



Entre Gabo y Ribeyro
Dos respuestas a la vocación de escritor

Angello Raúl Alcázar Jimenez

Department of Languages, Literatures, and Cultures

Honours Thesis

Advisor: Prof. José Jouve-Martín

Montreal, Quebec

April 2020

© Angello Alcázar 2020

Para Tola, Elda Rosa, Raúl H. y María (Tolo, Hilda y Meche también), quienes ocupan y ocuparán siempre un lugar especial en las páginas de mi diario.

Para José Jouve-Martín, por estar ahí para mí desde el primer día, cuando todavía no había coronavirus y dedicábamos las tardes a los viajes de Colón y los enigmas que aquejaban a Borges.

Resumen

Basándose en *Vivir para contarla* (2002) de Gabriel García Márquez y *La tentación del fracaso* (1950-1978) de Julio Ramón Ribeyro, esta tesis reflexiona en torno a las respuestas de dos autores contemporáneos al llamado de la literatura. A pesar de que tanto las memorias del colombiano como el diario del peruano constituyen testimonios autobiográficos de la vocación de escritor, el primero está escrito desde la perspectiva del autor consagrado que recuerda, muy a la distancia, los escollos y victorias de su etapa formativa, mientras que el segundo da cuenta de aquella formación a medida que se gesta, tal y como la percibe el hombre frágil y escéptico que la protagoniza. Como se explica, la divergencia en el medio de expresión al que recurren los autores para dejar constancia de sus dramas personales da pie a lecturas muy diferentes de la manera en la que ambos se relacionaron con el hecho literario. A partir del análisis textual de ambas obras y la consulta de diversas fuentes secundarias, este ensayo ahonda en tópicos tales como la representación del yo, el compromiso con la vocación literaria, la ética de trabajo, las nociones de éxito y fracaso literario, lo épico y lo antiépico, y la incógnita de la perdurabilidad artística.

Palabras clave: vocación literaria – texto autobiográfico – García Márquez – Ribeyro

ÍNDICE

Dedicatoria	2
Resumen	3
Introducción	5
Capítulo 1: <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> (2002)	11
1.1. A caballo entre la vida y la literatura	11
1.2. Gabo, escritor en ciernes	15
1.3. Cronista de realidades	19
1.4. ¿Un relato incompleto?	24
Capítulo 2: <i>LA TENTACIÓN DEL FRACASO</i> (1950-1978)	27
2.1. El diario de un escritor	27
2.2. Una vez más, la literatura por encima de todo	33
2.3. Entre el fracaso y la gloria	37
2.4. ¿Ribeyro antiépico?	42
Conclusiones	47
Bibliografía	52

INTRODUCCIÓN

Hay un pasaje de *Cien Años de Soledad* (1967) en el que Visitación, la niñera guajira que cuida a los hijos de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, alerta a sus patronos de los peligros que trae consigo el insomnio. “[Empiezan] a borrarse de [la] memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado” (42), les dice con espanto.

A varios kilómetros de Macondo, en la sierra del Perú, el protagonista de un cuento titulado “Silvio en El Rosedal” llega a extremos insospechados para hallar el mensaje que se esconde en el rosedal de su hacienda heredada. Un mensaje que, según cree, le revelará más de una verdad acerca de lo que significa estar en este mundo. Desde que adivinó sus formas secretas, “[n]o tuvo ojos más que para el rosedal, todo el resto no existía para él [...] Sin duda se había embarcado en un viaje sin destino” (*La palabra del mudo II* 151-154), apunta el narrador omnisciente.

En etapas muy diferentes de sus carreras, los autores de estas dos obras —el colombiano Gabriel García Márquez y el peruano Julio Ramón Ribeyro, respectivamente— materializaron la misma lucha contra el olvido, y la obsesión con el sentido de la existencia que de ella se desprende, en la escritura de textos autobiográficos. A partir de ese ejercicio doble que desde las *Confesiones* de San Agustín guía al grueso de obras autorreferenciales, ambos escritores cosecharon (uno de ellos sin proponérselo en un inicio) libros de gran factura artística que la crítica académica ha situado a la misma altura que sus ficciones más logradas. En parte porque, como era de esperarse, la decisión de descender a los abismos del yo no pudo sino tener a la relación que entablaron con su arte como telón de fondo.

Por su lado, ya entrado en la setentena, García Márquez publicó *Vivir para contarla* (2002), el primer tomo de sus memorias —el único que llegó a salir de la imprenta— en el que comparte con sus legiones de lectores en todo el mundo la historia de cómo se hizo escritor, desde su nacimiento hasta que a los 28 años parte a Europa para cubrir un evento como corresponsal de *El Espectador*. A lo largo de más de seiscientas páginas, el novelista colombiano regresa a sus raíces literarias a través de lo que Arturo Echavarría ha denominado un “tiempo artísticamente recobrado” (261). Un tiempo que, entre otras cosas, incluye la forja de sus primeras armas periodísticas en diversos diarios de su país, la publicación de sus primeros cuentos y reportajes (y la fama que ganó gracias a los mismos), su participación activa en la vida cultural de las ciudades en las que vivió, además de un precoz despertar político. En relación a la manera en que está concebida la trama de estas memorias, Camila Segura Bonnett comenta:

Vivir para contarla posee, sin duda, el argumento clásico del héroe que lleva a cabo su búsqueda mítica, atravesando cuantos obstáculos existen. Desde la pobreza, sus dificultades con la ortografía y el estudio, pasando por los padres que desean que se convierta en un abogado exitoso hasta el fracaso de poder publicar su primera novela en su primer intento. García Márquez no sólo demuestra que “no hay nada de este mundo ni del otro que no sea útil para un escritor” (265) como que quien “puede vivir sin escribir es que no es escritor”. (117)

Asimismo, es importante tomar en cuenta que el memorialista toma prestadas varias de las técnicas narrativas que figuran en sus cuentos y novelas para contar su historia, de manera que ésta a ratos parece más imaginada que vivida.

De otro lado, Ribeyro se entregó desde finales de los años cuarenta a la redacción de un diario íntimo al que le dio el título de *La tentación del fracaso* cuando tomó la decisión de publicarlo en 1992. Obra pionera y gigantesca que da cuenta de los avatares de una vocación literaria conforme los vive su protagonista a ambos lados del Atlántico, durante años que se suceden marcados por la incertidumbre y el miedo a caer en las trampas de la frustración. Acerca de las circunstancias que lo motivaron a extraer sus diarios de la esfera privada en la que —se suponía— debían permanecer, Ribeyro confesó al presentar el primer volumen:

Yo me animé a raíz de una visita que me hizo a París Guillermo Niño de Guzmán, en 1991, en la que leyó fragmentos del diario y me habló sobre la posibilidad de publicarlo [...] He comenzado por los años más lejanos [...] Confío en que mis editores irán publicando los otros volúmenes, que en un momento llegarán a ser unos quince; y si vivo un poco más, pueden ser unos veinte. (*La caza sutil* 347)

Lamentablemente, similar al caso de las memorias de García Márquez, hasta la fecha solo se han publicado los primeros tres tomos de su diario. Tres tomos que, para consuelo de muchos, nos remiten a una experiencia vital y artística muy rica, puesto que corresponden precisamente a los periodos en que Ribeyro encontraba su voz, se debatía entre la esencialidad del cuento y la ambición novelesca, entre un estado de marginalidad y la agonizante búsqueda de la llamada “gloria literaria”, y, también, entre la vida y la muerte. A propósito de la última edición de *La tentación del fracaso* (2019), la cual conmemora los 90 años de su nacimiento y 25 de su muerte, Antonio Muñoz Molina escribió un artículo en el que afirma que “[l]a gran novela que el escritor peruano pensaba que no iba a lograr la estuvo escribiendo día por día durante 30 años”.

Una de las diferencias que de inmediato salta a la vista entre García Márquez y Ribeyro es la notoriedad de la que gozó (todavía goza) el primero respecto al segundo, el cual, aunque aclamado por buena parte de la crítica, permaneció casi toda su vida ensombrecido por los protagonistas de esa explosión comercial y editorial que fue el *boom* hispanoamericano de la década del 60. En un apéndice que agregó a su *Historia personal del boom* (1972), el chileno José Donoso habla de “una nueva generación bastante más joven que comienza a brillar después del *boom* [...] En Perú hay que nombrar a Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique” (citado en Valero 40). Si bien Donoso cometió un error garrafal (Ribeyro no solo era contemporáneo de los miembros del *boom*, sino que además empezó a producir mucho antes que Bryce), su comentario pone de relieve el lugar secundario que ocupó el cuentista peruano dentro de las polémicas literarias de aquella época. Y, sin embargo, hay un creciente interés por reivindicar la obra de Ribeyro como una de las más valiosas (y queridas) del siglo pasado, que se manifiesta en constantes reediciones, conferencias, homenajes y esmeros para publicar materiales inéditos.

Así pues, ¿quiénes fueron, en realidad, estos autores? ¿De dónde vinieron y hasta dónde llegaron? ¿Cómo asumieron su vocación literaria? ¿Cuáles son los vínculos entre literatura y vida que emanan de esa vocación? ¿Quiénes fueron sus maestros? ¿Qué podemos aprender de la manera en que se representaron a sí mismos? ¿Cómo se tiene éxito y cómo se fracasa en la literatura? ¿Existen indicadores para saber si una obra pasará a la posteridad? ¿Con qué impresión se queda el lector luego de leer las memorias de García Márquez y el diario de Ribeyro? Estas son algunas de las preguntas que se plantean a lo largo de este trabajo, el cual busca ser, ante todo, una indagación en dos respuestas al llamado de la literatura.

Aunque tanto *Vivir para contarla* como *La tentación del fracaso* constituyen dos testimonios autobiográficos de la vocación de escritor, el primero está escrito desde la perspectiva del autor consagrado que recuerda, muy a la distancia, los escollos y victorias de su etapa formativa, mientras que el segundo da cuenta de aquella formación a medida que se gesta, tal y como la percibe el hombre frágil y escéptico que la protagoniza. Como veremos, la divergencia en el medio de expresión al que recurren los autores para dejar constancia de sus dramas personales da pie a lecturas muy diferentes de la manera en la que ambos se relacionaron con el hecho literario. En estos tiempos en los que circulan muchas recetas para convertirse en escritor, creo que resulta enriquecedor volver la mirada sobre estos dos autores canónicos y explorar la forma en que cada uno de ellos lidió con esa enfermedad incurable que es la vocación literaria. En ese sentido, es preciso señalar que no se trata en lo más mínimo de un ajuste de cuentas, sino de una reflexión a partir de dos maneras de vivir, sentir y hacer literatura.

