (. ...) No soy yo en realidad, sino una representación de mí mismo en un lugar y en un tiempo distintos. En cierto sentido es como si me ramificara, como si me dividiera. Dividirse y entrar dentro de la historia sirve, de algún modo, para comprobar cómo soy, para explorar las relaciones con otras personas o con el mundo (. ...)

Escribir novelas implica expresar cosas que uno lleva dentro, por lo que una vez que se empieza a hablar del oficio en concreto, es irremediable hablar de uno mismo” (págs. 56, 226, 294).

En resumidas cuentas, Haruki Murakami —en quien vida cotidiana y condición de escritor famoso no siempre marchan en paralelo— consiente igualmente en apreciar la literatura dando cabida a ensayos o ejercicios autobiográficos de los que, quiera o no, obtiene literariamente algún provecho, sin que ello signifique que la vida de un escritor, llevada a su obra, se constituya *per se* en ventaja. El juicio estético, aparte de necesitar tiempo, debe considerar más herramientas.

Enrique Vila-Matas (2013) recomienda que el escritor escriba para sí mismo, que busque su propia música y se concentre en ella. “Es una crisis permanente la pregunta sobre mi identidad y lo es en el plano literario y existencial (. ...) La mirada más característica del artista tiene un lado sombrío (. ...) Caminan sin rumbo, desorientados solitarios, creadores constantes de mundos únicos y excepcionales, grandes tarados. Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar” (págs. 47, 52-53). Su admisión del componente autobiográfico en sus obras hace gala de la fina ironía o del humor negro de este escritor español: “Todas mis novelas tienen un veintisiete por ciento de autobiográficas. Menos ésta, que no pasa del uno por ciento” (p. 111). Se refiere a su novela titulada *Extraña forma de vida*. Vila-Matas define su estilo como “el estilo de la felicidad” (p. 152) y escribió una autobiografía que calificó de caprichosa para avalar, siguiendo a Nabokov, que su biografía está más en la historia de ese estilo, “un estilo literario que es también un estilo de vida que ya no puedo modificar” (p. 152).

El escritor argentino Ernesto Sábato (1989) aporta otra arista del tema en sus conversaciones con Carlos Catania tituladas *Entre la letra y la sangre*:

(...) no creo mucho en ciertos extremos del psicoanálisis, pero es cierto que el Inconsciente es el factor más poderoso no sólo en los sueños sino en la creación de ficciones. Pero el Inconsciente es retorcido, no observa ninguna lógica (. ...) Por otra parte, nunca he escrito nada autobiográfico, en el sentido estrecho de la palabra. En el sentido profundo y misterioso, toda obra de arte es autobiográfica. (pp. 15-16)

Es sobre todo en este sentido profundo y misterioso que se canaliza en el presente trabajo la relación entre autobiografía y obra con respecto al escritor peruano Julio Ramón



Ribeyro, sin descartar algunas circunstancias de su sentido estrecho, como, por ejemplo, su vida de fumador y su lucha contra el cáncer en su cuento titulado *Sólo para fumadores*.

Ahora bien, escribir no es para Sábato (1989) un juego ni una diversión, y lo lamenta: “Para mí nunca ha sido un juego, lamentablemente. Yo no escribí para ganar dinero, ni premios, ni por la vanidad de verme impreso. Puede parecerle excesivo, pero escribí para resistir la existencia. Por eso mis libros son tan desagradables, y no se los recomiendo a nadie” (p. 16). De nuevo, en su novela titulada *Abaddón el exterminador* ofrece Sábato (2001) luminosas críticas a los escritores profesionales o fabricantes de historias:

No creas en los que escriben sobre cualquier cosa. Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero (. ...) Ellos sí pueden elegir el tema. Cuando se escribe en serio, es al revés: es el tema que lo elige a uno (. ...) ¡Objetivismo en el arte! Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo, y es inútil que se lo proponga como un deber. Esa «impotencia» es precisamente su virtud. (págs. 120, 125)

Valga la anterior cita para preguntarnos hasta dónde es posible, desde la ciencia de la literatura, prescindir de lo literario con el fin de ceñirnos a la pureza del discurso científico tratándose de un trabajo de investigación en el que ese yo sabatiano está, de modo ineludible, tan presente. Para Ernesto Sábato (1989), la literatura y la pintura tienen en común “una sumersión en el yo, en la psicología, cierta ansiedad, cierta angustia, cierto aire de pesadilla, cierta búsqueda desesperada” (p. 31). De ahí que ante la pregunta acerca de qué siente al empezar a escribir una novela, responda tajante: “La sensación de que mi proyecto está condenado al fracaso, de que mi tentativa es ilusoria y demencial” (p. 113). Esta carga espiritual que un escritor le imprime a su obra termina emparentándose así con la idea del fracaso literario o de la literatura del fracaso, escritores “que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son *testigos*, es decir *mártires* de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento (. ...) Por eso la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables del artista y de los hombres que lo rodean” (p. 114).

En este orden de ideas, el fracaso y lo autobiográfico terminan combinándose literariamente en función de un fin sublime, extraño y paradójico: la redención del ser humano, o como diría Sábato (1989), metafísica de ilusión-desilusión y esperanza-desesperanza que es, “curiosamente, el signo de la profunda y generosa fe en el hombre” (p. 115). En su libro titulado *El escritor y sus fantasmas* aparecen afirmaciones de similar estilo, advirtiendo que el principal problema del escritor es el de “la tentación de juntar palabras para hacer una obra” (Sábato, 2004, p. 20), es decir, esa literatura que se oficia o se ejerce de manera lúdica y por mero esparcimiento. El escritor debe, en cambio, explorar y problematizar la condición humana, “empresa que ni sirve de pasatiempo, ni es un juego, ni es agradable” (Sábato, 2004, p. 27). Sobre autobiografías, nos da Sábato (2004) otra mirada interesante: “Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas” (p. 61).

Cabe matizar ahora esta teoría sabatiana para comprender que lo de escribir como condena no es condición *sine qua non* para ser escritor en serio y que es posible, en la abundante gama de escritores contemporáneos, encontrar voces que no responden de manera tan extrema a la maldición de escribir. La ruptura de las fronteras literarias, el hibridismo y el humor, entre muchos otros recursos que hoy se emplean, permiten que el oficio de escribir se abra a indagaciones no tan vinculadas a la experiencia del yo. Así las cosas, cabría una segunda matización teórica en el sentido de que esa autobiografía enmascarada a la que se refiere el maestro Sábato habilite, desde lo ficcional, lo que hace falta para entender lo autobiográfico en la literatura no como camisa de fuerza, sino como un abanico de posibilidades creativas que deambulan entre lo personal y lo impersonal. En otras palabras, la literatura testimonial, intimista, autobiográfica, psicológica o subjetiva bien pueden presentar en su desarrollo brotes ficcionales y ser representativas del hombre como totalidad.

Una última aportación sobre este tema está tomada del escritor limeño Alfredo Bryce Echenique, quien fuera uno de los grandes amigos de Julio Ramón Ribeyro. La relación literatura-realidad ha sido tema de múltiples debates. ¿Debe la literatura ser reflejo de la realidad? ¿Es la literatura acaso, necesariamente, una radiografía del autor? Alfredo Bryce Echenique (2005), en su libro rotulado *Permiso para sentir - Antimemorias 2*, lo analiza en un humorístico capítulo titulado “Domesticando el sueño”. De la mano de Flaubert, Hemingway y de Julian Barnes (en la novela de este que lleva por título *El loro de Flaubert*) va decantando

el amargo e inevitable lazo entre vida y escritura. ¿Literatura objetiva? Imposible encontrar tal cosa en un escritor tan vinculado a sí mismo como Ribeyro. Literatura solo para entretener; contadores de historias (reales o no) desde puntos de vista impersonales o imparciales; utópica o ilusa novela pura; literatura diseñada solo para describir lo externo, lo visible, lo audible, lo comportamental, lo corporal y que descarta, por ende, el pensamiento, el conocimiento y la irracionalidad de la existencia... ¡De todo hay en la literatura del encargo o del negocio! Bryce Echenique catapultó finalmente el tema así:

(. ...) el diurno y nocturno insomnio acerca de la clase de vida literaria y extraliteraria que deberíamos llevar, como si la primera se pudiese separar totalmente de la segunda y viceversa, gracias a una buena dosis de sentido común, de autodisciplina y de egoísmo (. ...) La verdad, pocas veces en mi vida he quedado tan agradecido con un escritor por haberme liberado con tan pocas palabras de la carga de preocupación y tristeza que me había producido leer (. ...) la frase de Flaubert que tan implacablemente había sido citada por muchos miembros de la literatura de partido único y servicio militar obligatorio: “Para pintar el vino, el amor, las mujeres o la gloria, es necesario no ser borracho ni amante ni marido ni soldado raso. Entremezclado con la vida, es difícil verla correctamente, la sufres o la gozas demasiado” (. ...) Hemingway (. ...) vivió desgarrado por aquello de la disciplina, una cierta falta de humor y un cierto sentido de la grandeza (. ...) decidió tomar por las astas las palabras de Flaubert y repitió con un nada sereno matiz de humor que más sonaba a escarnio o desdén (dos mortales enemigos del humor y la empatía barnesianos) que “Los enemigos de un escritor eran el alcohol, la fama, el dinero, las mujeres, y la falta de alcohol, de fama, de dinero y de mujeres” (. ...) Y entonces es cuando Julian Barnes cambia de párrafo con su habitual soltura de piernas y nos suelta aquello de que “Para un escritor, no hay mejor clase de vida que la que le ayuda a escribir los mejores libros”. Y añade, refiriéndose siempre a Flaubert: “¿Estamos seguros de saber más de este asunto que él mismo? Flaubert *vivió* (...) mucho más que otros escritores: en comparación con él, Henry James fue una monja. Es probable que Flaubert haya intentado vivir en una torre de marfil...”. “Pero no lo consiguió”. Y a Barnes le bastaría con la siguiente cita de Flaubert mismo: “Siempre he intentado vivir en una torre de marfil, pero una marea

de mierda golpea sus muros y amenaza constantemente con derribarla”. (págs. 17-19, 21)

Así pues, pese al maloliente ejemplo expuesto por Bryce Echenique en su jocosa disertación, esa marea, a peste o no, no es otra que la vida, la realidad, la diaria confrontación del hombre con su destino; podrá aislarse del mundo, pero no de sí mismo, y, tratándose de un ser que escribe, encontrará en la expresión literaria, atravesando angustias, misterios y oscuridades, un profundo universo de sosiego y luminosidad.

Julio Ramón Ribeyro refleja muy bien esa tensa y permanente interacción o interconexión entre vida y obra, como se verá en el capítulo siguiente de este trabajo.

## 4. Desarrollo y análisis

En este capítulo, entrando ya en materia, se analizará, en primer lugar, la particular y fructífera relación, en términos estéticos, de Julio Ramón Ribeyro, el escritor, con el fracaso, para abordar después, en el segundo subapartado, todo lo concerniente a la presencia del dolor en su vida y cómo esto marca poderosamente su obra como narrador. Un tercer aspecto nos permitirá profundizar en el taller del escritor, sus reflexiones y expectativas alrededor del oficio de escribir, en el que el arte de sus libaciones solitarias (como Ribeyro las llamaba) y su modo de enfrentarse a la novela total tan afamada en el marco del *Boom* Latinoamericano, tendrán también un importante espacio. Por último, un cuarto aspecto nos permitirá conocer los principales hallazgos en materia de rasgos autobiográficos, en especial en su obra cuentística.

### 4.1. El escritor del fracaso

La escritora colombiana Piedad Bonnett, en su reseña de la novela de Mauricio Bernal titulada *Tácticas contra el tedio*, relaciona al personaje principal de esta con el famoso personaje de Albert Camus en *El extranjero*, Meursault, ambos considerados antihéroes, seres golpeados por las circunstancias, extraviados en el sinsentido del mundo y sin otra alternativa que el fracaso como elección. Todo ello en apariencia, pues no se trata de mediocres sino de fracasados, y estos obedecen, según Bonnett, a la definición que a la palabra fracasado da Ricardo Piglia en su novela *Respiración artificial*: “Un hombre que no tiene quizá todos los dones, pero sí muchos, incluso más que los comunes en ciertos hombres de éxito” (Piglia, 1980, citado por Bonnet, 2010, párr. 3).

¿Por qué fracasar entonces? ¿Por qué echar a perder esas ventajas? ¿Por qué destruirlas y destruirse con ellas? ¿Por qué tirar la vida por la borda? Hora de empezar a abrir la puerta para entrar a los diarios de Julio Ramón Ribeyro. Pero antes, veamos qué piensa el escritor peruano sobre el uso de los dietarios en la literatura.

¿Qué son y para qué sirven los diarios de los escritores? El libro titulado *La caza sutil* reúne una selección de los textos periodísticos de Ribeyro. La primera edición fue publicada en vida de su autor, en 1976, la segunda de manera póstuma en 2012 y la tercera, ampliada y con pretensión de ser definitiva, en 2016, con compilación, prólogo y notas de Jorge Coaguila. Ribeyro, coleccionista y lector de diarios íntimos (se afirma que llegó a tener alrededor de

quinientos), se refiere a este tema en el artículo “En torno a los diarios íntimos”, escrito en 1953, y en el discurso “La tentación de la memoria”, escrito en 1992 y pronunciado ese mismo año durante la presentación del primer volumen de su diario personal (*La tentación del fracaso*), año en el que presentó también la quinta edición de *Prosas apátridas* y el cuarto volumen de *La palabra del mudo*.

Se pregunta en primer lugar Ribeyro si se trata o no de un género literario. La teoría de los géneros literarios estaba en ese entonces un tanto desacreditada y él, antes de explicar las características más importantes de los diarios íntimos, da la siguiente definición de género literario: “Un género literario, en realidad, es una forma de expresión literaria que obedece a ciertas reglas intrínsecas y formales que la individualizan y la convierten en un instrumento autónomo de comunicación, capaz de vehicular una visión de la realidad” (Ribeyro, 2016, p. 327). El diario íntimo parece ajustarse, pues, a esta definición, y Ribeyro, a partir de ella, menciona la cotidianidad como el primer elemento propio de todo diario íntimo, una cotidianidad que tiene mucho de periodicidad irregular, “de acuerdo con el ritmo impuesto por los avatares de su existencia” (Ribeyro, 2016, p. 328).

Para Ribeyro, la veracidad es la segunda característica del diario íntimo, o, al menos, la presunción de veracidad como principio. El diario íntimo se diferencia de la novela escrita en forma de diario fechado y cotidiano en que el personaje central o principal será siempre el autor y en la falta de trama premeditada; y, con respecto a la correspondencia, el matiz distintivo está en el destinatario de la confidencialidad: individualizado en las cartas, mientras que en los diarios “no existe destinatario o el destinatario es todo el mundo” (Ribeyro, 2016, p. 329).

El tercer elemento del diario íntimo es, según Ribeyro (2016), la libertad de la composición, es decir, “la casi inexistencia de una técnica específica” (p. 329), aspecto que considera crucial para la comprensión del diario como género, y, aunque reconoce debido a ello la dificultad de clasificación, reitera que el diario íntimo “tolera todos los tonos y todos los estilos” (p. 329). Llega entonces aquí a algo que será fundamental para el desarrollo de su obra literaria: el fragmento, su sentido, su importancia. Las vivencias del diario íntimo se expresan entonces a través de fragmentos, siendo el fragmento esa “capacidad preciosa para expresar en breves palabras o con claridad una idea, una emoción o un sentimiento” (p. 330).

Hermosa definición, aunque haya que minimizar un poco el aspecto de la claridad, pues no siempre se convierte ello en factor común, pudiendo incluso preferirse lo contrario. Al fin

y al cabo, la vida es muchas veces oscura e intrincada, y un diario íntimo, si aspira a ser su reflejo, no siempre encuentra la forma de aclararla o descifrarla, siendo el mismo diario un intento bastante tortuoso de lograrlo. O, *simplemente*, el diarista opta por no querer clarificarse (en todo o en parte), sin que ello signifique poner en tela de juicio la cotidianidad y la veracidad. Asumir el diario íntimo como un género literario permitiría introducir en él ciertos artificios que son propios de la literatura, entre ellos el de ser apenas sugerente, dejándole un gran espacio a la imaginación del lector.

Ribeyro fija como un cuarto componente del diario íntimo algo muy propio de él: lo de ser una obra inconclusa, vencida siempre por el paso del tiempo y marcada irremediablemente por la inseguridad, la incertidumbre y el desamparo. Ve en esto lo más auténtico del diario íntimo. Pero, para hablar de género literario, no bastan estos cuatro ingredientes, puesto que se necesitan otros que Ribeyro identifica como extrínsecos. Son: la generalidad de su empleo y que el género cuente con un clásico. El *Diario íntimo* de Henry Frédéric Amiel es esta obra clásica según Ribeyro, en la que se reúnen todos los elementos por él expuestos sumándole sus cualidades literarias, y en torno al empleo y cotización mercantil del diario íntimo la época resultaba asimismo favorable. Hoy día, las memorias, autobiografías y diarios íntimos de los escritores —que logran literariamente consagrarse— siguen siendo un fenómeno cultural y editorial atractivo que cuenta con una amplia comunidad de lectores. Decía Ribeyro (2016) que, por su éxito comercial, el diario íntimo corría “el riesgo de convertirse en el menos íntimo de todos los géneros” (p. 331). La literatura es también un negocio, y en el mercado literario cualquier cosa puede pasar. Hasta eso: que lo íntimo deje de ser íntimo o falsifique su intimidad.

Finalmente, Ribeyro nos aporta un último elemento del diario íntimo para ser reconocido como forma literaria genérica: la vigencia del género, en lo que el otorgamiento de premios pone su parte. En todo caso, se trata, según Ribeyro, de un tema inagotable y con infinidad de problemas encima sin resolver. Su estructura y su origen histórico, por ejemplo, las razones sociales y culturales por las cuales cobró vida literaria.

En su discurso titulado “La tentación de la memoria” examina Ribeyro (2016) otro aspecto del tema: el carácter peligroso del diario íntimo, que conduce a que muchas veces estos diarios no tengan otro destino que el de ser destruidos u olvidados. “Siempre en él hay críticas, observaciones o anotaciones que pueden ser enojosas para familiares, para personajes conocidos” (p. 344). De manera jocosa advertía entonces que “no hay nada más

terrible que las viudas literarias” (p. 344), pensando en la censura familiar que podría sobrevenirle en caso de morir primero que su mujer, ante lo cual se proponía dejar a buen recaudo sus diarios. He aquí una muestra exquisita de ese fino humor que recorre su obra literaria, por más que el desasosiego la atormente. Sin duda, esa tentación de la memoria podría incomodar a más de uno, y en forma de diario íntimo mucho más. Las verdades del diario íntimo pueden llegar a ser especialmente dolorosas, tanto para su autor como para sus más allegados, amigos entre ellos, sobre todo amigos.

Sobre la pregunta de por qué se escriben estos diarios íntimos, concluye Ribeyro que por varias razones: por inseguridad, períodos de vacilación, búsqueda de identidad, necesidad de afirmarse como persona, sentimiento de peligro y, tratándose de escritores, en su caso influyó sobremanera la afición a leer y coleccionar diarios desde muy joven. En ellos encontró un tono y una atmósfera especiales para abordar, con sinceridad, cuestiones muy personales para las cuales la poesía, la novela y el teatro no le servían de mucho. Su timidez y sus problemas de comunicación con los demás contribuyeron a que su diario se convirtiera para él en compañero, confidente e interlocutor, a la par que le fue permitiendo consignar una serie de cavilaciones y anotaciones que operaban a modo de retroalimentación con respecto a su obra ficcional. En suma: una especie de vicio que se le fue transformando hasta advertir una fuerte presencia de imprescindible autocrítica e intencionalidad literaria. Cabría preguntarse si esto último no significaba en realidad la difuminación del diario íntimo en lugar de su consolidación como forma literaria inequívoca.

Por lo pronto, en su discurso de presentación de ese primer volumen de su diario personal (*La tentación del fracaso*), Ribeyro confiesa no haber tenido nunca la pretensión de publicar sus diarios en vida, sino que se dieran a conocer póstumamente, como se estilaba en épocas anteriores a la suya. Sin embargo, accedió a ello en 1992, empezando por los más distantes en el tiempo e informando sobre la existencia en ese entonces de unos quince volúmenes que se irían posteriormente publicando, y sobre su proyecto, si la vida le alcanzaba, de completar unos veinte, inconclusos en todo caso o solo concluidos cuando la muerte así lo decidiera.

No obstante, de los diarios de Ribeyro solo se conocen los de *La tentación del fracaso* (Diario personal 1950-1978), únicamente tres volúmenes agrupados como un solo tomo en la edición de Seix Barral de 2003. Así pues, ni la muerte les ha quitado esa condición inconclusa que adjudicaba Ribeyro a los diarios íntimos. Él aspiraba a que los suyos fueran largos en



extensión, dependiendo de la receptividad de sus lectores, en especial de los lectores del mañana. Quizá por esto, en virtud de esos grandes misterios que trae siempre la vida (y más la vida de grandes creadores como Ribeyro), una parte importante de sus diarios continúa inédita. Le preocupaba a Ribeyro el peligro de que el diario pudiera reemplazar o suplantar la verdadera obra, la que todo escritor debe escribir y no puede por estar relegando su oficio en beneficio exclusivo de sus diarios, señalando en estos la imposibilidad de hacerlo. Se desdibujaría así, todavía más, la esencia introspectiva del diario íntimo, dando paso a contenidos más literarios que personales, sin que esto quiera decir que lo personal sea ajeno a lo literario.

No en balde, el libro sobre el que llegó a manifestar que más satisfacción le producía, *Prosas apátridas*, tuvo que llamarse así al no encontrar los textos que lo componen cabida en otros géneros literarios. De igual forma, pasa con su *Diario personal*, en el que, al hacer en él literatura se disipa un poco, paradójicamente, su propia naturaleza literaria, en detrimento, además, de una obra que pudo haberse concretado en proyectos narrativos de mayor alcance. El mismo Ribeyro (2016) apoya esta posibilidad cuando dice que el diario puede ser también “un buen instrumento para analizar y observar a los demás y para registrar sensaciones, pensamientos, reflexiones, que son a veces fugaces y que, si uno no las anota, quedan perdidos para siempre” (p. 347). Sus *Prosas apátridas* son un muy buen ejemplo de ello, y de ahí que la similitud con muchos fragmentos de sus diarios nos lleve a pensar que hay en estos, buena cantidad de textos apátridas que bien hubieran podido terminar existiendo en libro aparte.

