

DIARIO PERSONAL Y POÉTICAS NARRATIVAS EN RIBEYRO

RAÚL BUENO

DARTMOUTH / SAN MARCOS

En la entrada del 8 de enero de 1960 de su monumental diario *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995),¹ Julio Ramón Ribeyro escribe, luego de releer al desgaire partes de sus ya considerables anotaciones: «Comencé a darme cuenta de que el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida». Y luego: «Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras» (210). No se equivocaba, a juzgar por lo que luego vamos a argumentar. El escritor entonces tiene treinta y tres años, ha sufrido no pocas desilusiones relacionadas con su escritura de creación, y con su vida, según detalla ampliamente en lo que lleva escrito de su diario, y ha comenzado a ver en esa su escritura lateral algo más que una confesión de los avatares de su vida y su trabajo literario: una creación trascendente, una literatura de verdadera importancia. Desde un punto de vista crítico, lo que ahí tenemos es la convicción del autor de que su trabajo íntimo había venido situándose del lado de la escritura de alta intensidad estética, y que estaba consiguiendo aquello sin habérselo propuesto, a contrapelo de la escritura vigorosamente intencional y controlada que caracteriza a sus cuentos y novelas. Vamos a explicarnos:

Hay en la obra de Ribeyro, a juzgar por lo que se dice y practica en su diario, dos poéticas opuestas y cruzadas:² una, de control, que organiza discursos y es, por ello, altamente prescriptiva y tensa; y otra, de la espontaneidad, que es libre, escasamente normativa y, por ello, relajada. La primera explica, documenta y vigila la escritura propiamente narrativa de Ribeyro, aquella que se plasma en cuentos y novelas. La componen todas las secuencias del diario en las que se dice cómo deben y no deben ser sus relatos. Por ejemplo: «Debo liberarme de la

¹ Consulto y cito acá la edición de 2003.

² Siguiendo una costumbre de nuestro tiempo, entiendo que la poética, a diferencia de las concepciones y tendencias generalizantes de la estética, tiene que ver con las modulaciones y momentos estéticos al interior de una determinada tradición artística, o de una práctica creadora individual. Es en este sentido que hablo que en la obra de Ribeyro conviven dos poéticas.

vieja retórica, buscar la simplicidad, la expresión directa, combinar la cotidianidad de los temas con el interés de la anécdota, el esquematismo del estilo con el buen gusto literario» (2003, 36, 26 de junio de 1954). La segunda es mayormente implícita y emerge del diario en sí cuando nos preguntamos por su textura lingüística y sus estrategias compositivas. A esta poética no la guía la razón, sino la hondura de los sentimientos y pasiones, en especial la permanente convicción del fracaso, y una aguda visión fatalista de su vida: «A veces pienso que todo lo sufrido hasta ahora —enfermedades, dolores, decepciones amorosas, frustraciones de orden mundano o literario— es apenas un anticipo, un pudoroso avance que me ha hecho la vida, comparado con todo lo que tengo que sufrir» (240, 24 de agosto de 1961). La primera poética lo erige como un orfebre, según diría T.S. Eliot, o como un creador apolíneo, de acuerdo con la caracterología estética de Nietzsche, y lo sitúa del lado de la praxis escrituraria de su admirado Flaubert.³ La segunda, como un apasionado, o un creador dionisiaco de la dupla nietzscheana de temperamentos artísticos opuestos, pero del lado de la negatividad.

