

# Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro

---

Irina Garbatzky\*

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

## Resumen

Este trabajo realiza un estudio de los diarios del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (*La tentación del fracaso*) a partir del análisis de la autofiguración del fracaso. Se considerará cuáles son las implicancias de dicho “fracaso” en la figura de escritor y en la construcción no de una obra cerrada, definitiva, sino de una escritura que se posiciona como diferencial frente a la novelística del boom latinoamericano. Finalmente se mencionan dos momentos de quiebre de dicha autofiguración que ponen en juego la relación entre la literatura y la vida, a la luz de una particular noción de intimidad.

## Palabras clave

diarios – autofiguración – intimidad – literatura latinoamericana – fracaso.

## Abstract

This paper examines *La tentación del fracaso*, Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro’s diary. The angle of analysis focuses on how the author envisages his own failure. The study considers the consequences of this “failure” on the author’s image and on the writing of a work that is neither closed nor final (for interpretation), but that places itself as opposing the Latin American Boom Novel. Finally, in the light of a particular idea of intimacy, two

breakthroughs of this "failure" are defined which set out the issue of the relationship between life and literature.

Keywords

diary – “self-image” – intimacy – Latin American Literature  
– failure

## 1. La coartada del diarista: un diario de escritor

Como todos los diarios de escritores, *La tentación del fracaso* (2003) de Julio Ramón Ribeyro, se delinea en el marco de algunos gestos prototípicos: su escritura se establece en una relación inseparable de la vida, extendiéndose a lo largo de casi treinta años (entre 1950 y 1978), y se sostiene a través de varias experiencias disímiles, favorecidas por los viajes y las residencias en distintas ciudades del mundo, en un periplo que comienza en Perú y termina en Europa, similar al de otros escritores latinoamericanos. Como muchos diaristas, también, Ribeyro no escapa a la pregunta por la funcionalidad de la escritura del mismo. La respuesta a “para qué” se escribe el diario se encuentra, en su caso, en un proceso de transformación que media entre la coartada específica del que escribe y la que el diario por sí mismo construye.<sup>1</sup> Desde su inicio, en una de sus primeras entradas, diseña su propósito:

*Quiero tan sólo anotar algunas impresiones fugaces que más tarde me 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* (Ribeyro 2003: 21).<sup>2</sup>

La coartada que el escritor esgrime parece volcarse, entonces, hacia la práctica del oficio, es decir, al diario como entrenamiento de escritura. A lo largo del tiempo, sin embargo, dará a luz una segunda opción, que sólo podría ser descubierta al final, cuando el diario, llegado o no a cierto punto conclusivo, se dé a publicar. Así, en el prólogo a la edición de *La tentación del fracaso*, anota:

*El diario se convirtió para mí en una necesidad, en una compañía y en un complemento a mi actividad*

*estrictamente literaria. Más aún, pasó a formar parte de mi actividad literaria, tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos (1).*

Lo que revela la escritura del diario al final de ella misma –es decir, en el momento en que se da a conocer como obra concluida– es una coartada escondida: se escribe el diario para establecer un territorio, no sólo que responda al “cuidado de sí” (Foucault 1984) sino que, fundamentalmente, logre crear las condiciones de una escritura singular.<sup>3</sup>

Es sabido, como él mismo nos anoticia, que Ribeyro era un especialista en materia de diarios de escritores. Las lecturas de los diarios de Anaïs Nin, Virginia Woolf, Charles Du Bos, Ernest Jünger, André Gide, Franz Kafka, por sólo mencionar a algunos, son consignadas primero como afición y luego como lecturas modelo, de confrontación, reflexión y elaboración de respuestas. Mediante la escritura del diario, Ribeyro no sólo logra insertarse en una tradición literaria que, a diferencia de la latinoamericana, posee grandes figuras de diaristas, sino que además, se posiciona, a partir de su reflexión sobre esta práctica, en el campo de un modelo de escritura que lleva consigo un modelo de escritor.<sup>4</sup>

“Escribir es como tejer; es necesario saber en qué ‘punto’ se hará la obra: una vez elegido el punto, la obra sale sola” (393), señala en 1973. El “punto” del diario será, como él mismo refiere en dicha entrada, “lo inorgánico, lo discontinuo, la negación de lo que quiero hacer, en suma, *el testimonio de la no obra*, de la sequedad y la pequeñez” (394. El subrayado es nuestro). El modelo del escritor que pueda cumplir esta tarea será entonces, el “fracasado”, aquel que malogre todo propósito acabado, cerrado, de finalización o de concreción.