El ensayo está dividido en dos capítulos que a su vez contienen cuatro secciones. El primero de ellos está dedicado íntegramente a *Vivir para contarla*. La sección 1.1 (“A caballo entre la vida y la literatura”) explica cómo la realidad y la fantasía a menudo se funden en las memorias de García Márquez. Luego, la sección 1.2 (“Gabo, escritor en ciernes”) identifica los elementos que contribuyeron de manera más cabal a su maduración literaria. En la sección 1.3 (“Cronista de realidades”) se da cuenta del proceso mediante el cual el autor colombiano se apropia de la realidad de su tiempo y la somete a sus fines creativos. La sección 1.4 (“¿Un relato incompleto?”) problematiza la lectura de *Vivir para contarla* como un texto carente de un desenlace. De manera similar, en el segundo capítulo se habla de manera exclusiva acerca de *La tentación del fracaso*. La sección 2.1 (“El diario de un escritor”) considera la

importancia capital que tuvo para Ribeyro el género diarístico. La sección 2.2 (“Una vez más, la literatura por encima de todo”) retoma el tópico del compromiso literario. En la sección 2.3 (“Entre el fracaso y la gloria”) se reflexiona en torno a la preocupación por el éxito y el escepticismo que acompañaron a Ribeyro a lo largo de su vida. La sección 2.4 (“¿Ribeyro antiépico?”) pone en tela de juicio la noción de Ribeyro como un escritor fundamentalmente antiépico y arroja luces sobre la naturaleza del retrato de sí mismo y de su oficio que elabora en su diario. Finalmente, ambos textos son comparados y contrastados en las conclusiones.

CAPÍTULO PRIMERO: *VIVIR PARA CONTARLA* (2002)

1.1. A caballo entre la vida y la literatura

Publicada en el otoño de 2002, cuando Gabriel García Márquez (1927-2014) ya se encontraba en un estadio avanzado de la vida, *Vivir para contarla* fue presentada como la primera entrega en una trilogía de memorias que el autor había descrito en marzo de 1998 como su proyecto más ambicioso: “Mis memorias van a ser mi gran libro de *ficción*; van a ser al fin *la novela* que siempre quise escribir y que he estado buscando toda la vida” (citado en Lafuente 96; el énfasis es mío).

Acaso la más esperada obra autobiográfica en América Latina a principios de siglo, las memorias del nobel colombiano nos sitúan en los albores de su carrera literaria, cuando todavía era una joven promesa en el mundo de las letras y se granjeaba un nombre como columnista y redactor en diversos periódicos de su tierra. Como ocurre en muchas de sus novelas, el texto carece de una cronología lineal y recorre episodios de la infancia, adolescencia y primera juventud del autor saltando en el tiempo en función a la trama central de su vocación literaria. El epígrafe contiene una consigna esencial para adentrarnos en el universo evocado por el autor: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (García Márquez 7). A la luz de esta sentencia, es comprensible que el título de la obra ponga énfasis en el hecho de contar, de narrar una vida, aún por encima del mismo hecho de haberla vivido. Como pacto de lectura, el epígrafe desmiente de entrada el supuesto de que en el texto autobiográfico el sujeto ha vertido toda su verdad —a diferencia de los biógrafos, que buscan y rebuscan en el pasado del mismo hasta poder elaborar una historia lo más fidedigna posible—, y que por lo tanto es “la persona más autorizada” (Ramírez 189) para narrar su historia personal. Provisto de una ingente materia

vital, en *Vivir para contarla* García Márquez revisita pasajes de su juventud y los somete a la misma finalidad artística que articula su corpus narrativo. Vale decir, contar una historia de la mejor manera en que ésta puede ser contada.

Sin duda, acorde con la inherente plasticidad del género autobiográfico, uno de los rasgos que más destaca en la obra memorística de García Márquez es la libertad de su composición. Exento de las ataduras retóricas del cuento, el teatro o la poesía, el memorialista tiene frente a su obra gran autonomía no solo en lo tocante a los temas y acontecimientos que pretende abordar (aquello que desea resaltar de su propia vida), sino también en cuanto a los recursos narrativos que tiene a su disposición para “contarla”. En su famoso artículo “La autobiografía como desfiguración” (1979), Paul de Man pone en entredicho la teoría de que el texto autorreferencial depende enteramente de lo vivido:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (920)

La poética que emplea García Márquez está estrechamente ligada a lo que De Man llama el ‘proyecto autobiográfico’ del escritor que ha decidido exponer parte de su ‘yo’. Así pues, las memorias del colombiano no son ni aspiran a ser objetivas y, aunque dan cuenta de eventos que realmente ocurrieron, a menudo lo hacen tomándose las licencias a las que nos tienen acostumbrados las ficciones más embusteras. Sin embargo, como ellas, las enmiendas y añadidos que confecciona el autor no socavan la credibilidad de aquello que cuenta.

El acontecimiento que abre y de alguna manera vertebra la totalidad de lo narrado en este tomo inaugural de su autobiografía es el viaje a Aracataca que el protagonista emprende junto a su madre para vender la casa de su abuelo cuando tenía 23 años. El primer párrafo bien podría ser el inicio de un cuento o una novela:

Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa. Había llegado a Barranquilla esa mañana desde el pueblo distante donde vivía la familia y no tenía la menor idea de cómo encontrarme. Preguntando por aquí y por allá entre los conocidos, le indicaron que me buscara en la librería Mundo o en los cafés vecinos [...] Se abrió paso con su andar ligero por entre las mesas de libros en exhibición, se me plantó enfrente, mirándome a los ojos con la sonrisa pícaro de sus días mejores, y antes que yo pudiera reaccionar, me dijo:

—Soy tu madre. (9)

¿Es común que una madre salude a su hijo después de tiempo recordándole que ella es la persona que lo trajo al mundo? ¿Por qué dar inicio a la obra en ese preciso momento de su vida en lugar de hablar de sus ancestros o de la forma en que afloró en él el gusto por la literatura? Camila Segura Bonnett atribuye la decisión de no empezar el texto cronológicamente a la necesidad de compartir con el lector un episodio clave —acaso el más significativo— en su naciente carrera de escritor (118), lo cual convierte esta última en el hilo conductor de la trama. El narrador pone de relieve el lugar que ocupa el hogar de los abuelos en su imaginario personal (y, por extensión, en su mundo narrativo) apenas su madre le dice a qué ha venido: “No tuvo que decirme cuál, ni donde, porque para nosotros sólo existía una [casa] en el mundo: la vieja casa de los abuelos en Aracataca, donde tuve la buena suerte de nacer” (10).

Lo cierto es que el reencuentro con la madre está inscrito en la memoria de García Márquez como un momento fundacional y definitorio tanto en su vida como en su vocación de creador: “aquel cándido paseo de sólo dos días [...] iba a ser tan determinante para mí” (11), confiesa el narrador en las primeras páginas. Gerald Martin, quien ha escrito una de las biografías más extensas del autor colombiano, sostiene que *Vivir para contarla* es el relato mitológico de cómo un muchacho que fue separado de su madre poco después de haber nacido la recupera mucho tiempo después, y de cómo el viaje de regreso a la tierra natal le da el impulso vital que le hace falta para pergeñar sus historias (137). Es por ello que el regreso a la arcadía de la infancia es, a la vez, un viaje de auto-reconocimiento: el protagonista se sabe hijo de Luisa Santiaga Márquez, y, por lo tanto, hijo de Aracataca, su historia, sus traumas, sus mitos y fantasmas. Es decir, poseedor de una riquísima fuente de material creativo de la que beberá toda su producción literaria. No es gratuito que el primer capítulo —considerado por muchos como el mejor— concluya con el nacimiento de Gabriel José de la Concordia, aquel niño de ojos vivos que aparece en la portada del libro. El regreso con la madre al pueblo en el que llegó al mundo, tiene, pues, un correlato en el afianzamiento de las dotes fabuladoras del sujeto autobiográfico.

No debe sorprender que la lectura de *Vivir para contarla* constantemente nos invite a cotejar lo que el narrador —que en este caso hace las veces de protagonista— revela de su propia vida con los hechos verídicos que aparecen cifrados y retocados por su pluma en sus obras de ficción. Por ejemplo, el narrador comparte la historia real del hombre que José Arcadio Buendía asesina en la gallera de *Cien Años de Soledad* (499) o la de los “amores contrariados” de sus padres que figura en *El amor en los tiempos del cólera* (58). Al respecto, Peter Earle nos recuerda que lo personal inexorablemente constituye el punto de partida de

todo acto de creación artística: “[t]oda literatura y todo arte parten de lo autobiográfico porque todo lo escrito, pintado o danzado comienza con la aventura del yo” (139). Pero sumado a las múltiples correspondencias entre el contenido de las memorias y el de las ficciones de García Márquez, también es posible rastrear una continuidad en el aspecto formal: “Más factual que la mayoría de sus escritos, *Vivir para contarla* es, sin embargo, casi igual de fantástica” (citado por Segura Bonnett 122).

En efecto, las fronteras de la verdad y la mentira, la vida y el sueño, se tornan difusas a lo largo de las casi seiscientas páginas que reconstruyen la trayectoria vital y artística de uno de los personajes más destacados de la escena cultural latinoamericana desde su nacimiento hasta que, en julio de 1955, cumplidos los 28 años, parte a Europa como corresponsal del periódico bogotano *El Espectador*. Al igual que en sus cuentos y novelas, la literatura y la vida aparecen consustanciadas en estas memorias sin reparos de orden documental y convergen en el cometido de narrar la conversión de Gabo, el niño mimado y fantasioso de Aracataca, el periodista de Bogotá, Cartagena y Barranquilla, en un escritor a carta cabal.

1.2. Gabo, escritor en ciernes

Vivir para contarla es, ante todo, un texto de formación literaria. El solo hecho de que se trata de las memorias de un escritor inscribe al texto en una larga tradición en la que figuran títulos tan variados como *Habla, Memoria* de Vladimir Nabokov, *París era una fiesta* de Ernest Hemingway, *Vida de este chico* de Tobías Wolff o *Ermitaño en París* de Italo Calvino. Y, como sucede en esas obras, el autor nos hace copartícipes de los sinsabores, las epifanías, los mil y un desfallecimientos y conquistas que trae consigo lo que llama “la carpintería del oficio” (566); aunque, hay que decirlo, por lo general abundan las victorias. De esta manera, el vínculo insoslayable entre literatura y vida se manifiesta de manera más

contundente en la búsqueda de un estilo que el narrador hace suyo a fuerza de sudar la gota gorda cada día frente a la máquina de escribir.

No es de extrañar que en buena parte de las anécdotas que refiere el narrador el acto de escribir llegue a adoptar visos bélicos. Cecilia Castro Lee describe la evolución del personaje principal como el resultado de una “doble lucha para definir su identidad y afianzarse como escritor” (174). Durante el periodo de su vida al que nos da acceso García Márquez, la realidad circundante provee al narrador primerizo que era de una larga serie de estímulos para enfrentarse a la página en blanco:

Cada cosa, con sólo mirarla, me suscitaba una ansiedad irresistible de escribir para no morir [...] yo mismo me lo impuse aquella noche como un *compromiso de guerra*: [escribir] o morir. O como Rilke había dicho: «Si usted cree que es capaz de vivir sin escribir, no escriba». (122-123; la cursiva es mía)

Lo dijo Rilke, pero antes Gustave Flaubert había hecho una observación muy similar que se aplica al escritor en ciernes que era García Márquez en los años de *Vivir para contarla*: “Escribir es una manera de vivir” (citado en Vargas Llosa 2015 19). Es decir, la vocación de escritor entendida como un hecho excluyente e inaplazable, que acapara y dota de sentido al mundo que rodea al creador de ficciones. En esa misma línea, la metáfora del “compromiso de guerra” alude a la concepción de la escritura como una batalla incesante en la que el autor se autoinmola y deposita todas sus esperanzas, todas sus pasiones y sus miedos, en esa actividad que consume su existencia y, al mismo tiempo, la justifica.