Sea lo que fuere, Enrique Vila-Matas —en el prólogo a la Edición Conmemorativa de *La tentación del fracaso* publicada por Seix Barral en 2019 con ocasión del noventa aniversario del nacimiento de Ribeyro, 1929-2019, “Apartarse de uno mismo”— informa acerca de la existencia de más diarios íntimos escritos por Ribeyro, en los que probablemente un nuevo escenario esté por verse: un Ribeyro apartándose de sí mismo, distanciándose aún más del yo, hacia una modalidad del *fracasismo* en la que actúa más literariamente como personaje que como autor, inmerso en un mundo sin más personajes que el propio mundo, en el que las derrotas y los fracasos ajenos cobran mayor importancia que los suyos. En tal sentido, la intencionalidad literaria se haría más explícita, alejándose del campo genérico de los diarios íntimos. ¿Hacia qué nueva forma literaria? No habría mucha razón en seguir considerándola apátrida. Julio Ribeyro Cordero, único hijo del escritor, lo ha anunciado en varias

oportunidades, manifestando que dichos diarios están a la espera de que alguien los corrija y que se encuentran en casa de su madre: Alida Cordero, la viuda literaria de Ribeyro, quien los tiene, valga la redundancia, seguramente a buen recaudo, como era (y no era) el deseo de su autor, quien aspiraba cariñosamente a protegerlos de su heredera conyugal. Así que esta historia deberá tener algún día segunda y hasta tercera parte, quizá no finalice nunca, jamás arribe a buen puerto. A lo Ribeyro.

Veamos ahora, siguiendo el mencionado prólogo de Vila-Matas, lo atinente al término o concepto del *fracasismo* en Julio Ramón Ribeyro. Parte Vila-Matas de la prosa número 149 de *Prosas apátridas*, en la que Ribeyro (2006) se imaginaba “un libro que sea desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes” (pp. 112-113). Por qué no escribirlo, se preguntaba Ribeyro. “Sí, pero ¿cómo? y ¿para qué?” (p. 113). Y ese libro con el que soñaba se parecía bastante al de las *Prosas apátridas* donde fue a parar dicho fragmento, y al diario personal, *La tentación del fracaso*, en lo que este tendría igualmente de atípico y apátrida.

En efecto, así como las prosas sin patria carecían de territorio literario exclusivo, muchas páginas de sus diarios íntimos pasaban por la misma incierta pero provechosa realidad. La literatura sería, por ende, la gran beneficiada. La riqueza literaria y hasta poética de gran parte de esos fragmentos, al margen de etiquetas, corsés y problemas fronterizos, dispararía el reconocimiento de Ribeyro por encima incluso de su obra narrativa (conformada por casi un centenar de cuentos y tres novelas). Más cerca del poema en prosa que del ensayo en unos aspectos y en otros, al contrario, según la naturaleza de los temas y la forma de asumirlos. Hay en el Ribeyro observador un híbrido y perspicaz poeta moviéndose con soltura, pero con cuidado, en la musicalidad subyugante de la prosa. Vaya contradicción: el escritor del fracaso estaba irremediabilmente condenado a ser literariamente exitoso.

Para Enrique Vila-Matas, el *fracasismo* de Ribeyro hay que ubicarlo entonces en la transformación del Ribeyro diarista en el Ribeyro *fracasista*, en la medida en que el escritor se va apartando de su obcecada concentración en sí mismo. Vila-Matas (2019) describe a este *fracasista* de la siguiente manera:

(...) es decir, alguien especializado en las derrotas propias, pero también en las ajenas; alguien que, a la vista de lo que sospecha que le espera, busca ir *disolviéndose* lentamente en el anonimato de un mundo de paisajes tan abstractos como inciertos y escapar así tanto del relato sombrío de su vida como del recuento del universo de los otros. A fin de cuentas, seguramente se descansa mejor perdiéndose uno en un mundo sigiloso y sereno, sin personajes (. ...) Tal vez este dato pueda explicar mejor esa área final en *La tentación*, esa área que es más autocrítica y parece de vez en cuando estar anunciándonos hacia qué abstracto conjunto de paisajes sin personajes podrían estar dirigiéndose las páginas que cubren los años setenta: (...) un escritor no en retirada ni mucho menos, pero sí a la busca de *disolverse* de alguna forma en su propio diario, de dejar atrás «los personajes» y perderse en el paisaje que él consideraba «incomprensible» de nuestro mundo (. ...) cierta tendencia a dejar de ser un diarista intensamente concentrado en sí mismo y omnisciente y a distanciarse de él mismo y a adentrarse en cierta modalidad del *fracasismo*, consistente en abandonar a su suerte al autor y pasar a adoptar el punto de vista de un personaje que abre más el juego y no desea exactamente *conocerse a sí mismo*, sino hallar su renovación en el fractal punto de vista del que parece haberle contagiado el Maestro, el gran James. (págs. VIII, XII, XIV)

Se refiere Vila-Matas (2019) a Henry James, cuyo punto de vista sugiere haber asumido Ribeyro en su predilección por el fragmento como motor de una literatura no totalizadora (como las de Balzac y Flaubert) y más abierta a descollar en términos literarios, “porque no pertenece a ningún tipo de registro concreto, sólo es literatura” (p. XIII). Ese *fracasista* encuentra, pues, en lo fragmentario un recurso que le permitirá sostener —como se precisará más adelante en este trabajo— que en conjunto podría asimilarse a esa totalidad a la que aspiraban los novelistas del *Boom* Latinoamericano. Como siempre, el humor de Ribeyro da buena cuenta de esa supuesta carencia que le impidió ser reconocido como uno de los grandes escritores de aquel fenómeno editorial. Lo curioso es que, más allá de cualquier jocosidad, la historia le terminó otorgando la razón, siendo estudiada hoy su obra como un continuo (*continuum*) en el que distribuirla entre géneros literarios no es nada fácil, ya que sus fronteras son difusas.

Así pues, según Vila-Matas (2019) es el *fracasismo* lo que logra que Ribeyro se olvide un poco (o mucho) de sí mismo y se conecte con el mundo y los lectores, con la derrota de los demás, el fracaso entendido como la puesta en práctica de un derecho: el derecho a fracasar. Ribeyro acicala muy bien esa búsqueda diaria de su propio fracaso o naufragio, “luchando con la escritura, narrándolo, haciendo de él un arte supremo” (p. XVII), siendo “un náufrago de sí mismo, pues sobrevivió a su propio instinto de autodestrucción, a su adicción alcohólica y fumadora, a su enfermedad sin tregua, y supo salir airoso y convivir con el temor a la obra perfecta” (p. XVII).

El profesor Ángel Esteban (2015), en su artículo titulado *Poética del Fracaso, dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro*, publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, se refiere, en efecto, a dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro, “un relato y una prosa apátrida que inciden en algunas de las obsesiones del peruano: la condición marginal del autor y sus personajes, y su relación con el universo del tabaco, ampliamente descrito en *Sólo para fumadores*” (p. 263). Para el citado profesor, el fracaso y la marginalidad son los dos grandes vectores o agentes tanto de la vida como de la obra de Julio Ramón Ribeyro. El fracaso, más que una tentación, es una constante en este, en sus narradores y en sus personajes, consecuencia, al fin y al cabo, de un destino atroz, de restricciones sociales y económicas o de una elección culpable. Ese individuo fracasado y marginal encuentra en la escritura amparo y remedio contra la frustración y la insignificancia, y de ahí que la insatisfacción vaya cediendo terreno al adentrarse la literatura en el ámbito autobiográfico y en lo referencial de sí mismo. Coincidimos con Ángel Esteban al afirmar la importancia de este cariz autobiográfico en la obra narrativa y ensayística de Ribeyro, incluso en historias ficcionales en las que pareciera no estar su autor presente.

Metidos ya en los diarios de Ribeyro, es ineludible empezar a escuchar su portentosa voz de malogrado genial, como cuando el 11 de noviembre de 1955, reconociendo un fracaso implícito en su fecundidad más dada a la crítica y al análisis que a la narrativa y la poesía, se muestra preocupado por ello, lastimada su vanidad, herida su ilusión, ya que preferiría ser un mal creador y no un buen crítico. Y escribe en su diario, para tratar de sortear este dilema, la siguiente maravilla literaria: “El meollo del asunto reside en que un crítico está expuesto siempre a ser contradicho o superado. La obra crítica se juzga por su coeficiente de verdad. La escala verdad-error en cambio no se aplica jamás a los creadores. Los creadores jamás se equivocan. Ellos solamente fracasan” (Ribeyro, 2019, p. 89).

Así que nuestro escritor —cuyos nombres y apellidos completos eran Julio Ramón Ribeyro Zúñiga y quien había nacido en Lima-Perú el 31 de agosto de 1929—, con tan solo veintiséis años ya era capaz de descubrir, en medio de la oscuridad, este claro y complicado tesoro del oficio literario. ¿Por qué asociarlo al fracaso? Esa sería la pregunta que tendríamos que intentar responder. Ribeyro murió en Lima-Perú el 4 de diciembre de 1994 y en la Introducción del primer volumen de su *Diario personal*, escrita en Barranco en mayo de 1992, asevera que desde muy joven empezó a escribirlo, a finales de los años 40. Tal vez la respuesta esté en el tono, en esa sola tonada que dice tener Ribeyro negando tener un estilo, o en esa cuerda templada y ese arco tenso de la prosa final de sus *Prosas apátridas* que acabaron sellados en su tumba a modo de epitafio.

Cristian Crusat va más lejos, consagrando el temperamento de Ribeyro como género literario. “Tras la mirada ausente, el perfil aguileño y una breve mueca de hastío, se amadriga la desesperada voluntad de redención de Ribeyro, la cual fue diseminando —noche tras noche, texto a texto— por las entradas de su diario, por los centenares de páginas de sus novelas, de sus apuntes y ensayos, de sus cuentos” (Crusat, 2017, párr. 1). Un temperamento que pasa por el natural pesimismo de un hombre que se muestra impertérrito ante la realidad del sufrimiento asumiéndola con dignidad, un carácter que es destino y literatura, escéptico como se consideraba, y que, por tanto, se ve reflejado en sus personajes y en sus historias vertiendo en ellos su particular manera de ver el mundo y los distintos ánimos del desarraigo encarnado en él como creador, esos días y años grises que siempre lo circundaron.

En los narradores de Ribeyro, sobre todo en los de sus cuentos, se encuentran igualmente reflexiones que revelan el mundo interior del autor mucho más allá de lo que transmiten los personajes y la trama. Es el fracaso, en este sentido, una atmósfera tanto personal como literaria, hilo conductor o dejo que, a fin de cuentas, en nada se resuelve, esclavos como somos y seremos siempre del destino. “Es el mudo que no se aparta del punto de articulación en su historia, sino que acarrea con él, con plena responsabilidad y conciencia de que el encuentro con el propio destino puede significar una catástrofe. El resto, entonces, es ya literatura y temperamento” (Crusat, 2017, párr. 10). Y, vaya paradoja, ese temperamento literario le daría al gran escritor del fracaso el renombre del que magistralmente rehuyó. “Orillado por el fenómeno editorial del *boom*, acabó convertido, por alguna suerte de error o de milagro, en un escritor consagrado, querido, admirado (...) Le concedieron en 1994 el Premio Juan Rulfo. De repente, se vio confinado en un estrecho

panteón, junto al Inca Garcilaso de la Vega y José María Arguedas. Él, el tímido, el enclenque, el mudo, el flaco, el hermético, el atractor de grillados, de absurdos equívocos, de adversidades ridículas, de azares lamentables” (Crusat, 2017, párr. 12).

Los diarios de Ribeyro (2019) nos muestran que esto del fracaso no era un panorama tan desolador. El 9 de junio de 1957 expresa que lo que le impide triunfar en la vida es el carácter dilemático de su inteligencia al proponerle siempre “un mayor número de soluciones que las que los problemas exigen sin esclarecerme sobre cuál es la que debo adoptar” (p. 140), y que, por tal razón, sus decisiones “adolecen de falta de convicción —como que las tomo casi al azar— y las acciones que originan, de falta de tenacidad. La consecuencia final de este defecto no es la inactividad sino la dispersión” (p. 140). El 14 de junio del mismo año dice nunca haber conocido “esos estados de alegría activa que por momentos admiro en mis amigos y por momentos aborrezco. Solamente conozco una alegría contemplativa que no se manifiesta por ningún signo exterior y se confunde más bien con el ensimismamiento” (p. 140).

Más adelante, el 7 de abril de 1958, se refiere ya al placer que le produce el acto de escribir: “(...) es de una calidad tan especial que no puedo compararlo con ningún otro que pueda ofrecerme la vida. Bien entendido, no se trata de un placer físico, y justamente lo que no sé es en qué plano de nuestra sensibilidad se da este placer (. ...) un gozo tan singular que podría hablarse casi de un caso de masoquismo si es que no fuera más justo invocar el ejemplo de los místicos que se disciplinan. Lejos de mí sin embargo darle al acto de escribir un carácter sacral o religioso. Pero sí sostengo que escribir es una inmolación consciente y razonada que el escritor —el verdadero— hace de su tiempo, de su salud, de sus intereses materiales, de su vida, en suma, para crear un orden de palabras que lo satisfaga. ¿Qué es escribir si no inventar un autor a la medida de nuestro gusto?” (p. 180).

Son muchas las huellas de este tenso equilibrio entre el fracaso y su antónimo a lo largo de las seiscientas sesenta y seis páginas (vaya número, que nos conduce sin querer y aunque carezca de relación, al cementerio de 2666 mencionado por Roberto Bolaño en su novela de 1999 titulada *Amuleto*) de la Edición Conmemorativa publicada por Seix Barral en 2019, o digamos mejor, entre una u otra forma de comprender el fracaso personal y literario. En su diario de 1972, Ribeyro (2019) escribe:

Vaga idea de una *opera magna*, repertorio de una búsqueda estéril, no de la felicidad o del triunfo, sino de la paz y la armonía, de la concordancia entre yo y mi prójimo (...) sin encontrar en ninguna parte lo buscado. En todas aquellas experiencias hay siempre una persona, llámese Juan o Pedro, que hace fracasar, que sabotea el intento. Persona misteriosa, huidiza, maligna, multiforme, demoníaca. Comprobación de que esa persona soy yo mismo, o, mejor dicho, una otra parte de mi yo, que convive conmigo y me dobla y a veces me suplanta y me impide en definitiva alcanzar la UNIDAD. (pp. 379-380)

No son, pues, el triunfo y la felicidad los complementos utópicos del fracaso, sino la paz y la armonía, y en tal búsqueda de unidad el creador se tropieza consigo mismo sin que ello signifique que vencer o vencerse no sea posible, ganar al menos en ese placer inmediato de escribir, en esa serena satisfacción que logran las mágicas palabras. Y, sin embargo, seguir anclado a la profunda verdad de un fracaso que no cesa, como cuando el 24 de febrero de 1959 escribía en francés lo que, traducido al español como anexo final de la Edición Conmemorativa a la que nos hemos venido refiriendo, remata crudamente dicho libro: “No concibo mi vida más que como un encadenamiento de muertes sucesivas. Arrastro tras de mí los cadáveres de todas mis ilusiones, de todas mis vocaciones perdidas. Un abogado inconcluso, un profesor sin cátedra, un periodista mudo, un bohemio mediocre, un impresor oscuro y, casi, un escritor fracasado. Noche de gran pesimismo” (Ribeyro, 2019, págs. 198, 670).

Este “casi” nos permite volver a la *Poética del Fracaso, dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro*, artículo del profesor Ángel Esteban, para analizar otra faceta de ese fracaso exitoso que en Ribeyro terminó siendo mucho más que un oxímoron. Esteban (2015) no duda en que hay toda una poética personal y literaria del fracaso en Julio Ramón Ribeyro, rica en detalles, y los dos textos inéditos a que se refiere “significan dos caras de una misma moneda, dos versiones diferentes, en el género y en el tiempo, del tópico del fracaso. El primero, narrativo, y el segundo, analítico. Y responden además a las dos actitudes propias del momento en el que se insertan: los años 50 son en el Perú los de la nueva narrativa urbana, en la que tienen protagonismo los jóvenes, niños, adolescentes, estudiantes, y los 90 (el fin de siglo) son los de la recapitulación de lo que ha sido una centuria y un tiempo en el que ha triunfado el

metarrelato y el relato hiperbreve. Son dos sinceridades diferentes, pero que terminan en el mismo punto” (p. 268).

Esteban (2015) considera que Ribeyro no era marginal, sino independiente, tal como este lo admite en su prosa apátrida inédita: “Si yo me califico de «marginal» no es por razones sociales, económicas o raciales —como es el caso de muchos de mis personajes— sino más bien por razones psicológicas o de temperamento. Más que marginalidad sería más bien gusto por la independencia, falta de espíritu gregario, resistencia a participar o adherirme en empresas colectivas, cualquiera que sea su naturaleza, todo eso unido al sentimiento de estar siempre un poco «desfasado» con mi entorno” (pp. 276-277). Según Esteban (2015), hay mucho de verdad en los ejemplos que pone Ribeyro para explicarse al respecto, pero también algunas inexactitudes. “La afirmación de que nunca se sintió parte de una comunidad de escritores es también matizable, porque es palpable que no sólo se sentía, sino que se sabía un gran escritor” (p. 270). Su conocida timidez no le impedía reconocerse, con cierta vanidad, como escritor de valía, y habría, pues, que armonizar este aspecto con la condición de fracasado que se ha venido argumentando en relación tanto con su vida como con su obra.

Es aquí donde Esteban (2015) intenta conciliar el asunto a partir de la solución planteada por Alonso Cueto en su artículo titulado *Una utopía de la soledad*:

(...) si queremos llegar a una síntesis dialéctica que supere la tesis de la «condición del fracaso» y la antítesis de la vanidad y el deseo de grandeza, aludiendo a la tensión autobiográfica de sus relatos y textos en prosa, hay que citar de nuevo a Alonso Cueto, quizá uno de los críticos que mejor conoció, por dentro, a Julio Ramón. Su concepto de «utopía de la soledad» es no sólo brillante, sino también acertado y sutil. Con él, explica tanto a los personajes de los cuentos como al mismo Ribeyro. Por ello, sería tan válido para el primer texto que aquí presentamos como para el segundo, lo que uniría esos dos relatos: el de la época del origen y el de la etapa de la madurez. En Ribeyro existe con frecuencia la tendencia a explorar la soledad como un paraíso. Los personajes viven sólo utopías privadas, y no conciben, porque la sociedad y el mundo para ellos son así, el reconocimiento ajeno, no sólo el de las multitudes, ni siquiera el de los allegados. Por eso, la utopía o la felicidad no se comunican, y la impresión que ofrecen los personajes es la del continuo y fatídico fracaso (...) La autoestima no



trasciende: permanece sólo en la conciencia o la emocionalidad particular e íntima. (p. 272)

Concordamos entonces con Esteban y Cueto en la apreciación de esa “alta autoestima de la utopía privada que triunfa” (p. 272), teniendo como ideal de vida “una existencia tranquila llena de pequeños placeres que no excedían el ámbito de lo privado, sin necesidad de reconocimiento social ni éxito o fama” (p. 272). Así las cosas, se trataría de un fracaso que va ligado a la comprensión de la vida como finitud y a toda la angustia existencial que ello acarrea. Siempre se fracasa porque siempre se muere, pero, en el entretanto, es posible despojarse de grandes expectativas de felicidad para centrarse en vivir la vida como una diaria y anónima plenitud. Y debe ser por esto que el propio Ribeyro se regodea en el fracaso —en la parte dos de la prosa apátrida inédita— como solitaria e inicua utopía de autocontemplación: “El fracaso me fascina, tanto más que el triunfo. Ello se nota en mi diario, pues reiteradas veces vuelvo sobre el tema o encaro esas posibilidades como destino. Diríase que he hecho todo — pereza, desorden, negligencia, inconstancia, etc. — para no triunfar” (p. 277).

Por su parte, Jorge Coaguila (2017) da su versión del fracaso en Ribeyro con respecto a la obra novelística de este (*Crónica de San Gabriel, Los geniecillos dominicales y Cambio de guardia*). “El fracaso en la obra de Ribeyro es casi una marca registrada” (párr. 1), rasgo central en el que coincide con Mario Vargas Llosa, quien, en carta al crítico y traductor alemán Wolfgang A. Luchting el 24 de octubre de 1966, dice sobre la obra de Ribeyro que “todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental de ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual” (Vargas Llosa citado por Coaguila, 2017, párr. 3).

En la cuarta entrevista que le realizara Jorge Coaguila, interrogado Ribeyro sobre el título de su *Diario personal*, respondió:

(...) porque a lo largo de todo el diario —conforme me he dado cuenta cuando he leído fragmentos de las décadas de 1960, 1970, 1980 e incluso 1990 [1]— siempre hay una especie de insatisfacción con lo escrito, con lo publicado. Por momentos hay una especie de decepción o de obsesión por la imposibilidad de escribir obras de mayor envergadura, de mayor amplitud. Eso de sentirse un poco como fascinado y atraído

por el fracaso es algo que regresa constantemente, por eso se llama *La tentación del fracaso*, solamente la tentación. Ahora si he fracasado o no, eso ya se sabrá luego. (*Sonríe*). Y también lo que decía usted, sobre que es un título que se le puede aplicar a mis cuentos, eso es cierto, porque entre mis cuentos y diarios hay una enorme afinidad. Ocurre que la personalidad de un autor tiñe toda su obra a través de diferentes géneros. Es decir, la tonalidad de frustración, de chasco, está tan presente en mis cuentos como en mis diarios. (Coaguila, 2017, párr. 2)

No parece muy convincente la explicación, en especial porque es más bien una impresión posterior del escritor al revisar o releer sus diarios (nótese que confirma en su respuesta la existencia de diarios aún inéditos), y esa tonalidad o tonada de frustración no se limita a no haber alcanzado el clímax literario y editorial de la novela total, tan propio de la época del *Boom* de la Literatura Latinoamericana. Mucho más cerca de la realidad la segunda parte de su respuesta, puesto que lo cierto es que hay —tanto en sus diarios como en su obra cuentística recopilada en *La palabra del mudo*— toda una atmósfera de frustración, decepción, desadaptación, fracaso, desajuste, marginalidad, chasco, humillación y derrota que logra la identificación con sus personajes por parte de lectores solidarios que han vivido idénticas experiencias, no solo en su país de origen. El fracaso es, pues, en Ribeyro mucho más que una tentación, sin que implique necesariamente colapso.