## 2. La tentación del fracaso: el hombre sin cualidades

La imagen bajo la cual Ribeyro construye su idea del fracaso es la de la “pura pérdida”: “Sin dinero, sin éxitos, sin amores, mis días van cayendo como las hojas secas de un árbol” (2), escribe en 1950. Y en 1967: “Me acerco a los 40 años sin gloria, sin dinero, sin salud, sin influencia, sin tranquilidad, sin perspectivas” (329). El motivo del “hombre sin” volverá incesantemente a lo largo de los diarios, más allá de los logros profesionales o personales. La autofiguración de quien no ha logrado nada y que no pertenece a ninguna parte se establece como territorio firme al cual siempre se regresa, como sitio en donde encontrar certidumbres:

*Yo soy literalmente un ‘hombre sin cualidades’. En mi vida todo es resta o división, no hay el menor signo positivo. Carezco de voluntad (...), de ambición (...), de coraje [...], de lealtad (...), de previsión (...). En suma, soy el mal ejemplo, lo que debe descartarse (475).*

Si una de las coartadas fundamentales de su diario, como habíamos visto, era la aspiración a transformarse en escritor, utilizando al diario para entrenar la escritura y seguir los modelos de otros diaristas, la idea de esta *tentación* del fracaso como recurso autofigurativo nos inquieta, ya que convoca la cuestión acerca del fracaso del diario como forma particular de lo literario. Como Ribeyro afirmaba al principio, el diario se pretende como el testimonio del fracaso de la obra literaria, y se erige él mismo como su obra más contundente y exhaustiva, en donde deposita años de trabajo y reflexión.<sup>5</sup> Como desarrollaremos a continuación, será gracias a su autofiguración de escritor fracasado que Ribeyro se posicionará como aquel que permite una

escritura diferencial en la escena narrativa latinoamericana.<sup>6</sup> No obstante, en el transcurso de la escritura del diario, dicha autofiguración se encontrará con momentos de inestabilidad. La puesta en riesgo de la misma revelará algunos alcances de la relación escritura/vida que sólo pueden entenderse como vinculados a una determinada concepción de la intimidad.

### **3. La escritura “anti-épica”: una narrativa diferente.**

Como en toda “escritura del yo”, la autofiguración construida se encuentra atravesada de fabulaciones e idearios culturales. La auto-representación de Ribeyro como escritor “fracasado” exige pensar en un determinado horizonte literario y social. Por lo tanto, deberíamos leer su fracaso a la luz de su opuesto, es decir, la escritura que representó el “éxito” en los ’60 y ’70, en el contexto del *boom* de la literatura latinoamericana.

Ribeyro refiere, a lo largo del diario, la cercanía y la amistad con varios escritores latinoamericanos. No obstante, no todas las relaciones mencionadas poseen el mismo nivel de camaradería. Su mirada sobre figuras como Mario Vargas Llosa o Alejo Carpentier –a diferencia de la de otros latinoamericanos que también residían en París, como Alfredo Bryce o Luciano Loayza– demarcan, ante todo, la imagen invertida de lo que para Ribeyro significaba su propia relación con la escritura.