Los retazos de vida que García Márquez reúne en estas memorias se ajustan a la necesidad que tiene de cimentar su identidad como escritor. En ese sentido, la autorrepresentación coincide con una indagación en las etapas de maduración del yo creador, cuyos

victorias y peripecias se ven enmarcadas en un contexto socio-cultural bastante mutable en la historia de Colombia. No obstante, como veremos más adelante, aquellos escenarios temporales y geográficos —así como los muchos personajes que los habitan— son memorables dentro de la obra más por haber sido el ambiente en el que Gabo se hizo escritor que por su valor histórico-documental. Unas cuantas páginas antes de concluir el libro, el narrador evoca un reencuentro con un conocido que problematiza la percepción que tiene de sí mismo:

En la terminal de buses de Cartagena me encontré con Lácides, el portero inolvidable del Rascacielos [...] Al final de su intercambio atropellado [...] me dijo con un fervor que me dio en el alma:

—Lo que no entiendo, don Gabriel, es por qué no me dijo nunca quién era usted.

—Ay, mi querido Lácides —le contesté, más adolorido que él—, no podía decírselo porque todavía hoy ni yo mismo sé quién soy yo. (578)

Al igual que la quimérica búsqueda del libro perfecto, el narrador presenta el descubrimiento (y la comprensión) del ‘yo’ como una empresa sin fin. La identidad individual no se configura como algo fijo ni fácil de definir, y, a ratos, da la impresión de que el sujeto autobiográfico no es el más apropiado para llevar a cabo dicha tarea. En contraste, la identidad de escritor rápidamente se convierte en la gran constante del libro. Sin la menor duda, aunque pase por varios momentos de crisis, el compromiso que el joven autor tiene con su arte asoma una y otra vez como la protagonista de sus memorias.

En un pasaje que versa sobre su creciente interés por el quehacer periodístico, García Márquez habla acerca de su temprano descubrimiento de que “[la] novela y [el] reportaje son hijos de una misma madre” (315). Y no es para menos. Porque si hay un oficio que para él

estuvo a la misma altura que su veta ficcional, y que además tuvo una repercusión cardinal en su labor literaria, es el periodismo. Luego de los movimientos de protesta que ocurrieron el 9 de abril de 1948 a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán—más conocida como “El Bogotazo”—, Gabo abandona sus estudios de Derecho en Bogotá y se muda a la ciudad caribeña de Cartagena de Indias. Una vez allí, gracias a la insistencia de su amigo Manuel Zapata Olivella, prueba suerte en el periódico *El Universal*, dirigido en ese entonces por Clemente Manuel Zabala. García Márquez tenía en su haber tres cuentos de estirpe kafkiana publicados en Bogotá con los cuales no se sentía particularmente satisfecho. Para su sorpresa y espanto, Zabala no solo los había leído, sino que además compartía el entusiasmo de los críticos por sus primeras publicaciones. La noticia de que el precoz escritor haría sus primeras armas periodísticas en el periódico cartaginense se dio a lo grande:

Me abrió la ducha un compañero de cuarto y me puso ante los ojos la página editorial de *El Universal*. Había una nota terrorífica sobre mi llegada a la ciudad, que me comprometía como escritor antes de serlo y como periodista inminente a menos de veinticuatro horas de haber visto por dentro un periódico por primera vez. (383)

Aunque es posible encontrar muchas otras referencias a una suerte de destino sellado para el protagonista, sus primeros pasos como periodista probablemente sean los que repercutieron más cabalmente en su futuro como narrador, tanto por la disciplina y la pericia técnica que le heredaron sus desvelos en la sala de redacción, como por la porfiada autocrítica que más tarde le permitiría cosechar grandes títulos. Muchos años después García Márquez habría de recordar cómo Zabala llegó a llenar sus cuentos —esos que tanto le habían gustado— de enmendaduras con tinta roja de cabo a rabo, como constancia de su afán perfeccionista (García Usta 61).

Poco después, ya afincado en Barranquilla, trabajaría en *El Herald*, donde tenía una nota diaria que se titulaba “La Jirafa” en la que abordaba toda clase de temas. Pero, de lejos, el ejemplo más claro de la maestría narrativa adquirida durante esos años es la gestación de *Relato de un naufrago* (1955), un reportaje novelado que el *El Espectador* publicó por entregas y al que el memorialista dedica varias páginas. Mario Vargas Llosa califica al producto final como “un ligero pero excelente relato de aventuras, fraguado con un dominio maestro de todos los secretos del género: objetividad, acción incesante, toques habitualmente alternados de dramatismo, suspenso y humor” (42). Fue precisamente el escándalo que provocó el último número de este reportaje (y las amenazas de muerte que llegaron a la redacción) lo que condujo al viaje a Ginebra con el que concluye este primer tomo de memorias (579). Para entonces, Gabo ya tenía pleno dominio de sus facultades narrativas.

1.3. Cronista de realidades

Pese al genio creador del joven cataquero, es preciso subrayar que la presencia preponderante de las redes que llegó a integrar García Márquez cuando todavía era un aprendiz de escritor refleja la gran ayuda que necesitó para cumplir su objetivo. Por ejemplo, mientras escribía para *El Herald*, fue enrolado en las filas del famoso Grupo de Barranquilla, al que describe de la siguiente manera:

Eran escritores y artistas jóvenes que ejercían un cierto liderazgo en la vida cultural, de la mano del maestro catalán Ramón Vinyes [...] Pasamos una noche hablando de todo y quedamos en una comunicación tan entusiasta y constante, de intercambio de libros y guiños literarios, que terminé trabajando con ellos. (128)

La sintonía que sintió con esos jóvenes que, como él, trasnochaban leyendo novelas y preparando manuscritos, le dio acceso a una amplísima fuente de consulta en materia artística,

llena de coincidencias y contrastes, que enriqueció su apreciación del hecho literario. Junto a ellos, Gabo confiesa haber hecho vida de bohemio en bares y burdeles, pero, a pesar de los excesos —o, a lo mejor, por efecto de ellos—, jamás olvidó las lecciones que le legaron sus muchas discusiones en la Barranquilla de los años cincuenta.

Entre los miembros que menciona sobresalen Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda Samudio, todos mayores que él. Se daban cita no una, sino dos veces al día en la librería Mundo, “un remanso de paz en medio del fragor de la calle San Blas, la arteria comercial [de la ciudad]” (132), para departir sobre tópicos literarios y los proyectos que tenían en mente. De hecho, fue Álvaro quien lo introdujo a la obra de William Faulkner y Virginia Woolf, dos de los autores que han ejercido un influjo más notorio sobre su producción literaria (406). Asimismo, fue gracias a Álvaro que Gabo descubrió las posibilidades expresivas del séptimo arte, el cual, con el tiempo, se convirtió en otra de sus grandes pasiones: “Para mí fue un hallazgo providencial, porque siempre había tenido el cine como un arte subsidiario que se alimentaba más del teatro que de la novela” (405). Es bien sabido que, además de las reseñas de películas que redactó para *El Espectador*, escribió varios guiones de cine e incluso llegó a estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* en Roma.

El Gabo veterano también relata cómo, mucho años antes de que se entablaran estos vínculos, cuando aún vestía el pantalón corto, el padre Arturo Mejía le publicó sus primeros versos (los cuales habían sido decomisados) con el título de “Bobadas mías” en la revista escolar *Juventud*. En buena cuenta, el aspirante a escritor siempre se caracterizó por buscar figuras tutelares, casi siempre mayores que él, que pudieran guiarlo en los esquivos senderos de la vida literaria. Luego de la anécdota sobre su *opera prima*, el narrador describe al “gusto

de conversar con alumnos mayores que [él]” como una “vocación que [lo] iba a acompañar toda la vida” (193).

Polemizando con la teoría del profesor Jacques Gilard —según él, “tan mitificada como errada” (12)—, Jorge García Usta reivindica, con justicia, la gran influencia que tuvieron los años formativos de Cartagena y, sobre todo, la ya citada figura de Clemente Zabala, en la carrera de García Márquez. De manera crucial, según García Usta, bajo la tutela de Zabala “el tema político (que implica la total sensibilización hacia la realidad regional y nacional, e induce el cambio de mirada sobre los temas de posibilidades literarias) será diario” (30). Dada la amplitud de registros que cubre acerca de la vida del escritor (y del mundo que lo rodea), *Vivir para contarla* también se ve emparentada, como texto, con la clasificación de “crónica cultural” (Cobo Borda 143). Sumadas a las inclinaciones literarias del futuro nobel, su temprana incursión en el oficio periodístico y la influencia de las muchas gentes que conoció en su primera juventud contribuyeron a moldear la personalidad inquisitiva, disciplinada, terca y proclive a la fantasía que lo llevaría, unos cuantos lustros después, a acumular una cuantiosa legión de seguidores y ganar los premios de mayor prestigio en el mundo literario.

De otro lado, no es muy difícil reparar en que la historia de Colombia ocupa un lugar neurálgico en *Vivir para contarla*. De hecho, como señala Segura Bonnett, es posible identificar una “continuidad” entre la historia del país y el drama vital del joven de Aracataca que aspira a volverse escritor (123). En los ocho capítulos que componen las memorias, García Márquez le confiere un carácter primordial a la coyuntura política, lo cual reafirma su condición de escritor comprometido con los dilemas de su tiempo. Además de dar cuenta de la manera en que se forja una vocación literaria, la obra es también un testimonio de la serie

de procesos que dieron forma a la Colombia del siglo pasado, desde los tiempos de Miguel Abadía Méndez hasta la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. En consonancia con su formación de cronista, el autor elabora un fresco minucioso del acontecer de su nación en el que deja constancia de sus pareceres, preocupaciones y dudas acerca de una larga lista de hechos.