Ya podemos, entonces, enunciar la hipótesis central de este trabajo: la contención de la severa poética normativa de Ribeyro les impide a sus relatos despegar y volar con libertad y altura, les niega la posibilidad de «hacer temblar el mundo» (210, 18, 19 ó 20 de enero de 1960) que él tanto anhela. Y bien que lo supo, de ahí que algunos años después escribiera esta entrada: «En la novela no hay reglas, en la prosa caben todas las formas del lenguaje. Mi error es, inocente, ciegamente, ajustarme a un molde obsoleto, tonto, innecesario, donde toda mi ciencia y mi experiencia se echan a perder» (303, 6 de julio de 1965). La segunda hipótesis es obvia: la no contención de la poética pasional de Ribeyro le permite al diario explorar con libertad y extensión sus posibilidades expresivas y, pese a los altibajos —o precisamente con ellos—, realizarlas espléndidamente hasta llegar a ser, al decir del crítico español Rodríguez García, «una obra de perfección insólita» (2003, 34). La tercera hipótesis va de sí: estas dos poéticas contrarias no se obstaculizan, pese a convivir en un mismo espacio discursivo, sino, por el contrario, se complementan. La normativa añade una dimensión compulsiva al diario personal, haciendo que avance desde el espacio de los géneros didácticos que el teórico Beltrán Almería llama de «la rendición de cuentas» —«la biografía y autobiografía, las memorias, las confesiones, los diarios»— hacia el de los géneros patéticos «que se fundan en la creación de un personaje y su correspondiente fábula» (2007, 89). La poética pasional o patética de Ribeyro aporta valoraciones dogmáticas y estimaciones angustiosas a los textos que rige la poética normativa. Ambas interacciones pueden ser vistas en esta breve entrada: «Impresión de que cada día escribo peor. He perdido fuerza y audacia» (49, 28 de diciembre de

³ «Flaubert [dirá Ribeyro en una entrevista que le hace César Lévano en 1973] representa la conciencia crítica en permanente vigilia, el control implacable de la facilidad y la sensiblería; la disciplina, el rigor, la búsqueda desesperada de la exactitud, de la verdad y de la perfección» (cf. Ribeyro, 1998, 55).

1954). Vamos a intentar la comprobación de estas hipótesis a partir de la más evidente en el diario: la patética que acabamos de glosar.

ENTRE LA PERSISTENCIA Y EL OLVIDO: LAS TRIBULACIONES DE LA PASIÓN

Como todo diario, *La tentación del fracaso* se debe a los requerimientos de las estéticas didáctico-ensayísticas (García Berrio y Huerta Calvo, 1992; R. Franco, 2000; Beltrán Almería, 2002 y 2007). Por lo tanto, su condición normal sería la de una estética de baja intensidad. Mas, ¡oh, sorpresa!, *La tentación del fracaso* no comprende precisamente una estética llana, sino otra de ascensos, descensos y no pocas cumbres, que aproxima el discurso a los géneros que Beltrán Almería denomina patético-fabulistas, como la novela, la lírica y el drama (2007, 89). La razón hay que hallarla en dos condiciones: 1. Insistencia en el *pathos* individual hasta casi convertirlo en protagonista de su propio drama, o fábula, pues aquel que en el texto dice «yo» está obsesiva, articulada y pasionalmente expresando lo que César Vallejo llamaría «hondas caídas del alma», condición que el diario reconoce en una entrada. 2. Intensificación de evaluaciones estéticas de situaciones, personas y acciones que rodean al yo protagónico, pues en el diario no se hacen simples ni casuales presentaciones de aquellas, con apenas un parco valor referencial, sino verdaderas elaboraciones de orden poético y narrativo.⁴

Ejemplo destacado de lo primero sería este fragmento temprano que alimenta varias secuencias posteriores del diario: «Estoy inferiormente dotado para la lucha por la existencia. [...] Con una naturaleza enfermiza, yo debería moverme lo menos posible y resignarme a alcanzar prestigio en pequeñas cosas espirituales [...] sin derroche de energías» (7, 17 de agosto de 1950). Y también: «Hay algo que anda mal en mí y que me hace inepto para la felicidad. [...] Será por ello tal vez que en mis cuentos hay un tono sombrío, que precipita los desenlaces o pide prestada ayuda, a veces, a la exageración» (22, 3 de agosto de 1953). Y luego: «Me siento inútil, incomunicado, una especie de larva viviendo artificialmente bajo una campana neumática» (103, de abril de 1956). Y casi del mismo modo, al mediar el volumen:

El hombre que se sienta a las seis de la tarde ante la máquina de escribir, en esta casa, no es sino el saldo, el excremento del que, a las diez de la mañana, estuvo en la oficina. [...] De este modo el que trabaja aquí es un hombre marginal, una subpersona mía, una sombra agotada, casi un pordiosero de las letras... (323, un día de septiembre de 1966).

⁴ Ribeyro admite (1998, 85) que lo propiamente ensayístico y breve de su diario —máximas, reflexiones, aforismos» (203)— lo ha transferido a otro proyecto, el volumen *Prosas apátridas* (1975), que, en efecto, está en mucho caracterizado por lo impersonal, no narrativo y breve.