En las palabras de Ribeyro, los escritores que no han fracasado son hombres distraídos, obnubilados por su éxito en las ventas y en la crítica de sus libros. En 1971, al cabo de diferentes encuentros con Vargas Llosa y de asistir a una conferencia de Carpentier, escribe:

*Tengo la impresión de que cuando uno alcanza cierta fama vive más para los artículos, las relaciones in-*

*mediatas de la nota, la correspondencia, el coloquio multitudinario de un congreso literario, la entrevista, etc., que para la relación directa de persona a persona. Entre el hombre célebre y el mundo se tiende o se extiende un mundo de papel, una cortina libresca, letrada, de comentarios, citas, glosas y exégesis que en definitiva contienen y aíslan al hombre de la realidad para colocarlo en una especie de Olimpo del cual es difícil hacerlo descender para situarlo en el plano de la simple humanidad (372).*

Cabe destacar que los años '70 ya encontraban a Ribeyro como escritor profesional, si por esto entendemos que buena parte de sus cuentos y su novela *Crónica de San Gabriel* se habían publicado. Había recibido cierto reconocimiento crítico y su obra le representaba un ingreso económico. Su afianzamiento en el campo literario no le impedía, no obstante, elaborar una crítica a la narrativa del *boom* latinoamericano, puntualizando en sus planteos cómo debería escribirse la nueva literatura peruana, a partir, por un lado, de los intentos de modernización limeña, y por otro, desde la visión europea de Latinoamérica, anquilosada, según él, en estereotipos irreales.

Si confrontamos las figuras de los escritores que el autor articula con el horizonte imaginario de los '60 y '70 en la literatura latinoamericana y tomamos el análisis de Ángel Rama sobre el *boom*, podríamos corresponder las definiciones que el crítico uruguayo delimitó al respecto con la del propio Ribeyro. Rama refiere tres cualidades del *boom* como fenómeno histórico que se dirigían hacia lo literario específicamente, hacia lo comercial y editorial, y hacia la orientación política de los escritores involucrados. Se refería, además, a un tipo puntual de género literario (la novela), y establecía un criterio cuantitativo (sólo contaban los escritores “más vendidos”).

Así, podrían tomarse como exponentes de la “escri-

tura exitosa” (por opuesta a la fracasada) a dos de los escritores que el crítico uruguayo menciona, y que habían compartido con Ribeyro conversaciones, lecturas, trabajos. Uno es el propio Vargas Llosa, quien afirmaba que “lo que se llama *boom* [...], es un conjunto de escritores [...] que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica” (Rama: 59), y el otro es Julio Cortázar, cuya noción del *boom* era la de “un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo [...] la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad” (Rama: 61).

Una conjunción entre celebridad y compromiso político condensarían de esta manera las cualidades que caracterizaban al imaginario del escritor latinoamericano contemporáneo a Ribeyro. En el diario, la lejanía que el autor establece respecto de estos modelos se torna creciente a lo largo de los años, y es proporcional a su misma profesionalización como escritor.<sup>7</sup> Paulatinamente, pero sin pausa, a medida que su posición en el campo literario se afianza —publicaciones, concreción de obras, ser llamado como jurado de concursos, etc.—, Ribeyro refuerza su auto representación de paria literario, de aislado de su generación. Así, señala en 1977:

*Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito su gran libro narrativo, (...) Vargas Llosa, (...) Roa Bastos, (...) Carlos Fuentes, Goytisolo, (...), García Márquez, (...), José Donoso (...). Sólo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir (583).*

Su tono literario, el que él cree posible para sí mismo y como opción diferencial para la literatura peruana, lejos de lograr la totalidad de las grandes novelas latinoamericanas,

será “un tono que se acerca un poco a lo subjetivo, lo arbitrario, lo personal” (330). Un tono “antiépico”: contrapartida de la voz “épica” de aquellos narradores consagrados, que, según él se sienten más libres escribiendo una historia lo más alejada posible de su realidad autobiográfica.

De esta manera Ribeyro conjugará la figura del nuevo escritor peruano, quien tendrá como tarea realizar una escritura que no someta a las escrituras menores a insertarse dentro de un género mayor. Entre la inquietud por “darle forma a lo informe” (sic) y el combate frente al deseo-rechazo del reconocimiento, concluirá afirmando que la técnica narrativa ha sido sobrevalorada en América Latina y que para que la literatura peruana alcance la literatura universal, deberá extender el campo textual hacia otros géneros.