Sin embargo, si hay un evento capital de la historia de Colombia, y que también fue decisivo en la vida del autor, es el “Bogotazo”: una serie de protestas masivas que tuvieron lugar el 9 de abril de 1948 en respuesta al magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán —un carismático político y orador que llegó a dirigir el Partido Liberal—, y que marcaron el inicio del sombrío período conocido como “La Violencia”. La figura de Gaitán tuvo una fuerte impronta en la evolución ideológica de García Márquez, cuyos primeros recuerdos del líder político acusan una gran admiración que a ratos colinda con la idolatría debido al estrecho vínculo que tuvo con la historia de su familia, así como sus notables empeños en pos de las reformas sociales que ameritaba una población dividida en compartimentos estancos:

[Jorge Eliécer Gaitán] había sido uno de los héroes de mi infancia por sus acciones contra la represión de la zona bananera [...] Mi abuela lo admiraba [...] Yo había estado a sus espaldas mientras pronunciaba un discurso atronador desde un balcón de la plaza de Zipaquirá [...] no habló de liberales y conservadores, o de explotadores y explotados, como todo el mundo, sino de pobres y oligarcas, una palabra que escuché entonces por primera vez martillada en cada frase [...]. (251)

El descubrimiento de un referente cívico como Gaitán coincide con el despertar de la conciencia política de García Márquez (Bost 92), y, al mismo tiempo, la tragedia que supone la muerte del mismo produce un punto de inflexión tanto en su vida como en la vida política de la nación. En una entrevista de 1971, García Márquez confesó que deseaba que todos los

países latinoamericanos abrazaran la causa socialista (Guibert 29), una postura que se mantuvo a lo largo de su vida. No puede descartarse que su militancia a favor de la izquierda sea tributaria de los ideales que defendía Gaitán. Al final del capítulo cinco, el cual puede ser leído como un homenaje a Gaitán, el memorialista hace una observación sintomática de la opinión que le merece este personaje: “creo haber tomado conciencia de que aquel 9 de abril de 1948 había empezado en Colombia el siglo XX” (363). Asimismo, como ya hemos mencionado, el incendio de su ruinoso pensionado de Bogotá durante las revueltas y la clausura de la Universidad bogotana lo llevan a mudarse a la región caribeña, donde dará inicio a una fructífera carrera de periodista y fortalecerá su ambición de convertirse en un escritor profesional.

Ahora bien, ¿qué efecto puede tener el hecho de que la realidad histórica y política colombiana del siglo XX se funda de manera tan natural con la vida de García Márquez? En buena cuenta, aquella retroalimentación de lo personal con lo nacional da pie a una técnica narrativa que el profesor David Bost denomina “la personalización de la historia” (80). Dicho procedimiento hace alusión a la apropiación de una realidad bastante más compleja, que abarca muchos más niveles de la experiencia humana (vale decir, la historia de Colombia en la primera mitad del siglo pasado) por parte del autor implícito, como si aquélla no pudiera ser disociada bajo ninguna circunstancia del tema principal de su formación literaria.

Es por ello que, en estas memorias, García Márquez recrea —a la manera de un reportaje o una crónica— el mundo real según sus necesidades expresivas, demostrando una vez más que “habita la realidad cotidiana como [si ésta fuera] un substrato de su ficción” (Earle 13). En relación a este aspecto, la definición que hace Vargas Llosa de García Márquez como un ‘deicida’ en su análisis de *Cien años de soledad*, la obra cumbre del nobel

colombiano, calza con el tratamiento de la historia nacional en sus memorias: “es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación” (480). Salvo que en este caso es la necesidad de pasar revista de los hechos que marcaron su maduración literaria hasta los 28 años, el proyecto autobiográfico del que habla Paul de Man, el que empuja a García Márquez a echar mano de la historia de su país para contar la suya.

1.4. ¿Un relato incompleto?

Las memorias llegan a su fin con la carta que García Márquez le escribe a Mercedes Barcha, la bella muchacha de la que se quedó prendado para toda la vida (y con la que eventualmente llegaría a casarse), y su partida a Europa, donde dice que se quedará a vivir para siempre si es que ella no le contesta antes de un mes (578-579).

Si bien el narrador no nos habla de lo que pasó después, interrumpiendo la narración justo en el momento en que emprende un viaje que le daría un vuelco a su devenir como creador de ficciones, ¿es realmente válido interpretar al texto como una suerte de historia truncada? Tratándose de un texto autobiográfico, y no de una obra de ficción que, en virtud de sus aciertos estéticos, logra emanciparse de la realidad, los episodios que recrea en él inexorablemente pasan a formar parte de un relato verídico y mucho más vasto, lo cual, a su vez, nos remite al presente desde el cual escribe el memorialista. La etapa fundacional de su carrera literaria a la que nos da acceso en este primer tomo de memorias integra una historia cuyo desenlace es harto conocido: el del escritor universal, protagonista del *boom* hispanoamericano, ovacionado a ambos lados del Atlántico, traducido a decenas de lenguas, y, por si fuera poco, consultado con frecuencia acerca de las problemáticas que aquejan a las sociedades del mundo. En suma, un mito viviente de la literatura escrita en español.

Así pues, en *Vivir para contarla* García Márquez rehace teleológicamente los inicios de su carrera desde la óptica del que ya lo logró, del autor consagrado que, luego de haber sorteado un sinnúmero de peligros, ha llegado a la cúspide del mundo de las letras, y tiene plena conciencia de ello. Gerald Martin hace hincapié en el contrapunto que existe entre sus obras literarias, donde la fatalidad casi siempre convive con la esperanza, y estas memorias rebosantes de optimismo, escritas en un tiempo en el que las peores tormentas ya quedaron atrás, y solo queda evocar, muy a la distancia, los males pasados:

This memoir largely avoids darkness: the author has opted for *a classical imperturbability*; rather than recreate the dynamic and contradictory reality of life as it was actually lived, with all its pains and pleasures, he has written from a great distance, from the summit where he, as an acclaimed and magisterial artist, has chosen to set his easel, on the sunniest of days. (141; la cursiva es mía)

Segura Bonnett se pregunta si la imagen que García Márquez dibuja de sí mismo es coherente con su perfil de celebridad literaria y subraya el hecho de que el texto está dirigido a un “público mundial” (129) en el que han calado sus escritos. Pero, a la par que la historia de cómo llegó a consagrarse como escritor, la nostalgia por el tiempo perdido, aquello que Luis Correa Díaz interpreta como la “auto-afección” de los textos autorreferenciales (86), constituye un ingrediente esencial de la obra que el lector también espera con ansias. La escena en la que prueba la sopa que el doctor Barboza les convida a él y a su madre delata los ribetes proustianos del texto: “Desde que probé la sopa tuve la sensación de que todo un mundo adormecido despertaba en mi memoria” (39).

El carácter épico de *Vivir para contarla* queda signado en un pasaje en el que el protagonista reflexiona junto a sus amigos del Grupo de Barranquilla en torno a la verdad que

se esconde detrás de *El conde de Montecristo*: “¿cómo logró Dumas que un marinero inocente, ignorante, pobre y encarcelado sin causa, pudiera escapar de una fortaleza infranqueable convertido en el hombre más rico y culto de su tiempo?” (403). Ése es, pues, el barro con el que están amasadas estas memorias: la leyenda de un niño nacido en un minúsculo pueblo de Colombia que desde muy temprano se sintió llamado a la vocación literaria, probó suerte en el periodismo, dio la batalla diaria frente a la máquina de escribir, y, como no podía ser de otra manera, se convirtió en uno de los más reconocidos escritores del siglo XX.

CAPÍTULO SEGUNDO: *LA TENTACIÓN DEL FRACASO (1950-1978)*

2.1. El diario de un escritor

Corrían los años noventa cuando la editorial del señor Jaime Campodónico publicó en Lima, en plena guerra contra el terrorismo de Sendero Luminoso, la primera entrega del diario personal de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). A ésta le siguieron dos volúmenes más, el tercero de los cuales salió de la imprenta unos meses después de la muerte del autor. En la introducción que redactó en la primavera de 1992, Ribeyro hace alusión —con la modestia que lo caracterizaba— al carácter colosal de su obra, así como a la contribución inédita que supuso su aparición en el ámbito de las letras hispanas:

Al publicar este primer volumen —de los diez o doce que comprenderá bajo el título general de La tentación del fracaso— creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del diario de escritor. En el Perú, que yo sepa, aparte de diarios de exploradores, viajeros o funcionarios, no existen este tipo de obras. Como tampoco existen, o muy raramente, en el ámbito de la literatura en lengua española. Todo lo contrario de lo que ocurre en Francia, Alemania o Gran Bretaña, donde el diario del escritor es muy frecuente y forma parte, por tradición, de los géneros a los que se recurre para expresarse. (La tentación del fracaso 1-2)

Sin duda, la publicación (la escritura misma) de *La tentación del fracaso* supone el rescate de un género usualmente considerado como ‘menor’ en el panorama literario de Hispanoamérica, a diferencia de lo que sucede con las autobiografías, las memorias o incluso los libros de viajes, que, si bien no han gozado de la misma popularidad que las novelas o las colecciones de relatos, han ido convocando un público cada vez más grande en la región. Por

ello, la elección del diario personal como medio de expresión nos remite a un primer nivel de marginalidad en el análisis de este texto autorreferencial y su vinculación con el resto de la producción ribeyriana.

¿Qué empujó a Ribeyro a enfrascarse en la escritura de un diario íntimo? ¿Cuáles fueron sus referentes? ¿Qué función o funciones llegó a cumplir el diario con respecto a su vida y obra, y a la manera en que ambas se retroalimentaron? ¿Por qué decidió sustraer estas anotaciones de los feudos de su intimidad y compartirlas con sus lectores, que ya tenían acceso a buena parte de su (auto)biografía a través de sus cuentos, a los que él mismo llamó “espejo de [su] vida” (10) en el prólogo que escribió para *La palabra del mundo*, poco antes de morir? Por un lado, aunque probablemente no sea posible responder a estas preguntas de manera cabal, el crítico tiene la gran ventaja de que el propio Ribeyro no solamente fue un voraz lector de diarios personales, sino que, además, se dedicó a coleccionarlos, estudiarlos y comentarlos.

Sergio Ramírez Franco identifica una nueva fase en la escritura de Ribeyro a partir de los años ochenta, con la publicación de títulos “de marcado tono reflexivo y aun confesional” (49-50), como es el caso de *Prosas apátridas* (1986), *Sólo para fumadores* (1987), *Dichos de Luder* (1989), y, un poco más tarde, *Relatos Santacrucinos* (1992) y los tres primeros tomos de su diario personal —los únicos que se han publicado hasta la fecha de los 10 o 12 que prometió el autor—. Pese a que cobró mayor notoriedad en la recta final de su vida, el afán de Ribeyro por adentrarse en los cauces de la intimidad y la introspección acerca de lo vivido (y de lo no vivido) afloró muy temprano en él; y en buena cuenta, gracias a su descubrimiento de los textos íntimos. En efecto, la red intertextual de la que se nutre Ribeyro para aprender el arte de escribir un diario es muy amplia y casi toda de raigambre europea —como ocurre con

sus influencias en el terreno de la narrativa, donde descuellan los autores franceses canónicos del siglo XIX (Flaubert, Maupassant, Stendhal y compañía), seguidos por norteamericanos como Poe, Henry James y Hemingway, y un puñado de latinoamericanos entre los que se encontraba, por supuesto, Borges. Desde que lo halló en la biblioteca de sus padres allá por los años cuarenta, cuando tenía catorce o quince años, el diario del suizo Henri-Frédéric Amiel pasó a ser uno de sus libros de cabecera:

¿Quién podría ser el clásico de los diarios íntimos? El juicio es casi unánime: Amiel. En el diario de Amiel se reúnen todos los elementos que podrían constituir un diario íntimo ideal. Si a esto añadimos sus cualidades estrictamente literarias, comprenderemos por qué Maurice Chapelan lo califica como «monumento único de la lengua francesa», digno de figurar al lado de Montaigne y de Pascal. (*La caza sutil* 331)

Pero, junto al de Amiel, también ocuparon un lugar privilegiado en la biblioteca del cuentista los diarios de Victor Hugo, los hermanos Goncourt, Kafka, André Gide, Stendhal, Ernst Jünger, Julien Green, entre otros cultores de ese género tan extraño en la América Latina de ese entonces. Fueron aquellas lecturas —sumadas a su personalidad introvertida y proclive a la meditación— las que lo llevaron a redactar su propio diario a finales de los años cuarenta, cuando frisaba los 20 años.