Ya lo había dicho Ribeyro, con contundente claridad, en otra entrevista de 1986:

El hecho de no poder perdurar, de no poder ser “eternos”, para emplear esa palabra pomposa, hace que la vida en sí sea un fracaso. De tal forma que, ubicados en ese marco general o filosófico, mis personajes sombríos o frustrados son explicables. Además, pertenecen a un mundo gris. La frustración, en esta sociedad peruana que yo conocí y viví, era el tono de las clases medias y populares. Claro que también había gente que triunfaba, pero no es interesante escribir sobre los triunfadores. No se puede decir nada de la gente feliz. Si uno lee, por ejemplo, los cuentos para niños, llega al fin de las peripecias y a una especie de desenlace lapidario: “Se casaron y fueron muy felices”. Ya no se puede añadir algo más, porque donde irrumpe la felicidad empieza el silencio. (Coaguila, 2017, párr. 43)

## 4.2. El espíritu del dolor

Salto mortal inevitable: del fracaso al dolor. Dolor físico, pero ante todo vivencial; espiritual (y espirituoso) dolor capaz de sobreponerse a enfermedades y adicciones, y de trascender, además, en sentido literario. Caer, como los volatineros, de pie. Necesidad, por ende, de nuevas variables que pasan por pensar en la posteridad como única y real recompensa, en que, por último, ser reconocido y perdurar es algo que está más cerca (aunque esté más lejos, por lo general mucho más allá de la temporalidad del autor) del arte que fracasa. Optar, pues, por el anonimato, mantenerse saludablemente ausente y distanciarse del mercado literario, supondría garantizarse todos los beneficios y maleficios del gran fracaso artístico.

Comprender también que se trata de épocas con realidades y condiciones muy diferentes, hoy con más oportunidades de difusión. Sin duda, cuenta el arte actual con más posibilidades de ser divulgado y de lograr, en vida de su creador, celebridad, pero lo que podría parecer fácil encierra una dificultad inesperada de mayor tamaño, ya que la sobreinformación o saturación (repleción) informativa de la era virtual, digital y tecnológica conlleva una invisibilidad directamente proporcional. A mayor comunicación, mayor oferta, pero también más globalización y masificación, y, por consiguiente, más indeterminación, más incomunicación, más indiferencia, más desconfianza, más escepticismo, menos visibilidad.

Cuántos canales de YouTube, por ejemplo, no pululan con escasas vistas y pocos suscriptores, mientras otros, en menor cantidad, logran circular gracias a la habilidad de expertos informáticos y no tanto a la calidad del producto que promueven. Lo que se supondría fácil es en realidad (en la realidad virtual) mucho más difícil. Antes, el que accedía a grabar trabajos discográficos en disqueras o a publicar sus libros a través de editoriales se garantizaba de algún modo un público, y constituía ello una ventaja, así el resultado en ventas no fuera tan esperanzador. En peor situación estaban los que no podían hacerlo. Hasta la piratería tenía sus exclusividades. Seguimos, por fortuna, como en el pasado, y es la calidad estética la que al final se impone y brilla en verdad más allá de su tiempo. Muchos productos hoy generadores de fama están llamados a desaparecer casi de inmediato, pues su confección y textura son desechables.

De todo ese dolor creativo y sanador nos hablan los diarios, reflexiones y ensayos de Ribeyro, una y otra vez. Ernesto Sábato (1989) recomendaba acudir a los diarios de los

escritores para escapar del manoseo por parte de los críticos. “Hay una defensa contra esa calamidad y es la de releer, de tanto en tanto, los diarios de los escritores, su correspondencia, sus memorias, la historia de la literatura” (pp. 126-127). Ribeyro con frecuencia lo hacía, y los lectores de sus diarios deben sumergirse ininidad de veces en ellos si aspiran a medianamente conocer el alma y el espíritu de un escritor de dolores y fracasos asombrosos.

No estuvo exento Ribeyro de ediciones defectuosas de los libros que alcanzó a publicar durante sus sesenta y cinco años de vida. Cristian Crusat (2017), en su artículo titulado *Julio Ramón Ribeyro: el temperamento como género literario*, nos cuenta dos de ellas:

Sólo a Ribeyro pudieron ocurrirle infortunios editoriales tan extravagantes como los que atañeron a la publicación de sus obras *Los geniecillos dominicales* o *Los gallinazos sin plumas*: si la primera de ellas se editó pésima y repudiablemente, plagada de erratas, omitiendo un cuadernillo de ocho páginas hacia el final de la obra, lo cual volvió la novela absolutamente incomprensible, la edición traducida al francés del segundo título, a cargo de Gallimard, colocó en la solapa del libro la fotografía de un escritor africano con idéntico apellido. Por lo visto, este último episodio lo colmó de vergüenza y Ribeyro se escondió en su casa durante horas. (párr. 12)

Nos imaginamos a nuestro escritor pasando por esa vergüenza desconsoladora, enfatizándose esa suerte adversa que lo hacía creer aún más que lo suyo era el fracaso y no la gloria. Cualquiera en su lugar hubiera pensado algo parecido. No hay nada que cause más sufrimiento y ansiedad en un escritor que las transcripciones de sus textos, las correcciones de estilo, las diagramaciones y revisiones finales, en cuya fidelidad se afince el escritor como si se le fuera en esto la vida, y si la edición sale mal es de verdad el acabose. Una edición incorrecta duele y decepciona, pero ese tipo de fracasos en Ribeyro terminaban predisponiéndolo hacia una actitud más positiva que negativa a la hora de entrar a desahogarse en sus diarios, burlándose de sí mismo, de que le ocurrieran percances como esos.

Por su parte, Enrique Vila-Matas parece tener muy presente a Julio Ramón Ribeyro en buena parte de textos suyos como *Música para malogrados*, *Grandes tarados sin sentimientos*, *Tipos complicados*, *Intertextualidad y metaliteratura* y *La levedad, ida y vuelta*, todos ellos incluidos en el libro de sus conversaciones con André Gabastou titulado *Fuera de*

*aquí*. No es coincidencia ni casualidad que Ribeyro haga parte del séquito de personajes que acompañan a Bartleby en la obra de Vila-Matas rotulada *Bartleby y compañía*, considerada por la crítica como híbrida e inclasificable, mezcla de ensayo con narrativa (novela). Para Vila-Matas, no cabe duda de que Ribeyro es uno de esos escritores discretos y huidizos que han escrito “la historia del arte del No” (Vila-Matas, 2016, p. 125).

Pero ¿quién es Vila-Matas en los textos mencionados y en otras páginas de *Fuera de aquí*? A veces nos parece estar escuchando la voz, la tonada de Ribeyro, cuando no la de Kafka, con cuyo timbre Ribeyro también se entonó. Veamos lo que nos dice Vila-Matas (2013):

(...) Y me pareció confirmar lo que siempre he pensado: que en el preciso instante en que los escritores empezaron a ser vistos, se malogró todo (. ...) Y entonces uno a veces cree ver señales para seguir navegando, porque vislumbra los casos de un puñado de escritores que captaron la gravedad del momento y lo que escribieron fue enfermizo y canibalesco, absurdo y exasperado, pero paradójicamente también feliz y auténtico (. ...) La ironía en Beckett, por ejemplo, tuvo siempre matiz de látigo: sus narradores fracasaban una y otra vez, incluso antes de empezar a hablar, pero gracias a esto encontraron un modo muy personal de expresarse, y en ese *modo* hay todavía — después del fin de la vieja gran prosa— un camino a recorrer (. ...) La mirada más característica del artista tiene un lado sombrío (. ...) grandes tarados: en el fondo, seres convencidos de que la verdad tiene la estructura de la ficción (. ...) Quizás todo podría tener una cierta solución si recurriéramos a esta fórmula tan sencilla: el arte no es para nada la vida, sólo se le parece (. ...) Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar (. ...) pero en el otro extremo, en el callejón de los tipos complicados, se evoca lo negativo (. ...) «Me llamo Erik Satie, como todo mundo». Juan Villoro dice que esta frase del compositor francés resume mi noción de personalidad: «Ser Satie es ser irrepetible, esto es, encontrar un modo propio de disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único es propiedad de todos» (. ...) Estoy en la literatura (...) ¿Qué le vamos a hacer? ¡En la senda de los indecisos! (. ...) Aquellos narradores que detecto en la onda de la voz humilde de Kafka son los únicos que realmente me interesa leer, porque buscan la verdad (. ...) voces que, valiéndose de técnicas humildes pero terriblemente peligrosas, ponen al descubierto en cuatro palabras la estructura desnuda de la verdad (. ...) las angustias siempre tienen un contrapunto que produce

risa. Y la risa a mí me viene desde el campo de la escritura. Sí, es cierto, lo paso bien escribiendo (. ...) Creo que en mi vida han chocado al menos dos tensiones siempre: afán de alcanzar cierto reconocimiento público de mis trabajos literarios, ser 'alguien' en la vida, conviviendo todo esto con una contradictoria pulsión radical hacia la discreción; la necesidad de estar y la de no estar al mismo tiempo, y también la necesidad de escribir, pero a la vez la de dejar de hacerlo, y hasta la de olvidarme de mi obra (. ...) Dos posibilidades de las que ya habló Kafka: hacerse infinitamente pequeño o serlo (. ...) estar siempre cerca de aquella definición tan certera de Roberto Bolaño sobre la vida y la escritura: «La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (. ...) decidí que lo mejor que podía yo hacer era permanecer en lo auténtico que tiene todo camino propio (. ...) una ficción realmente buena puede tener una visión del mundo tan oscura como quiera, pero al mismo tiempo sería interesante que encontrara el modo de representar ese mundo oscuro y las posibilidades de estar vivo y ser humano en él. (págs. 36-37, 52-53, 73, 123, 148-149, 153, 201, 210, 216, 226 y 228)

¿No flota acaso por aquí, sin riesgo de ser expulsado, el espíritu de Ribeyro? Valga este largo excursus para apreciar cuántas vidas acaban comunicándose humana y literariamente en distintos tiempos y espacios. Ribeyro (2019), en su diario de 1972, se refería a ellas como su familia espiritual al irse dando cuenta de que tales filiaciones existían, sin ningún tipo de intermediación cultural, racial o política. Eso le ocurría con Franz Kafka y con Italo Svevo, se sorprendía pensando “las mismas cosas que un hombre que vivió en un país lejano hace pocos o muchos años” (p. 378). En cuanto a Svevo, leyendo su obra dice tener la impresión de estar leyendo la suya, “no la que ahora escribo sino la que debí escribir si hubiera nacido en Trieste hace setenta años. Con Kafka (...) hay otro canal de contacto, que va mucho más lejos y que debe anotarse en el capítulo de una misma hermandad espiritual, esa hermandad de la que habla Proust y que no tiene nada que ver ni con la ideología ni con la biografía, una hermandad en suma que se integra en el orden de la sensibilidad, sin que para expresarse esta hermandad utilice los mismos símbolos” (p. 378). Y concluía: “Kafka es mi hermano, siempre lo he sentido, pero el hermano esquimal, con el cual me comunico a través de señas y ademanes, pero

entendiéndonos” (p. 378). Perfectamente, esa familia espiritual podría proyectarse asimismo hacia el futuro.

Ribeyro logró también crear una música para sí mismo, una música en la que el dolor tampoco podía faltar. Escuchémosla ahora más de cerca. Imposible abarcar en este trabajo de investigación todas sus expresiones, pues en los veintiocho años de su *Diario personal* conocido (1950-1978) hay muchos fragmentos que recorren el dolor físico derivado de sus distintas enfermedades, sus varias operaciones quirúrgicas, sus luchas contra el cáncer (de esófago, a partir de 1973, su vieja úlcera estomacal, asociada al consumo empedernido de tabaco desde tiempo atrás, dos intervenciones complejas de las vías digestivas, y de pulmón, aunque sobre este último no alcanzó a escribir, ya que se le descubrió en 1994 luego de ser intervenido en un riñón, pocos días antes de morir, y a diferencia del primero, del cual se recuperó casi que milagrosamente, el segundo fue fulminante, transfigurado en avanzada neumonía), el fracaso como estilo de vida, sus preocupaciones y desasosiegos, sus estados de ánimo, su bohemia noctámbula, los estragos de la misma, sus viajes, sus soledades, sus amores, su familia (esposa e hijo), la correspondencia con su hermano Juan Antonio, sus encuentros con amigos poetas y escritores (Bryce, Cortázar y Vargas Llosa, entre otros), los años de escasez y trabajos típicos de los inmigrantes para subsistir, su vida laboral posterior (periodística y diplomática), su residencia en París, sus desarraigos, sus nostalgias, sus desalientos y dificultades a la hora de escribir, su timidez, su ocultamiento, sus adicciones al alcohol (vino, burdeos) y al cigarrillo (pitillo, tabaco, salúfero y cancerígeno), sus complejos y limitaciones por lo enjuto y las cicatrices de su condición física en relación con su deseo de nadar en el mar, sus reflexiones en torno al oficio de escribir, sus preferencias musicales (*jazz*, clásica), los vaivenes y misterios de la amistad, todo ello gravita ahí impecablemente retratado, con rigor y sinceridad, y siempre con un sello literario inconfundible. La pluma de Ribeyro respira hondura, pesadumbre, pero a la vez vitalidad, pues es, por encima de todo, aunque personal, literaria, y cautiva sin caer en el patetismo y la autocompasión.

Nos interesan en este capítulo sus meditaciones sobre la salud y la enfermedad, esa parte espiritual del dolor que le permitió vivir más de lo esperado, le daban solo seis meses de vida y vivió veintiún años más después de su primer cáncer. “Y viví veintiún años más, «de permiso»” (Bryce Echenique, 2005, p. 303). Esta es la voz que queremos avive su llama porque están en ella la magia y el aliento que se necesitan para sobrellevar los embates de la vida. Ni

optimismo, ni esperanza, ni autoayuda: solo la vida, su vida, como la de muchos, atravesada por el desamparo y dinamizada por el encuentro con la verdad más íntima.

En este punto hay un aporte sumamente interesante de José Gutiérrez Privat, en su artículo titulado *Ribeyro, muda enfermedad: tras las huellas de un motivo literario ausente*, publicado en el No. 3 de la Revista de Literatura Lucerna en julio de 2013. Se pregunta Gutiérrez Privat (2013) por qué, si se reconoce en Ribeyro una gran presencia autobiográfica en su literatura, no aparece en esta lo relativo a las patologías por él sufridas, exceptuando únicamente su cuento autobiográfico *Sólo para fumadores*. Tema, por supuesto, muy presente en sus diarios (*La tentación del fracaso*) y en sus prosas fragmentarias (*Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*) pero no en su producción cuentística. Gutiérrez Privat recuerda la explicación que intenta dar Carlos Zavaleta sobre la ausencia también del amor apasionado y sexual como tema en los cuentos de Ribeyro, en consonancia con la timidez de este y el respeto y la reserva que debía tener sobre un asunto que incumbía más al terreno de lo privado, argumento que no le parece a Gutiérrez válido para ser aplicado a la ausencia de la enfermedad en las historias de Ribeyro, inexplicable incluso tratándose de un escritor proveniente de la tradición realista de la literatura del siglo XIX en Francia, en la cual lo médico y lo novelístico interactuaban en muchas de sus páginas. El escritor como anatomista y cirujano, “cuya mirada penetra y escruta la intimidad del cuerpo” (párr. 4). Gutiérrez Privat rechaza la idea de que las opciones estéticas de Ribeyro dependan de rasgos de su personalidad. “Si el tema de la enfermedad, o más precisamente el de su ausencia, me parece relevante es porque a través de él podemos ver cómo se teje simultáneamente en nuestro autor una particular estética de la creación y una ética de la escritura” (párr. 3).

Ahora bien, Ribeyro no era, en realidad, ajeno a ello, y en su diario de 1977, el 16 de agosto, debido a un daño en su máquina de escribir que le impedía pasar en limpio su cuento *Conversación en el parque*, decidió escribirle una larga carta a su amigo Alfredo Bryce Echenique y comenzar un relato o descripción de su enfermedad, comenzando por el año 1952, proyecto que abandonó luego de tres páginas escritas. Anotó, al respecto, lo siguiente: “(...) entraba en demasiados detalles y quiero ser muy conciso. Lo que quiero en realidad es rescatar mi experiencia hospitalaria y transmitir las impresiones de un «gran operado», con toda la crudeza del caso y las reflexiones concomitantes sobre la medicina, la cirugía, la enfermedad, la salud, etc. Será simplemente un testimonio, pero que puede tener cierto interés, aunque sea para los médicos” (Ribeyro, 2019, p. 573).



En la musicalidad del Ribeyro enfermo hay toda una sabiduría de la vida y de la muerte que le permite levantarse por encima de los tiempos y ser escuchada, con enorme poder, en nuestros días. No existe depresión posible (ni en el autor ni en sus lectores) cuando el deprimido es capaz de viajar por los siglos transmitiendo, sin ser excesivamente dulce ni amargo, el drama universal del ser humano, manteniendo el creador su firmeza y bien tensionado el nivel de su tono, a salvo siempre de grandilocuencias y nimiedades, de lugares comunes y cursilerías. Ahora sí, escuchemos (no necesariamente en orden cronológico) algunos de sus escapes, saliendo de la enfermedad para deslumbrar en vital literatura.

El 9 de diciembre de 1975 le aterroriza pensar que sus diarios y prosas apátridas puedan servir de libros formativos, que haya en ellos algo que se pueda considerar “ejemplar o recomendable, cuando se trata por lo general de una serie de fragmentos «informativos», que no pretenden sino dar cuenta esporádicamente de mi vida activa o reflexiva. Yo temería que alguien se parezca a mí, pues no tengo nada que enseñar, salvo por oposición o negación. Yo soy literalmente un «hombre sin cualidades». En mi vida todo es resta o división, no hay el menor signo positivo” (Ribeyro, 2019, p. 475). Y agrega esto que guarda estrecha relación con el propósito de nuestro trabajo: “Lo único que puede redimirme es quizás mi lucidez para juzgar mi situación, mi tenacidad en seguir escribiendo a pesar de obstáculos naturales y accidentales y esa especie de irradiación interior (salud moral, la llamo, a falta de otro término) que me permite pasar sobre mis adversidades cotidianas para seguir viviendo, basado en el principio de que siempre tenemos algo que hacer, por poco que hagamos” (Ribeyro, 2019, p. 475).

“No se puede sufrir impunemente” (Ribeyro, 2019, p. 18), escribió en su diario el 13 de octubre de 1952 creyendo en que alguna finalidad debía haber en sus enfermedades, con la esperanza de ser recompensado. El 18 de julio de 1977 supo verla con una clarividencia saludable: “Más bien pensar en qué medida podemos actuar sobre nuestro organismo desde el plano de la voluntad (. ...) El asunto está en poder localizar el punto de convergencia, en el cual el proceso biológico se cruza con otros factores que pueden influir sobre él y determinar su curso. Es la zona del milagro. El pensamiento no es una emanación imponderable, un soplo, algo contiene, conduce y ordena. Dirigirlo poderosamente sobre el punto vulnerable y actuar sobre lo infinitamente pequeño y destructor. Ensayarlo, al menos. Y por ello mismo mostrarse confiado, en la medida en que creemos contar todavía con un arma” (Ribeyro, 2019, p. 558).

El 6 de enero de 1975 se sentía pertenecer cada vez más a los seres que le daban protección, afecto, tolerancia y hasta desdén, y escribió: “Es por ellos por lo que quiero vivir y crear, así aparentemente no escriba sino para mí, pues estoy convencido de que si hay finalmente un beneficiario no seré yo, para quien solo la tumba es cierta, sino los aún inexistentes y seguramente pocos pero leales lectores del mañana” (Ribeyro, 2019, p. 436). Diez días después, en París, a las 3 de la tarde, dejó constancia en su diario de haberse enterado ese día de que fue debido a un cáncer que lo operaron dos veces en 1973. Alida, su esposa, y unos cuantos amigos que sabían se lo habían ocultado. Aunque lo sospechaba, no saberlo con certeza le había permitido afrontar sus males con un optimismo relativo, pero ahora todo debía cambiar, sus malestares de los últimos meses le estaban anunciando una posible reaparición del cáncer en otros lugares. Sintiendo condenado fue capaz, no obstante, de plantearse alternativas: “¿Qué hacer? Supongo que nada, al menos por ahora, Será cuestión de pensar en estos días si, ante esta nueva situación, cabe adoptar una nueva línea de conducta, más acorde con quien sabe ya que la fiesta va a terminar y que es necesario prepararse para abandonar dignamente la escena” (Ribeyro, 2019, p. 437). Dicha fiesta le duró casi veinte años más. Pensamiento y conducta coadyuvaron su causa.

El 17 de abril de 1976, aquejado fuertemente por un resfrío mal curado, toma la decisión de levantarse, pues el día está soleado y tiene, por la noche, una invitación a cenar. Nos dice: “Ya sé por experiencia que el sentirse bien depende muchas veces de un acto de voluntad. Hasta me he animado a encender un cigarrillo y estrenar una finísima copa de cristal Bacará que Alida me regaló hace ya días para mis libaciones personales” (Ribeyro, 2019, p. 487). De igual forma, era capaz de levantarse del dolor no físico para continuar existiendo y escribiendo. De tal calibre era la fuerza espiritual que lo asistía; además de gran operado, gran sufridor, dotado de irradiación interior, salud moral y zona de milagros.

Pero a veces el panorama se muestra y permanece absolutamente sombrío. El 27 de mayo de 1977 escribió: “Cada noche me muero un poco. La muerte no es un acto sino un proceso. Cada levantada para vomitar, cada ida al baño o a la cocina para prepararme un remedio, cada insomnio de una o dos horas son mis cuotas nocturnas de muerte que voy almacenando y me van minando, comiendo. No hay pues muerte súbita, ni siquiera en los accidentes. Éstos nos endosan otra muerte que la nuestra, la que llevamos dentro desde que nacemos, el cáncer aún no visible, la enfermedad larvada, que estaba a punto de declararse pero que el accidente impidió” (Ribeyro, 2019, p. 535).

Y meses después, otro día, el 14 de agosto de ese mismo año, en pleno verano y en medio de un atípico, frío y siniestro domingo, vuelve de repente la luz:

Me digo que, después de todo, los males de que sufro son más soportables, a pesar de su brutal aspecto físico, que los que afectan el espíritu, la mente, el sistema nervioso. Debo congratularme de tener un indestructible equilibrio psíquico. Hace días escribí que mi predilección por la soledad y el encierro constituían quizás un germen de locura, pero es evidente que exageraba. Puedo estar nervioso, a veces deprimido, inquieto, preocupado, pero ello no pasa de los límites de lo tolerable y de lo controlable. Pongo un disco, abro un libro, enciendo un cigarrillo y pronto planeo soberanamente sobre mis pequeñas miserias. (Ribeyro, 2019, p. 571)

El 15 de octubre de 1978 experimenta una extraña afinidad con el pintor dublinés Francis Bacon, no en lo pictórico sino en torno al personaje como tal, su bastidor y sus declaraciones. Con una en particular, en la que Bacon sostiene que el optimismo (sistema nervioso) y la carencia total de esperanza (naturaleza íntima) no son incompatibles. Ribeyro (2019) vuelve aquí a algo muy suyo, que corrobora la hipótesis fundamental de este trabajo académico: “Esto es absurdo. Hablar de un pintor no por lo que pinta sino por lo que dice. ¿Y qué, finalmente? Yo nunca he podido desligar la obra del hombre. Y lo que finalmente me interesa es más el hombre que la creación” (p. 650). No vacila entonces en hacerla suya, pero a la inversa: “Se puede ser pesimista, pero henchido de esperanza” (p. 651).