#### **4. El fracaso: no saber (del) vivir, no saber (del) escribir**

En una entrevista tardía, realizada pocos años antes de su muerte, Ribeyro responde a una pregunta que opone la idea del “diario íntimo” con el “diario de escritor”, y sugiere que la distinción entre ambos estilos sucede a partir de la conciencia en la utilización del lenguaje:

*Pienso que sí existe una diferencia entre el diario íntimo y el diario de escritor y ésta se encuentra en el grado de intimidad. En el diario íntimo se narran hechos y vivencias que son muchísimo más confidenciales, que el autor no quisiera que se conocieran en forma póstuma, se habla de asuntos muy personales. [...] El lenguaje es más elaborado que en un diario íntimo, como si estuvieras pensando en un posible lector. Sí, lo mío es diario de escritor (Cabrejos: 2).*

La distinción entre diario íntimo y diario de escritor, según Ribeyro, se establecería entonces a partir de una di-

ferenciación en la relación con el lenguaje y de un concepto de intimidad equiparable con el de la vida privada. Así, en los diarios de escritores la autofiguración por medio de la palabra se hallaría más reforzada que en los diarios íntimos, ya que son ellos los que se encuentran más atentos a imaginar un público lector. El factor determinante del diario de escritor, sería, al fin de cuentas, el problema del destinatario, el problema del espacio del diario como espacio de diálogo con un otro.

El proponer como fundamento del diario un acto de comunicación, implica reconocer que lo que lo sostiene es justamente una relación, un relato. En un sentido diferente al que Ribeyro utiliza –no como el relato de los hechos privados o cotidianos– José Luis Pardo señala que la intimidad se encuentra ligada al arte de contar la vida, y que por lo tanto, la literatura sería un lugar privilegiado para revelarla, ya que “el narrador consigue crear intimidad cuando hace tangibles al lector el pavor o la tristeza en estado afectivamente puro sin necesidad de nombrarlos directamente. Y es esto mismo lo que crea intimidad entre los seres humanos” (28).

Este sentido de la intimidad, relacionado no con lo que el lenguaje efectivamente dice sino con “lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir” (Pardo: 55), resulta diferente al que Ribeyro propone para el diario íntimo –un diario de las anotaciones privadas– pero establece una vinculación con el lenguaje de tal intensidad como sólo la conocen los que sostienen su vida a partir de la escritura.

Esta intensidad puesta en el vínculo escritura-vida es visible en al menos dos momentos de inestabilidad en el diario de Ribeyro, en los que los mecanismos de autofiguración del fracaso no alcanzan a explicar, ni a dar certezas ni a contener. Como todo momento de ruptura, aunque sea momentánea, de la certidumbre que sostiene a la vida como

relato y al relato de la vida, se relacionan con el silencio, con lo que el autor no puede decir ni dar cuenta para sí mismo. La idea de que la intimidad aparece no en la palabra que se dice sino en el silencio que condensa, en ese querer decir que se calla cuando se habla, nos lleva a nombrar a estas ocasiones de desestabilización no como “no saber vivir” (frase que Ribeyro utiliza para denominar a la angustia en varias oportunidades), sino como un “no saber (del) vivir”, en tanto se trata de momentos que comportan un no querer saber de lo inexplicable que se procesa en el vivir.

Por medio del diario se opera una relación particular del escritor consigo mismo que no se vincula con la autofiguración que se desea trazar –aquella que, aunque se escriba en privado, se dirige hacia una serie de expectativas y fabulaciones propias del orden social que lo atraviesa. Esta relación del escritor con lo íntimamente desconocido de sí, sería en las palabras de Alberto Giordano,

*La manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la ajenidad (207).*

Ocurre que el problema de “saber vivir” tiene que ver justamente con el no saber: según Ribeyro, la felicidad es proporcionalmente directa con el carecer de conciencia.

Por este motivo, resulta sugerente que, en el momento de aparición de la enfermedad (un cáncer de pulmón que duró varios años), Ribeyro intente consignarla en los mismos términos con los que explicaba su vida, es decir, con la imagen de la “pura pérdida”. La enfermedad cada día es un menos, dice Ribeyro: un menos en la respiración, un comer menos, un dormir menos, un movimiento menos.