La fascinación del Ribeyro adolescente con los diarios muy pronto desembocó en un interés crítico por la naturaleza de los mismos. En 1953 escribió en París un artículo titulado “En torno a los diarios íntimos” que un par de años más tarde sería publicado en el Suplemento Dominical del diario *El Comercio* de Lima. En él, esboza una suerte de propuesta teórica para el estudio de aquel género largamente desatendido por los círculos académicos,

motivando a otros a que sigan llenando ese vacío. Entre las características formales de todo diario, Ribeyro recalca los principios de “cotidianidad”, “presunción de veracidad” y “libertad de composición” (328-329). El primero hace alusión a la frecuencia con la que el autor escribe en su diario, la cual, si bien no necesariamente debe ser diaria, sí debe gozar de cierta “periodicidad”; el segundo se refiere al carácter supuestamente fidedigno de lo narrado; y, finalmente, la “libertad de composición” implica que el diarista tiene carta libre en lo que atañe al estilo y los recursos a los que recurre para expresarse, siempre y cuando aquello no comprometa las otras dos cláusulas. Ribeyro añade otro atributo no menos relevante, que es el “sentido del fragmento” (330) —término prestado de Charles Du Bos— que podría compararse al laconismo presente en los relatos cortos más logrados.

Años más tarde, Ribeyro publicó otro artículo, esta vez en su libro de ensayos *La caza sutil* (1976), sobre los textos íntimos de Alberto Jochamowitz y José García Calderón —dos connotados hombres públicos que provenían de las clases dirigentes del Perú—, a los cuales tilda de “semidiarios” (333-334) debido a que su valor es más documental y anecdótico que literario. A pesar de constituir precedentes válidos, estos escritos no se ajustan a la definición del diario íntimo: el primero está empapado de las banalidades de un hombre común y silvestre (335) y carece de toda noción de estilo (337), y el segundo, aunque dotado de algunos pasajes de marcado idealismo que inspiran simpatía en el lector, no alcanza la trascendencia estética a la que aspiran las obras literarias. En ese sentido, *La tentación del fracaso* se revela como un libro pionero en el sentido más amplio del término. Y Ribeyro tiene plena conciencia de ello. De hecho, cada cierto número de páginas es posible detectar rastros de una propensión auto-indagatoria (metaliteraria, si se quiere) que lleva al diarista a

reflexionar sobre el texto que está escribiendo, la larga tradición a la cual se circunscribe, y su valor dentro de su propio corpus narrativo.

Por ejemplo, la entrada del 29 de enero de 1954 continúa la misma línea teórica del artículo de 1953, indagando en otro posible aliciente para el quehacer diarístico:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de *culpa*. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de *confesión* apartada del rito católico, hecha para personas crédulas. Un coloquio *humillante* con ese implacable director espiritual que llevan dentro de sí todos los hombres afectos a este tipo de confidencias. (29; el énfasis es mío)

De esta manera, el proceso de escritura del diario se configura como una experiencia catártica a través de la cual el autor (que, recordémoslo, también es el protagonista) intenta expurgar sus frustraciones y obsesiones, de modo que la vida sea más vivible y los desafíos de la vocación literaria menos apremiantes.

Pero quizá el aspecto que más llama la atención, y que, al mismo tiempo, le confiere al texto una vitalidad expresiva poco usual en las otras variantes del texto autobiográfico, sea el hecho de que el diario hace las veces de compañero de ruta del autor. Al contrario de lo que ocurre en una autobiografía o en un libro de memorias, donde el autor relata los hechos de manera retrospectiva —casi siempre con una distancia de varias décadas—, la mirada del Ribeyro diarista está puesta sobre el día a día, es decir, sobre un sendero desconocido, donde el protagonista camina de puntillas, sin saber qué le deparará el futuro. Es por ello que Guillermo Niño de Guzmán describe a *La tentación del fracaso*, con razón, como “una obra en marcha constante, sujeta al azar y los avatares cotidianos” (307). El lector pronto descubre

que está frente a una historia que se escribe conforme se vive y que, en consecuencia, tiene a la incertidumbre y a la urgencia como principios rectores. Dudas acerca de lo que vendrá y urgencia por hacer que la vocación de escritor dé frutos lo más pronto posible, antes de que el miedo, las penurias económicas, la falta de fe o la enfermedad den pie al fracaso que aterra al creador. Se trata, pues, de una carrera a contra reloj, sin un final previsible, en la que el diario —y, por extensión, el lector con el que Ribeyro ha decidido compartir su lado más íntimo— se sitúan al lado del maratonista que es el escritor.

Ya en la entrada de 1954 Ribeyro alude a la circularidad de la trama que se entreteteje en su diario en los siguientes términos: “En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario” (30). ¿Y cuál es el dilema que está detrás de todas las anotaciones del autor? La pregunta de si Ribeyro sucumbirá o no ante la tentación del fracaso que lo atormenta sin tregua. Como veremos, el estancamiento no se perfila como una opción para el personaje principal, el cual, con todas sus carencias y derrotas, insiste en sus empeños. Es por eso que uno de los ingredientes fundamentales del texto es la tensión. La tensión por la vida, por la obra nonata que le da vueltas en la cabeza, o quizá por la que ya está escribiendo en su diario, como se puede inferir a partir de la entrada del 22 de noviembre de 1953: “Lucidez extraordinaria. Conciencia descarnada de mis debilidades. Pesimismo envolvente. Ganas sin embargo de escribir algo bello y grandioso. Carácter liberatorio de mi literatura” (28). O todavía más de esta entrada de los primeros días de 1960: “Sólo entonces comencé a darme cuenta de que el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida” (210).

Las observaciones de Ribeyro dentro y fuera de su diario aportaron nuevas calas en el estudio de estos textos íntimos y precisamente por ello constituyen una fuente valiosa para

aproximarnos a *La tentación del fracaso* en tanto exponente de una forma literaria privilegiada dentro de su visión personal del mundo, que además sirve como mediadora con la realidad que le tocó vivir.

2.2. Una vez más, la literatura por encima de todo

Si hay un tópico en el que se entrecruzan —directa o indirectamente— las entradas del diario de Ribeyro es el oficio de escritor. El proyecto autobiográfico que lleva a cabo Ribeyro tiene como trasfondo lo que Giovanna Minardi denomina la edificación de su “personalidad literaria” (429). Ése es el rudimento temático que permite atribuirle el distintivo de ‘diario de escritor’ a *La tentación del fracaso*. Juntos, los tres tomos publicados hasta la fecha acumulan alrededor de 600 páginas divididas, primero, en pequeños diarios titulados de acuerdo a las ciudades en las que fueron escritos (éstas incluyen Lima, París, Madrid, Múnich, Amberes, Berlín, Hamburgo y Fráncfort y, brevemente, Ayacucho), y luego por años, hasta llegar a 1978, cuando el autor está a punto de entrar a la cincuentena. Así, el lector sigue los pasos de Ribeyro desde sus años de estudiante universitario hartado del Derecho (al igual que Ludo Tótem, el personaje central de su novela *Los geniecillos dominicales*), pasando por sus peripecias en Europa —primero como becario del Instituto de Cultura Hispánica y luego como un menesteroso y enfermizo escritor latinoamericano al que le es esquiva la gloria literaria, vaya a donde vaya—, su trabajo en la Agencia France-Press y más tarde en la embajada del Perú en París, hasta su conversión en esposo y padre de familia.

De manera significativa, el rango de vida al que nos da acceso el diario (28 años que forman parte de su primera juventud y edad madura) corresponde a una etapa de plena lucha en la que el protagonista afianzaba sus dotes de narrador, encontraba su propia voz, y trataba —con más pesares que satisfacciones— de conciliar los trajines de su vida con los rigores de

su labor artística. Porque si hay algo que se mantiene intacto a lo largo de ese más de medio millar de páginas es su concepción y práctica de la escritura creativa como una tarea inaplazable, adictiva y, valgan verdades, esclavizante. Así lo manifiesta el joven aprendiz de escritor en reiteradas ocasiones, como en esta entrada de su segundo diario parisino:

Los días pasan sin que me resuelva por nada útil [...] Cada vez que me siento a trabajar no sé por dónde comenzar. Cojo un cuaderno, pongo unas líneas, lo cierro para coger otro y así, entre correcciones, añadiduras, me paso la jornada sin haber podido concluir nada [...] Vivo *prisionero, limitado* por mis viejos proyectos. (78; la cursiva es mía)

Pese a las decenas, si no cientos, de proyectos frustrados de los que habla sin ambages, el diarista sigue sometiéndose a los muchas veces ingratos rituales de la literatura porque ésta se ha convertido ya en la razón de su existencia. De ahí que, a nivel formal, el diario goce de una “cohesión de estilo e intención” (Ramírez Franco 53), a pesar de tratar circunstancias y escenarios tan disímiles. Al reconstruir las trayectorias que sigue el protagonista (en particular sus varias mudanzas en el Viejo Continente) tomamos conciencia de la naturaleza itinerante de Ribeyro, pero también de la manera en que, en medio de sus muchos desplazamientos y las circunstancias en las que se dieron éstos, el llamado de la literatura —lo que Ismael P. Márquez interpreta como la búsqueda de una “poética personal” (312)— no pierde vigor y convoca al escritor como a un siervo dócil a sus apetitos más descabellados.

En consonancia con la visión del universo narrativo de un escritor como un todo cohesionado, Peter Elmore sostiene que la labor del diarista es “transformar al sujeto múltiple y volátil de la experiencia en el yo único y consistente de la literatura” (144). Entonces, el diario puede ser entendido como un medio al cual el escritor recurre para orientarse en el

intento de consolidar su identidad literaria, y como tal podría ser leído también como un texto existencialista.

Al mismo tiempo, es importante enfatizar que el testimonio que ofrece Ribeyro de dicho proceso no está exento de una cierta dosis de inventiva, signada por un uso hiperbólico del lenguaje —cosa que es comprensible tratándose de un sujeto autobiográfico que se dedica a hacer de las mentiras un arte perdurable—, lo cual pone en tela de juicio el principio de autenticidad consignado por el autor en su artículo de 1953. Bajo el ropaje de una descripción objetiva de los hechos (hipótesis alimentada en parte por el registro cotidiano de los mismos), toma cuerpo una versión de la realidad tal y como la percibió el diarista en su momento. Vale decir, una representación parcial, llena de subjetividades, de lo acontecido. Al respecto, Paul Baudry nos recuerda que “el carácter artificioso de la escritura” tiene un correlato en el “carácter artificioso de la construcción de sí mismo” (393). No en vano afirma Vargas Llosa en una reseña de *Prosas apátridas* que Ribeyro es “quizá el escritor en el que la literatura y la vida se hallan más confundidas” (1990 354).

