



Complicidades kafkianas en la obra de Julio Ramón Ribeyro

Ángel Esteban

Universidad de Granada

aesteban@ugr.es

KAFKAESQUE COMPLICITIES IN THE WORK OF JULIO RAMÓN RIBEYRO

On several occasions the influence of Kafka on Ribeyro has been studied around eight or ten stories written by Julio Ramón between the late forties and early fifties, due to their subject matter or their approach to the absurd, to some fantastic elements, to the strange or to ironic pessimism, that is to say, the work conceived until a realistic stage opened new horizons to his short story production. However, a deeper study of Julio Ramón's work can relate it in a more accurate and useful way with the diaries, where there is a kind of spiritual brotherhood with Kafka confessed by Ribeyro himself. From this new perspective, it is possible to analyze some mature stories such as "Silvio en El Rosedal", "Ausente por tiempo indefinido" or "Surf" from the perspective of the writer's status as an artist in contemporary society, which emphasizes the relevance of the creative subject more than the perfection of the created work, in the reflections on literature and art and in the presence of the writer in the family and social spheres.

PALABRAS CLAVE:

Julio Ramón Ribeyro — Franz Kafka — diarios literarios — escritura autobiográfica — literatura fantástica — literatura realista — *La palabra del mudo* — *La tentación del fracaso* — cuento peruano
Julio Ramón Ribeyro — Franz Kafka — literary diaries — autobiographical writing — fantastic literature — realistic literature — *La palabra del mudo* — *La tentación del fracaso* — peruvian short story

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.7>

En otras ocasiones hemos advertido sobre la presencia del escritor praguense en la obra de Julio Ramón Ribeyro¹ y hemos llegado a la conclusión de que sería necesario revisar la orientación de los estudios sobre este tema, ya que la crítica ha insistido en la impronta en algunos cuentos de la primera hornada, de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta y, sobre todo, en algunos de los *Cuentos de circunstancias*, más que nada en aquellos que se han considerado como "fantásticos", aunque realmente no lo sean la mayoría de ellos. Ribeyro leyó a Kafka en su juventud,² probablemente a través de las traducciones que ya habían comenzado a difundirse desde

1 Esteban 2016.

2 Luchting 1988, p. 365.



la editorial argentina Losada, y reconoció que esa huella tuvo lugar en su obra temprana y que quizá no llegó a suponer ni un diez por ciento de su producción narrativa, ya que enseguida se enfiló hacia una mirada más realista y social.³ Además de lo fantástico, se ha insistido mucho en las negociaciones del limeño con el absurdo,⁴ el pesimismo irónico⁵ o lo extraño.⁶

De esa forma, el recuento de los textos en los que supuestamente se podría observar una influencia directa, ejemplar y especular de Kafka en Ribeyro nos acercaría, en primer lugar, a los primeros relatos de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta no inscritos en los primeros libros, como “La encrucijada” (cerca de “Ante la ley” del praguense), “La careta” (absurdo y grotesco), “La huella” (realmente fantástico), “La vida gris” (es kafkiana la actitud más que el tema) y “El cuarto sin numerar” (onírico), y en segundo lugar a algunos de los incluidos en los libros de los años cincuenta, como “La insignia” (1952), “La molicie” (1953) o “Doblaje” (1955), de *Cuentos de circunstancias* (1958), o “Los gallinazos sin plumas” (1954) por la comparación de los hombres con los animales, en el libro del mismo título (1955). Habría que añadir aquí otro relato escrito en los cincuenta, “Demetrio” (1953), pero incluido en un libro de los años setenta y, excepcionalmente según estos criterios, dos relatos de los años setenta: “Ridder y el pisapapeles” (1971) y algo oblicuamente “Silvio en El Rosedal” (1976), es decir, todo aquello que no encaja bien en el cliché realista adjudicado a la norma ribeyriana por la crítica más autorizada, donde lo enigmático se superpone a la prosa de observación.