Siguiendo la tarea que imponía la figuración del fracaso, no hay nada positivo que contar, sólo decir lo que deja de ser. A lo largo del diario el escritor se había esmerado en el sostenimiento de una imagen de pura pérdida, y de consignar especialmente lo que se presentaba como ausente, y por lo tanto bajo el mismo mecanismo intenta explicar lo que se procesa en su cuerpo y que él mismo desconoce.

No querer saber y rodear de metáforas a lo que se desconoce es particularmente productivo en el caso de Ribeyro, en donde la enfermedad da paso a breves e intensos momentos de inquietud, que las figuraciones conocidas no alcanzan a explicar, pero cuya reaparición y continuidad exigen del que las padece una indagación. En el límite del fracaso, Ribeyro descubre que no sabe de sí. Cuando el cáncer aparece en su vida, la función del diario, además de continuar siendo la de la construcción del escritor latinoamericano singular –vía el aislamiento de sus coetáneos y “fracaso” de la obra– se transforma en el campo de batalla entre la consignación de los síntomas y el no saber de la muerte que se insinúa en la vida. “Debo recordar esta fecha: hoy me enteré de que fue de *cáncer* de lo que me operaron dos veces en 1973”, señala en enero del ’75 (435). “Estoy sorprendido de la frialdad con que afronto todo esto. Pero no lo atribuyo a la valentía sino a la inconciencia” (438). “Nadie puede hablar de mi enfermedad, de la verdadera. Y todos saben de qué se trata, no es un secreto para nadie, una indiscreción de mi sobrina Roxana me lo indicó. Reserva recíproca. Tabú.” (440).

El saber de sí mismo, señala Pardo, es el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, y remarca que éste es el saber (el sabor, agrega) de la intimidad. En estas desestabilizaciones el no saber vivir cambia de sentido para Ribeyro: ya no es no saber vivir la vida normalizada y fracasar en el intento, sino

que es la pura ausencia de saber sobre sí. Los comentarios moralizantes y culposos acerca de los excesos de bebidas, comidas o salidas, que no abandona por más que le sean perjudiciales, tampoco alcanzan a tomar la fuerza suficiente como para construir una coraza que lo salve del desamparo. “El veneno está allí, acechándome, comiéndome, y yo, displicente, confiando en las virtudes del olvido, me voy a probar vinos a la Foire de París”. (445).

Hay que confiar en el olvido para saber vivir, señala Ribeyro, hay que ansiar la inconciencia, volver al cuerpo transparente para que pase o intente pasar desapercibido; en una palabra, para saber vivir hay que olvidar que no se sabe: el encuentro de un libro sobre el cáncer en una librería de saldos le muestra su incertidumbre, ¿seré o no seré un número en las estadísticas de los que se salvan?

“Me sigo interrogando si seré la excepción a la regla” (Ribeyro: 491), pregunta el autor. ¿A quién? Frente a la desesperación, Ribeyro busca rápidamente volver a las imágenes de estabilidad. Siguiendo la metáfora de Pardo podríamos decir que vuelve a sus inclinaciones: la decisión de seguir con su “vida normal”, de no tomar al “cangrejo” “demasiado en serio” (sic).<sup>8</sup> Hay que encontrar el punto de convergencia en el cual el proceso biológico se cruza con otros factores que no pueden influir sobre él, dice, “es la zona del milagro” (558), y entonces todo quedará supeditado a la voluntad. El desasosiego se re-estabiliza, y la angustia desaparece cuando la enfermedad (como antes la escritura, el trabajo, la vida en general) entra en el mecanismo de la voluntad, y de esta manera en la tentación del fracaso: la voluntad de acción siempre concluye en el fracaso o en el éxito pobre (las compensaciones) y así las formas conocidas de autofiguración reaparecen.