En el prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles, escrito en 1974 y publicado por Jorge Coaguila en su compilación de *La caza sutil*, Ribeyro consideraba ser un escéptico optimista, no un pesimista. Del optimismo descendió al pesimismo y del escepticismo ascendió a la esperanza en 1978. Desde 1974 ya hablaba, contrarrestando lo incongruente y lo contradictorio, de que esa especie era más numerosa de lo que se creía, “conserva cierta esperanza secreta en que las cosas tal vez se arreglen, en que todo no puede ir mal en este mundo, en que el hombre, a fuerza de parecer y perecer, terminará por encontrar una forma de vida compatible con sus anhelos esenciales y que inventará finalmente una sociedad viable. ¿Cuál? Como escéptico no puedo indicar ninguna receta, como optimista creo que la receta existe. Sencillamente, hay que encontrarla” (Ribeyro, 2016, p. 380).

En *Prosas apátridas* es posible seguirle igualmente el rastro a este espíritu del dolor. Con París como telón de fondo, relata en la prosa No. 141 de la edición completa publicada por Seix Barral en 2006 el recuerdo de una noche cruel en el hospital llorando desamparado, sintiéndose perdido y sin ayuda posible, una enfermera que acude al escuchar sus gritos y lo hace callar de mala forma, y un pensamiento que también acude pero para neutralizar ese recuerdo: “La vida se nos da y se nos quita, pero hay momentos en que la merecemos, quiero decir que depende de nosotros que continúe o que cese” (Ribeyro, 2006, p. 108). De nuevo el recuerdo:

Como los enfermos se vuelven niños, la obedecí y quedé flotando en el silencio nocturno. De pronto vi por la ventana que comenzaba a amanecer y escuché muy tenuemente el canto de los pájaros. Se acercaba la primavera. Sabía que en el hospital había un claustro arbolado e imaginé que las primeras hojas estaban por brotar. Y fue una hoja la que me retuvo. Quería verla. No podía morirme sin abandonar ese cuarto y retornar aunque fuera de paso a la naturaleza. Ver esa hoja verde recortada contra el cielo. ¿Por qué absurdo raciocinio pensaba que mi vida dependía de ver esa hoja verde? Y me esforcé, resistí, luché porque llegara el día y me permitieran contemplar por la ventana el patio. El médico lo autorizó al cabo de unos días. Me bajaron en camilla por el ascensor. Y al llegar al claustro vi los árboles implacablemente pelados, pero en la rama de uno de ellos había brotado una hoja. Pequeñísima, translúcida, recortada contra el cielo, milagrosa hoja verde. (Ribeyro, 2006, pp. 108-109)

Verdad o mentira, imaginación o realidad, alucinación o certeza, sueño o vigilia, calma o deseo, no se necesita despejar esta incógnita para ver esa milagrosa hoja verde como símbolo de una actitud fundamental ante la vida. Su melodía doliente llega a constatar que “también mueren los lugares donde fuimos felices” (Ribeyro, 2006, p. 54), del olvido y la destrucción no se salva nada ni nadie, pero nueve páginas después se reconforta otra vez el hombre que nos dice que “nuestra naturaleza tiende a expulsar el dolor, no a conservarlo (...) El dolor lo vamos echando por pequeños paquetes y sólo queda en nosotros el estupor, la indignación” (Ribeyro, 2006, p. 63). En la prosa No. 175, felicidad y silencio son indicadores de que hay muchos días felices que no se escriben, porque “donde empieza la felicidad, empieza el silencio” (Ribeyro, 2006, p. 130), así que el predominio de los temas oscuros, sórdidos y

tristes no es resultado de una elección ni niega la posibilidad de que en la vida de quien así escriba ocurra lo contrario.

Dos jugosas frutas literarias cierran sus cavilaciones sobre la salud y la enfermedad: “Paradoja: mi supervivencia reside en haberme mantenido como hasta ahora en «los umbrales de la salud». Me bastaría sobrepasar este umbral y recobrar el pleno goce de mi organismo para que el mal se haga nuevamente presente, pues éste prefiere cebarse en un cuerpo vigoroso. Es la salud lo que me conduciría a la muerte y la enfermedad lo que me mantiene vivo (. ...) Hay momentos en que el sufrimiento alcanza tal grado de incandescencia que diríase nos cristaliza y nos vuelve por ello indestructibles” (Ribeyro, 2006, pp. 138-139). Habría que matizar o empañar un poco esta última imagen agregando: Aunque el cristal pueda romperse en mil pedazos.

Ángel Esteban, en su análisis de la poética del fracaso en dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro, nos refresca la incidencia mortal del tabaco sobre el escritor peruano en el relato que él se atreve a titular *Sin fósforos*; el fracaso de no poder encender los cigarrillos se verá después compensado con otro fracaso en el cuento *Sólo para fumadores*, donde no solo los prende (¡y muchos!, de distintas marcas y en circunstancias favorables o desfavorables) sino que cuenta su feliz y nociva dependencia como fumador, el vínculo entre fumar y escribir, su recaída al cumplir cuarenta años y su permanencia en ese placer que no era ni sensorial ni mental (o espiritual) sino más bien sutil y difuso, difícil de ubicar. Dice Esteban (2015): “(...) es consciente de que ha vuelto a perder la batalla y que, tarde o temprano, la historia se repetirá. Tristemente, eso fue así no sólo en el relato, sino en la realidad, cuando un nuevo cáncer no le permitió continuar la historia de su relación con el tabaco” (p. 274). Y no solo eso: le impidió recibir en México, durante la Feria del Libro de Guadalajara, el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo que se le había otorgado en agosto de 1994.

Pero este involuntario filósofo de lo cotidiano que dicen fue Ribeyro no podría comprenderse a cabalidad si toda esta valoración del espíritu del dolor no se compagina con el humor, la ironía y la fantasía presentes también en su obra, y si no se comprende lo que el profesor Alberto Giordano examina en su artículo titulado *La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética* en *La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro*, en el sentido de leer el *Diario personal* de Ribeyro en función de su densidad literaria derivada de la escritura de la intimidad y de la intensidad de las experiencias éticas. El diarista,

transformado en personaje novelesco, se va acercando cada vez más a la elaboración del diario como obra literaria (potencia moral y literaria del diario, casi como una novela de índole existencial). Con respecto a lo que hemos venido argumentado acerca del espíritu del dolor, el siguiente párrafo de Alberto Giordano (2015) es bastante enriquecedor:

La escritura de la intimidad mantiene con los efectos del error originario dos tipos de relaciones, según cuál sea el interés de la voluntad que prevalece: por el lado del narcisismo autocomplaciente, se regodea en el comentario de las inclinaciones que dificultan la vida porque las toma por signos de una excepcionalidad ruinosa pero fascinante; por otro lado, más activo, trabaja con las armas de la imaginación y el análisis para resguardar la identidad del diarista de la confusión y el extravío, para dejar algo a salvo de la dispersión y la negligencia. Además del escepticismo, que lo lleva a no tomarse nada demasiado en serio, a veces ni siquiera a sí mismo, Ribeyro cuenta con otro recurso extraordinario para sostener el trabajo que realiza en algunas entradas del diario cuando intenta equilibrarse en momentos difíciles: su “fuerza moral”, un don que lo acompaña desde la juventud y que se manifiesta discretamente como un optimismo tenaz, la creencia en que siempre hay algo productivo para hacer, por poco que sea, o la convicción en que la voluntad siempre tiene cierto poder para contrarrestar cualquier forma de amenaza. La potencia de esta última convicción, como causa y efecto de la escritura del diario, se intensifica radicalmente cuando le toca confrontarse, no con las consabidas dificultades para vivir sino con la posibilidad inquietante de que la vida se extinga por la propagación de un cáncer de esófago. (p. 353)

Gustavo Alberto Quichiz Campos, en su artículo titulado *La palabra del mudo: la combinación de la ironía y lo fantástico en «La insignia» y «El libro en blanco» de Julio Ramón Ribeyro*, publicado en la Revista BRUMAL de Investigación sobre lo Fantástico en 2018, sostiene que existe en algunos cuentos de Ribeyro una mezcla de lo humorístico con lo fantástico en clave de ironía, una comicidad latente que provoca risa. Su función la describe en los siguientes términos: “No hay, pues, una escritura exclusiva de lo fantástico, así como tampoco la hay de la ironía; sin embargo, sus elusivas concepciones no han evitado la confluencia de ambas modalidades, sobre todo cuando, en medio del caos epistemológico del

siglo XX, su combinación permite la posibilidad de reflejar la incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante” (Quichiz Campos, 2018, pp. 64-65).

Ribeyro lo sabía y se lamentaba de que la crítica se olvidara de este aspecto importante de su obra. Año y medio después de morir Ribeyro, Jorge Coaguila editó el libro que tituló *Ribeyro, la palabra inmortal*, en el que publicó las entrevistas que le hacía cada vez que este retornaba a Lima (seis en total), y en una de ellas, sobre este tópico de su obra, Ribeyro manifestó: “Hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista, cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas” (Coaguila, 1995, p. 36). Y sí. Las hay. En medio de todo ese maremágnum penumbroso es posible soltar de pronto una carcajada, sin que el lector alcance a advertir que puede estar siendo objeto de la trampa narrativa de un escritor que sabe cómo burlarse de sí mismo y de los demás.

En el homenaje realizado por el Instituto Cervantes a Julio Ramón Ribeyro el 5 de noviembre de 2019 en Madrid, la escritora Sara Mesa —prologuista de la Edición Conmemorativa de *La palabra del mudo* publicada por Seix Barral en 2019, en la que se reúne la obra cuentística de Ribeyro— valora este aspecto irónico de Ribeyro afirmando que cuando se lee con profundidad se advierte que “tiene un sentido del humor tremendo, en algunas ocasiones es hasta corrosivo (...) cualquiera que lo lea con atención se dará cuenta que él en realidad es un humorista (...) sí que se desprende una alegría bulliciosa en algunos de sus cuentos, y siempre, al mismo tiempo, mezclado con esa tristeza (...) pero hay también momentos en los que se transparenta la alegría, hay esa especie de garúa limeña todo el tiempo impregnando toda su narrativa pero al mismo tiempo hay esos fogonazos de luz” (Mesa, 2019, 59:56).

En este mismo homenaje se pregunta y se responde Renato Cisneros en su intervención: “¿Quién fue el verdadero Ribeyro?, ¿el de la vida o el de los libros? Seguramente ambos” (Cisneros, 2019, 45:05). Si se parte igualmente de su obra para delinear una figura ideal suya, ¿cuál sería entonces el verdadero rostro de Julio Ramón Ribeyro? El mismo Ribeyro respondió una vez a esta pregunta en 1994, durante entrevista concedida a Ernesto Hermoza para el programa Presencia Cultural de TV Perú: “Bueno, en realidad uno contiene muchas personalidades, es un error pensar que una persona es de una sola manera, nosotros

contenemos dentro de nosotros varios yos, y estos se manifiestan de acuerdo al (sic) contacto y a las diferentes personas con las cuales uno trata” (Ribeyro, 1994, 3:34).

El espíritu del dolor tiene que ver, además, con la pérdida del amigo. Y, en este caso, ese dolor pervive en uno de los más entrañables, su conterráneo Alfredo Bryce Echenique, quien, en su libro titulado *Permiso para sentir Antimemorias 2*, nos trae preciosas y sentidas páginas dedicadas a Ribeyro, o, por qué no decirlo, dolorosas y tiernas maneras de recordarlo. En varios de sus acápites (“Domesticando el sueño”; “Un amigo muerto, un domingo, un otoño”; “Largas y hermosas almas gemelas”; “Unos seres muy queridos”) se siente ese aroma de la amistad eterna siempre florecida, siempre capaz de contener el tiempo. Los títulos hablan por sí solos. Escuchemos algunos de sus ecos:

(...) Julio Ramón Ribeyro, un hombre que para mí siempre había tenido una aureola tan entrañablemente mágica como lejana, casi inalcanzable (. ...) Y ahí estaba siempre Ribeyro con la mirada ausente (. ...) Y en medio de ese largo camino estuvo siempre la amistad con Julio Ramón Ribeyro, aquellos años parisinos en los que tanto aprendí de un escritor aparentemente nada ejemplar, aparentemente poco disciplinado, descuidado y negligente. Digamos que eran épocas de *boom* y que Julio Ramón era el escritor menos resplandeciente con que uno podía toparse. Y, sin embargo, de la conversación casi ininterrumpida con él, entre 1968 y 1980, extraje más beneficios que de cualquier otro resplandor. Puedo fácilmente concluir diciendo que, a la sombra de Julio Ramón Ribeyro, logré encontrar amparo para los enceguedores efectos de los todopoderosos maestros del *boom* (. ...) descubrí que Julio Ramón Ribeyro era el único escritor en el mundo que escribía con un niño en los brazos y además no lo contaba (. ...) Volveré al Perú dentro de unos pocos meses, casi a la misma edad en que Julio Ramón regresó. Él no tuvo suerte, pues los amigos comunes siempre me han contado que sus años limeños fueron los más felices de su vida y que se acabaron demasiado pronto, que mereció vivir mucho tiempo más (. ...) mi gran amigo y cómplice (. ...) Mi mejor amigo en este París del diablo (. ...) Y de pronto te enfermaste. Cáncer (. ...) el más grande y empecinado fumador que yo haya visto jamás (. ...) amigos de todo tipo de penurias, de penas y de alegrías, de despilfarros y gestos reales, de grandes fracasos e inmensos éxitos (...) que quise con todo el corazón, siempre, que adoré y adoro ahora en el recuerdo (. ...) Y Julio Ramón, ese gran introvertido que me lo contó todo,



siempre, absolutamente todo, pagó con lo que le quedaba de vida por esos cuatro años de felicidad que vivió en Lima, sin que nada le doliera de esta ciudad y sin que nada le jodiera tampoco. (Bryce Echenique, 2005, págs. 48-49, 58-59, 300-302, 304-305, 606, 610)

La agonía de los últimos días de vida de Julio Ramón Ribeyro está dolorosa y conmovedoramente retratada en el minucioso trabajo de investigación realizado por Carla Atencio Vergara, titulado *Julio Ramón Ribeyro: La agonía del perdedor*, en el que las entrevistas realizadas a familiares y amigos del escritor enriquecen la confiabilidad de los datos obtenidos. Figura en él, al detalle, su paulatino deterioro físico, al igual que su relación sentimental con Anita Chávez y las vicisitudes de su entierro. Culmina contando la historia del busto en bronce que se le hizo a Ribeyro en México con ocasión del premio Juan Rulfo y cómo este fue hurtado en el parque de Miraflores donde fue ubicado en Perú. Fernando Ampuero, uno de los entrevistados, relata este curioso hecho en el libro de Carla Atencio, pero también durante una charla ofrecida por él en 2009 en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, en torno a las cosas raras que le pasaban a su amigo Julio Ramón, a quien consideraba un escritor de retaguardia y no de vanguardia, una especie atípica de clásico moderno, cuya vigencia resultó siendo más que de avanzada. El busto de Ribeyro se lo fumaron unos drogadictos (fumones) con el dinero de su venta. Ironía muy típica del mundo de Ribeyro. Como la de su proyectado libro *El pedestal sin estatua*, en el que publicaría los inicios de sus novelas inconclusas. En esta simbólica historia: el pedestal sin busto.

### 4.3. El oficio de escribir

Llegar a este capítulo es arribar al taller del escritor. A su máquina de escribir. A su infinidad de opiniones sobre el arte de escribir y la literatura, siempre o por lo general en franca comunicación con los sucesos de su vida. Una de las primeras máquinas de escribir de Ribeyro (las físicas, en las que mecanografiaba) se encuentra localizada en la sede central del Instituto Cervantes en Madrid, concretamente en la antigua cámara acorazada que se conoce como la Caja de las Letras (cajas de seguridad), legada y depositada por la viuda de Ribeyro el 5 de noviembre de 2019 durante el homenaje que el mencionado instituto le rindió a su esposo con ocasión del noventa aniversario de su nacimiento y veinticinco de su muerte.

Uno de los mejores estudios que hay sobre Ribeyro es el de Ángel Esteban, una larga y completa Introducción a la Antología de *Cuentos* publicada por la Editorial Espasa Calpe para su Colección Austral de Narrativa, segunda edición de 2007. Hay más prólogos que contribuyen en similar sentido, escritos incluso por el propio Ribeyro; dos libros epistolares (*Cartas a Luchting* y *Cartas a Juan Antonio*); documentales; entrevistas (en libro: *Las respuestas del mudo*, y en video); conferencias; homenajes; libros en proyecto; multitud de artículos, ensayos, comentarios de texto y tesis universitarias (para fortuna y grandeza de nuestro exitoso *fracasista*); una biografía escrita por su exégeta Coaguila (como lo llama Bryce Echenique), anunciada por Renato Cisneros durante el homenaje del Instituto Cervantes; otra biografía-retrato, *Un hombre flaco*, de Daniel Titingher, al parecer no confiable por inexacta; antologías (ajenas y personales); libros en los que se analizan y comparan distintos aspectos de sus cuentos; ediciones conmemorativas, y, por supuesto, los libros en los que Ribeyro más se pronuncia sobre el oficio de escribir, especialmente *Dichos de Luder*, *La tentación del fracaso*, *Prosas apátridas* y *La caza sutil*.

En este apartado, y para los fines de nuestra investigación, es imposible abarcar todos los aspectos que este tema comporta. Nos limitaremos a los que estimamos de mayor relevancia sintética. En torno a su cuentística, Ribeyro se dio a la tarea —cuarenta o más años después de haber escrito sus primeros cuentos breves y como fruto de su experiencia— de elaborar su propio decálogo personal, a la manera de los postulados de Poe y del decálogo de Horacio Quiroga, o, en tiempos más recientes, de Andrés Neuman, quien en su libro titulado *El fin de la lectura* incorpora al final, no uno, sino cuatro dodecálogos, sin pretensiones de ser reglas, solo son, según su autor, “pequeñas observaciones surgidas durante el proceso de

escritura (. ...) No formulan una poética dogmática; se contradicen con todo gusto. Están compuestos por doce puntos para eludir la absurda perfección del diez. Desearían ser, en suma, una manera lúdica de abordar el ensayo” (Neuman, 2014, p. 173).

Pues bien, Ribeyro elaboró el suyo como una enumeración al azar de algunos preceptos y no como una concepción, teoría o poética del cuento, manifestando que esta se encuentra implícita en sus relatos. En todo caso, esa enumeración al azar curiosamente está en forma también de decálogo. En la Introducción de Ángel Esteban a la Antología de *Cuentos* ya aludida, figuran estos diez preceptos. Sin embargo, no aparece un párrafo posterior a dicho decálogo, que Ribeyro agrega como último de su Introducción a *La palabra del mudo*, escrita en Barranco en 1994. En dicho párrafo dice: “La observación de este decálogo, como es de suponer, no garantiza la escritura de un buen cuento. Lo más aconsejable es transgredirlo regularmente, como yo mismo lo he hecho. O aun algo mejor: inventar un nuevo decálogo” (Ribeyro, 2019, p. 22).

Así pues, en su taller no encontraremos verdades absolutas. El decálogo aconseja: el cuento siempre deberá contar una historia que el lector pueda también contar; esta historia puede ser real o inventada, “si es real debe parecer inventada y si es inventada, real” (Esteban, 2007, p. 43); debe ser preferiblemente breve; su historia debe “entretener, conmover, intrigar o sorprender, si todo ello junto mejor” (Esteban, 2007, p. 43); su estilo debe ser directo y sencillo, sin ornamentos ni digresiones; debe únicamente mostrar, no enseñar; admite todas las técnicas, “siempre y cuando la historia no se diluya y pueda el lector reducirla a su expresión oral” (Esteban, 2007, p. 44); “debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (Esteban, 2007, p. 44); “no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible” (Esteban, 2007, p. 44); “debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado” (Esteban, 2007, p. 44).

El tono de Ribeyro —nos dice Enrique Vila-Matas (2019) en su prólogo de *La tentación del fracaso*— “es indisociable del fragmento (...) viaja y baila por todas las líneas de su literatura” (p. XIII), sobre lo cual era plenamente consciente Ribeyro al reconocer sus dificultades para proyectos de mayor alcance y duración. Empero, agrega el escritor catalán, “también es verdad que cuanto más creemos conocer su tono, más nos vamos dando cuenta —como si estuviéramos impregnados de su propio punto de vista sobre el mundo— de que

no sabemos nada sobre él, lo que dificulta cuanto podamos decir sobre su obra. Y nos salva la campana cuando encontramos su más lúcida declaración de principios: «Me gustan las personas sobre las que no podemos formarnos una opinión, en otras palabras, las que nos obligan a renovar constantemente la opinión que tenemos de ellas» (p. XIII).

Así es Ribeyro: fragmentario, pero universal, total si se quiere, orientado siempre por una comprensión cabal del ser humano, en todo lo que tiene el hombre de polifacético y de contradictorio. El hombre es un enigma y no es tarea de la literatura descifrarlo, sino mostrar sus distintas expresiones. De ahí que toda búsqueda existencial esté indefectiblemente signada por lo infructuoso y lo nugatorio, búsqueda de encuentros y desencuentros muy en la vía de indagar por aquel sabatiano secreto central de la existencia, aunque vivir no sea más que eso: un ilusorio intento.

En *La tentación del fracaso*, el 26 de diciembre de 1974 establece Ribeyro (2019) la analogía entre el juego y el acto de escribir, siempre a partir de observar a su hijo en casa, dándose cuenta de que “ambas actividades son exploraciones de la propia personalidad y en este sentido viaje, diversión, sorpresa y descubrimiento” (p. 431) y que “el estado de ánimo que lo conduce a sus juguetes” (p. 431) es similar al que él experimenta frente a su máquina de escribir: “insatisfacción, aburrimiento, deseo de ceder la palabra al otro o los otros que hay en nosotros mismos, asumir nuestras personalidades ovulares o rechazadas y darles momentáneamente vida, al fin de cuentas desdoblarnos o multiplicarnos en el espejo de nuestra fantasía” (p. 431). Descubre así Ribeyro un “efecto sedativo de ambas actividades: olvido de sí mismo, pérdida de la noción del tiempo y, a su término, retorno plácido y fatigado a nuestra realidad” (p. 431). Así quedó retratada, de manera magistral, una de las características, si no la de mayor importancia, que reviste el acto de escribir: es un juego, pero no cualquier juego, pues es, como en los de la infancia, un juego en el que se nos va la vida, y al igual que en la infancia, es probable que ese reingreso en la realidad no termine siendo tan plácido, aunque sí fatigoso.