Lo que se ve en estos fragmentos es una voluntad explícita de construir un personaje doliente, similar a los abatidos de Dostoievski, embargado por las penurias de la vida y por los avatares de la escritura. Un protagonista, en suma, de la cíclica desventura del mártir o del héroe trágico, que escasamente tiene tiempo para saborear los que él siente como mínimos y evanescentes frutos del éxito.

Sobresaliente muestra de las elaboraciones poético-narrativas de Ribeyro en su diario es esta lúcida entrada del 7 de mayo de 1959, que es a la vez una disquisición sobre el arte de narrar, la transcripción de un momento de vida del diarista dedicado a la contemplación diligente de su entorno y una demostración cabal del poder expresivo a que puede acceder el autor en momentos de suspensión de los auto-controles escriturarios que lo agobian:

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de la cosas. Si yo digo: «el hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación banal. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desdichadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo yo me decía: ¡en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!» (201).

Y también, en una entrada inmediatamente posterior a la anterior, paseando el diarista por la desocupada heredad que debe ser vendida, esta poderosa «evocación perfecta» de la circunstancia afectiva, que mi buen amigo Sergio R. Franco no ha podido o no ha querido ver entre otras entradas de la primera mitad del conjunto total:

Pronto, forasteros ingresarán a esta casa. Se pasearán por sus habitaciones vacías diciendo: «Fíjate, allí pondremos el sofá», o «Esa pared la pintaremos de rosado». Luego saldrán al jardín para mirar el césped amarillo, la gran enredadera criadora de arañas y el barro de los pasajes transitados, donde ya no quedan ni las huellas de nuestra infancia. Pero sólo cuando contemplen los cipreses sentirán un temblor, pues allí creerán respirar el perfume de una antigua felicidad (202, 1 de junio de 1959) (2000).

¿Cómo poetiza una situación similar su compañero de generación Manuel Scorza? En una primera versión del poema «La casa vacía» —que una «segunda edición» echaría luego a perder (1960)— dice: «Voy a la casa donde no viviremos, / miro los muros que no levantarán, / huelo las buganvilias que no crecerán, / y con los hijos que jamás tendremos / salgo a ver el mar donde se han hundido tantas cosas nuestras» (1957, 70). En ambos textos hay una suerte de memoria del futuro, la visión anticipada y prolija de lo que más adelante puede o no puede ser, y una inequívoca evaluación de un presente de pérdida y vacío. La secuencia de Ribeyro no tiene la andadura discursiva de la de Scorza, pues es prosa y no poesía, pero remite a la misma dimensión humana y con equivalente intensidad

poética. Ello no obstante, R. Franco siente que recién al promediar su diario Ribeyro alcanza calidad literaria:

Conforme se avanza con la lectura, el texto mejora y el personaje adquiere vivacidad. En rigor, no es sino hasta las anotaciones de 1965 cuando *La tentación del fracaso* adquiere validez estrictamente literaria, y tanto mejor marcha el texto cuanto más hacia afuera se dirige la atención del protagonista. Así, el punto máximo, hasta el segundo tomo, se halla en la velada con Leopoldo Chariarse (13 de diciembre de 1974) (2000).

Concuero con el crítico en que el largo y azaroso periplo callejero de Ribeyro con el poeta Chariarse tiene una alta calidad narrativa, pues contiene la textura neoépica de un diminuto *Ulises* nocturno. Concuero también con él cuando habla del personaje-escritor como un protagonista, aunque hallo que el sentido de la acción que le atribuye —«tanto mejor marcha el texto cuanto más hacia afuera se dirige la atención del protagonista»— disminuye no poco el dramatismo de una actuación que, a mi entender, hace del diario de Ribeyro algo prójimo de los grandes relatos del patetismo. Pero —y a esto voy— no veo la ausencia de una «evocación perfecta» que el crítico señala en los primeros quince años del diario. Abro al azar una página de esos años y me topo con esta concisa pero minuciosa y potente evocación: «Ahora las mujeres que me incitan a la licencia son escasas. [...] Pero a veces añoro mis noches de fiebre cuando, incontenible, salía a la calle para atrapar cualquier fantasma femenino» (191, 11 de noviembre de 1958). Tal vez nuestro perspicaz crítico se dejó ganar esta vez por la cándida llaneza de expresiones autodescalificadoras, lapidarias y meramente enunciativas, del tipo: «Eres pedestre, vacío apagado, sin originalidad» (12), o «he analizado detenidamente todos los matices de la depresión que en estos momentos me domina» (33), o «mi novela perece por inanición» (68), o «caído en uno de esos estados de tristeza fundamental» (143) y aun «[c]lomo siempre, el sentimiento de culpa y de frustración» (196). Mas a un lector como el que esto escribe, esos enunciados no le hacen sino relajar la tensión dramática para lanzarlo luego a cimas existenciales tales como las que provoca este brevísimo aforismo, síntesis de afanes y suma de verdad: «El bienestar es mudo y la angustia locuaz» (2003, 259), pariente cercano de este otro que concede en una entrevista: «Donde irrumpe la felicidad empieza el silencio» (1998, 108).