Ahora bien, como ya hemos matizado recientemente, habría que diferenciar entre una huella más superficial, la que salta a la vista en los relatos citados de la primera época de Ribeyro, y la más profunda, que enlaza con una actitud vital, con la experiencia que el sujeto tiene de su propia existencia como escritor que crea y reflexiona sobre su lugar en el mundo, que busca construir su proceder como una forma de vida.⁷ Para poner de manifiesto esa nueva categoría crítica, es necesario aludir a los diarios de ambos, porque en ellos radica el destino analítico que hemos sugerido en esta nueva forma de aludir a un tronco común, más cercano a la sensibilidad que al reflejo temático o estilístico. Ribeyro confiesa en su diario del 11 de julio de 1972:

Frases como “familia espiritual” me eran hasta hace poco sospechosas y no les había otorgado yo ninguna importancia. Pero a medida que vivo me doy cuenta de que tales filiaciones existen y que de pronto, sin el concurso de ningún intermediario cultural, racial o político, uno se encuentra pensando las mismas cosas que un hombre que vivió en un país lejano hace pocos o muchos años. Eso me ocurre con Kafka, con Svevo, con quienes no tengo ninguna relación, pues ellos son de origen semita y europeo y yo un epígono de viejas familias europeas emigradas a América mezcladas con autóctonos. [...]. Con Kafka,

3 Ribeyro en Coaguila 1998, p. 235.

4 Baquerizo 1996, p. 89; González Vigil 2007, p. 7; Ofogo 1994, p. 351; Honores 2010, p. 182; Vega 2017, 157.

5 Delgado 1996, p.116.

6 Elmore 2002, pp. 54–55.

7 Agamben 2019, p. 26.



a pesar de las cosas superficiales que han dicho algunos críticos, y que versan sobre asuntos formales o ambientales, 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 esa hermandad utilice los mismos símbolos. 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.⁸

En los diarios de Ribeyro, incluso en los últimos de los años setenta, hay numerosas alusiones a la obra de Kafka pero, sobre todo, hay detalles de la sintonía espiritual entre los dos autores. A la luz de esas coincidencias o sinergias podremos analizar correctamente algunos de los relatos de Ribeyro para ofrecer detalles de esa peculiar conexión, de esa hermandad esquimal. En los diarios se rescata siempre una parte del yo que nunca queda clara, a veces ni siquiera sugerida, en otros géneros literarios. Por eso, para acercarse a los dos autores es necesario comprometerlos con sus propios diarios. Desde los primeros textos diarísticos limeños de los años cincuenta, en los que alude a Kafka como un lector de su obra e incluso como un comentarista de la obra del europeo,⁹ la admiración por el genio de Praga y la sintonía con él serán crecientes. De hecho, en la penúltima cita de su diario publicado hasta la fecha, de 1978, en la que habla de Kafka, lo pone como paradigma de escritor imprescindible, cuyas obras se llevaría a una isla desierta, y lo elige como novelista y como diarista, junto con unos pocos muy selectos, como Amiel, Saint-Simon, Chateaubriand, Jünger o Casanova.¹⁰ Es también muy significativo que en la presentación del primer tomo de sus diarios, en 1992, dijera que el diario de Kafka era uno de los más estremecedores, y hablara de él en estos términos: “[es] uno de los más notables. Desde el comienzo al fin. Transmite una emoción, una fuerza, una profundidad: es un libro realmente inolvidable”.¹¹ Y en una entrevista del mismo año vuelve a hablar de él como el autor del segundo diario más impactante, después del de Stendhal, y declara que ese texto diarístico es “uno de los más extraordinarios que he leído”.¹²

8 Ribeyro 1973, pp. 171-172.

9 Ribeyro 1992a, p. 25. Se trata del diario del 4 de julio de 1952, la primera mención directa a Kafka en su obra diarística, en la que comenta que tiene que impartir una charla sobre Kafka cuando se encuentra a punto de viajar a España por primera vez, con una beca.