El 18 de agosto de 1975 suelta Ribeyro (2019) una de las frases de más impacto, a nuestro modo de ver, sobre el oficio literario: “Escribir bien es un acto profundamente moral donde estética y ética se confunden” (p. 465). Esta sola afirmación daría para un largo ensayo, pero no cabe duda de que, con independencia de cómo se asuma o se piense la literatura (si con más, menos o ninguna presencia de subjetividad), el compromiso estético difícilmente podrá soslayar la eticidad que le es inherente. Ribeyro expresa ese mismo día una súplica

preciosa y poderosa que muestra, además, la desolación que cabalga en el arte de escribir, el respeto por la palabra, la responsabilidad del escritor, sus constantes sacrificios y cuál es la única y auténtica recompensa de todo esto: “Quién, Dios mío, quién comprenderá que cada palabra que he escrito he tenido que pensarla laboriosamente y la he puesto sin dejarme vencer casi nunca por la facilidad. Cuántas horas de una vida, a cuya seducción he sido tan sensible, he tenido que sacrificar por alinear una palabra tras otra, sin ninguna esperanza de recompensa ni de éxito, atento sólo al veredicto de mi propia conciencia, sin otro premio tal vez que la satisfacción de haber obrado bien” (p. 465).

El 6 de diciembre de 1975 su ánimo se encontraba por el suelo. Cuentos empezados o por corregir, vano empeñamiento, oficio estancado, lucha contra la sequedad de la pluma, tener que acudir a textos de larga data modificando uno que otro vocablo, escepticismo rampante que lo pone a descreer del cuento, a dudar de su eficacia como forma de expresión, “es un género caduco” (Ribeyro, 2019, p. 473), nos dice, la novela tampoco le atrae, muchas también inacabadas, se propone entonces concentrarse en su autobiografía, en un “libro libre, para decirlo cacofónicamente, en el cual la invención apenas interviene” (Ribeyro, 2019, p. 473), se reconoce estar pasando por su etapa más difícil como escritor al pensar en los últimos años o meses de vida que le quedan, tiempo crucial en el que deberá “inclinarse hacia la permanencia o hacia el olvido” (Ribeyro, 2019, p. 473).

Eran los años del primer cáncer, de las operaciones, y ese mismo 6 de diciembre se decía haber abandonado todo en manos del destino, estar sobreviviendo “sólo por rutina o por un acto de voluntad” (Ribeyro, 2019, p. 474). Su mal no progresaba, pero se mantenía, y sus noches eran horribles. Leemos en su diario una confesión agradecida que conmueve, aunque esperanzadora y demoledora a la vez: “Estuve tan cerca de la muerte después de mis operaciones. ¡Cómo me ayudaron entonces parientes y amigos! Si no me abandoné fue porque mi madre estaba a mi lado y porque mi mujer disimulaba toda su angustia y porque mi hijo no se daba cuenta de nada y porque tantos amigos venían a hacerme compañía. En fin, sigo sin saber nada, aparte de que alguna vez seré una cifra más en una estadística de los que mueren de lo que muero” (Ribeyro, 2019, p. 474). Y esa vez llegó, pero veintiún años después, si bien su autobiografía corrió la misma suerte de otros proyectos suyos: inconclusa.

El 20 de diciembre de 1975 se refiere a la diferencia, muy nítida para él, entre escribir y publicar: “Escribir es para mí un asunto personal, una tarea que me impongo porque me agrada o me distrae o me ayuda a seguir viviendo. Publicar, en cambio, es un fenómeno

diferente, una gestión que encomiendo a otra parte de mi ser, el administrador, bueno o malo, que todos tenemos dentro” (Ribeyro, 2019, p. 476). Esta diferencia no es para nada baladí, pues no es otra que la muy importante distinción entre la obra como vida y la obra como mercancía, una tensión que lamentablemente se decanta en los tiempos actuales más hacia el terreno mercantil en detrimento de la calidad estética. Ribeyro no tiene inconveniente alguno en admitir que no todo lo que ha escrito le gusta y que, en términos económicos, sus ingresos han sido irrisorios.

En su diario de 1976, el 13 de enero, define Ribeyro (2019) la técnica literaria del engaste como aquella consistente en “incluir literalmente un texto ajeno dentro de uno propio, con el objeto de resaltar su valor” (p. 482), partiendo de que lo engastado trae ya su propio valor artístico, no valorado como tal por haberse producido en “un dominio no literario o no artístico” (p. 482). “El engastador (...) sólo debe construir un marco para que la pieza se luzca” (p. 482), mostrándose Ribeyro partidario de su uso. Ese mismo día examina la falta de audiencia y repercusión de su obra debido a su carácter antiépico, contrario a la epopeya, lo que incide, según él, en su estilo, que él cataloga como “tenue y sin vigor, sutil tal vez y lleno de finezas, apto para lo minúsculo pero inútil para lo grandioso” (p. 483). Y, citando a Proust, recuerda que el estilo “no es una cuestión de técnica sino de visión” (p. 483). Volveremos sobre esto cuando abordemos la relación de Ribeyro con la novela total.

El 14 de noviembre de 1976 es mucho más duro con él mismo: “Escritor discreto, tímido, laborioso, honesto, ejemplar, marginal, intimista, pulcro, lúcido: he allí algunos de los calificativos que me ha dado la crítica. Nadie me ha llamado nunca gran escritor. Porque seguramente no soy un gran escritor” (Ribeyro, 2019, p. 509). Por supuesto, hay mucho de ironía en esto, ya que Ribeyro no ignoraba que esa habilidad para lo minúsculo suya era lo que le daba y le daría grandeza y lucimiento, un estilo para nada tenue que, conforme a los calificativos que le daba la crítica, lo muestra y lo potencia, por el contrario, como un escritor de valía y sin ningún complejo de inferioridad. Es por lo que Enrique Vila-Matas (2019), con respecto a la autocrítica de Ribeyro de no haber escrito un gran libro narrativo como los escritores de su generación, los consagrados del *Boom*, ve en ello un “deliberado fingimiento” (p. XV), pues lejos estaba de ser un jugador de tercera división o condenado a no perdurar, ya que “en el fondo adoraba la comodidad de vivir como un marginal de la literatura, con las ventajas que esto le ofrecía: alejado de pompas banales, poder dedicarse plenamente a la

literatura” (pp. XV-XVI). Una amargura absurda que le hacía perder tiempo, según Vila-Matas, pero sin ese tiempo perdido buena parte de sus meditaciones hubieran permanecido ocultas.

El 22 de marzo de 1977 Ribeyro (2019), luego de leer el diario de Léautaud, reflexiona acerca del “carácter estéril, irritante de este tipo de obras, refugio de escritores fascinados por su propia persona y que no pudieron nunca emanciparse de la autocontemplación para acceder a la esfera verdaderamente creativa y superior de la impersonalidad” (pp. 520-521). Curioso y contradictorio en un escritor que no sufrió de ese tipo de patología tan propia del diarista y que en su obra no se caracterizó por ese culto a la impersonalidad ni esto le impidió haber alcanzado esa esfera superior. Sin embargo, para los amantes de esta otra visión del oficio como logos y alteridad, deja Ribeyro (2019) una herramienta literaria asimismo trascendente: “La verdadera obra debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través de la cual pasa la realidad y se transfigura” (p. 521). Rosa Montero, en su libro *La loca de la casa*, se sirve parcialmente de Ribeyro (citándolo de manera incompleta) para argumentar su tesis de que el narrador no puede confundirse con el autor ni debe hablar de sí mismo en sus libros. Creemos, en todo caso, que Ribeyro no es el mejor ejemplo si lo examinamos en contexto, como debe ser.

El 11 de agosto de 1977 Ribeyro (2019) hace inventario de lo que tiene, resumiéndolo en pocas cosas y aceptando que sus escritos pueden tener algún valor pero que es muy difícil ponerles precio; a lo sumo, cero, algo de prestigio y nada más. Se lamenta por todo el tiempo perdido y dilapidado en eso, tiempo, concentración, sacrificios y energías que hubiera podido dedicar a garantizarles a los suyos una vida confortable e independiente, libre de padecer necesidades, “porque sólo así, cuando uno puede pagar el precio de su vida, se puede ser más o menos feliz” (p. 569). Tenía cuarenta y siete años, en veinte días cumpliría la edad que tenía su padre al morir, y la preocupación por el futuro de su familia, mientras lidiaba con las secuelas de sus enfermedades, le hacía ver el oficio de escribir como inútil para afrontar con relativo éxito los requerimientos humanos. Escribir era fracasar, y del fracaso solo podían alimentarse escritores incapaces de solventar por otros medios el precio de la vida.

Veinte días después, a las 12 m. del 31 de agosto de 1977, cumpliendo la edad fatídica de su padre, se sorprende departiendo y celebrando en París, en La Coupole, con un joven e inteligente lector de sus *Prosas apátridas* procedente de Lima, encuentro que lo llevó a

pensar, responsable y preocupado, en la extraña utilidad de ese libro, sirviendo de reflexión y discusión entre los jóvenes. Se aterra ante la sola idea de ser tenido como modelo de conducta, que, en su caso, conduciría a “llevar a la gente por el mal camino” (Ribeyro, 2019, p. 580). Estas mismas *Prosas apátridas* lo ocupan el 22 de abril de 1978, proceso de relectura que lo hace sentirse más satisfecho de lo logrado, “probablemente es lo mejor que he dado de mí” (Ribeyro, 2019, p. 611), y se emociona al no recordar cómo surgieron ni por qué las expresó así, “son textos que me sobrepasan, quiero decir que son mejores que yo. Creo que en este libro, en ciertos momentos, avancé más allá de mi propia frontera” (Ribeyro, 2019, p. 611). Un Ribeyro quizás optimista o ya no tan preocupado, mostrándonos a su manera los grandes misterios de la creación literaria.

El 29 de enero de 1954, en lo tocante a la escritura de diarios íntimos, Ribeyro, con solo veinticuatro años, describe varios componentes de estos que podrían aplicarse también al oficio de escribir en general y al suyo en particular. Son: agudo sentimiento de culpa (forma atípica de confesión para incrédulos, coloquio humillante consigo mismo); prodigio de hipocresía (simbolismo personal, juego de adivinación); profundo sentimiento de soledad; síntoma de debilidad de carácter (signo positivo); problema capital que nunca se resuelve y es lo que permite su existencia; “todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte” (Ribeyro, 2019, p. 30).

En *Prosas apátridas* expone también Ribeyro (2006) algunas de sus apreciaciones sobre el oficio de escribir, como en la No. 72, en la que afirma que la literatura, al ser un medio derivado (la escritura) y no natural (la palabra) es afectación, “debe obedecer a las reglas del juego” (p. 62) y “toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado —monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial— constituye a la postre una afectación a la segunda potencia” (p. 62). Revela así el secreto: “Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación” (p. 62).

En la prosa No. 152 señala Ribeyro (2006) dos defectos diferentes de los narradores (novelistas) de su época, a saber: el que llega a la novela desde el mundo universitario o académico con el afán de mostrarse en exceso inteligente y metafísico, y el que llega a la novela desde la vida con el fin de disimular su inteligencia “y aparecer como el hombre vital que se caga en la tapa del órgano” (p. 115) desdeñando a la literatura. Ambos portan, según Ribeyro, el defecto común de “creer que se puede llegar a la novela burlándose de la novela” (p. 115). El ideal de novelista sería más bien una suma de las cualidades de uno y otro narrador,



concluyendo Ribeyro que “en realidad sólo se puede ser gran novelista cuando no se quiere escribir otra cosa que una novela, con todos los riesgos que esto implica, cuando se la respeta y se admite por anticipado la posibilidad del fracaso, sin excusa ni defensa posible, pues de lo contrario la novela termina burlándose de nosotros” (p. 115). Una fórmula que no admitiría discusión alguna, aunque Ribeyro la matice en función de su particular punto de vista sobre la novela como algo irrealizable.

Una de sus más brillantes aportaciones sobre la escritura y la lectura se encuentra en la prosa No. 86. Dice Ribeyro (2006):

El hecho material de escribir (...) es uno de los fenómenos más enigmáticos y preciosos que puedan concebirse. Es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible, entre el mundo de la temporalidad y el de la espacialidad. Al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos, convertir en formas lo que era sólo formulación y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo. Pero tan prodigioso como escribir es leer, pues se trata de realizar la operación justamente contraria: temporalizar lo espacial, aspirar hacia el recinto inubicuo de la conciencia y de la memoria aquello que no es otra cosa que una sucesión de grafismos convencionales, de trazos que para un analfabeto carecen de todo sentido, pero que nosotros hemos aprendido a interpretar y a reconvertir en su sustancia primera. Así, toda nuestra cultura está fundada en un ir y venir entre los conceptos y sus representaciones, en un permanente comercio entre mundos aparentemente incompatibles pero que alguien, en un momento dado, logró comunicar, al descubrir un pasaje secreto a través del cual podía pasarse de lo abstracto a lo concreto, gracias a una treintena de figuras que se fueron perfeccionando hasta constituir el alfabeto. (p. 72)

Huelgan los comentarios. Y sobran aún más cuando nos encontramos con una prosa realmente fascinante, la No. 180, en la que Ribeyro (2006) nos dice que para escribir no se requiere ir en busca de aventuras, puesto que “la vida, nuestra vida, es la única, la más grande aventura. El empapelado de un muro que vimos en nuestra infancia, un árbol al atardecer, el vuelo de un pájaro, aquel rostro que nos sorprendió en el tranvía, pueden ser más importantes para nosotros que los grandes hechos del mundo. Quizás cuando hayamos olvidado una

revolución, una epidemia o nuestros peores avatares, quede en nosotros el recuerdo del muro, del árbol, del pájaro, del rostro. Y si quedan, es porque algo los hacía memorables, algo había en ellos de imperecedero, y el arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria” (p. 132). Y como para que no nos vayamos nunca de sus *Prosas apátridas*, agrega en la No. 182: “El artista de genio no cambia la realidad, lo que cambia es nuestra mirada. La realidad sigue siendo la misma, pero la vemos a través de su obra, es decir, de un lente distinto. Este lente nos permite acceder a grados de complejidad, de sentido, de sutileza o de esplendor que estaban allí, en la realidad, pero que nosotros no habíamos visto” (Ribeyro, 2006, p. 133).

Un lente distinto: eso es la literatura, y se requiere de esa mirada especial de un buen escritor para que muchas de esas realidades invisibles puedan salir a flote. En otro libro inclasificable, *Dichos de Luder*, publicado y presentado por Ribeyro en 1989, este *alter ego* claramente suyo contribuye, a través de diálogos breves y filosóficos con interlocutores ocasionales, a cambiar también nuestra mirada. Su presentación del personaje es la descripción de sí mismo en sus años parisienses y su deseo de retornar al Perú abdicando, luego de publicar en editoras marginales o por cuenta propia, a toda responsabilidad para con la literatura.

Ribeyro (2018) Nos habla entonces, a través de Luder, de autores que fracasan majestuosamente en contraposición con otros, cuyo fracaso es anónimo y modesto; de libros magistrales que pueden ser “un agregado de frases banales, del mismo modo que con una sucesión de frases geniales no se hace un libro magistral” (p. 22), ya que “en el arte literario, curiosamente, el todo no es la suma de las partes” (p. 22); de grandes artistas que dan origen a una escuela, pero de su preferencia por “los que desalientan con su obra toda tentativa de imitación” (p. 30); de que “casi todos los grandes escritores son unos pesados” (p. 36) y “solo la muerte los vuelve frecuentables” (p. 36); de que “el gran arte consiste no en el perfeccionamiento de un estilo, sino en la irrupción de un nuevo estilo” (p. 36), importancia y originalidad del estilo como un continuo que da unidad a la obra y se relaciona con la visión del mundo del escritor; de la relatividad de las concepciones estéticas; de escribir para llegar a ser un completo desconocido; de la reversibilidad de todos los aforismos; de la literatura como un viaje hacia lo ignoto; de la polivalencia del cuento, la amplitud de significados y la primacía en una obra literaria de lo que el lector encuentra en ella; de la búsqueda no de “la

palabra más justa, ni la palabra más bella, ni la palabra más rara” (p. 66), sino de “solamente tu propia palabra” (p. 66); de que la literatura es impostura, “por algo riman” (p. 67).

Jorge Coaguila escribe —para la tercera edición de *Dichos de Luder* publicada por Revuelta Editores en 2018— un colofón en el que analiza el contraste entre lo de considerar irónicamente a Ribeyro como el mejor escritor peruano del siglo XIX por las técnicas que empleaba y lo de ser, además, un escritor adelantado, abierto a explorar géneros poco convencionales. El mismo Ribeyro (2016), en su prólogo a la *Antología personal*, lo sentenció: “Las fronteras entre los llamados géneros literarios son frágiles y catalogar sus textos en uno u otro género es a menudo un asunto circunstancial, pues toda obra literaria es en realidad un *continuum*. Lo importante no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor” (p. 404).

Las enseñanzas literarias de Ribeyro, en contra de su propia voluntad, no paran ahí. En *La caza sutil* nos encontramos varias (si no, muchas) dignas de fijarse en la memoria de todo aquel que aspire a escribir en serio, como diría Ernesto Sábato. Veamos algunas. Dice Ribeyro (2016):

(...) en última instancia la función del novelista no es transmitir un «saber» sino una «vivencia». La novela se dirige más a la afectividad que a la inteligencia (. ...) Su finalidad es hacernos participar, invitarnos al festín de la vida y no describirnos el menú ni darnos recetas de cocina. La disposición espiritual que requiere un novelista de su lector no es solamente racional, sino especialmente emotiva. Y por el camino de la emoción llegamos al reino de lo memorable, que es el reino de la literatura (. ...) ¿Qué le queda, pues, al novelista? Felizmente le queda algo: le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la libertad de la composición, le queda el carácter no inmediatamente utilitario de su quehacer, le queda tal vez la insatisfacción (. ...) No hay manera de escribir: hay cientos, miles de maneras. Frente a una página en blanco, el novelista debe hacer forzosamente una serie de elecciones: elección del tema, del estilo, del lenguaje (. ...) Desgraciadamente en la novela no hay caminos ni recetas. Cada cual se hace su propio camino, sin otra luz, sin otro consejero que su propio talento (. ...) la creación, la obra literaria, la artística, no debe detenerse pase lo que pase. Eso sería una especie de dimisión. El artista debe seguir creando en las condiciones más difíciles y más crueles porque eso es una prueba de salud espiritual,

de entereza moral. Es una prueba de confianza y de fe en el futuro, y, sobre todo, de confianza en que la fuerza de la vida y la razón va a tener que prevalecer sobre las fuerzas de la muerte y la barbarie. (págs. 273, 278-279, 298, 349)

En lo que atañe al género del cuento, Ribeyro (2016) expresa su preocupación por la unidad, debida a su convicción creciente sobre el cuento “como género menor” (p. 376), y de ahí que, por su “escaso valor individual” (p. 376), haya que “dignificar su rango (...) agruparlo a otros cuentos similares en un conjunto homogéneo” (p. 376). Además de la afinidad temática, Ribeyro (2016) plantea la necesidad de otras dos afinidades: de técnica y de estilo. La técnica implica para él respetar las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción, diferenciando al cuento de otras narraciones breves o sintéticas al incorporar su tesis de que el cuento no es un resumen, sino un fragmento en el que, valiéndose del monólogo, la remembranza y la asociación de ideas, se debe “escoger precisamente el momento culminante, recortarlo —como se recorta la escena de una cinta cinematográfica— y presentarlo al lector como un cuerpo independiente y vivo” (p. 377). La afinidad de estilo e intención obliga, según Ribeyro, a despojarse de la retórica y optar dolorosamente por la simplicidad, manteniendo “un mínimo de sensualidad formal” (p. 378) y cierto espíritu de objetividad que no equivale a acogerse a la impersonalidad literaria. Cabe anotar que estos planteamientos suyos sobre el cuento pertenecen a su prólogo, escrito en 1955, de su primer libro de cuentos titulado *Los gallinazos sin plumas*.

En 1974, en otro prólogo suyo, esta vez a los cuentos que integran *La palabra del mudo*, Ribeyro (2016) indica la presencia en estos de “un esfuerzo fragmentario, inconcluso y parcial” (p. 379). No tienen, pues, el carácter unitario y global que podría tener una novela, no erigen un conjunto continuo, sino que “entre cuento y cuento queda siempre espacio por llenar, esos terrenos baldíos de la literatura, en la que cabe aún la edificación propia o la ajena” (p. 379). Lo de inconcluso guarda relación con su idea acerca de la imposibilidad de seguir en la escritura “el ritmo acelerado con que se transforma la realidad” (p. 379), y lo de parcial, por cuanto que puede afirmar, ya con énfasis, que “la objetividad, en materia literaria, es una ficción” (p. 380). Su parcialidad está implícita en muchos de sus cuentos, más por temperamento que por ideología.

En 1977, en su Introducción al tercer volumen de *La palabra del mudo*, admite la estrecha y permanente vinculación del cuento con su actividad literaria, así se trate de un

género menos favorecido por el público y el mercado editorial, ante lo cual prevalece su creencia en la creación literaria como “una terapia que adopta luego la forma de un hábito, para terminar por convertirse en un vicio” (Ribeyro, 2016, p. 381). En ese mismo texto deja sin efecto su tesis sobre la propensión al cuento como resultado de un esquema mental preestablecido, idea que abandonó al comprobar, por experiencia propia, su incursión en otros géneros, incluso en formatos no clasificables. Definir qué cosa es un cuento se le hace tremendamente complejo y a lo sumo podría decir que es “un texto en prosa de extensión relativamente corta. En este texto puede entrar lo que sea (. ...) variedad de una obra en la cual es difícil encontrar un hilo conductor” (Ribeyro, 2016, p. 382).

Jorge Coaguila, en su prólogo a la edición de 2016 de *La caza sutil*, califica los textos de Ribeyro como pinceladas de gran artista: “breves, intensos, precisos” (Ribeyro, 2016, p. 10). Conocer la verdad, despejar dudas, razonar con ingenio, escribir solo cuando se tiene algo interesante que decir, preferir la parquedad a la explotación de los medios periodísticos derivada de su falta de renombre y de agencia, limitar el campo de acción en sus comentarios, no obedecer a los dictados de la actualidad, todo ello hizo que este tipo de artículos no fuera más voluminoso. Ribeyro prefería publicar gratis en sitios de su interés a que le pagaran mal por su trabajo.