No hace falta leerlo más de una vez para caer en la cuenta de que *La tentación del fracaso* es un texto profundamente individualista (y acaso solipsista). Por donde se la mire, se trata de una obra volcada hacia la vida interior del personaje principal, que en buena cuenta le da la espalda a lo que pasa en el mundo que habita. El diario muniquense de 1955 se abre con una suerte de *mea culpa* por haber pasado por alto aquello que ocurría fuera de su mundo privado, la cual, además está decirlo, atenta contra la supervivencia del diario: “Vraiment, je n’ai pas envie de tenir ce journal. Il s’agit maintenant de vivre vers l’extérieur” (87). Vivir en el exterior o, lo que es lo mismo, abandonar ese receptáculo de la intimidad que es el diario. Por ello, no debe sorprender que Ribeyro rehúya el hecho político e histórico en sus

reflexiones (algo que no ocurre en sus famosas cartas a su hermano Juan Antonio, donde sí se pueden rastrear las opiniones que le inspiraban los grandes acontecimientos).

De manera crucial, como sugiere Harry Belevan, la escasez de juicios acerca de varios sucesos contemporáneos que marcaron un antes y un después en la historia del mundo no nos permite evaluar en toda su amplitud la lucidez y la vigencia de sus apreciaciones (402). Por citar un caso, las impresiones que le suscitan las revueltas de mayo del 68, un evento fundamental para Europa y el resto del mundo, que tuvo lugar mientras él vivía en París, son liquidadas en unas cuantas frases: “Lo único que se me ocurre decir es que estamos asistiendo, cotidianamente, a lo que se da por llamar «historia»” (338). El diario se muestra entonces más propicio para lo que Juan José Millás ha llamado “una contabilidad de lo minúsculo” (2015). Aquella pequeñez —que lo es en apariencia, pues los detalles de la vida cotidiana se muestran tan enigmáticos y trascendentales como los hechos que ocupan un espacio en los anales de la historia— es reminiscente de la nimia grisura que les es tan afín a los personajes que pueblan los cuentos de *La palabra del mudo*. Desasidos de toda pretensión aleccionadora, los apuntes del diario de Ribeyro dotan a la esfera de lo privado de una centralidad inusitada:

Me preocupo mucho de mis propios asuntos, pero no digo nada del telón de fondo, de las personas que frecuentaba, de mi trabajo no literario, de lo que pasaba en París y en el mundo [...] Mi diario no ha sido nunca el reflejo del mundo sino la crónica sombría de mi propia vida en lo que ésta tenía de más personal. (566)

En todo caso, mucho más que una guía para interpretar el mundo, el diario sirve como un acopio de material literario o al menos literariamente provechoso, como indica el propio autor en agosto de 1953, luego de un año de silencio:

Quiero tan sólo anotar algunas impresiones fugaces que más tarde placería recordar, estimular un poco mi reflexión sobre ciertos tópicos que el pensamiento meramente pensado no alcanza a sistematizar, hacer un poco de ejercicio de estilo y sobre todo reunir material —frases, descripciones, ideas— aprovechables más tarde en mis artículos o creaciones literarias. (21)

En virtud de esta función del texto, Minardi destaca la “intragenericidad” (438) gracias a la cual el diario se encuentra en permanente comunión con el resto de obras de Ribeyro. De hecho, podría ser considerado como una especie de ente orquestador de las mismas, puesto que, como confiesa el autor en su introducción, con el tiempo “pasó a formar parte de [su] actividad literaria, tejiéndose entre [él] y [su] obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos” (*La tentación del fracaso* 1). Una trama que está al servicio de la trama más grande de la vocación literaria y la expansiva sombra que la amenaza del fracaso proyecta sobre el escuálido, tímido y solitario autor de *Los gallinazos sin plumas*.

2.3. Entre el fracaso y la gloria

En “Surf”, el último cuento que escribió Ribeyro meses antes de morir a los 65 años, se puede encontrar, cifrada como ocurre siempre en las obras de ficción, una aceptación de su inquietud no solo por la perdurabilidad de sus escritos, sino también por la recepción de los mismos:

Lo primero que hizo Bernardo [léase Julio Ramón] cuando se instaló en su nuevo departamento en el sexto y último piso de ese edificio barranquino fue colocar su escritorio cerca de la amplia mampara que daba sobre su pequeña terraza, de modo que a través de sus cristales podía contemplar el mar [...] Ese lugar [...] era el espacio soñado, buscado y al fin encontrado donde, al bordear la sesentena, pensaba 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. (*La palabra del mudo II* 15)

Los detalles no son gratuitos: los últimos años de Ribeyro también transcurrieron en el sexto piso de un edificio ubicado en Barranco —concretamente en el malecón Sousa—, en un departamento con una terracita desde donde se podía ver toda la bahía de Lima. Pero, además, la preocupación por los juicios ajenos que el escritor inscribe a salto de mata en las páginas de su diario es idéntica a la que siente el protagonista del relato, que se devanea entre la necesidad de “descender al pozo profundo de su alma” (17) con el fin de escribir un libro consagratorio, y, de otro lado, el imperioso deseo de darse “un empacho de vivencias” (16).

Aquel desbarajuste entre vida y literatura se ve filtrado en las páginas de su diario por el miedo a ver frustrados sus planes; lo que Ribeyro ha identificado como el “chasco” que bulle al centro de todas sus creaciones (Coaguila 62). En la historia de Bernardo, el narrador hace una analogía entre la escritura de su obra soñada y la maestría con la que los surfistas de las playas limeñas superan las embestidas de las olas más feroces (19). Y, al igual que ellos, el escritor deberá sentirse desfallecer en frente de su máquina de escribir cada día, y verse tentado a claudicar una y mil veces, antes de lograr su cometido:

Tanto se repitió este escenario que abandonó sus tentativas para recluirse en su casa prestada y rumiar solitariamente su *fracaso*. Estuvo *tentado* de renunciar a su empeño, pero la sola idea de retornar a su departamento barranquino y enfrentarse a su manuscrito incipiente lo aterraba más que el mar turbulento. (21; el énfasis es mío)

Como bien señala Eva María Valero, el fracaso constituye “el andamio principal de [la] literatura” (32) de Ribeyro, es decir, la fuente de la que beben sus ficciones, cuyos

protagonistas —a quienes el autor caracteriza como “los excluidos del festín de la vida” (*La palabra del mudo* I 267)— se encuentran inmersos en una realidad monocorde frente a la cual solo les queda resignarse.

Lo cierto es que Ribeyro encarnó la marginalidad tanto en su obra como en su vida. Su fama incipiente suele atribuirse a su exclusión del fenómeno literario y comercial que fue el *boom* hispanoamericano de los años sesenta. Paul Baudry explica que el autor de *La palabra del mudo* fue ubicado en la retaguardia de ese movimiento por tres razones esenciales: su inclinación natural por el cuento, la fuerte impronta que tuvieron en su estilo las técnicas clásicas de los escritores franceses del siglo XIX, y su personalidad discreta y alérgica a las grandes aglomeraciones y las campañas de autopromoción (35).

En 1953, también en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, Ribeyro publica otro artículo titulado “Lima, ciudad sin novela” en el que pone de manifiesto la falta de una novela ambiciosa que dé cuenta de la realidad de la urbe y en cierta forma motiva a sus colegas a “colocar la primera piedra” (*La caza sutil* 21). Un par de lustros después, su compatriota Mario Vargas Llosa, quien pasó a ser uno de los protagonistas del *boom*, le puso punto final a la polémica con novelas como *La ciudad y los perros* (1963) y *Conversación en La Catedral* (1969). Asimismo, el hecho de que Ribeyro fuera reacio a incorporar las técnicas de la vanguardia narrativa que representaba el *boom* a su obra cuentística —una vez que ya se había resignado a cultivar géneros fragmentarios— solo contribuyó a que quedara fuera de la escena e incluso fuera tildado de anacrónico.

Si Ribeyro hizo del cuento su género predilecto (sin duda fue aquel en el que más destacó) fue más por su incapacidad de hacer la transición del mismo a la novela de la manera que quería que por una decisión premeditada, como deja entrever en varias entradas de su

diario: “la obra sinfónica está fuera de mis posibilidades expresivas” (583), “Yo veo y siento la realidad en formas de cuento y sólo puedo expresarme de esa manera” (62). Ismael P. Márquez repara en que las anotaciones dedicadas a sus novelas en su diario superan con creces a las que se refieren a sus cuentos (316), lo cual corrobora la mayor envergadura que le asignaba a ese género cuando todavía quemaba sus primeras armas literarias. Resultan especialmente significativas sus impresiones sobre el proceso de escritura de su primera novela, *Crónica de San Gabriel*, como ésta fechada en mayo de 1955:

Mi novela va creciendo con una lentitud vegetal. Al releer las cien páginas que llevo escritas he recogido una impresión pesimista. El conjunto se encuentra demasiado fragmentado [...] El calificativo de Kayser para designar a los artistas épicos, «los portadores del mundo», me parece haber cobrado ahora para mí un sentido inteligible. (64)

Y, un poco más tarde, poco después de haberse vuelto a instalar en París, añade:

Nueva y larga pausa en la redacción de mi novela. Desde que salí de Madrid no he añadido una sola línea [...] En el fondo mi intención ha sido proceder como los *artistas épicos*, es decir, desde el plano de la omnisciencia. Sin embargo, mi vena creadora es predominantemente lírica. (77; la cursiva es mía)

La noción de “artista épico” alude a los autores de libros ambiciosos que abarcan la totalidad de la realidad social; los mismos que reclamaba Ribeyro en su artículo de 1953 y que están en las antípodas del tipo de arte que profesó durante toda su carrera.

Ahora bien, la preocupación por la trascendencia de la obra está estrechamente ligada a la idea del éxito y el fracaso literario. Es sabido que Ribeyro no fue un autor de superventas y que, aunque acumuló una serie de distinciones (casi todas nacionales), su renombre jamás

llegó a ser ni por asomo comparable al de un Fuentes o un Cortázar. De hecho, la obtención del premio “Juan Rulfo”, considerado por muchos como el Nobel de las letras latinoamericanas, le llegó el mismo año de su muerte, cuando la precariedad de su salud ya no le permitió ir a recibirlo en la Feria del Libro de Guadalajara.

¿Qué determina, en realidad, que un escritor alcance lo que se llama, no sin cierta pomposidad, la consagración? ¿Acaso es posible saberlo cuando el autor está vivo o hay que esperar, más bien, a que el tiempo dé su veredicto? Escéptico incurable, Ribeyro, como de costumbre, ofrece más preguntas que respuestas. Pero, a decir verdad, frente a un mundo cuyas bases se desmoronan cada vez más rápido y donde no hay (nunca lo hubo) lugar para verdades absolutas, “lo único que parece fuera de toda duda como instrumento de apropiación de la realidad es precisamente la duda” (Reisz 87). Aquella lúcida incertidumbre problematiza las nociones de éxito y fracaso que circulan en el medio literario y al mismo tiempo sirve de sustento para la actividad creadora, como sugiere el autor en la siguiente prosa apátrida:

¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, leyendo, glosando. Entrar a una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido: en sus nichos de madera, ya los libros se aprestan a dormir su sueño definitivo, muchas veces antes de haber vivido. (21-22)

En todo caso, algo de lo que no cabe duda es que Ribeyro llegó a desarrollar un rechazo visceral a la pirotecnia verbal: “La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos [...] La voluntad demostrativa de sus obras, huachafisimas [...] Su propio brillo los desluce” (117). Ante esas supercherías de la lengua, el cuentista peruano optó por una poética sobria, desprovista de florituras: una obra a la que nada le falta y nada le sobra.