10 Ribeyro 1995, p. 196. Estos cuatro autores citados son escogidos por sus diarios. En cuanto a los novelistas, junto con Kafka están Cervantes, Balzac, Flaubert, Proust y Musil. El hecho de elegirlos para llevarse los a una isla desierta no solo significa que son los que más le gustan o los que le parecen mejores, sino también aquellos con los que estaría dispuesto a compartir la intimidad de forma constante, ya que solo podría contar con ellos a partir del momento de su emplazamiento en un lugar solitario del que no puede salir. Es decir, se trataría también de autores compatibles con su yo interior, a los que podría considerar como hermanos.

11 Ribeyro 1996, p. 85.

12 Ribeyro en Coaguila 2008, p. 61.

Más allá de las citas directas y de las alusiones personales, lo que llama la atención de una forma asombrosa es la coincidencia de los dos autores en una serie de actitudes ante la vida y ante la propia forma de considerarse artistas o creadores, rasgos que formarían parte de ese esqueleto espiritual común y gemelo del que hablaba el limeño. El primer ademán tiene que ver con la timidez y las dificultades de ambos para manifestarse con desenvoltura en la vida social, y una especie de obsesión por el autoanálisis que les lleva a estar muy preocupados por su salud física y su aspecto exterior, que en muchas ocasiones son obstáculos para su desarrollo integral, incluido el profesional o artístico, lo que les dificulta la lucha por la existencia, como anota Ribeyro por ejemplo en el diario del 17 de agosto de 1950,¹³ afirmación muy similar a la de Kafka en su diario del 22 de noviembre de 1911 y en otros muchos fragmentos.¹⁴

Ese itinerario relacionado con la salud llega a su culminación cuando ambos reflexionan sobre las implicaciones que tienen el oficio del escritor y la entrega a él en escenario de las dolencias o los achaques físicos, ya que cuando se orientan todas las capacidades humanas hacia el arte y la creación, sin tener en cuenta las rutinas o necesidades corporales, el bienestar material se resiente y la persona tenderá a volverse enfermiza. Ambos prefieren acudir a la llamada de la creación literaria que asegurarse un sostenimiento físico sano y conveniente. Y, en muchas ocasiones, son la familia, los más cercanos y queridos, los amigos, las parejas, etc., quienes pasan a un segundo plano y sufren las consecuencias de la determinación vital de los dos autores, porque la obligación vocacional a la escritura lo ocupa todo. Kafka asegura en su diario que en un momento dado perdió todo interés por el sexo, la comida, la bebida, la música, y “adelgazó” en “todas esas direcciones”,¹⁵ mientras que Ribeyro sostenía que en ocasiones el acto creativo puede llevar a la autodestrucción porque los valores ajenos a él, como la salud, la familia o el porvenir “quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia”.¹⁶

Y continúan los ademanes adheridos a este circuito espiritual porque ambos buscan la soledad, como un mecanismo de transformación para conseguir la obra de arte deseada e inspirada, y pueblan sendos diarios de reflexiones metaliterarias. De la misma forma que se autoanalizan físicamente, lo hacen desde el punto de vista del proceso y las condiciones de la creación estética: los tiempos y lugares de su dedicación, las dudas sobre la calidad de lo que escriben, la necesidad de aportar datos sobre sí mismos por encima de las obras de ficción y privilegiar la escritura autobiográfica, y las transformaciones que en ellos se efectúan en el cumplimiento de sus necesidades autoriales. Trazado pues este camino, convendría entonces aludir a otros relatos y otras sinergias para analizar la huella más verdadera del escritor praguense en el limeño.