El 3 de junio de 1950 el escritor produce una entrada de excepcional valor premonitorio. Ribeyro tiene escasamente veintiún años, pero ya ha vislumbrado con pasmosa precisión el resto de su vida: por momentos tendrá dinero, y no poco, pero lo gastará irresponsablemente; tendrá éxitos, pero nunca los sentirá suficientes, ni apreciará el sentido de su promesa; tendrá amores, pero los echará a perder gracias a una pasmosa falta de voluntad; viajará mucho, mas no por el deseo de conocer sino por la pulsión de abandonar lo ya hallado y lamentar después la decisión. Dice la entrada: «¿Por qué estaré hoy tan decepcionado? Sin

dinero, sin éxitos, sin amores, mis días van cayendo como las hojas secas de un árbol. Rodeado de oscuridad, de cenizas. Hoy me siento incapaz de todo. Una pereza moral irresistible. Sólo ansío viajar» (6). Casi veinte años después, en otro ilustre ingreso a su diario, el escritor repite con otras palabras la secuencia de aspectos deceptivos de su personalidad, como inconstancias, faltas, olvidos, desadaptación y la consabida visión patética de sí mismo y de su trabajo:

Relectura de mis «diarios íntimos» que hoy me llegaron de Lima. [...] Lo que más me ha sorprendido en estos diarios es la cantidad de cosas que uno olvida (hay iniciales e incluso nombres que ahora no me dicen nada), la fugacidad de los sentimientos (desvelos y quejas por pasiones ya extinguidas) y la persistencia de los rasgos caracterológicos, de mis rasgos (desorden, improvisación, despilfarro, incapacidad de integración, etc.). Literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor (353, París, 22 de julio de 1969).

Persistencia y olvido, he aquí los puntales de la poética pasional de este diario: la persistencia caracteriza al sujeto protagonista, le guarda su identidad, define y sostiene su hacer –y no hacer–, lo hace paciente inveterado de calamidades; el olvido le permite al relato fluir sobre sus propias huellas, incidir en los mismos o similares escenarios, circunstancias y personajes, sin cabal conciencia de la repetición y el abuso.⁵ Ambos, persistencia y olvido, hacen que el diario fluya lineal y paralelamente a una vida, la del diarista, y que narrativamente vaya cerrando el círculo, o los círculos, como un perro que en su desplazamiento va también mordiéndose la cola.

LAS FÓRMULAS DEL DESENCANTO

Siguiendo lo ofrecido, esta sección está dedicada a la poética normativa de Ribeyro. Una poética que vale para la escritura intencionalmente literaria del autor, de modo prioritario sus cuentos y novelas, pero que tiene ciertas incidencias en el diario en sí, según veremos con detalle en la secuencia final de este trabajo.

En una de las entradas tempranas, del 24 de febrero de 1951, el joven Ribeyro elogia por «primera vez» algo suyo, el cuento «La encrucijada», pero de inmediato pasa a recriminar su situación y su trabajo:

Quisiera saber más, escribir algo importante, pero he perdido mucho tiempo. Otros condiscípulos tienen ya su diploma de bachiller en Letras o Filosofía... yo, yo, yo

⁵ En su «Introducción» a *Las respuestas del mudo*, Jorge Coaguila remarca que «en varias entrevistas Ribeyro dice las mismas cosas con algunas ligeras variantes» (Ribeyro, 1998, 15), lo cual lleva a pensar que a las distintas entrevistas concedidas por Ribeyro también las caracterizan los principios de persistencia y olvido.

estoy aquí frente a este cuaderno luchando contra el estilo, contra el pensamiento, contra la belleza, sin poder hacer nada, vencido... (10).