Alfredo Bryce Echenique lo llamó “arte genuino” (1996 1250); Vargas Llosa, “esencial” (1990 352). Como siempre, Luder, el verborrágico álter ego de Ribeyro, tiene algo que decir al respecto:

—No hay que buscar la palabra más justa, ni la palabra más bella, ni la más rara —dice Luder—.

Busca solamente tu propia palabra. (*Dichos de Luder* 27)

2.4. ¿Ribeyro antiépico?

En una entrada de su diario que data del 13 de enero de 1976, Ribeyro atribuye su falta de éxito comercial a lo que llama el “carácter antiépico” de su literatura:

Comprendo ahora con mayor claridad 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* [...] las grandes acciones, los personajes coloreados, los inmensos espacios, las fuerzas telúricas, los fenómenos sociales o de grupo [...] el mundo de mis libros, *hélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso [...] Y esto mismo influye sobre mi estilo, que es un estilo tenue y sin vigor, sutil tal vez y lleno de finezas, apto para lo minúsculo pero inútil para *lo grandioso*.

(482-483; el énfasis es mío)

Tomando en cuenta el extenso testimonio que Ribeyro vertió en su diario sobre el compromiso que tenía con su vocación, y muy a pesar de lo que opinaba sobre su propia obra, creo que *La tentación del fracaso* puede leerse —también y sobre todo— como una invitación a repensar lo épico.

En efecto, el lector tiene frente a sí una epopeya que se gesta a medida que el héroe, que viene a ser el escritor, el narrador y el protagonista, se enfrenta al acto de escribir —un

cuento, una novela, una pieza de teatro, un libro de aforismos, lo que fuere— como si su vida dependiera de ello. Quizá no con las mismas fuerzas de los superhombres que pueblan las páginas de *La Iliada* o *La Odisea*, pero con un arrojo y un espíritu idénticos: los del hombre que está dispuesto a sortear toda clase de peligros en pos de una realidad más favorable a la que vive. Ribeyro recurre a su experiencia vital y, queriéndolo o no, la somete a la criba de su ingenio creador, dando pie a un relato de resonancias homéricas, en el que recrea la ardua e infinita tarea que supone dedicar una vida entera a la literatura. Es por ello que Abelardo Oquendo sostiene que el autor “hace de su vivencia una lírica que se enfría y distancia para aparecer como épica” (citado en Baudry 391).

Ahora bien, es preciso reconocer que el personaje principal de la historia que se cuenta en *La tentación del fracaso* es caracterizado fundamentalmente como un antihéroe, a la manera de los protagonistas de las novelas picarescas y el *Don Quijote de la Mancha*. Dicho esto, no debería causar sorpresa que Vargas Llosa interprete a la obra de Ribeyro como una “epopeya de la mediocridad” (1990 354). Ni que Juan José Millás reseñe sus diarios diciendo que evocan “una vida apasionante en su insignificancia” (2015). De otro lado, como afirma Eva María Valero, en los anales de la historia literaria de América Latina, Ribeyro se perfila como un “heroico sobreviviente” (30) del *boom* de la década del sesenta.

Como hemos visto, la representación del yo que elabora el diarista a través de los años pone de relieve un estado de vulnerabilidad permanente. Ribeyro hace gala de una aguda autocrítica que colinda con el pesimismo (mas no el fatalismo); una suerte de masoquismo refinado, si se quiere, que exhibe sin tapujos de ninguna índole la fragilidad del individuo. Sin duda, hay pocos ejemplos de un texto autobiográfico en el que el autor es “tan implacable consigo mismo” (Niño de Guzmán 310). Presa de un sinnúmero de padecimientos físicos,

emocionales y vocacionales, Ribeyro ofrece más de una imagen desgarradora de sí mismo, como trasluce la siguiente reflexión de 1959, originalmente escrita en francés:

No concibo mi vida más que como un encadenamiento de muertes sucesivas. Arrastre 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.
(670)

Así, Ribeyro desmitifica el mito y nos confía los aspectos más críticos de su ensombrecida carrera. Como, por ejemplo, su pereza: “Todas las noches digo: mañana será” (28), “El tiempo pasa. Hace más de un mes que no escribo nada” (29); su descarnada falta de optimismo: “soy hombre perdido” (7), “Impresión de que cada día escribo peor” (49); así como sus excesos y manías: “Cada vez el licor me hace más estragos” (57), “Ropa, mujeres y libros... La única constante que advierto en mi naturaleza es una fría pasión por el desorden” (60).

Pero, de lejos, la gran constante en el sufrimiento del escritor es la enfermedad, ese “cangrejo” —el nombre con el que bautiza a su cáncer— que le roe las entrañas, sobre el cual dice en el año 1977:

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 que me van minando, comiendo. No hay pues muerte súbita, ni siquiera en los accidentes. (535)

En su conjunto, todas estas muestras de debilidad impregnan a las entradas del diario de Ribeyro de una humanidad muy poco usual en los textos autobiográficos de autores famosos. La cual, a su vez, inspira una gran empatía en sus lectores (y me atrevería a decir que esto se aplica de manera mucho más cabal a aquellos que aspiran a ser escritores).

Y, sin embargo, a las flaquezas, los desaciertos y las injusticias, Ribeyro antepone la terquedad, la perseverancia y la férrea disciplina que derivan de su compromiso con su vocación. Conviviendo con el solipsismo que acusan sus cientos de reflexiones y descripciones, hay un flagrante estoicismo, una apuesta por una obra que está siempre en potencia y que tiene en la resiliencia del cuentista a su valedor más importante. “Tengo una gran capacidad para sobreponerme a situaciones de decaimiento” (74), le confiesa Ribeyro a Coaguila (2018) en 1992.

En una entrevista que le hice el año pasado en Madrid, el novelista Jorge Eduardo Benavides destacó la ética de trabajo como un punto en común en medio de las muchísimas divergencias que hubo entre Ribeyro y Vargas Llosa: “Ribeyro se ha decantado más bien por el escepticismo y por una especie de coqueteo con el fracaso. Es otra mirada. Pero aportó, como Vargas Llosa, ese sentido de disciplina, la literatura absolutamente por encima de todo” (Alcázar 2019). En claro contraste con la mayor parte de sus personajes, en el diario y en la vida de Ribeyro no hay vestigios de resignación, sino una confirmación incesante de la necesidad que tuvo de sentarse cada día a escribir: “Cuando no estoy frente a la máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insoportable [...] escribir es *mi manera de ser*, que nada reemplazará” (449; la cursiva es mía).

José Miguel Oviedo dijo alguna vez que uno de los mayores méritos de Ribeyro como narrador fue el haber hecho del cuento un género mayor (85). Creo que lo mismo puede

decirse de este abultado diario que da cuenta de una vida entregada al antiguo arte de escribir ficciones desde la óptica de un hombre frágil y hastiado del sufrimiento, que, como el Sísifo de Camus, debe llevar a cuestas sus miserias, sus esperanzas y sus inseguridades, una y otra vez, hasta dar, como diría el protagonista de su último cuento, con “la página perfecta” (*La palabra del mudo II* 19). Precisamente por eso resalta el carácter inconcluso de la historia contenida en su diario: queremos (necesitamos) saber cómo vivió el diarista lo que pasó después. Una colección de dibujos y notas que Ribeyro confeccionó entre 1978 y 1992 fue publicada por primera vez el año pasado, pero sus lectores más fieles esperan con ansias sus diarios inéditos, los cuales, según me informó Jorge Coaguila en una entrevista (Alcázar 2019), ya están en proceso de edición.

Durante la presentación del primer tomo del diario en el invierno de 1992, a la que acudieron, para sorpresa y mortificación suya, cientos de asistentes, Ribeyro se refirió a lo que él entendía como la misión del escritor. Eran tiempos complicados en el Perú: los coches bomba aguardaban a la vuelta de la esquina y nadie tenía idea de cuándo iban a cesar las guerrillas. De hecho, el evento tuvo lugar tan solo unos días después del atentado de la calle Tarata, Miraflores, en el que murieron 23 personas y hubo varias decenas de heridos. En ese contexto, el autor de *La tentación del fracaso* les recordó a sus lectores que “la obra literaria [...] no debe detenerse pase lo que pase”, que “[el] artista debe seguir creando en las condiciones más difíciles y más crueles porque eso es [...] una prueba de confianza y de fe en el futuro” (*La caza sutil* 349). Así lo hizo él, hasta el final.

CONCLUSIONES

- I. *Vivir para contarla* (2002) y *La tentación del fracaso* (1950-1978) son dos textos autobiográficos que dan cuenta de la formación literaria de Gabriel García Márquez y Julio Ramón Ribeyro, dos escritores sudamericanos nacidos a finales de los años veinte que han pasado a formar parte, cada uno en su momento y a su manera, del canon de la literatura latinoamericana. A pesar de que en ambas obras el lector tiene acceso a una vasta fuente de información acerca de la experiencia vital de los autores, la consolidación de su vocación literaria asoma una y otra vez como la trama central tanto de las memorias como del diario íntimo, convirtiéndose rápidamente en el objeto de aquello que Paul De Man denomina “proyecto autobiográfico” (920).
- II. El aspecto temporal del medio de expresión o género —ya sean las memorias o el diario íntimo— repercute de manera significativa en la narración de los acontecimientos que permitieron el afianzamiento del compromiso que cada autor tiene con su vocación, y, por lo tanto, en las impresiones que el lector llega a tener acerca de la misma. Mientras que García Márquez reconstruye su pasado varias décadas después de lo acontecido, el diario hace las veces de compañero de ruta de Ribeyro, lo cual dota a su testimonio de una incertidumbre y un sentido de urgencia inusitados.
- III. Por efecto de la centralidad que tiene la literatura en las vidas de García Márquez y Ribeyro, las fronteras entre la verdad y la mentira se tornan difusas en ambos textos, lo cual le confiere una importancia cardinal a la subjetividad con la que los autores comentan los hechos y se perciben a sí mismos. En el caso de *Vivir para contarla*, el hecho de contar o narrar una vida tiene preponderancia sobre el mismo hecho de

haberla vivido. De manera similar, pese a su registro cotidiano de los sucesos, *La tentación del fracaso* trasluce una representación parcial de los mismos que en muchos casos se ve enriquecida por la pluma del autor.