El no decir nada respecto de su enfermedad aparece intermitentemente, como el decir de la desesperación, el

desconocimiento del futuro:

*Días, tal vez semanas, en que no digo nada sobre mi salud, más bien sobre mi enfermedad. (...) Porque la verdad es que nunca he hablado con mi médico sobre esto y apenas cambiado unas palabras con mi mujer. ¿Qué tengo en suma? ¿Qué puedo esperar? ¿Qué plazo se me puede dar? Que me operaron de un cáncer es evidente (...) Pero luego, ¿qué? (473-474).*

El otro momento de desestabilización que quisiéramos señalar es aquel que se entronca con la experiencia del reconocimiento y la vacilación entre el rechazo o goce del mismo. El reconocimiento público es vivido, en las palabras de Ribeyro, como una experiencia enajenadora, alienante, e imposible de justificar. En 1973 el autor viaja a Lima a propósito de la reciente publicación de su recopilación de cuentos, *La palabra del mudo*. En el relato de su viaje el encuentro con la celebridad es comentado como intolerable:

*Mi viaje a Lima, (...) ¿glorificación o suicidio? (...) Por un lado, claro, los agasajos, el reconocimiento, la consideración, el afecto, los elogios tardíos pero casi unánimes, ofertas, promesas y pagos... Pero por otro, físicamente, ¿no es acaso un acto de demencia haber entregado mi pobre cuerpo a un trajín intolerable (...)? Tragos, conferencias, entrevistas, y moralmente sensación de haber sido manipulado (...) Si no fuera por ese aura de irrealidad que cobra el mundo cuando tengo que aparecer en público y dirigirme a un auditorio, ese estado sonambúlico en el cual dejo de ser yo mismo para delegarme en un ser subalterno que me reemplaza y obra en mi nombre, (...) (396-397).*

Lo llamativo de la entrada es la intensidad con la que el autor rechaza el reconocimiento recibido, a pesar de que se trate de la concreción de su proyecto de ser escritor. Los

elogios o el intercambio con el público son vividos como una exposición angustiante: “La popularidad no va con mi talento y la simpatía excesiva me mata” (395). Parecería que el quiebre de su figura marginal y fracasada deja al descubierto la pregunta por el deseo de la escritura y la voluntad de escribir. En el reconocimiento hay una parte del autor que se desmorona: su propia autfiguración del fracaso, supuesto móvil de la escritura que se sostiene, gracias a la voluntad, al “brío interior” (sic). Pero ciertamente el reconocimiento elabora una figura paradójica: no es a él a quien se lo reconoce. Aunque Ribeyro no lo diga, lo que encuentra es que no puede atribuir la escritura de su obra a la imagen de sí mismo que él elaboró, como lo es la de un hombre que ha fracasado, sin grandes cualidades.

El reconocimiento, entonces, deja a la luz algo intolerable: la conciencia de que su obra se escribe más allá de su voluntad, más allá de lo que él decide hacer con ella, más allá de sus fuerzas físicas, y que lo sitúa en ese lugar “sonambólico”, ese “aura de irrealidad”. El reconocimiento literario descubre que lo íntimo en su escritura resulta propio del vínculo con la vida, algo que él conoce y no lo *sabe*, que se tramita en ella y de la cual él se encuentra ausente.

\* Irina Garbatzky es profesora de Letras, docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana II de la Universidad Nacional de Rosario. Es becaria de CONICET, su tesis de doctorado (dirigida por la Dra. Mónica Bernabé) se titula *Oralidad, poesía y performance. Las prácticas poéticas rioplatenses hacia fin de siglo XX*.

## Notas

<sup>1</sup> Alan Pauls señala que una particularidad de los diarios de escritores es su necesidad de justificación, de encontrar una función a la escritura

del mismo, buscando para ello una “coartada” que se oriente al logro de objetivos puntuales: “¿Qué diario no incluye su declaración de principios, su manifiesto voluntarista, la asunción, por parte del escritor, del compromiso de usar sus páginas para obtener algún resultado específico? [...] como si uno de los secretos (o el precio) de su eficacia consistiera precisamente en ponerla por escrito” (5).

<sup>2</sup> Todas las citas del diario de Ribeyro han sido extraídas de Ribeyro, Julio Ramón (2003).

<sup>3</sup> En su estudio sobre los orígenes del diario íntimo Foucault indica que su práctica implicaba la concreción de un espacio en donde “tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de corregirse, purificarse, de construir la propia salvación” (41).