Poco después, en una entrada que ya hemos visitado en este trabajo, del 26 de junio de 1954, el autor se declara otra vez insatisfecho con su escritura y clama: «La última relectura que he hecho de mis cuentos ha sido un poco desalentadora. Yo quisiera que mi primer libro fuera invulnerable y no una de tantas y anodinas publicaciones. Para ello tengo que trabajar con ahínco» (36). Y es ahí precisamente donde establece su primera tabla de dogmas que aseguren la calidad de su trabajo: liberarse «de la vieja retórica, buscar la simplicidad, la expresión directa», etc., que ya hemos comentado en la parte introductoria de este ensayo. En estas dos citas salta a la vista el descontento del novel autor por lo que ya tiene hecho como literatura y lo que está en proceso de plasmación («luchando contra el estilo»). Se trata de un sentimiento angustioso, casi agónico («vencido»), desalentador. Ese sentimiento será una constante formidable de toda la escritura posterior de Ribeyro y una presencia ostensible a todo lo largo de su diario, sin importar que con cierta frecuencia se conceda alguna moderada —precaria siempre— satisfacción por cierto logro. El hecho a destacarse aquí, a estas alturas, es la conexión entre el descontento y la normatividad (entre el descontento y «la promesa», diríamos parafraseando al celebrado Pedro Henríquez Ureña), o más bien entre el contento que lleva al descontento que lleva a la normatividad, pues al final de la secuencia el autor se plantea una poética ajustadamente preceptiva que a sus ojos se ofrece como antídoto a la desilusión. Veamos:

Está escribiendo un libro de cuentos, tiene ya seis cuentos listos y emprende la escritura del séptimo. Pero sobreviene la caída y el escritor sentencia una norma a la que intentará ser fiel el resto de su vida: «No se puede escribir en serie» (42, 20 de noviembre de 1954). Algún tiempo después invierte un poco el orden de los factores, el descontento primero, la relativa satisfacción luego y la normativa final:

Cada vez tengo más dudas acerca del éxito que pueda tener en Lima mi volumen de cuentos. Creo que hay tres o cuatro que están verdaderamente logrados. Los demás me inspiran desconfianza.// Si un mérito tiene mi libro es el de mantener la unidad del conjunto. [...] Mi segunda preocupación ha sido la de la exactitud psicológica. En realidad, los hechos me interesan poco en sí. Me interesa más *la presión de los hechos sobre las personas*. Podrían definirse mis cuentos —con algunas excepciones— como «la historia psicológica de una decisión humana» (47, 21 de diciembre de 1954).⁶

⁶ Las secuencias en cursiva, en esta y otras citas del diario de Ribeyro, como en las de otros autores, corresponden siempre a mis énfasis.

El precepto no consiste propiamente de una genérica llamada a mantener la unidad estilística del conjunto de cuentos, sino de la necesidad de instalar un mismo resorte psicológico —la situación ejerciendo presión sobre los personajes— como generador de los desenlaces de sus relatos. Por otro lado, en 1957 Ribeyro advierte una desviación de su estilo hacia un lenguaje llamativo, ciertamente poético, que distrae la atención debida a la materia narrada. De inmediato sugiere la norma correctiva, que va del lado del lenguaje sencillo, nada rebuscado. Dice: «Cuando debo narrar un hecho con frases banales renuncio a la narración del hecho por escribir una frase redonda que lo resume. La diferencia: el hecho narrado con frases banales es un cuento. La frase redonda es una frase» (151, 3 de agosto de 1957). Pero no atiende la sugerencia, de ahí que un mes después haga este ingreso de tono deceptivo: «Ayer y hoy varias tentativas por escribir. Interrumpí tres relatos a las pocas líneas. Impedimento de siempre: dificultad de abordar el tema con una actitud tal que me permita un *estilo denso, rico* en materia verbal» (161, 9 de septiembre de 1957). Mas la promesa de solución le viene luego con la norma de sencillez tomada de Chejov. Escribe:

La lectura de Chejov, de sus deliciosos cuentos, ha despertado en mí una vieja veta creadora que creía agotada: la del *relato lineal, vivo, vívido sobre todo, rico en diálogo, exento de frases y análisis*. [...] Lo que en estos últimos meses me ha paralizado es mi obsesión de escribir cuentos de antología (163, 29 de septiembre de 1957).