13 Ribeyro 1992a, p. 15.

14 Kafka 2021, p. 172.

15 Ibid., p. 221.

16 Ribeyro 1992b, p. 100.



“SILVIO EN EL ROSEDAL” DESDE UNA NUEVA MIRADA

En alguna ocasión se ha citado este cuento como representante de una supuesta influencia kafkiana. Ofogo lo relaciona con la irrealidad y el absurdo cotidiano,¹⁷ pero Nehemías Vega ve la huella algo más lejana, fuera del contexto de los primeros cuentos ribeyrianos de los años cuarenta y cincuenta, pues solo podría contemplarse la afinidad desde el contexto del existencialismo, al hilo de la conexión literal con el título del libro de Sartre *El ser y la nada*, con el que se establecería además un guiño lúdico.¹⁸ Es posible asumir las dos variantes desde el planteamiento del cuento, con la presentación de un supuesto enigma adosado a la forma que ofrece la vista de los elementos de un jardín desde una posición elevada y algo lejana, sobre todo si se tiene en cuenta que al final quedan abiertas todas las hipótesis y no se concreta una solución única. Sin embargo, toda esa disquisición sobre el significado de los signos es finalmente un preludio lúdico, una maniobra de distracción para lo que realmente importa en el relato: el encuentro con el yo más profundo de Silvio: su estatuto de artista, el arribo a una conclusión no incoada por sí misma, sino por la conjunción de dos sucesos que se interconectan: el del descubrimiento e investigación sobre el significado de la forma del jardín y el de la llegada de la sobrina y la ilusión, truncada al fin, de establecer una relación más íntima con ella. El doble fracaso, tiene su corolario en la fiesta organizada precisamente para obtener réditos existenciales y vitales de ella, deriva en un hallazgo que no estaba previsto: el de sí mismo como miembro de la estirpe de los artistas contemporáneos, personas, según Agamben, “que en el uso de sus miembros y del mundo que los rodea, tienen la experiencia de sí y se constituyen como forma de vida”.¹⁹

Cuando la sobrina Roxana llega a Tarma, Silvio cree descubrir un sentido secreto, que se superpone al enigma ya planteado sobre las posibilidades de SER en el dibujo del jardín y libera al protagonista de la ansiedad por saber o acumular seguridades. Se trataba entonces de un nuevo comienzo, porque el “reino decrepito y desgobernado”, recibía “la vista de su princesa”, cuya figura “no podía proceder más que de un orden celestial, donde toda copia y toda impostura eran imposibles”.²⁰ Cuando la probabilidad, procedente más del deseo que de la reflexión objetiva, se esfuma, el protagonista va a perder los dos motivos que alentaban su día a día, en orden a situar cada pieza de su existencia en el lugar que le correspondía. En el momento en que, al final del relato, busca a Roxana en la fiesta, el narrador combina la omnisciencia para el dato externo con la presentación indirecta de los recovecos de la mente de Silvio: “Y Roxana, ¿dónde estaba? En vano trató de ubicarla. No era esta, ni esta, ni esta. ¿Dónde la fontana de fuego, la concha de la caverna oscura, la doble manzana de la vida?”.²¹ Subió al minarete, observó el rosedal y buscó el dibujo. Como era de noche no pudo ver nada, pero de repente comenzaron los fuegos de artificio y todo se iluminó, aunque inútilmente: eran luces falsas que, aunque iluminaban el rosedal

17 Ofogo 1994, p. 354.

18 Vega 2017, p. 158.

19 Agamben 2019, p. 26.

20 Ribeyro 1994, p. 497.

21 Ibid., p. 502.

“como nunca”, no aclaraban nada acerca de los “viejos signos”, y solo había “confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas”.²²

Si el relato hubiera terminado aquí, habría sido el colofón adecuado para un cuento kafkiano del absurdo, pero la perspectiva cambia bruscamente con la recuperación del sentido, en la frase siguiente: “En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco.” Cuando Silvio es consciente de que no debe buscar nada fuera de sí que le explique quién es y qué debe pensar de sí mismo y, por consiguiente, cómo debe delinear su trayectoria vital, genera una indiferencia salvadora con respecto a los procesos signados por el enigma (el jardín y Roxana) y, por primera vez en todo el tiempo desde que llegó a Tarma “se sintió severo, soberano”. Las piezas de su rompecabezas por fin encajan, en la última frase del relato: “Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor.”²³