El 26 de abril de 1984 ofreció Ribeyro una conferencia en el auditorio del Banco Continental de Lima, titulada *Circunstancias de un escritor*, documento este que se encuentra publicado en *La caza sutil* y cuyo audio se puede escuchar, en la voz de Ribeyro, en el sitio web conocido como YouTube, servicio de alojamiento de videos. En dicha ponencia Ribeyro habla sobre el surgimiento de una vocación literaria, su obra y las circunstancias en que la escribió, desarrollo cronológico y objeto de su escritura, la idea de la imbricación, la idea del azar y su importancia en nuestra vida, la idea de la imposibilidad de descubrir la verdad, el origen o explicación de los títulos de algunos de sus libros, el libro que más satisfacción le ha dado (*Prosas apátridas*), su proyecto de un libro raro basado en la invención de una lengua para poder escribirlo. Sobre esto último, se proponía, con lujo de gran humor, hasta traducir a esa lengua obras ya existentes. En su diario de 1977, el 30 de julio, figura una muestra de tal vocabulario, con la siguiente anotación: “Palabras inventadas. Llegar a mil o más. Y escribir con ellas un libro” (Ribeyro, 2019, p. 560).

En esta conferencia se duele Ribeyro (2016) de no haber llegado a formular una poética, “un conjunto de principios, de normas, de convicciones o de certezas acerca de lo que es la

literatura y acerca de lo que es el hecho de escribir” (p. 383). Sobre su método de escribir explica que escribe rápido y que corrige mucho los fraseos y la redacción, pero que nunca rehace libros. “No es mi estilo trabajar así. El libro sale bien o sale mal” (p. 394). No hace falta en verdad clarificar roles e importancias ni lograr certidumbres cuando el solo elucubrar sobre estos tópicos encierra posibles salidas o respuestas. ¿Es acaso función de la literatura revelar sus enigmas? No imaginamos a Ribeyro sinceramente interesado en superar lo que, por el contrario, constituye su mayor riqueza. Preferimos quedarnos con el Ribeyro de siempre, el que no se impone reglas ni las busca, el que desdice de la perfección literaria, el que supo salir victorioso en medio del temor y el fracaso con los que se enfrentaba a la obra perfecta, el que nos dice que “escribir es como tejer, hay que encontrar el punto” (p. 399) y es también “una forma de conversar con el lector, en especial con el lector virtual del mañana” (p. 401).

Por último, dos aportes más de Ribeyro (2019) sobre su oficio de escritor. En su Introducción de 1994 a *La Palabra del mudo* relaciona como especiales características del relato breve, sacadas de las lecturas de sus autores preferidos (Kafka, Poe, Flaubert, Maupassant, Joyce, Hemingway, James y Borges, entre otros), las siguientes: “la lógica del absurdo, la habilidad técnica, el arte de lo no dicho, la eficacia del diálogo, y la sapiencia y fantasía puestas al servicio de paradojas y parábolas intelectuales” (p. 19). En dicha Introducción consigna igualmente aquello de que escribir sobre lo actual es importante pero no es indispensable, lo cual tiene que ver con lo del ritmo acelerado con que cambia la realidad.

Llegados a este punto, introducimos aquí dos subtítulos para, en forma sucinta, referirnos a la relación de Ribeyro con el licor, primero, y luego con la novela total.

#### 4.3.1. El arte de libar y de fumar para escribir. La libación como método

Es todo un tópico del arte la relación de los artistas con el alcohol y las drogas, culpables de haber llevado muchos de ellos una vida desastrosa y conflictiva. Un poeta maldito del simbolismo francés, Paul Verlaine, y su violenta historia de amor con Rimbaud, sería un clásico ejemplo, al igual que otros que quedaron bosquejados en nuestro marco teórico sobre literatura y fracaso. Ribeyro, por supuesto, no era la excepción, pero en su caso, refiriéndonos al licor, su adicción era todo un método, un método que nos atreveríamos a llamar: En libación solitaria. Sus rastros están en sus libros. Para muchos, podrían reducirse a otro lado humorístico o irónico de Ribeyro, pero hay, de veras, toda una filosofía de la escritura en esto.

En *Dichos de Luder* su interlocutor le pregunta por qué se emborracha “en tabernas mal afamadas” (Ribeyro, 2018, p. 53), y Luder le responde: “por precaución” (Ribeyro, 2018, p. 53). Ya sabemos que le aterraba a Ribeyro ser mirado como modelo, ni positivo ni negativo, y mucho menos ser apreciado como persona respetable. La vida, sin desorden, no es para nada vida. Y la suya, ¡menos! Bohemio de principio a fin.

En *Prosas apátridas* la voz medio embriagada de Ribeyro es magistral. Veamos solo cuatro registros. En la prosa No. 67 nos enseña su fase de animal nocturno cuando siente entrar por las ventanas o por las rendijas de la puerta lo que él nombra como “el llamado de la noche” (Ribeyro, 2006, p. 57). Ponerse entonces su abrigo y salir a caminar, ver luces y gente en procura de placer y estacionarse en bares, “sin precipitación, bebiendo a pausa un trago fino, mirando, pensando, sintiendo operarse la transfiguración... De pronto ya somos otro: una de nuestras cien personalidades muertas o rechazadas nos ocupa. Nuestro cuerpo la portará, la soportará hasta el alba. Luego la enterrará en una mala cama de hotel, en una última copa que no debió nunca venir” (Ribeyro, 2006, p. 57).

Fueron muchas y largas las noches de bebedor anónimo en Europa a las que le debe Ribeyro el descubrimiento de su método. En la prosa No. 79 se refiere a la vibración que produce el alcohol, distorsionando la realidad y permitiendo de ella una nueva lectura. “Al beber cambiamos sencillamente de lente y recibimos del mundo una imagen que tiene en todo caso la ventaja de ser distinta de la natural. En este sentido la embriaguez es un método de conocimiento. La embriaguez moderada, es decir, aquella que nos aleja de nosotros mismos sin abandonarnos, no la borrachera, en la cual nuestra conciencia le dice adiós a nuestro comportamiento” (Ribeyro, 2006, p. 68). Pero no todas las noches eran así de mágicas, y las tabernas siniestras y las noches tristes, como las de la prosa No. 84, carecen de misterio y de poesía, y a nuestro personaje no le queda más remedio que apagar su cigarrillo e irse, “no vencido, sino avergonzado por haber creído que aún cabe aguardar en este mundo trivial la irrupción de lo maravilloso” (Ribeyro, 2006, p. 71).

Y entonces, en la prosa siguiente, la No. 85, se aclara el panorama: “La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas, él emerge. Y escucho su voz, una voz un poco monocorde, pero continua, por momentos imperiosa” (Ribeyro, 2006, p. 71). Ya no solo es un método para tener a ese doble suyo a su servicio, sino también una necesidad, aunque sea fugaz: “Yo la registro y trato de retenerla hasta que se va volviendo cada vez más borrosa, desordenada, y termina por

desaparecer cuando yo mismo me ahogo en un mar de náuseas, de tabaco y de bruma” (Ribeyro, 2006, p. 71), constatando que no queda nada ya de aquel tiempo feliz en que cohabitaban y eran uno solo sin distancias ni tragos de por medio.

En *La tentación del fracaso*, el 13 de febrero de 1954 su voz se torna altamente poética: “Qué de misterios, qué de matices, qué de silencios contiene cada trago” (Ribeyro, 2019, p. 31). El 5 de marzo de 1974 se percata de la analogía existente entre la actividad creadora y las experiencias de la embriaguez o la droga, y el 21 de junio de ese mismo año parafrasea la prosa No. 79 de *Prosas apátridas*. En febrero de 1976 sale a comprar su “cotidiana botella de buen burdeos” (Ribeyro, 2019, p. 483) y, viendo a un par de vagabundos sentados en una banca de la plaza libando con fruición, se ve a sí mismo como hermano solapado de ellos, “emboscado en un cargo, una situación, una apariencia de respetabilidad” (Ribeyro, 2019, p. 483), y se pregunta: “¿Serán ellos los únicos hombres libres que quedan sobre la tierra?” (Ribeyro, 2019, p. 483). El 19 de enero de 1978, Ribeyro (2019) destaca su relato *Silvio en El Rosedal* como el mejor que ha escrito y *El embarcadero de la esquina* como un cuento “desgarrador, tristísimo, un himno a la bebida, a la embriaguez” (p. 603). El 26 de enero del mismo año redescubre en *El embarcadero de la esquina* “una aplastante tristeza, que sólo lograrán percibir tal vez los bebedores, quienes como el inolvidable Perucho (modelo del cuento) y yo mismo en ya lejanísimas noches anduvimos sedientos, aterrorizados por la proximidad del alba, en busca del «embarcadero»” (p. 605).

En su conferencia *Circunstancias de un escritor*, Ribeyro (2016) alude a su libro *Las botellas y los hombres* como un conjunto de cuentos sobre bebedores, “casos de gente que está bebiendo: lo que sucede, lo que dicen, lo que hablan, lo que les ocurre, a veces en forma cómica, a veces en forma dramática” (pp. 392-393).

Jorge Coaguila (2017) se aventura en su artículo *El fracaso en las novelas de Ribeyro* a sostener que este se fue de Perú huyéndole a la bohemia destructiva y sin posibilidades tan propia de su tierra, pues, “quedarse en la capital peruana era estar condenado al fracaso por las pocas editoriales, las escasas publicaciones, el pobre ambiente cultural, la destructiva bohemia. Pocos estímulos para desarrollar una obra literaria” (párr. 6). En su novela *Los geniecillos dominicales*, ello es palpable cuando Segismundo le dice a Ludo: “En Lima estamos perseguidos por el fantasma del alcohol (...) ¿Has llevado la cuenta de la cantidad de poetas, de pintores que tanto prometían y que fueron tragados por el pantano? Cuando veo a un borracho me digo: a lo mejor era un Joyce, un Picasso” (Ribeyro, 2009, p. 120).



Podríamos suponer entonces que la bohemia europea le fue mucho más provechosa, si bien su deseo de retornar a Lima, a Miraflores, a su Barrio Santa Cruz, a Barranco y al mar de Chorrillos nunca lo abandonó, para no hablar del peso brutal de la ebriedad en cualquier lugar donde el hombre se doblegue ante su imperio. Hay que recordar más bien la teoría de Ribeyro, la libación solitaria y moderada, que, a su retorno al Perú, siguió cultivando hasta su muerte.

Por último, en su cuento autobiográfico *Sólo para fumadores*, Ribeyro (2007) hace una interesante distinción entre el placer de fumar y el placer de beber o del alcohol y de drogas como el opio, la cocaína o la morfina, estos más de tipo mental o espiritual, mientras que el de fumar es más difuso y sutil, no es ni sensorial ni mental, sino un hábito y un rito, una droga, un vicio que no le proporcionaba “euforia, ni lucidez, ni estados de éxtasis, ni visiones sobrenaturales” (p. 334), sino “serenidad, concentración sociabilidad, adaptación a nuestro medio (. ...) un sentimiento de calma y de bienestar difuso” (p. 334). Así que en el método de Ribeyro para escribir no podía faltar tampoco un cigarrillo, por aquello —que anotó André Gide en su diario— de que “escribir es un acto complementario al placer de fumar” (p. 326).

#### 4.3.2. Ribeyro y la novela total: problemas y alternativas

Empecemos por anotar que este acápite merecería todo un trabajo de investigación, por lo que nos vamos a limitar a unos cuantos rasgos muy generales. Hay que decir de entrada que la relación conflictiva de Ribeyro con el género novelístico no era fruto de ineptitud creativa con respecto al género (de hecho, escribió tres novelas) sino de una profunda convicción derivada de problemas intrínsecos de la novela misma. Ni siquiera obedece ello a lo que escribió en su diario el 9 de mayo de 1955 sobre lo de ver y sentir la realidad como un cuento y solo poder expresarla de esa forma. Para entonces, quizás creía aún en esa teoría de Víctor Li que desecharía después, según la cual los géneros literarios dependían no de esquemas formales, sino de cuestiones mentales o subjetivas. Por supuesto que para escribir una novela se requieren cualidades como la paciencia y la reflexión, que se dificultaban en él por su talante vehemente e intuitivo, pero, en esencia, las verdaderas dificultades eran, para Ribeyro, de otra índole: la totalidad del mundo es una tarea más de la filosofía que de la literatura.

Catorce años después, en 1969, abordaría este tema en su conferencia titulada *Problemas del novelista actual*, y cuatro años más tarde, en 1973, en su ensayo *Las alternativas del novelista*. La mirada y la parcialidad son, según Ribeyro (2016), indispensables

para comprender este fenómeno. Entre los problemas del acto de la creación como tal señala tres: “el problema de la complejidad del mundo, el problema de la representación de la simultaneidad y el problema de la expropiación del territorio novelístico por otras disciplinas” (p. 263). La realidad se transforma a velocidades supersónicas y se hace, por tanto, más confusa, extensa e inabarcable. Imposible dar de ella, desde lo literario, “una imagen total, detallada, coherente y artística” (p. 265), y el hombre mismo no está al alcance de ser entendido cabalmente en sus relaciones con la naturaleza, la ciencia y la sociedad. En cuanto al tercer problema, la amenaza la ve Ribeyro (2016) en lo que él llama subgéneros literarios o, corrigiéndose para ser más preciso y crítico, géneros subliterarios: “la Historia banalizada, el reportaje periodístico y la novela policial” (p. 274). Examinar cuánta vigencia tiene esto hoy sería tema de otro interesante estudio. Ya vimos en nuestro trabajo qué le queda al novelista por hacer en este marco sombrío: lenguaje, fantasía, libertad de escribir, sentido estético y no utilitario, caos, incoherencia, insatisfacción...

Las alternativas del novelista a la hora de escribir, las analiza Ribeyro (2016) en función de la lengua, el lenguaje, el estilo, la técnica, el método narrativo, la estructura, el tema y algunas dicotomías, para finalmente concluir que “en la novela no hay caminos ni recetas” (p. 298) y que “una de las soluciones bastante en boga para zanjar estas disyuntivas es asumirlas todas, no mediante una síntesis sino mediante una yuxtaposición” (p. 298). Esas novelas-mosaico a las que se refería no distan mucho de las distintas expresiones hoy en auge que rinden culto a la levedad y al hibridismo, tan afectos como son al reino de la posmodernidad. Lo hemos dicho antes: Ribeyro se adelantó a su época.

No obstante, hay que decir que Ribeyro (2016) siguió planteándose, como en su conferencia de 1984 ya varias veces mencionada (*Circunstancias de un escritor*), su “imposibilidad de trazar proyectos a largo plazo” (p. 390), permaneciendo en el género del cuento por estimar que se adaptaba más a su “temperamento vehemente” (p. 390), insistiendo así en esta argumentación no propiamente ajustada a la realidad ni a sus opiniones de fondo sobre el tema.

La realidad nos lo mostró, por el contrario, como autor de una novela excepcional, *Los geniecillos dominicales*, publicada en 1965 y valorada por Mario Vargas Llosa (2009-2010) como una bella biografía espiritual llamada a perdurar, en la que, si bien no se proyecta un mundo total de principio a fin, se proyecta algo mucho mejor: el mundo que se fue y siempre en el recuerdo volverá, el de los primeros sueños, los años de universidad, los amigos del

barrio, la bohemia, la decadencia, la desorientación a veces feliz y los grandes fracasos literarios de la juventud. Desde la primera línea se siente el poder de una pluma capaz de narrar y poetizar la realidad con humana brillantez, así el mismo Ribeyro cuenta en su *Diario personal* y en *La caza sutil* muchas de las dudas y desmotivaciones por las que tuvo que pasar para lograrlo, incluida la de su título: se llamaba inicialmente *El amor, el desorden y el sueño*, un título que le gustaba mucho y que confesaría después debió haber conservado. Es una novela que a nuestro juicio no tiene nada que envidiarles a las más famosas novelas del *Boom* Latinoamericano. Cuestión de gustos, quizá, o de ambientes narrativos tan similares y cercanos.

Ribeyro consideraba a sus tres novelas como libros de juventud. La historia de sus novelas inconclusas (entre diez o quince afirmó tener en 1984) es tan risueña como fantástica. *Pedestal sin estatua*. Así se llamaría el libro en el que pensaba publicar solo los comienzos de todas. En 1995 se publicó uno solo de esos comienzos bajo el título de *El abominable*, incluido, por primera vez en forma de libro, entre los cuentos desconocidos de la Edición Conmemorativa de *La palabra del mudo* en 2019.

Es curioso: en el marco teórico de este trabajo Ernesto Sábato nos aportó importantes puntos de vista emparentados con el perfil humano y literario de Ribeyro, y, sin embargo, en este aspecto de la novela total parecen distanciarse. En lo del valor testimonial y catártico de la obra de arte, y en lo del escepticismo optimista, la coincidencia es asombrosa. Pero Sábato aspiraba, en medio del desbarajuste y la oscuridad, a un orden, a un rumbo, a una estructura compacta, a una nueva literatura capaz de restituirle a la condición humana la unidad perdida. Sábato (1989) pensaba en valores sagrados destruidos, en el caos universal proveniente de las guerras mundiales y los totalitarismos, en la necesidad inconsciente en la novelística de buscar “una nueva tierra de esperanza, una luz en medio de las tinieblas (...) alguna nueva fe, siquiera a través de un gesto de un solo personaje” (p. 116).

He aquí el quid del asunto. Esa novela total sabatiana, entendida como salvación, rebelión y síntesis, no sería la novela total del *Boom* Latinoamericano, sino que podría ser incluso, en un momento dado, exactamente todo lo contrario: en una sola historia individual se podría captar o abarcar toda la realidad del hombre y de su mundo. Y aquí volvemos a hermanar a Sábato con Ribeyro. La novela, en cuanto actividad del espíritu, nunca separó lo inseparable, y de ahí que sea tarea suya, “por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones (...) dar la real integración del hombre escindido; al menos en sus más

vastas y complejas realizaciones” (Sábato, 1989, p. 116). Para Sábato (2004) no era una tarea de la filosofía, sino de la novela e implicaba también una concepción integral de las técnicas. Visto así, seguramente Ribeyro estaría de acuerdo con apostarle a una totalidad no filosófica ni pretenciosa por lo inalcanzable, sino sintonizada con, según Sábato (2004), “una de las misiones de la gran literatura: despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo” (p. 24).

En su Introducción de 1994 a *La palabra del mudo*, Ribeyro (2019) confesaba estar “nutrido de los autores que ama, de los que algo o mucho toma y aprende, pero sobre todo está nutrido de su propia experiencia (...) Mis cuentos, al menos así lo creo, son el espejo de mi propia vida (. ...) pero también reflejo del mundo que me tocó vivir, en especial el de mi infancia y juventud” (pp. 19-20). Y aunque no se atreviera a afirmarlo ni le preocupara demasiado el tema, consideraba en su Introducción la posibilidad de que sus cuentos, “tan variados y dispares” (p. 20) como los calificaba, fragmentos de su vida y de su modo de ver el mundo, pudieran “sumados adquirir cierta unidad y proponer una visión orgánica, coherente, personal de la realidad” (p. 20). Sara Mesa (2019), en su prólogo de *La palabra del mudo*, asegura haberlo claramente logrado, y expresa que ese conjunto de fragmentos “funciona como una suerte de novela coral protagonizada por una abigarrada multitud de seres que subsisten en los márgenes, hombres y mujeres desarraigados que albergan sueños por lo común irrealizables” (p. 9). Y agregamos nosotros: desde lo personal, sin panoramas totalizadores propios de la filosofía, para grandeza de Sábato y Ribeyro.

En sus *Dichos de Luder*, Ribeyro (2018) manifiesta no escribir novelas por ser “un corredor de distancias cortas. Si corro el maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido” (p. 14). Se queja, además, de ser “un jugador de tercera división (...) Mis mejores goles los metí en una cancha polvorienta de los suburbios, ante cuatro hinchas borrachos que no se acuerdan de nada” (p. 29).

En *La tentación del fracaso*, el 13 de enero de 1976 se refiere Ribeyro (2019) al mundo de sus libros como “un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad” (pp. 482-483). El 28 de octubre de 1977 declaraba que “la obra vasta y compleja, densa y sinfónica, está fuera de mis posibilidades” (p. 583) y el 8 de diciembre de 1978 se creía capaz, aunque con esfuerzo, de despachar un cuento por día y en torno a su imposible novela se acordaba de Cervantes, de ese gran libro que todos llevamos dentro pero que “en el tumulto de nuestra vida interior rara

vez emerge o tan rápidamente que no tenemos tiempo de arponerlo” (p. 663), lo que condujo a que Enrique Vila-Matas lo pusiera en uno de sus libros a acompañar a *Bartleby*.

¡Qué forma tan grandiosa de burlarse de sí mismo y menospreciarse a sabiendas de que tal particularidad es lo que haría magna y perdurable su literatura! Ángel Esteban (2015) lo precisa en su *Poética del Fracaso* parafraseando el artículo de Javier de Navascués titulado *Ribeyro: un puesto en el canon entre dos mundos*, divulgado también en 2015, para quien el tiempo le terminó dando a Ribeyro la razón, otorgándole lo que siempre quiso: si viajó a Europa desde muy joven fue porque se proponía triunfar. Javier de Navascués es autor de otro libro imprescindible para profundizar acerca del mundo personal y literario de Ribeyro: *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Memoria y espacio, recuerdos y lugares, imaginario e itinerario ideológico y sentimental. Agrega Esteban (2015), en la misma línea de Javier de Navascués (2015):

(...) de algún modo intuyó su grandeza cuando no cayó en las redes de las modas del experimentalismo, sino que previó una vuelta a los textos cortos y más tradicionales, frente a los grandes y complejos relatos de los novelistas exitosos del *boom* (...) De hecho, todos los grandes del *boom* dejaron de escribir grandes relatos y novelas totales a partir, más o menos, de los 80, e incluso ensayaron algunos de ellos el texto hiperbreve o el relato corto, que tanto se ha puesto de moda en los últimos veinte o treinta años entre las generaciones más jóvenes. Y quizá sea por ello que el nombre de Julio Ramón Ribeyro se va haciendo cada vez más necesario en la formación de los nuevos escritores, y su obra continúa afianzándose en el abigarrado campo editorial del siglo XXI, mientras otros escritores de su tiempo que llegaron a tener mejor reconocimiento en la época del *boom* (no los del “cogollito”, cuyo prestigio sigue intacto) pierden notoriedad y vigencia con el paso de los años (. ...) Esto corroboraría la tesis de Navascués por la que el peruano intuye que eso que se está poniendo de moda y que constituirá el ojo del huracán del *boom*, es decir, la novela compleja, altamente simbólica y total, el realismo mágico con altas dosis de fantasía, es algo pasajero, fallido y aborrecible, que instintivamente perturba al narrador, hasta convertirse en pesadilla real. (pp. 271-272)

#### 4.4. Rastros autobiográficos

No es un comentario de texto (o de textos) el objetivo de este apartado, sino identificar —tal como se planteó desde el inicio de nuestro proyecto— esos ejercicios narrativos o cuentos de Ribeyro que tienen que ver más con lo autobiográfico y el espíritu del dolor (dolor que puede ser o no autobiográfico, dependiendo de la historia de que se trate y de quienes sean sus personajes protagónicos, pero que estará en todo caso marcado por la mirada existencial del autor-narrador), entre los cuales, sin duda alguna, es *Sólo para fumadores* la más importante referencia. Así lo destaca, por ejemplo, el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez en su ensayo titulado *Diario de un diario*, señalando el extraordinario parecido del narrador con el autor. Sostiene, además, que Ribeyro lleva en este cuento lo autobiográfico hasta el descaro, contradiciendo sus lealtades literarias anteriores, en las cuales no se asomaban sus propias experiencias. Discutible, sin duda, puesto que sus cuentos realistas o sociales no son propiamente impersonales ni objetivos, y la marca autobiográfica está presente durante toda su vida escritural, en mayor o menor medida.