Esa poética de la austeridad la reafirmará ocho años después, cuando escribe: «En mi novela sobre Atusparia debe quedar *excluida* por principio toda reflexión, toda descripción de ambiente, todo análisis de sentimientos, toda acotación del autor» (311, 1965). Esta poética narrativa, de aparente llaneza, de lenguaje que transparenta para dejar lucir la materia narrativa en sí, es la que gobernará el resto de la escritura de ficción de Ribeyro. Ello pese a que el autor llega a ser consciente de las limitaciones que dicha poética le impone a su escritura: «Comprendo ahora con mayor claridad [escribe casi al final del volumen] que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico, cuando el grueso de los lectores de narrativa anhelan la epopeya» (482, 13 de enero de 1976).

Al margen de sus tribulaciones de autor, Julio Ramón Ribeyro se erige como el más importante cuentista del Perú y uno de los más destacados de las letras hispánicas del siglo XX. Estamos ahora en condiciones de decir que llega a ese lugar por una vía opuesta a las de otros narradores de su tiempo: por *reducción* de su instrumento expresivo a elementos esenciales y poco conspicuos, esto es, por transparentar, como ya dije, la expresión hasta volverla meramente instrumental y casi notarial, poéticamente inocua, dejando que las acciones y sus situaciones se muestren en su llana y sorpresiva realidad. Él fue no solo consciente de esta condición propia de su escritura, sino que la buscó y cultivó afanosamen-

te, según hemos visto en el recuento que ya hemos avanzado. De esa manera, lo que interesa en su narración es el acontecer —hechos, sujetos, circunstancias— y no la manera de contarlo. Así, en lugar de ennoblecer su lengua expresiva con formulaciones cargadas de recursos poéticos y, por ende, de sugerencias y connotaciones, como en las famosas hipálages de Borges («Le cruzaba la cara una cicatriz *rencorosa*») o en las metáforas genitivas de García Márquez («el resplandor *de aluminio* del amanecer»), en lugar de enriquecer y complicar la enunciación de su relato con malabares enunciativos tales como los súbitos cambios de puntos de vista y perspectivas propios del estilo indirecto libre de Vargas Llosa («Y, ahora, *le dispiaceva*, pero *era* la hora del pranzo y *tenía* que cerrar»), o la aparente prescindencia de narrador en *Boquitas pintadas* de Puig, Ribeyro confía la estrategia de su narrar y el poder seductor de sus relatos a la *índole* de la materia narrada, a la presión de los hechos sobre sus personajes, como él dijo, y a los resortes psicológicos que hacen saltar las decisiones que estos toman. De tal manera, los lectores podemos experimentar en los relatos de Ribeyro la presencia de un narrador desafectado, emocionalmente distante incluso en los pocos casos en que este relata en primera persona, inmune a las pasiones de sus personajes y a la carga moral que las situaciones ejercen sobre ellos. He ahí una de las posibles explicaciones del austero realismo que se atribuye a la escritura de ficción de Ribeyro. Y eso vale incluso para su literatura «fantástica», pues, según colige José M. Martínez, Ribeyro aprovecha las discontinuidades del mundo realista para deslizar ahí la «dimensión de lo insólito» (2008, 256).

Triunfa Ribeyro, a despecho de su escritura escueta y funcional. Triunfa especialmente a partir de los años posteriores a su fallecimiento, en que sus obras ganan decididamente la atención del lector y la academia internacionales. Lo hace con una poética restrictiva que casi buscaba lo imposible: algo así como un estilo no-estilo, inconspicuo, transparente y efectivo, que da cuerpo a un narrador imparable, neutro, que sin embargo es capaz de manifestar un relato cautivante, realista y representativo de una sensibilidad algo estoica y gris. Triunfa Ribeyro, pero él no está satisfecho, o nunca sostenidamente satisfecho. El diario es testimonio constante de esta insatisfacción. En una turbadora entrada de septiembre de 1964 dirá: «¿Cuándo escribiré un gran libro? Antes decía: a los 30 años. Ahora pienso que tal vez mi salvación está en la década de los cuarenta. Si en ella no me realizo como escritor [...], creo sinceramente que me pegaré un tiro» (284). En otra, poco antes: «Mi novela [se refiere a *Los geniecillos dominicales*, finalmente publicada en 1965] me parece un ladrillo, algo absolutamente indigesto. Más aún, un acto de agresión contra los lectores» (283). Y luego: «Debía en suma eliminarla toda» (284).