El verdadero descubrimiento es todo lo que rodea a su arte y a su estatuto de artista frente a la nada y al todo: ya no importa el resultado sino la consciencia de lo que se es, un artista contemporáneo que ha desplazado el sentido de “completitud”, la *energía* o actividad productiva, en palabras de Agamben, desde la obra al autor de ella, reivindicando titularidad y dominio,²⁴ lo que coincide en cuanto a preocupaciones y actitudes con los datos que el praguense y el limeño aportan en sus diarios sobre lo que podría constituir la hermandad esquimal anunciada. Ribeyro ya es un escritor maduro, con una extensa obra narrativa y diarística, y es consciente de que lo que hizo en los últimos cuarenta y primeros cincuenta con Kafka tuvo sobre él un carácter de imitación, debido a tres factores: su propia edad, muy joven todavía, su poca pericia con la escritura literaria, y la participación en la respuesta general que se estaba dando en el mundo hispánico a la obra de Kafka, que había deslumbrado a los escritores de habla hispana por la cercanía de las traducciones de sus obras, y que en esos mismos años estaba inundando los proyectos narrativos de escritores que también fueron de alguna forma imitativos y más tarde adquirieron una personalidad propia muy identificable, como Julio Cortázar, Edmundo Desnoes, Juan José Arreola o Augusto Monterroso. Ribeyro nació para el ámbito de la escritura en aquella franja sincrónica tan peculiar y siguió una senda que difícilmente podría haber sido diferente. Sin embargo, un cuarto de siglo más tarde, las últimas líneas de “Silvio en El Rosedal” habían puesto las cosas en su sitio: las de la vida y las de la historia de una maduración artística.

“AUSENTE POR TIEMPO INDEFINIDO”: IRONÍA SOBRE ANALOGÍA

Este relato forma parte de la penúltima colección de cuentos del limeño, publicada en 1987, es decir, en una época de absoluta madurez, cuando ya no se puede hablar de una supuesta huella epidérmica de Kafka ni de ningún otro autor en la fisonomía creativa de Ribeyro. Correspondería este texto, por tanto, a una posible indagación en el tipo

22 Ibid., p. 502.

23 Ibid., p. 502.

24 Agamben 2019, p. 26.



de hermandad relativa al autor que reflexiona sobre su manera de estar en el mundo y configurar su actividad literaria de creación como una forma de vida, poniendo el foco de la *energía* en el sujeto y no en el objeto. En este caso, sin embargo, el contexto es irónico, porque desmiente los postulados “serios” y directos de la información que se aporta en los diarios y que coincide con la que Kafka elabora, alrededor de la figura del escritor solitario, que necesita apartarse del mundo para realizar su obra, que rehúye la sociabilidad para la que piensa que está poco dotado. El espectro de analogías trazado por Octavio Paz supone, en el caso del creador moderno o contemporáneo, la existencia de una red de consonancias que implican al hombre y a su obra, y una “experiencia poética” que es una “experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre”,²⁵ y que tiene como consecuencia que la palabra es a la vez un acto: el escritor “hace” cuando “dice”, y ello deviene autoconocimiento pero también autocreación.²⁶

La ironía se presenta entonces cuando el poeta no empatiza con el medio que le permite nadar en favor de la corriente de consonancias e integrarse en ella. Todas las reflexiones graves que sazonan los diarios de Ribeyro, que tienen su correspondencia en los de Kafka, como almas gemelas que son, se sitúan en el hemisferio de las analogías que permiten explicar y justificar la existencia del artista en el mundo, lo que constituiría el “autoconocimiento” descrito por Paz, el cual a la vez deviene justificación de la obra desde la conciencia del énfasis creador asociado al sujeto, es decir, la “autocreación”. Ironía entonces, en el relato, significa desubicación, desaparición de consonancias, ruptura de las condiciones pactadas por el estatuto de la modernidad en cuanto a la ubicación existencial y actuante del sujeto creador. Mario, el protagonista de “Ausente por tiempo indefinido”, no puede escribir porque su vida gravita en torno a las relaciones sociales, a esas amistades que le abocan a la procrastinación constante y le inducen a la esterilidad. Por eso, desaparece de su hábitat corriente y se instala en un hotel de Chosica, con el fin de conquistar la necesaria soledad. Sin embargo, con el paso del tiempo constata que la ausencia de experiencias y la desubicación con respecto a su lugar de origen y sus actividades anteriores mata la inspiración y se autocontempla en una nueva esterilidad, que más adelante consiste en que lo que escribe es correcto pero monstruoso, porque carece de estilo, de autenticidad, de vida.²⁷ Por eso, decide volver a su casa de Miraflores, abrir puertas y ventanas, servirse un trago, poner música bien alta y sentarse a esperar a los amigos.