Entre casi un centenar de cuentos (noventa y siete en la Edición Conmemorativa de 2019 de *La palabra del mudo*) no pretendemos abarcarlos todos. Sobre los cuentos de Ribeyro existen muchos trabajos académicos que se dedican a analizarlos formal y estructuralmente, tomando en cuenta asimismo lo relativo a lectura comprensiva, localización, argumento, tema, conclusión, valoración personal, etc.

Julio Ortega, escritor, profesor y crítico literario peruano, ha transitado por esa vía en su estudio titulado *Los cuentos de Ribeyro*, publicado en Cuadernos Hispanoamericanos No. 417 en marzo de 1985. Sobre los cuentos de *La palabra del mudo*, Paloma Torres Pérez-Solero presentó su tesis doctoral en 2015 enfocada hacia el estudio del final en estos relatos. Libros como, por ejemplo, *Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*, del profesor Antonio González Montes (2020), en el que realiza este el estudio académico de una selección de cuentos que se desarrollan en escenarios peruanos, en su primera parte, y en ambientes europeos, en la segunda, continuando así con lo hecho en dos libros suyos anteriores sobre cuentos y otros textos de Ribeyro, a saber: *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (2010) y *Julio Ramón Ribeyro. El mundo de la literatura* (2014), este último desde lo metaliterario.

Ricardo González Vigil, en el prólogo del libro del profesor Antonio González Montes (2020), nos ubica el énfasis de Ribeyro en los entornos geográficos de sus narraciones, como en los *Relatos santacrucinos*, en los cuales se resalta “como un microcosmos su barrio miraflorentino de Santa Cruz” (p. 12) o en *Tres historias sublevantes*, donde Ribeyro divide su entorno geográfico en costa, sierra y selva. González Vigil valora la percepción de Antonio González Montes de la experiencia vital y artística de Ribeyro como hilo conductor en sus libros, y su conclusión, en consecuencia, de que leer a Ribeyro “implica un «aprendizaje vital y artístico»” (p. 13) que da buena cuenta de “la complejidad de la condición humana” (p. 13).

Antonio González Montes (2020) nos recuerda en la presentación de su libro que las primeras historias de Ribeyro eran realistas y fantásticas, potenciadas por la calidad de una “prosa transparente, fluida y polisémica” (p. 15), y que por más que estemos en presencia de hechos reales no hay que olvidar, desde la narratología, que dichos hechos, en el espacio ficcional del cuento, no son otra cosa que signos o entes puramente verbales que producen un efecto ilusorio de realidad. En el colofón de su trabajo, González Montes (2020) hace hincapié en la “prosa narrativa y reflexiva” (p. 257) de Ribeyro y considera que el crecimiento de estudiosos y lectores de su obra, su prestigio, su encumbramiento, su actual y diferente *boom* editorial, su consagración, todo ello tiene que ver con los siguientes tres aspectos: provenir Ribeyro de una antigua, rica y sólida tradición literaria; estilo claro y fluido, y la identificación de los lectores con sus personajes, sus historias y el modo personal e inequívoco de narrarlas. En otras palabras, la sencillez como “marca de la casa” (Mesa, 2019, p. 10), tal como la concibe la escritora española Sara Mesa en su prólogo de *La palabra del mudo*, si bien ella misma observa que detrás de ese estilo sencillo hay toda una radiografía de composición y enfoque, detrás de la prosa transparente, fluida y espontánea se parapeta una arquitectura técnicamente compleja y muy bien pensada. Finalmente, Antonio González Montes (2020) llama la atención sobre la urgencia de contar con una edición crítica de la obra cuentística de Ribeyro.

En su conferencia *Circunstancias de un escritor*, Ribeyro (2016) recuerda un artículo de Sebastián Salazar Bondy sobre *Los geniecillos dominicales*, en el que este expresaba que se notaba mucho “la costura entre lo vivido y lo inventado” (p. 394). Sin duda, es su novela autobiográfica por antonomasia, en la que, como afirma Jorge Coaguila (2017) en su artículo titulado *El fracaso en las novelas de Ribeyro*, “el fracaso tiñe la novela de principio a fin” (párr. 24). Alberto Giordano (2015), por su parte, en su artículo titulado *La tentación del diario*:

*escritura de la intimidad y experiencia ética en La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro*, se asombra de que Ribeyro fantaseara en su diario, el 3 de agosto de 1957, con tan solo veintiocho años, sobre escribir una especie de libro autobiográfico. Así lo vislumbraba Ribeyro (2019):

En realidad —tengo casi la evidencia— si alguna vez escribo un libro importante, será un libro de recuerdos, de evocaciones. Este libro lo compondré no sólo con los fragmentos de mi vida, sino con los fragmentos de mis estilos y de todas mis imposibilidades literarias. Un libro de memorias —en un grado mucho mayor que la novela— es un verdadero cajón de sastre. En él caben las anécdotas, las reflexiones abstractas, el comentario de los hechos, el análisis de los caracteres, etc. Es un libro, además, sin problemas de composición. (pp. 151-152)

Para Giordano (2015), ese libro imaginario y misceláneo no sería otro que su propio *Diario personal*, en el que iba registrando Ribeyro lo que ahí relaciona (era tal su evidencia), diario que, “para muchos lectores y algunos críticos, es el auténtico centro de la obra de Ribeyro, su creación más original” (p. 347). No estamos seguros de ello, de que sea un diario, pues memorias, autobiografías y diarios íntimos no son la misma cosa. Creemos más bien que en Ribeyro cualquier clasificación genérica corre el riesgo de quebrarse por sí sola, y lo que habría que subrayar aquí es el fuerte carácter autobiográfico no solo de su obra presente, sino también de su obra futura o en proyecto.

De nuevo Ángel Esteban (2015), en *Poética del Fracaso*, nos aporta sobre el tema, refiriéndose a la ley del distanciamiento mínimo de Ryan, conforme a la cual “el narrador se identifica absolutamente con el autor (...) relación especular de la trama con la vida de Julio Ramón Ribeyro (. ...) tendemos a reconstruir el universo de una ficción con los datos que tenemos de la realidad, acercamos los dos mundos, proyectando la realidad enunciada sobre la que ya conocemos por la experiencia, haciendo nada más los ajustes que sean inevitables” (pp. 264-265). Para Esteban, sirven de ejemplo cuentos de Ribeyro como *El polvo del saber*, *Sólo para fumadores*, *La primera nevada*, *El ropero*, *los viejos y la muerte* y la mayoría de los *Relatos santacruceños*, en los cuales el distanciamiento entre historia y ficción es mínimo, y otros relatos donde el distanciamiento no es tan mínimo pero lo biográfico es en todo caso evidente, como *Silvio en El Rosedal*, *Los gallinazos sin plumas*, *Cosas de machos*, *Tristes*



*querellas en la vieja quinta, La señorita Fabiola, La botella de chicha, Ausente por tiempo indefinido, La casa en la playa y Los eucaliptos.*

En su Introducción a la Antología de *Cuentos* de Ribeyro, Ángel Esteban (2007) considera a Ribeyro como “un elemento atípico dentro de la globalidad del *boom*” (p. 27); advierte en sus cuentos fantásticos no un simple juego, sino “un sentido profundamente metafísico y existencial” (p. 31); ve revelada, en el final de *Silvio en El Rosedal*, “una reflexión sobre la catarsis del arte” (p. 32); asegura que los personajes de Ribeyro “siguen viviendo en su estatismo, que no es una muerte en vida, sino una aceptación del fracaso que supone cualquier intento de búsqueda de unidades o certezas (...) una vía abierta no a la esperanza sino a una solución intermedia entre la desesperación y la evasión: el *carpe diem* contemporáneo, la postura de un hombre que no aspira a cambiar la sociedad ni a mejorar el conocimiento sobre su propia esencia o sobre el mundo” (p. 33); destaca la figura del narrador como “el verdadero eje de la obra corta” (p. 35) de Ribeyro, el cual asume la postura más apropiada en lo tocante a los narradores de sus cuentos “para encajar el escepticismo de la pluma que anima las historias y los personajes que en ellas deambulan” (p. 35); confirma, por ende, que “nadie escapa (...) en el ambiente narrativo de Ribeyro, a la desolación y al amargo sentimiento de frustración” (p. 37), y que “Ribeyro es tan desarraigado como sus personajes, y privilegia únicamente la relación con su propia interioridad” (p. 39), su postura crítico-social es temática, pero no se compromete más allá de esto, ya que “desconfía de la capacidad del hombre para encontrar la verdad, de la del oprimido para redimirse de sus frustraciones, del poder de la palabra para remediar problemas extraliterarios y del poder del intelectual para combatir con su pluma” (p. 39).

Sea lo que fuere, no nos parece que su función social desde lo literario sea tan inconsciente e involuntaria como lo asegura Esteban (2007) siguiendo a Alejandro Losada (1976); una cosa es no tener fe en sus resultados y otra muy diferente que la escogencia de ciertos ambientes problemáticos sea una mera actitud literaria cercana a la indiferencia, cuando el solo muestrario temático es una toma de posición quizá más contundente que la del compromiso militante, así la marginalidad absoluta de algunos personajes, como la del don Santos de *Los gallinazos sin plumas*, sea tanto o más aterradora. El paralelismo entre Ribeyro y sus personajes (los integrados al sistema, los marginados y, mezcla de ambos, los desarraigados) se conecta con “la mirada amarga, profunda y desengañada del narrador, un ser tan marginal como cualquier otro” (Esteban, 2007, p. 45). Al fin y al cabo, sus lectores son

los que tendrán la última palabra, guiados por su horizonte de expectativas como constructores de sentido (estética de la recepción), y de ahí que el propio Esteban (2007) cite en su ensayo introductorio a otros autores que ven, por el contrario, un claro compromiso social de Ribeyro como escritor. Siguiendo a Isolina Rodríguez Conde (1984), Esteban (2007) explora la modalidad evocativa y catártica en el cuento *Sólo para fumadores*, donde también se explayan el humor y la ironía propios de un antihéroe o “héroe devaluado” (p. 57) que es el *alter ego* por excelencia de Ribeyro, donde más se reflejan rastros de su personalidad interna y externa.

La varias veces precitada escritora Sara Mesa (2019) realza como autobiográfico el primer cuento de Ribeyro, *La vida gris*, cuyo título ya presagiaba lo que sería el derrotero literario de su autor. Data de 1949, escrito a los veinte años, y es, a todas luces, un “cuento embrionario” (p. 9) en el que “la voz del escritor ya está ahí —una voz clásica, perspicaz— y su visión del mundo, en parte, también” (p. 9). Ribeyro, un sufridor que observaba, “fue un escritor de las sombras, de la niebla y la llovizna, de los tonos pardos y grises que sólo un observador aplicado puede descubrir y retratar” (p. 12), y nadie como otro *alter ego* suyo, Silvio, para en El Rosedal saber —aunque infructuosamente— hacerlo, optando al final por contrarrestar el desengaño tocando el violín en medio del bullicio solo para él y mejor que nunca, “cuando accede al descubrimiento crucial de que no hay descubrimiento” (p. 13).

El mismo Ribeyro (2019) da luces sobre sus cuentos autobiográficos y los relaciona. En *La tentación del fracaso*, el 26 de septiembre de 1974 escribe:

Pasé hoy en limpio mi cuento «El polvo del saber», el segundo que escribo en el curso del año, después de «Tristes querellas en la vieja quinta». Por oposición al anterior, cuento breve, más que cuento relato autobiográfico, sin intriga, dentro de la línea de «El ropero, los viejos y la muerte». Cada vez más me oriento por esta vía, cuyos antecedentes son «Los eucaliptos», «Página de un diario», «Por las azoteas». Relatos tal vez demasiado personales, que mis críticos no aprecian, pero que para mí tienen un encanto particular. Ellos quizás son los fragmentos de las memorias que nunca escribiré. (p. 423)

Diez años después moriría sabiendo que esa vía le había dado reconocimiento literario y una satisfacción a salvo de venenosas críticas. No se equivocaba: son los fragmentos más

entrañables e iluminadores de su vida y su obra. En 1978, el 19 de enero, se refiere a *Silvio en El Rosedal* como el mejor que ha escrito y a los relatos cortos y autobiográficos *El polvo del saber*, *La señorita Fabiola* y *Sobre las olas* como “pequeños interludios que permiten respirar” (Ribeyro, 2019, p. 603). En *La caza sutil*, Ribeyro (2016) alude al cuento *Los otros* como perteneciente “al mundo autobiográfico, infantil, familiar y santacrucino de las narraciones inéditas” (p. 401).

Sobre su proyecto de autobiografía fue dejando igualmente huellas en sus diarios, como la del 28 de mayo de 1977, cuando expresa las tentativas vanas por reanudarla, escribiendo solo cuatro páginas que no dudó en calificar de “inútiles, carecían de todo interés, banalidades” (Ribeyro, 2019, p. 536), concluyendo que no veía la razón de continuarlo. En la Edición Conmemorativa de *La palabra del mudo* en 2019 se incluye, como cuento desconocido, *Juegos de la infancia*, que formaba parte de su autobiografía inconclusa. Jorge Coaguila, en su colofón de *Dichos de Luder*, da noticia de que Ribeyro (2018) llegó a publicar tres textos de su autobiografía, sin más datos. El mismo Coaguila, en su prólogo de *La caza sutil*, se refiere a otro proyecto trunco de Ribeyro, *Proverbiales*, “serie de anécdotas (. ...) Un libro de relatos, pero que no son cuentos en el sentido tradicional. Son más bien episodios sobre personajes históricos (. ...) un género nuevo o poco convencional, algo que participa del cuento, de la crónica histórica, de la ficción” (Ribeyro, 2016, pp. 11-12). Los únicos ocho textos de ese libro en proyecto fueron publicados en *La caza sutil*. En 1994, Ribeyro (2016), en el prólogo a su *Antología personal*, nos informa que “«Ancestros» es el primer capítulo de mi autobiografía aún inconclusa” (p. 404). *Ab aeterno*.

En su diario de 1977, Ribeyro (2019) se planteaba el 2 de noviembre —decepcionado de treinta o cuarenta novelas cuya lectura no había podido terminar al no llenar sus expectativas— tratar de escribir una novela en la que encontrara todo lo que él esperaba, “una novela compuesta con las ausencias de las novelas de las demás” (p. 585). Suponemos que para un autor tan ligado a su obra no era para nada fácil encontrar registros novelísticos interesantes (y que lo colmaran) en obras ajenas. Ese mismo día Ribeyro expresaba su fatiga ante esas prosas inventadas “que no salen del interior del autor” (p. 584), sino que “el autor se borra, desaparece e inventa una prosa que no es la suya sino la de su personaje” (p. 584), cuyo resultado solo es válido “cuando hay correspondencia entre la voz del autor y la voz del personaje” (p. 584). Por supuesto que Ribeyro no se refería en su crítica a Rulfo, Arguedas, Flaubert, Stendhal, Céline o Kafka, mucho menos a este último, quienes “por más

intermediarios que utilicen, escuchamos siempre el mismo tono, el de ellos, único, inconfundible” (p. 585). Como es también su caso.

Especial mención nos merece el cuento de Ribeyro titulado *La casa en la playa*. Porque era su sueño. Retornar a Lima. Y de algún modo se le dio. En *La tentación del fracaso* se refiere Ribeyro (2019) a esto en varias oportunidades. El 21 de marzo de 1974 escribe: “Proyecto — o menos que proyecto, anhelo, sueño— de tener una casa en el malecón de Miraflores, frente al mar, donde pueda pasar tardes tranquilas, interminables, mirando el poniente, pensando, escribiendo si me provoca, tal vez con uno o dos amigos, buenos discos, un buen vino, mi pequeña familia, un gato y la esperanza de sufrir poco” (p. 407). El 11 de mayo de 1975 sigue soñando con su “departamento con vista al mar, al mar de mi infancia (. ...) sin boleto de vuelta” (p. 448), pero el 12 de junio de 1977 se preguntaba ya si su proyecto de “reclusión en playa perdida peruana” (p. 547) no sería más una idiotez que una utopía, pues a “todo Edén lo pica, lo mella la perfección, la rutina, el hastío” (p. 546). Casi dos meses antes, el 17 de abril, había escrito una prosa profundamente nostálgica en la que añoraba su casa de Miraflores “con su jardín y sus frutales, su avenida arbolada, su mar cercano, sus potreros y sus huacas, sus vecinos amables y la banda de amigos” (p. 525), existente solo en su memoria.

El 25 de octubre de 1978, Ribeyro (2019) confiesa no cesar “de soñar con mi casa en malecón miraflorentino o playa peruana: otro clima, otro paisaje, otras voces, otras visiones. ¿Cómo hacer para poder cumplir este modestísimo sueño, que para otros sería más bien una pesadilla? Es tan poco lo que pido que alguna potestad tendrá que escucharme” (p. 655). Y lo escuchó. Curiosamente, escribió el cuento *La casa en la playa* viviendo ya en Barranco, distrito de Lima, en 1992, disfrutando de algunos de sus tan anhelados beneficios. Su final no puede ser más encantador y contrastante: “No puede ser posible que no exista un lugar, nuestro lugar. —¿Y si no lo encontramos? (. ...) —¡Qué importa! (...) Si no encontramos la playa desierta, nuestra casa sólo existirá en nuestra imaginación. Y por ello mismo será indestructible” (Ribeyro, 2019, pp. 908-909). ¡Sí! Indestructible. Como lo es su obra.

Sara Mesa (2019) nos cuenta que, en efecto, “en sus últimos años de vida Ribeyro regresó al Perú, a un pequeño apartamento en Barranco con vistas al mar donde podía dedicarse a sus aficiones favoritas —escuchar música, fumar, sentarse a beber lentamente y contemplar el horizonte—, esa tranquilidad a la que aspiraban los personajes de «La casa en la playa»” (p. 15), y Cristian Crusat (2017) nos cuenta, a su vez, que “algunas de las últimas fotos de este hombre fueron tomadas también en balcones y terrazas, aunque en este caso

del barrio de Barranco, en Lima. Posaba resignadamente alegre y enjuto, en camisa (la gabardina ya no era necesaria), frente al mar, siempre el mar. Había llevado a término, de forma aproximada, su viejo anhelo (. ...) Se había dejado crecer un espeso bigote, tal vez para disimular su prognatismo. Alternaba feliz con escritores y amigos más jóvenes. Montaba en bicicleta. Llegó a cantar boleros en algún anónimo karaoke limeño” (párr. 13).

Así pues, de *La vida gris*, su primer cuento (1949), a *Surf*, su última cita con el género, escrito o terminado en Barranco el 26 de julio de 1994 y publicado como cuento inédito en la Edición Conmemorativa de Seix Barral en 2019. Pasó y no pasó el tiempo, pues la voz del autor está tan presente en el último como en el primero, como si en todo su tiempo existencial no hubiera hecho otra cosa que dar vueltas alrededor del mismo eje: de sí mismo. Claro está que esta última voz ha ganado en madurez y complejidad, en técnicas para hacerse más clara, fluida y consecuente con el género, pero todo había sido dicho ya, en modo casi bíblico, desde un principio, desde que la grisura impuso su tono y despachó en solo cinco páginas la vida de su primer personaje, Roberto. De ahí en adelante únicamente faltaría que lo relatado se cumpliera. El autor-narrador trazó su vida de principio a fin y así debía llevarse a cabo. Con solo veinte años, Ribeyro resumió en un dos por tres toda una vida que, así escrita, se limitaría a confirmar el duro cumplimiento de un destino.