Veámoslo de esta manera: la contención de sus relatos, debida a una vigilante poética expuesta con amplitud en el diario, no se condice con la pasión negativa desarrollada sin contenciones en ese mismo diario. Aquí vemos desenvolverse la

vida y miserias del protagonista, sus angustias, sus pacientes reconocimientos y su modesta estimación de lo que hace. En un momento de bienaventuranza escribe: «He tomado conciencia [...] de que mi pequeña obra no es del todo despreciable, de que hay tres o cuatro cosas que pueden salvarse y que justifican todos mis esfuerzos» (24, 26 de agosto de 1953). Justamente esa pasión embutida en el diario —esto es, esa falta de ataduras prescriptivas, esos altibajos extremos que van de la agonía al éxtasis y viceversa, esa invitación al confesionalismo sin pudores— es la que desata el genio poético de Ribeyro y lo eleva a la altura de los grandes creadores. Tal es el tema que nos proponemos documentar en el siguiente punto.

LA ESTÉTICA PASIONAL DE LOS DIARIOS

El diario, decíamos, es el texto que Ribeyro escribe con soltura, sin autoconciencia extrema, con honestidad. Pero también con un estilo intenso y repleto de profundas sugerencias, como lo demuestra esta sumamente expresiva secuencia:

Esta chica no está instalada en el café. Está «instalada» en su hombre. Física, moralmente no vive sino del cuerpo de su amigo, el menor gesto de él desencadena en ella multitud de reacciones, basta que él cambie de posición para que todo el cuerpo de la muchacha se oriente de acuerdo con ese cambio. A esto se llama, más que amor, enamoramiento. Está en la época en que uno mata o se suicida por pasión. Pasará (308, 31 de diciembre de 1965).

¿Una muchacha en el café, y sin embargo *fuera* del ámbito del café, dijo? ¿Instalada totalmente *en el cuerpo de su hombre*, dijo? ¿Y todo ello por *pasión*? Ahora pregunto, en un nivel ya crítico, ¿Qué le hace decir a Ribeyro que esa infatuación causa hondo pesar —uno es capaz de suicidarse— y que, ello no obstante, suele pasar? La respuesta no se deja esperar: la experiencia del diarista, su descarnado conocimiento de esa precisa pasión y sus laceraciones, y el entendimiento de que, sin importar cuán intensamente sea vivida, esa efusión agónica pasa. El lector atento del diario de Ribeyro sabe que la gran pasión amorosa del autor es C. Ella es el amor encontrado y perdido, perseguido y recuperado, compulsivo y cíclico, añorado siempre. Mas los años pasan y la separación se solidifica. Ella se instala y casa en los EE.UU. y reaparece en Lima muchos años después, en una de las charlas públicas de Ribeyro, viuda y algo envejecida. El encuentro no conduce a nada, sino a un vago y penoso desencanto: «Noche extraña, más bien decepcionante, en la cual dos espectros se reivindicaron de un antiguo desfallecimiento que los había marcado, más por terquedad que por verdadero deseo»

(402, 7 de enero de 1974). La entrada culmina con una fría moraleja en el sentido de no volver a los amores de la juventud, «ni a la ciudad donde fuimos felices.»

El patetismo registrado en los diarios habla de una personalidad oscilante, depresiva, la del autor, que nunca puede hallar un nivel estable de aceptación y complacencia en su obra narrativa, y que, por ello, se ve forzada a extremar los niveles de calidad de una escritura que, a mayor dificultad en la obtención de la complacencia, genera a la larga más insatisfacción y más reglas. En otras palabras: la poética pasional impulsa la estrictez de la poética normativa, la que luego revierte en la poética pasional con mayores razones de insatisfacción y agonía, y etc. Desde esta perspectiva, ¿qué tipo de diario personal es, finalmente, *La tentación del fracaso*? Como todo diario, se dijo, pertenece a los géneros didáctico-ensayísticos, es decir a aquellos que sólo parcialmente contemplan o asumen una intención estética, pues su *telos* se orienta hacia lo ideológico (cf. R. Franco, 2000). En otras palabras, pertenece por origen a una estética de baja intensidad. Más acá hemos visto en este diario no solo las alternativas de la pasión, sino, y ello es importante, el ingreso de una depurada voluntad estetizante, que hace que los avatares de la vida y la escritura sean, en sí, asuntos de asombro y vivencias memorables dignas de impactar en nuestras propias vidas. A partir del impulso teórico de Beltrán Almería (2004), que nos hace poner el énfasis en la dimensión estética de la escritura literaria, podemos ver que el diario personal de Ribeyro va mucho más allá que la relativamente pobre finalidad práctica de dar cuenta de los trabajos y los días del sujeto, va hacia las cifras de lo trascendente, humana y estéticamente hablando. Así, podemos decir que el trabajo diarista de Ribeyro se aproxima ostensiblemente a las estéticas serias.