Las líneas finales del relato insinúan que hay un descubrimiento, pero este es muy distinto al que describíamos en “Silvo en El Rosedal”, porque no se trata de algo que nunca existió y ahora se hace patente, es decir, la nueva conciencia de un hombre nuevo que crea desde la autocontemplación en soledad, sino una “salida de sí” para “volver a sí”. La autocontemplación, en este caso, significa desdoblamiento, verse desde fuera para saber qué es lo que no se es, y entender que el cambio entraña disonancias, distanciamiento irónico. ¿Cómo es posible, entonces, que el narrador y el protagonista de “Ausente por tiempo indefinido” desdigan la práctica escrituraria que se acredita de forma casi religiosa en el entramado de los diarios? La respuesta es biográfica. En las entrevistas que hicimos años después de la muerte de Ribeyro y que

25 Paz 1989, p. 93.

26 Ibid., p. 94.

27 Ribeyro 1994, p. 606.

fueron publicadas en *El flaco Julio y el escribidor*,²⁸ todos los amigos de la última etapa de la vida de Ribeyro coinciden: abandonó la obsesión por su obra y por la necesidad de concebir la escritura como una forma de vida por la actitud del hombre que ya lo ha hecho todo en su vida y solo desea vivir de forma placentera y entregarse a las relaciones sociales. Jaime Campodónico (“en los noventa le encantaba que la gente lo conociera. Rejuveneció totalmente. Iba mucho a la calle, tomaba mucho vino pero no se emborrachaba. [...] Empezó otra vez a ir al fútbol. Hacía treinta años que no iba. Con sus sobrinos veía el box los sábados. Era un extraordinario anfitrión en su casa. Servía vino, te daba de comer”), Esteban Manuel Santamaría (“Sus últimos años fueron muy felices. Estaba muy relajado, se daba una buena vida”), Jorge Coaguila (“En esa época [años noventa] iba por las mañanas en bicicleta con el ‘grupo de la bici’, pero salían ya avanzada la mañana, y enseguida se paraban a mediodía a tomar en un bar, y por las noches iban de bares por la zona buena de Barranco. Cuando yo iba a verle a su casa de vez en cuando por las mañanas, estaba todavía en la cama muchas veces. Tenía el departamento desarreglado, y cajas de vino y cajas de tabaco por todas partes, con las que organizaba las fiestas”), Fernando Ampuero (“Hay un Julio muy parco, reservado y luego otro Julio que vuelve al Perú más hedonista, que va en bicicleta, que navega, que sale a cenar por ahí, muy alegre, juerguista, risueño”), Guillermo Niño de Guzmán (“Tampoco quería escribir más, decía que ya tenía una obra grande y no quería hacer nada más en los 90, no le gustaba que nadie le pinchase para que escribiera más. Lo único que quería era no hacer nada, no tener obligaciones, vivir la vida”),²⁹ y muchos más corroboran esa tesis.

Ahora bien, lo que mejor demuestra que ese dispositivo irónico tiene un fundamento biográfico y que apunta al abandono parcial de la “ansiedad de obra” en los últimos años de su vida es la ubicación de este relato en el contexto de la estructura de los *Cuentos completos*. Ribeyro publica ese texto en 1987, pero la historia real en la que se basa es de los años cincuenta y él es el protagonista, según lo documenta Leslie Lee.³⁰ Ribeyro ha desordenado conscientemente el emplazamiento histórico natural de la anécdota para acercarla a la actitud que cultivó en sus últimos años, y ni esa ni muchas otras historias similares aparecen en sus diarios, llenos de reflexiones serias sobre la necesidad de escribir y de hacerlo en soledad renunciando a muchas otras cosas, el estatuto del escritor, la llamada de la posteridad, la ansiedad por conseguir una obra que le trascienda, etc. “Ausente por tiempo indefinido” funcionaría a modo de oposición, toda vez que desarrolla además la idea, en otro orden de cosas, de que para escribir hace falta antes vivir, que la literatura se alimenta de la vida y no tanto de la literatura u otros elementos abstractos o teóricos. Curiosamente, el problema planteado por este relato, que cruza el arco temporal de toda la existencia creadora del limeño, se resuelve de otra forma en “Surf”, el último cuento escrito por Ribeyro, fechado a finales de julio de 1994, a las puertas del último viaje, el que llegó a ser definitivo, hacia la eternidad, como bien señala anticipatoriamente el narrador del cuento.