- IV. La poética de *Vivir para contarla* y *La tentación del fracaso* continuamente invita a su comparación con las obras de ficción de García Márquez y Ribeyro. La ‘intragenericidad’ de ambas obras se ve reflejada en los cientos de referencias a la gestación de ficciones que el lector puede encontrar esparcidas a lo largo de diversas etapas creativas por las que atravesaron los autores. En el diario de Ribeyro hay, además, un uso del texto autobiográfico como un acopio de material literario o al menos literariamente aprovechable.
- V. Tanto las memorias de García Márquez como el diario de Ribeyro representan al acto de escribir como una batalla sin fin, inaplazable y esclavizante que se apodera de aquellos que la practican. Es decir, un arte que exige un compromiso total por parte de sus cultores, en consonancia con la máxima de Flaubert de que “escribir es una manera de vivir” (citado en Vargas Llosa 2015 19) y no un mero pasatiempo. De ahí que las sesiones frente a la máquina de escribir sean descritas en ambos textos como un enfrentamiento interminable que genera muchos más sinsabores que satisfacciones. Y que, sin embargo, dota de sentido a la existencia.
- VI. En el caso de García Márquez debe reconocerse el papel determinante que tuvieron el quehacer periodístico y las redes que llegó a integrar cuando todavía era un escritor en ciernes. Su labor en diversos periódicos de su tierra tuvo un efecto pragmático en el potenciamiento de sus dotes de narrador debido a la pericia y a la disciplina que adquirió en las salas de redacción donde se fue granjeando un nombre. Asimismo,

gracias a las relaciones que entabló tanto con figuras tutelares como con jóvenes intelectuales y aspirantes a escritor como él, el futuro nobel tuvo acceso a una amplísima fuente de consulta en materia artística que le dio nuevos matices a su apreciación del hecho literario.

- VII. En *Vivir para contarla*, García Márquez establece un paralelismo entre su historia personal y la realidad histórica y política colombiana del siglo XX, evidenciando una técnica narrativa que David Bost llama “la personalización de la historia” (80). La vocación de cronista del autor colombiano dista mucho del individualismo (y acaso solipsismo) que nutre la escritura del diario de Ribeyro, un texto que pasa por alto los grandes acontecimientos que moldearon el mundo y se vuelca hacia la vida interior de su autor y protagonista, siempre en relación al tema abarcador de la vocación literaria.
- VIII. *La tentación del fracaso* supone el rescate de un género usualmente considerado como ‘menor’ en Latinoamérica y explicita la manera en que su uso puede contribuir a la consolidación de la vocación literaria. En particular, Ribeyro destaca la escritura del diario como una experiencia catártica que convierte al texto íntimo en depositario de las frustraciones y los anhelos del escritor, y por lo tanto ayuda a hacer más conciliables los rigores de su oficio.
- IX. La posición fundamentalmente optimista y sosegada desde la cual están redactadas las memorias de García Márquez contrasta con el marcado escepticismo y la inseguridad que impregnan las entradas del diario de Ribeyro. Mientras que el García Márquez que escribe *Vivir para contarla* se sabe un escritor que ha llegado a la cúspide del mundo de las letras, el Ribeyro al que acompañamos a lo largo de *La tentación del fracaso* vive en un permanente estado de tensión y no tiene idea de lo que le deparará el

futuro. Es por ello que, a diferencia de lo que ocurre con el argumento de las memorias de Gabo (el cual pertenece a una trama mucha más amplia, cuyo final favorable es harto conocido), descuella el carácter inconcluso de la historia que narra Ribeyro en su diario.

- X. El cotejo de ambos textos autobiográficos da lugar, por otro lado, a una reconsideración de los indicadores del éxito y el fracaso literario. Frente a la consagración alcanzada por García Márquez, la exclusión de Ribeyro del *boom* hispanoamericano —la cual es atribuible a diversas causas como su inclinación por afinidad con el relato breve, su negativa a incorporar técnicas novedosas a su prosa, así como su personalidad retraída y esquiva a los rituales propagandísticos— puede ser entendida como la consecuencia más palpable de un compromiso no solo con la vocación de escritor, sino también con el tipo de arte que había creado (y profesado) desde un inicio. Vale decir, un arte fiel a sí mismo, despreocupado de las modas literarias y los fines ulteriores.
- XI. Por último, otro aspecto de ambas obras que también merece ser atendido es su carácter épico. En *Vivir para contarla* opera una mitificación de la historia de García Márquez que nos compele a ver al protagonista como el clásico héroe que ha sobrevivido a un sinfín de peligros mortales, y, en un momento determinado, cuando ya todos los males están atrás, siente la necesidad de “contarla”. En el otro extremo, *La tentación del fracaso* puede ser interpretada como una invitación a repensar lo épico. Sin duda, el estoicismo con el que el autor encara los innumerables obstáculos que encuentra a su paso para poder sacar adelante sus proyectos literarios es digno de una epopeya. El hecho de que el diarista exponga su lado más vulnerable tan

abiertamente dota a sus anotaciones de una humanidad poco usual en los textos autobiográficos de escritores famosos, la cual, a su vez, tiene el potencial de generar gran empatía en los lectores. Así pues, para usar un ejemplo afín al género, si en *Vivir para contarla* vemos a Ulises hablando de sus aventuras y peripecias a su retorno a Ítaca, en *La tentación del fracaso* no solo lo vemos, sino que además lo acompañamos día a día mientras hace frente a las conjuras y a las criaturas malévolas que se interponen entre él y su regreso a su patria. Día a día en esa odisea infinita y única que es la vocación de escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Angello. “Jorge Coaguila: «La obra de Ribeyro no ha envejecido» [ENTREVISTA]”. Lucidez 24 may. 2019. 12 mar. 2020 <<https://lucidez.pe/jorge-coaguila-la-obra-de-ribeyro-no-ha-envejecido-entrevista/>>
- . “Jorge Eduardo Benavides: «No me extrañará que empiecen a aparecer estampitas de Alan García» [ENTREVISTA]”. Lucidez 12 jun. 2019. 12 mar. 2020 <<https://lucidez.pe/jorge-eduardo-benavides-no-me-extranara-que-empiecen-a-aparecer-estampitas-de-alan-garcia-entrevista/>>
- Baudry, Paul. “El pedestal sin estatua: la estetización del fracaso en los *Dichos de Luder*, de Julio Ramón Ribeyro”. Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Editado por Jorge Coaguila y Nestor Tenorio Requejo. Trujillo: Tierra Nueva Editores/ Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009. 375-400.
- Belevan, Harry. “Desde la perspectiva de la muerte. Sobre el diario íntimo de Julio Ramón Ribeyro”. Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Editado por Jorge Coaguila y Nestor Tenorio Requejo. Trujillo: Tierra Nueva Editores/ Universidad Pedro Ruiz Gallo, 2009. 401-403.
- Bost, David. “García Márquez and Gaitán: *Vivir para contarla* and the personalization of history”. The Latin Americanist (2010): 87-97.
- Bryce Echenique, Alfredo. “El arte genuino de Ribeyro”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Editado por César Ferreira e Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 119-125.
- Castro Lee, Cecilia. “Vivir para contarla: las memorias de un novelista”. Caravelle 93 (2009): 171-178.

- Coaguila, Jorge. Ribeyro, la palabra inmortal. Lima: Revuelta Editores, 2018.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “*Vivir para contarla* (segunda lectura)”. Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez. Editado por Julio Ortega. México, D.F.: Jorale Editores, 2003. 143-148
- Correa Díaz, Luis. “La cándida historia de un niño narrador, un epitafio anticipado”. Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez. Editado por Julio Ortega. México, D.F.: Jorale Editores, 2003. 83-88.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement”. MLN 94 5 (1979): 919-930.
- Earle, Peter G., ed. García Márquez. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- Elmore, Peter. El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Echavarría, Arturo. “El tiempo recobrado (en Aracataca y en Combray): En torno a *Vivir para contarla*”. Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez. Editado por Julio Ortega. México, D.F.: Jorale Editores, 2003. 253-267.
- García Márquez, Gabriel. Vivir para contarla. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . Cien años de soledad. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1986.
- García Usta, Jorge. García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios. Bogotá: Seix Barral, 2007.
- Guibert, Rita. “Interview with Gabriel García Márquez”. Bloom’s Modern Critical Views: Gabriel García Márquez-Updated Edition. Editado por Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2007. 7-32.

- Lafuente, Fernando R. “Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*”. Gaborio. Artes de releer a Gabriel García Márquez. Editado por Julio Ortega. México, D.F.: Jorale Editores, 2003. 95-98.
- Márquez, Ismael P. “Una poética de la narrativa en los diarios de Julio Ramón Ribeyro”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Editado por César Ferreira e Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 311-320.
- Martin, Gerald. The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Millás, Juan José. “Contar lo minúsculo”. El País 20 ene. 2015. 25 mar. 2020
<https://elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421237002_338261.html?fbclid=IwAR3Qo03Tlzkm94ma7x64egPs0CLkXyDidX3MxF4X3m2b-2Vbei5kGnrGGIo>
- Minardi, Giovanna. “*La tentación del fracaso*, los diarios de Julio Ramón Ribeyro, entre escritura y existencia”. Actas del XV Congreso de la AIH IV (2004): 429-441.
- Muñoz Molina, Antonio. “Hora de Ribeyro”. El País 14 sep. 2019. 20 mar. 2020
<https://elpais.com/cultura/2019/09/10/babelia/1568119168_994725.html>
- Niño de Guzmán, Guillermo. “Un escritor al desnudo: cuatro décadas de confesiones escritas a sangre y fuego”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Editado por César Ferreira e Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 307-310.
- Oviedo, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Editado por César Ferreira e Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 81-86.
- Ramírez, Liliana. “La autobiografía como des-figuración”. Texto y Contexto (1995): 189-208.

- Ramírez Franco, Sergio. “Primer acercamiento a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”. Escritura y Pensamiento Año II 4 (1999): 49-60. Revistas de investigación Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 11 jun. 2011
<<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7499>>
- Reisz, Susana. “La hora de Ribeyro”. Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Editado por César Ferreira e Ismael P. Márquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 87-94.
- Ribeyro, Julio Ramón. La tentación del fracaso. Lima: Editorial Planeta Perú / Seix Barral, 2019.
- . La palabra del mudo (I). Lima: Editorial Planeta Perú/ Seix Barral, 2009
- . La palabra del mudo (II). Lima: Editorial Planeta Perú/ Seix Barral, 2009
- . Prosas apátridas (ed. Conmemorativa). Lima: Editorial Planeta Perú/ Seix Barral, 2019.
- . La caza sutil (1953-1994). Lima: Revuelta Editores, 2016.
- . Dichos de Luder. Lima: Campodónico Ediciones, 1989.
- Rodríguez, Francisco. “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. Filología y Lingüística XXVI 2 (2000): 9-24.
- Segura Bonnett, Camila. “La transfiguración del lugar común. *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez”. Estudios de Literatura Colombiana 15 (2004): 113-133.
- Valero Juan, Eva. “Vista de Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom”. Escritura y Pensamiento Año VIII 16 (2005): 29-41.
- Vargas Llosa, Mario. García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- . Cartas a un joven novelista. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

---. "Ribeyro y las sirenas". Contra viento y marea III. Barcelona: Seix Barral Biblioteca

Breve, 1990: 351-355.