Sin embargo, no podemos decir que el diario de Ribeyro esté exento de la pulsión normativa sobre sí mismo y el género que lo comprende. Bien al inicio del mismo el autor aprovecha para hacer un catálogo de las condiciones de existencia de los diarios. Dice:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. [Y luego:] Todo diario íntimo es también un prodigio de hipocresía. [...] Por lo general se analiza el sentimiento pero se silencia la causa. [Y después:] Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad. [Y de inmediato:] Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter [es] el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo. [Además:] En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve. [Finalmente:] Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte (29s, 29 de enero de 1954).

¿Ha visto el lector cómo los elementos centrales de cada sentencia son siempre *pasiones*? Veamos: agudo sentimiento de culpa, hipocresía, profundo sentimiento de soledad, frustraciones y perspectiva de la muerte. Desde la juventud sabía que su diario era el espacio para sus ahogos y desahogos, el lugar de lamentación y

alborozo, de constreñimiento y libertad, de auto-descalificación y consuelo. Era y es el ambiente para una personalidad única, sacudida frecuentemente por los ciclos de la depresión y la escritura redentora. «No quiero continuar este diario [escribe el 20 de mayo de 1951]. Gregorio Marañón me ha abierto los ojos a una realidad presentida: «Todo diario es un lento suicidio» (13). Y diez años después, la contrapartida: «Mi consabida angustia dominical. Escribo para exorcizarla» (226, 5 de marzo de 1961).

Creo que una metáfora con ciertas pretensiones evaluativas puede, a estas alturas, dar una idea cabal de la índole especial del diario de Ribeyro: es una hermosa danza sutil, pero compleja y a menudo tempestuosa, de dos poéticas contrarias que, sin embargo, no se obstaculizan, sino que se retroalimentan. Esa es la grandeza de nuestro autor en *La tentación del fracaso*. Un fracaso que, en el proceso de considerarlo hondamente, origina el éxito. El mayor éxito, a mi modo de ver, de la obra del peruano.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002), «Confesión y memorias», en *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, pp. 165-169.
- (2004), *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum.
- (2007), «Las fronteras de la historia literaria», *¿Qué es la historia literaria?*, Madrid, Mare Nostrum, pp. 88-90.
- COAGUILA, Jorge (1998), «Introducción», en *Las respuestas del mundo* (J. R. Ribeyro, 1998).
- FRANCO, Sergio R. (2000), «Primer acercamiento a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro», *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (edición electrónica en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/ribeyro.html>).
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y J. HUERTA CALVO (1992), *Los géneros literarios. Sistemas e historia*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, José M. (2008), «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 67, pp. 255-272.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1975), *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets Editor. *Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- (1998), *Las respuestas del mudo. (Entrevistas)* (selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila), Lima, Jaime Campodónico Editores.
- (2003), *La tentación del fracaso* (prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa), Barcelona, Seix Barral.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (2003), «Esplendor y fragilidad del arte», *Riff Raff 022*, 2.^a época, primavera de 2003, pp. 29-34 (edición electrónica en <http://riff-raff.unizar.es/esplendor.html>).
- SCORZA, Manuel (1957), «Nueva imagen de mi antigua pena», en *Poesía amorosa moderna del Perú* (ed. C. OQUENDO DE AMAT et al.), Lima, Patronato del Libro Peruano. Segundo Festival. Este conjunto de poemas se modificó notablemente y, bajo el título de *Los adioses*, se publicó en Lima, en 1960 (segunda edición), bajo el sello Colección El Centauro de los Festivales del Libro.