28 Esteban 2016.

29 Ibid., p. 270–306.

30 Lee en Esteban 2016, pp. 283–284.



“SURF” O LA IMPOSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

Las preocupaciones metaliterarias estuvieron presentes, de esa forma, hasta el último aliento creador de Ribeyro. El único relato escrito en los años de la vida placentera, la del club de la bicicleta, la de la vuelta a Lima y a sus gentes, la del apartamento de Barranco, la del disfrute y el hedonismo, volvía a plantear desde la ficción lo que escondía en los diarios. Se trata también de un texto autobiográfico, pero en este caso sincrónico, es decir, con un tema adherido a la experiencia de esa última etapa, que significa de algún modo el viaje a la semilla. Bernardo, que acaba de comprar un apartamento en Barranco, se dispone a “concluir apaciblemente su vida, escribiendo el libro que le era indispensable para que su obra, apreciada por unos pocos pero ignorada por el vulgo, alcanzara el reconocimiento unánime que, a su juicio, merecía”.³¹ Si el planteamiento inicial coincide con el de los diarios, este se va debilitando poco a poco a lo largo de las páginas del cuento cuando la soledad no le es favorable a sus propósitos y decide darse un “empacho de vivencias”,³² tan infructuoso como el encierro. En una nueva vuelta de tuerca, Bernardo decide entonces “descender al pozo profundo de su alma, confiado de hallar allí rica materia atesorada por su memoria”,³³ procedimiento que se desvanece cuando comienza a observar a los tablistas desde la terraza del apartamento y decide emularlos, comprando una tabla y bajando él también a enfrentarse con las olas, como una nueva tentativa para permanecer en el estatuto de los creadores de arte, aunque de una forma muy distinta a la del papel y la máquina de escribir. Cuando ve llegar la ola ideal, pareciera que esta le dijera “Cógeme, yo soy la que esperabas, conmigo podrás realizar tu sueño”,³⁴ y al lanzarse, “en medio de una indecible felicidad”, se dio cuenta de que ella lo estaba llevando “cada vez más aceleradamente, bajo la luz que iluminaba los arrecifes, hacia la eternidad”.³⁵

La diferencia con el relato anterior estriba en que el protagonista no se sienta a ver llegar a los amigos, que puedan ayudarle en restablecimiento de la inspiración, sino que acomete un nuevo reto creativo, tan perfecto, tan ideal, que es solo manejable desde el otro lado, como los encuentros clásicos con las sirenas. La felicidad vinculada a lo perfecto es solo asociable a lo sublime, a lo que no existe en el planeta de los vivos, prerrogativa de un lugar divino, inalcanzable por la mano que escribe, el cuerpo que ejecuta, la mente que crea en el reino de este mundo. Ribeyro planteaba con ese cuento que nunca más podría escribir, que se estaba despidiendo definitivamente de alcanzar la perfección y la gloria, proyecto que se cumplió irónica y desgraciadamente cuando la enfermedad terminal se lo llevó en menos de medio año, justo en el momento —una nueva ironía más— en el que comenzaba a saborear una cierta gloria, con la concesión del Premio Juan Rulfo.