Para llegar a Bernardo, su último personaje en *Surf*, tuvo que pasar por frases crueles y trepidantes de *La vida gris*, como:

Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto (. ...) Nada en él llamaba la atención; todo en él era gris y normal, sosegado y neutro, limitado y barato (...) A no ser que lo vieran, no vivía en la conciencia de nadie (. ...) De su infancia, pues, no tenía nada que contar. Su adolescencia fue igualmente mediocre (. ...) Lo vivido era para él inservible (. ...) sus días pasaban unos detrás de otros, siempre iguales, siempre insípidos, como duplicaciones, como las páginas de un libro (. ...) Y por fin murió. Pero hasta su muerte fue vulgar, pueril y antipoética (. ...) rebotando de complicación en complicación, dio en la tumba, un miércoles de fin de mes (. ...) No le pusieron lápida (. ...) Después, se le olvidó por completo (. ...) De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido (. ...) Se hundió en la nada llevándose todo lo que tuvo; cuerpo y alma, vida y memoria, latido y recuerdo. Fue una vida inútil, rotunda, implacablemente inútil. (Ribeyro, 2019, pp. 25-29)

Aunque Ribeyro murió un domingo iniciando mes (4 de diciembre), qué duda cabe de que algunas palabras tienen poder y la ficción termina creando la realidad. En *Surf* se encuentra al final de sus días en el tiempo y espacio soñados, la prosa ya no es meramente informativa, sino que se ajusta más a su decálogo cuentístico, todavía piensa en el libro que escribiría para lograr ser reconocido, un libro terminal que combinara el ensayo filosófico con la novela enciclopédica, pero el libro nada que fluye y, por tanto, lo abandona, decide salir de su aislamiento para empacharse de vivencias, se aburre de esto también por infructuoso, vuelve a encerrarse y retorna a la escritura, ni razón ni pasión, debe haber otro artificio o recurso para escribir que aún no percibe, la deja de nuevo al no obtener otra cosa que las consabidas banalidades autobiográficas, escorias las llama, se dedica entonces a contemplar el mar desde su terraza, el mar, siempre el mar, los crepúsculos, sus colores que parecen reflejar los misterios del Santo Rosario, repara más en los dolorosos, en los que simbolizan la caducidad de la vida, la playa y el malecón se llenan de bañistas y tablistas, se acuerda de sus días como corredor de olas, la comparación entre surfear y escribir deviene inevitable, progresos e involuciones, pasa en la lucha contra las olas lo mismo que con su libro abandonado, busca el sitio perfecto y la hora menos visible por lo de su menoscabo físico, se pregunta si estará condenado a dejarlo todo empezado, a no concluir nada, se encierra otra vez, rumia en soledad ese fracaso, unos días después vuelve al mar en pos de la ola perfecta, anochece, la ve venir por fin, nada de hundirse en la nada como en *La vida gris*, sino derecho pleno y vital a torcer el rumbo del destino, hacia un final abierto y de feliz incertidumbre, a lo mejor premonitorio:

Era como una muralla más oscura que la mar oscura, que avanzaba hacia él poderosamente y que parecía decirle «Cógeme, yo soy la que esperabas, conmigo podrás realizar tu sueño». Bernardo se irguió en su tabla, con la cabeza vuelta hacia atrás, sintió que la ola lo depositaba en su cresta y pronto se dio cuenta, en medio de una indecible felicidad, de que esa ola lo conducía sin perder el equilibrio, cada vez más aceleradamente, bajo la luz lunar que iluminaba los arrecifes, hacia la eternidad. (Ribeyro, 2019, p. 1038)

Cuatro meses y ocho días después de haber acabado ese cuento murió Julio Ramón Ribeyro, el gran flaco escritor del fracaso. Sueño cumplido, luz de eternidad. Su hijo, Julio

Ribeyro Cordero, en conversación con Jorge Coaguila en diciembre de 2018, recuerda el carácter personalísimo de esa última historia, vida y escritura actuando en simultáneo, quizás su padre logró ese día subirse a la ola perfecta, a la obra perenne, venciendo, finalmente, al fracaso. Nos enteramos de que algunos de sus diarios inéditos se encuentran en un banco en Francia. En 2019, el 8 de abril, Coaguila participa en mesa redonda o conversatorio denominado “La palabra de Ribeyro”, realizado en Casa de América. Nos cuenta que “cuando a Ribeyro se le preguntaba sobre qué porcentaje de su vida se reflejaba en su obra, este respondía que el ochenta por ciento” (Coaguila, 2019, 7:17).

Y sus lectores nos quedamos mudos, muy mudos, cuando volvemos a los *Dichos de Luder* y nos imaginamos que en el instante de morir tuvo que haber recibido “la llave del cofre donde está guardado el libro que contiene el secreto de la verdad” (Ribeyro, 2018, p. 38) sin poder transmitir “ni la llave, ni el libro, ni el secreto, ni la verdad” (Ribeyro, 2018, p. 38), o que es posible que se haya reencontrado consigo mismo “en un mundo exacto o parecido” (Ribeyro, 2018, p. 40) o desaparecido para siempre, rescatado solo por “la perversidad de mis lectores” (Ribeyro, 2018, p. 42), así haya podido construir únicamente el pedestal y se haya quedado sin fuerzas “para levantar la estatua” (Ribeyro, 2018, p. 67), o ni siquiera eso, solo unos restos en el cementerio Jardines de la Paz de La Molina, “templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro” (Ribeyro, 2018, p. 77), y el título de otro cuento suyo muriendo y viviendo en lontananza: *Cuando no sea más que sombra...*

Sombra tan perdida como la de *Los eucaliptos* de su barrio Santa Cruz, que habían envejecido sin perder su fuerza y en cuyo follaje encontraba reposo la mirada, se restablecía la paz y la soledad, hasta que fueron podados y la nostalgia se quedó sin sus perfumes: “La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía” (Ribeyro, 2007, p. 140), y el mundo de Ribeyro a su Ribeyro, ante lo cual es menester seguir buscándolo en sus cuentos, encender un cigarrillo y quedarnos, como él, mirando el aire, pensativos, y pensando, como él, en esos otros que también se fueron, porque la añoranza, como en su cuento *Los otros*, es otra de sus huellas, así los libros y lo que contienen se vayan, como todos, algún día.

## 5. Conclusiones

El vínculo existente entre la vida de Julio Ramón Ribeyro y su obra literaria es claro, cercano e indiscutible. El mismo Ribeyro constantemente así lo reconocía y la crítica especializada también lo ha señalado. Su vida interior, sus entornos y circunstancias afloran no solo en sus diarios íntimos, sino también en su prosa ensayística, en sus textos apátridas o inclasificables, en sus intercambios epistolares, en su novela *Los geniecillos dominicales* (en esta, de manera muy especial y significativa), y en buena parte del casi un centenar de cuentos que conforman su producción en este género literario. Intentó, sin éxito, escribir su propia biografía, pero al final no fue necesario, pues su vida y sus memorias fueron quedando impresas en sus obras. Podríamos afirmar que es difícil encontrar un escritor que se parezca más a sí mismo en su quehacer literario que Ribeyro (si no el que más, está entre los que lideran esta personalísima faceta del oficio de escribir).

Este carácter tan marcadamente autobiográfico de su obra es lo que le da a esta mucho más vigor y permanencia. La identificación con sus personajes y sus historias no se hace esperar, ya que en el mundo de los fracasados, desarraigados y marginales son muchos los lectores que se ven identificados, y en esas problemáticas sociales y urbanas que también circulan en la literatura de Ribeyro es imposible no ver y lamentar la dura realidad de los pobres y malogrados países latinoamericanos. Cuando las historias le incumben de manera tan estrecha, no le faltan tampoco lectores que han experimentado idénticas o similares experiencias. Aunque se discuta la función social de su escritura y el compromiso de él como escritor en tal sentido, el solo muestrario de temas tan crudos logra que la conciencia del lector se movilice, así Ribeyro se limite a retratar o describir sin empantanarse en juicios moralizadores, a mostrar sin discursar, y sea el lenguaje estético lo que realmente le interese. Su compromiso está más que claro: es con la literatura, y toda su vida está dada y pensada en función de ella. Una reflexión a fondo sobre la complejidad de la condición humana. Si de ella se derivan enseñanzas, no es su propósito.

El marco teórico, como también la estructura dispuesta para desarrollar y analizar el trabajo, fueron cuidadosamente diseñados con el fin de garantizar una lógica relacionada del principio al fin. Luego de una lectura comprensiva y de contexto se estará en condiciones de advertir que la hipótesis fundamental está más que comprobada: lo autobiográfico en Julio Ramón Ribeyro —su vida y su mundo, sensibilidad particular y contexto sociohistórico— se



constituye en aspecto que marca profundamente su obra literaria y ensayística, otorgándole pujanza y durabilidad.

Por otra parte, la mejor teoría para sustentar la relación entre literatura y fracaso la constituyen las vidas de muchos escritores y artistas que no lograron ser reconocidos, que tuvieron más adversidades que fortunas, a los que el Tiempo (con mayúscula inicial para diferenciarlo del tiempito al que se refería Ernesto Sábato) se encargó de darles el lugar que merecían. La triste y trágica vida de esos creadores que atizaron el arte en medio del infortunio es la más bella y consistente teoría sobre el fracaso como fuerza literaria y asimismo como firme motor de la existencia. Ribeyro lo logró en parte, alcanzó a conocer el éxito y el aprecio, sobre todo en su país, donde se llegó a corear que él le pertenecía al pueblo. El *boom* literario o editorial que hoy premia su obra tenía tarde o temprano que darse. El fracaso fue en Ribeyro mucho más que una tentación. Fue intimidad, eticidad y, por supuesto, derrota o frustración, pero una frustración como un extraño símbolo que concebía gloriosas esperanzas, con visión de futuro, cuerda templada, arco tenso, nada de dejarse vencer por el colapso ni por la fatalidad.

Así que, si la poesía es la elección del fracaso, la poética del fracaso es su contrapartida; punto de partida y de llegada, óptimo escenario para que una obra pueda anónimamente desarrollarse y gozarse en plenitud, arte de la inmortalidad surcado por el esplendor de lo catártico, soledad del oficio, alta autoestima de una utopía privada que, como la de Silvio y su violín, se muestra atípicamente victoriosa, sin perder jamás la magia de lo ignoto. Recordemos que Ribeyro se regodea en el fracaso como una solitaria y tal vez perversa utopía de autocontemplación: “El fracaso me fascina, tanto más que el triunfo. Ello se nota en mi diario, pues reiteradas veces vuelvo sobre el tema o encaro esas posibilidades como destino. Diríase que he hecho todo — pereza, desorden, negligencia, inconstancia, etc.— para no triunfar” (Esteban, 2015, p. 277).

Lo autobiográfico nos lleva entonces, tanto en lo teórico como en el cuerpo del trabajo, a dudar de la literatura objetiva e impersonal o despersonalizada, por más que sus defensores la reivindiquen con ahínco. Un escritor difícilmente deja de asomarse en sus escritos, su yo siempre gotea y resplandece de algún modo u otro por ahí. Se concluye, en todo caso, que la calidad de una obra literaria no está atada necesariamente a una u otra posición, puesto que en ambas es posible encontrar obras valiosas o mediocres, por lo que cierta personalidad o temperamento que, en determinadas condiciones, se torna trascendente, requiere de un

estilo, de un modo de escribir que actúe en consecuencia y afinque, en lo literario, el mundo del escritor con inequívoca calidad artística. Se hablaría, por tanto, de un sello, de una marca de identidad literaria. Más que por provenir Ribeyro de una tradición literaria antigua y sólida, son esos dos aspectos (autobiografía y calidad de la prosa) los que más potencian el fenómeno Ribeyro. ¿Cómo puede el escritor del fracaso llegar a ser tan exitoso? En su taller de escritor, en obras como *Dichos de Luder*, *La tentación del fracaso*, *Prosas apátridas* y *La caza sutil*, están muchas de las respuestas a este interrogante.

De manera, pues, que la tonada de Ribeyro (como él la llamaba en lugar de estilo o tono) es inconfundible, y de ahí que el ambiente sombrío y escéptico de sus narraciones deba ser valorado en íntima conexión con el humor, la ironía, la fantasía y el optimismo, cualidades que le aportan a lo soturno una vitalidad asombrosa. Una prosa transparente, sencilla y fluida que sabía cómo y dónde dejar su poderoso rastro.

Es también indudable que el fracaso y el dolor van en Ribeyro de la mano, se retroalimentan hasta más no poder. Enfermedades, crisis existencial y estados de ánimo grisáceos le fueron afirmando el don de sobreponerse espiritualmente hasta el punto de salvar y prolongar su vida. Portentoso aprendizaje más que enseñanza, estética fructífera, festivo y espirituoso dolor. Sí. Espirituoso. Porque Ribeyro se inventó, además, un método bastante sui generis para escribir: el de la libación solitaria. Necesitaba con frecuencia que el escritor que vivía o se ocultaba dentro de él emergiera y solo el licor, en forma moderada, podía lograrlo. Un método que bien podría ponerse en práctica de manera literal y fidedigna, siguiendo estrictamente sus recomendaciones, la soledad entre ellas. Fracaso, humo y alcohol son tal vez componentes indispensables para que el espíritu del dolor florezca.

La atipicidad de Ribeyro —que en la época del *Boom* Latinoamericano le significó no haber sido invitado al gran festín editorial de aquella época— es lo que le ha permitido que su obra goce hoy de un *boom* literario exclusivo, creciendo cada día más en lectores y estudiosos. Su prosa poético-filosófica, sus ensayos, sus libros inclasificables o apátridas y su diario personal contribuyen sobremanera a agrandar su prestigio. Escritor sobre todo de distancias cortas, pero de tiempos y mundos profundamente largos. Escribió mucho más que una novela total al hacer del fragmento, adelantándose a su época, registro universal, y de sus cuentos, mirados en conjunto, una novela coral fuera de serie. Los rasgos autobiográficos de su obra son numerosos y es llamativo evidenciar cómo se conserva esa tendencia desde el primero hasta el último de sus cuentos. Nítido cumplimiento de un destino.

## 6. Limitaciones y prospectiva

Entre las limitaciones encontradas para realizar este trabajo de investigación está una un tanto paradójica: la visión que se tenía de él en un principio era bastante amplia, inalcanzable en el marco de la extensión a la que debía restringirse. Así que saber delimitarlo, y luego sintetizar durante su desarrollo, fue una tarea ardua y compleja, que implicó incluso desechar información quizás valiosa. Un trabajo, en suma, de mucha lectura y lenta escritura.

El propio Ribeyro (2016), en su libro titulado *La caza sutil*, deja por fuera sus obras de teatro en su conferencia *Circunstancias de un escritor*: “No quiero referirme al teatro porque ya sería extremadamente largo y complicado” (p. 398). Hay, sin duda, aquí una interesante prospectiva en relación con la presencia o continuidad del fracaso, el dolor y lo autobiográfico en sus textos dramáticos. Ángel Esteban (2007) identifica el teatro de Ribeyro como conformado por “unas diez piezas reunidas en dos volúmenes: *Teatro* (1975), donde se encuentra la obra que le llevó al premio Nacional de Teatro en 1959: *Vida y pasión de Santiago el pajarero*, y *Atusparia* (1981)” (p. 25). Investigar en torno a ellos, al igual que sobre sus novelas *Crónica de San Gabriel* y *Cambio de guardia* (solo mencionadas en este trabajo), en relación con tales tópicos, sería relevante a fin de complementar o contrastar hallazgos. De igual forma, verificar si el estilo personal e inconfundible de Ribeyro (su tono, su tonada, el temperamento, su ambiente narrativo) está o no presente en su dramaturgia.

Otra limitación tuvo y tiene que ver con la dificultad de acceder a los libros de (y sobre) Ribeyro. Hubo que adquirir varios en Perú y en España, y su costo es elevado.

Por otra parte, aunque pueda sonar algo divertido y poco científico o académico, el método de escribir relativo a lo que Ribeyro llamaba “libación solitaria” merecería el reto (no sin riesgos) de un estudio independiente con mayor alcance. Y hasta ponerse en práctica. ¿Por qué no? De hecho, un poemario de nuestra cosecha, titulado precisamente *En libación solitaria* (escrito en 2014 y publicado en Amazon en julio de 2020) es fruto riguroso de este medio borracho método.

Por último, se podría asimismo profundizar en el método comparativo de obras específicas en relación con las variables del presente trabajo, pero orientado ya hacia el comentario de texto o comentario crítico literario.

## Referencias bibliográficas

- Ampuero, F. (2019). Cosas raras que le pasaban a Ribeyro. *Revista Latin American Literature Today*, (12). <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/noviembre/cosas-raras-que-le-pasaban-ribeyro-de-fernando-ampuero>
- Arango, G. (1974). *Obra negra*. Ediciones Carlos Lohlé.
- Atencio Vergara, C. (1 de agosto de 2012). *Julio Ramón Ribeyro: La agonía del perdedor*. ISSUU. [https://issuu.com/periodismoupc/docs/carla\\_atencio](https://issuu.com/periodismoupc/docs/carla_atencio)
- Auster, P. (2012). *La invención de la soledad*. Editorial Anagrama.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- Bonnett, P. (30 de junio de 2010). *La elección del fracaso*. Semana. <https://www.semana.com/opinion/critica/articulo/la-eleccion-del-fracaso/22695/>
- Brod, M. (2017). *Franz Kafka. Diarios (1910-1923)*. Tusquets Editores.
- Bryce Echenique, A. (2005). *Permiso para sentir. Antimemorias 2*. Grupo Editorial Planeta.
- Burgos Arango, F. (2020). *En libación solitaria*. Amazon. <https://www.amazon.com/dp/B08CSGQLGT>
- Burgos Arango, F. (2020). *Tiempos grises*. UNIEDICIONES.
- Canal Casa de América. (9 de abril de 2019). *La palabra de Ribeyro* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/vVBA5dsLowo>
- Canal Casa de la Literatura Peruana. (13 de diciembre de 2018). *Julio Ramón Ribeyro: diálogo entre su hijo y el investigador Jorge Coaguila* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/cA-C7N5zPy0>
- Canal CopyPastellustrado. (8 de junio de 2015). *Julio Ramón Ribeyro conferencia completa* [Archivo de Video]. YouTube. [https://youtu.be/X-OXNZcHU\\_Y](https://youtu.be/X-OXNZcHU_Y)
- Canal Instituto Cervantes. (6 de noviembre de 2019). *Homenaje a Julio Ramón Ribeyro* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HpgajcEDFyY>
- Canal Presencia Cultural. (12 de septiembre de 2009). *Julio Ramón Ribeyro, entrevista – Presencia Cultural con Ernesto Hermoza* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/dtLGN-mSyec>
- Cerrato, L. (2007). El legado de Beckett. En H. Bauzá (Ed.), *Samuel Beckett en el centenario de su natalicio* (pp. 29-39). Centro de Estudios del Imaginario. <https://studylib.es/doc/8316544/samuel-beckett-en-el-centenario-de-su-natalicio>

- Coaguila, J. (1995). *Ribeyro, la palabra inmortal*. Jaime Campodónico.
- Coaguila, J. (1 de marzo de 2017). *El fracaso en las novelas de Ribeyro*. Cuadernos Hispanoamericanos.  
<https://cuadernohispanoamericanos.com/el-fracaso-en-las-novelas-de-ribeyro/>
- Conde, J. A. (2006). *Edgar Allan Poe. El nocturno americano*. Panamericana Editorial.
- Crespo, A. (Ed.). (2019). *Fernando Pessoa. Libro del desasosiego*. Seix Barral.
- Crusat, C. (1 de marzo de 2017). *Julio Ramón Ribeyro: el temperamento como género literario*. Cuadernos Hispanoamericanos.  
<https://cuadernohispanoamericanos.com/julio-ramon-ribeyro-el-temperamento-como-genero-literario/>
- Cueto, A. (2015). Una utopía de la soledad. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, (826), 1-5.
- Esteban, A. (Ed.). (2007). *Julio Ramón Ribeyro Cuentos-Antología*. Editorial Espasa Calpe.
- Esteban, A. (2015). Poética del fracaso, dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (82), 263-280.
- Fonseca, L. (2017). Beckett, los nadaístas y el fracaso como estímulo literario. *Revista La Tercera Orilla*, (19), 10-19.  
[https://www.researchgate.net/publication/331293573\\_Beckett\\_los\\_nadaistas\\_y\\_el\\_fracaso\\_como\\_estimulo\\_literario](https://www.researchgate.net/publication/331293573_Beckett_los_nadaistas_y_el_fracaso_como_estimulo_literario)
- Giordano, A. (2015). La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos de Literatura*, (37), 341-360.
- González Ferriz, R. (2008). *Franz Kafka. El miedo a la vida*. Panamericana Editorial.
- González Montes, A. (2020). *Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- González Montes, A. (prólogo de González Vigil, R.). (2020). *Julio Ramón Ribeyro, creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Gutiérrez Privat, J. (2013). Ribeyro, muda enfermedad: tras las huellas de un motivo literario ausente. *Revista de Literatura Lucerna*, (3).  
<https://revistalucerna.com/2020/06/20/ribeyro-muda-enfermedad-tras-las-huellas-de-un-motivo-literario-ausente/>
- Losada, A. (1976). *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en*

- Hispanoamérica y el Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot Argentina.
- Maestre, D. (2010). *Los perdedores de Julio Ramón Ribeyro*. La Nación.
- Massin, B. (1977). *Franz Schubert. Biografía*. Ediciones Turner.
- Montero, R. (2021). *La loca de la casa*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Murakami, H. (2011). *Kafka en la orilla*. Tusquets Editores.
- Murakami, H. (2012). *1Q84. Libros 1 y 2*. Tusquets Editores.
- Murakami, H. (2014). *1Q84. Libro 3*. Tusquets Editores.
- Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Tusquets Editores.
- Murakami, H. (2018). *De qué hablo cuando hablo de correr*. Tusquets Editores.
- Navascués, J. de (2015). Ribeyro: un puesto en el canon entre dos mundos. *Ínsula*, (826), 18-21.
- Neuman, A. (2014). *El fin de la lectura*. Laguna Libros.
- Ortega, J. (1985). Los cuentos de Ribeyro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (417), 128-145.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Editorial Pomaire.
- Quichiz Campos, G. A. (2018). La palabra del mudo: la combinación de la ironía y lo fantástico en «La insignia» y «El libro en blanco» de Julio Ramón Ribeyro. *Revista BRUMAL de Investigación sobre lo Fantástico*, (1), 63-75.
- Ribeyro, J. R. (2006). *Prosas apátridas*. Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2009). *Los geniecillos dominicales*. RMPERFILES.
- Ribeyro, J. R. (2016). *La caza sutil*. Revuelta Editores.
- Ribeyro, J. R. (prólogo de Coaguila, J.). (2016). *La caza sutil*. Revuelta Editores.
- Ribeyro, J. R. (2018). *Dichos de Luder*. Revuelta Editores.
- Ribeyro, J. R. (colofón de Coaguila, J.). (2018). *Dichos de Luder*. Revuelta Editores.
- Ribeyro, J. R. (2019). *La palabra del mudo*. Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (prólogo de Mesa, S.). (2019). *La palabra del mudo*. Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2019). *La tentación del fracaso*. Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (prólogo de Vila-Matas, E.). (2019). *La tentación del fracaso*. Seix Barral.
- Rodríguez Conde, I. (1984). *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Universidad Complutense de Madrid.
- Sábato, E. (1989). *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*. Seix Barral.

- Sábato, E. (2001). *Abaddón el exterminador*. Seix Barral.
- Sábato, E. (2004). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- Schmigalle, G. (Ed.). (2008). *Rubén Darío. ¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*. Veintisiete Letras.
- Torres Pérez-Solero, P. (2015). *Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=177401>
- Vásquez, J. G. (26 de enero de 2012). Diario de un diario / Un delicioso ensayo de Juan Gabriel Vásquez. *Letra salvaje*.  
<http://rimachisialer.blogspot.com/2012/01/diario-de-un-diario-un-delicioso-ensayo.html>
- Vila-Matas, E. (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Galaxia Gutenberg.
- Vila-Matas, E. (2014). *Una vida absolutamente maravillosa*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vila-Matas, E. (2016). *Bartleby y compañía*. Seix Barral.
- Zenith, R. (Ed.). (2016). *Fernando Pessoa. Libro del desasosiego*. Acantilado.
- Zweig, S. (2019). *Balzac. La novela de una vida*. PAIDÓS-Editorial Planeta Colombiana.