La reflexión metapoética podría tener, si se me permite, una nueva e inquietante lectura, de la que Julio Ramón nunca pudo ser consciente porque vivió solo unos cuantos meses más, pero que quizá la posteridad lo corrobore. Cuando el peruano

31 Ribeyro 2010, p. 1021.

32 Ibid., pp. 1022-1023.

33 Ibid., 1023.

34 Ibid., p. 1028.

35 Ibid., p. 1028.



hablaba de conseguir la gloria, lo hacía refiriéndose a su obra de ficción, sobre todo a sus relatos. Ahora bien, si en “Surf” se produce un desplazamiento desde la literatura de ficción hacia el arte de manejar sobre las olas, que es donde Bernardo adquiere la felicidad de la perfección y el goce supremos hasta el estallido de su existencia terrenal, en la evolución creadora de Julio Ramón se da un viraje similar en la etapa del apartamento de Barranco, pues en esos momentos habría cambiado el cuento por el diario. Conocemos que en los últimos años de su vida, Ribeyro se dedicó a corregir sus diarios, ponerlos al día, publicarlos, presentarlos y difundirlos, y probablemente a escribir más diarios, con una fruición y una ilusión similares a las que sembraron sus ambiciones en la publicación de sus primeros libros de relatos. Pero no sabemos a ciencia cierta si llegó a pensar que quizá podría pasar a la posteridad gracias a ellos y no tanto por sus cuentos.

En alguna ocasión había opinado lo contrario. Por ejemplo, en el diario del 22 de julio de 1969 confirma que está releendo sus diarios íntimos y que piensa echar unos cuantos al fuego, “irremisiblemente condenados”,³⁶ de manera especial los comprendidos entre 1950 y 1959, ya que “literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor”.³⁷ Ahora sabemos que se equivocaba, pero las dudas en aquella época sobre la calidad de lo que escribía eran constantes, como también lo verificaba Kafka en sus diarios sobre su propia obra. Ahora bien, Ribeyro llegó a teorizar sobre la posibilidad de un género literario diarístico, que podría tener tanta calidad como cualesquiera de los considerados como canónicos por la tradición, como puede constatarse en su artículo sobre el tema en *La caza sutil*, donde asegura, por ejemplo, que el diario de Amiel podría ser considerado como una obra maestra de la literatura, un “diario íntimo ideal”, un “monumento único de la lengua francesa”, por sus “cualidades estrictamente literarias”.³⁸

Puede que haya todavía una serie de diarios escritos por Ribeyro a partir de 1978, inéditos hasta la fecha, y custodiados hasta que se considere oportuno darlos a las prensas. Sea como fuere, los que hoy conservamos y están publicados son suficientes para estimar al limeño como uno de los grandes diaristas de la lengua española, tal como ya es valorado en esa medida por sus cuentos. Puede que con el tiempo, su estatura literaria por lo que se refiere al género del diario sea comparable a la de Amiel en lengua francesa o a la de su hermano esquimal, Kafka, en el ámbito de su lengua y su cultura, y llegue a ser apreciado por sus diarios tanto como o más que por sus prosas de ficción.

BIBLIOGRAFÍA:

Agamben, Giorgio. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

Baquerizo, Manuel. “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de*

36 Ribeyro 1993, p. 147.

37 Ibid., p. 147.

38 Ibid., p. 12.



- la vida. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 89–102.
- Coaguila, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*. Lima: Jaime Campodónico, 1998.
- Coaguila, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos: Tierra Nueva Editores, 2008.
- Delgado, Washington. “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 109–120.
- Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Esteban, Ángel. *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2016.
- González Vigil, Ricardo. “En clave fantástica”. *El Comercio: El Dominical*. 10 de junio de 2007, 7.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la literatura peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2010.
- Kafka, Franz. *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- Luchting, Wolfgang A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1988.
- Ofogo, Boniface. *La Generación del 50 en el Perú. Una narrativa plural*. Madrid: Universidad Complutense, 1994 (tesis doctoral).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil*. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. I. Diario personal (1950–1960)*. Lima: Jaime Campodónico, 1992a.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Lima: Milla Batres/COFIDE, 1992b.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. II. Diario personal (1960–1974)*. Lima: Jaime Campodónico, 1993.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. III. Diario personal (1975–1978)*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- Ribeyro, Julio Ramón. “La tentación de la memoria”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 81–85.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- Vega, Nehemías. *Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017 (tesis de licenciatura).