<sup>4</sup> En un comentario acerca del libro de Alain Girard sobre diarios íntimos, Roland Barthes refiere la tipificación que realiza el autor respecto del perfil sociológico de los diaristas que escribieron desde 1910 en adelante. Puede decirse que el perfil de Ribeyro responde a varias de las generalizaciones establecidas por Girard: el “intimista” es un provinciano que se adecua a la gran ciudad, proviene de una familia burguesa, observa cierta rivalidad entre el diario íntimo y el matrimonio, posee un carácter predominantemente sentimental y, en cuanto a la profesión, “se encuentra a menudo en situación de fracaso social” (Barthes 2002:156). El clima de fracaso y frustración, se correspondería, además, con otro rasgo anotado por Girard y que reaparece en los diarios de Ribeyro: el conocimiento de que, no obstante la escritura sea cada vez un ejercicio más frecuente, una de las características de nuestro tiempo es que los escritores perciban con mayor insistencia una creciente dificultad de escribir, de la cual los diarios íntimos serían un lugar privilegiado para testimoniarla.

<sup>5</sup> La obra narrativa de Ribeyro no posee las dimensiones que tiene el diario, ni su misma repercusión, a pesar de haber publicado numerosos cuentos, libros de ensayos y novelas. Sobre el fracaso en la escritura del diario nos resultó revelador el trabajo de Maurice Blanchot (1996 [1969]) en el que advierte que la misma opera una doble nulidad. Se escribe el diario para eternizar el instante que éste transforma, para no olvidar las verdaderas cosas importantes, y se colecciona una serie de eventos fútiles. “Finalmente ni se ha escrito, ni se ha vivido: doble fracaso” (52). El fracaso de los diaristas reside, además, en la imposibilidad del conocimiento de sí, que los lleva, sin embargo, a prolongar “esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos hasta un lugar donde sin embargo no tienen acceso, (por lo que) nos dejaron, según sus fuerzas, fragmentos, además a veces impersonales, que uno puede preferir a cualquier obra” (52). Pero lo que más nos interesa de su trabajo para el

análisis de *La tentación del fracaso* es la tensión que el crítico puntualiza entre el diario y la obra literaria. Blanchot señala que “el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe. [...] este diario no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción” (53).

<sup>6</sup> He tomado las conceptualizaciones que realiza Sylvia Molloy en la introducción a *Acto de presencia* acerca de la autofiguración en los escritores latinoamericanos. Allí sostiene que la aparición de las escrituras autobiográficas responde a “una peculiar toma de conciencia de sujeto y cultura que resultó de una crisis ideológica [...] una crisis de autoridad [...] A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio” (14–15). Dicho “vacío interlocutorio” resulta interesante como espacio en donde insertar la escritura de Ribeyro, quien a diferencia de sus colegas latinoamericanos no entronizó las discusiones sobre Latinoamérica y su literatura como fundamento de su propia escritura, sino que su toma de distancia respecto de estos debates lo posicionó, si no en un lugar de excepción, al menos de excentricidad.

<sup>7</sup> Incluso los comentarios que Ribeyro realiza en su diario sobre la publicación de su novela *Cambio de guardia* refieren a que las posibles interpretaciones que ésta tendría en relación con las vicisitudes políticas del momento serían sólo una cuestión de azar, ya que la misma había sido escrita diez años antes (Ribeyro 2003: 498).

<sup>8</sup> Pardo señala que nos definimos por nuestras “inclinaciones” jugando con el doble uso de la palabra: como afición y como caída; es decir, nos definimos por el modo en que tenemos de sujetarnos ante la vida, de sostenernos en pie sobre la ausencia de fundamento que implica la vida/muerte: “Tenerse a sí mismo significa tenerse en tensión, desequilibrio e inquietud (...) Soy alguien porque estoy inclinado... a la muerte, es decir a la vida” (40–44).

## Bibliografía

- Barthes, Roland (2002). “Alain Girard, *Le journal intime*” en *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires, Paidós.
- Blanchot, Maurice (1969). “El diario íntimo y el relato” en *El libro que vendrá*. Monte Avila: Caracas. Hemos utilizado la versión publicada en la *Revista de Occidente*, n° 184, año 1996, p.47–54.
- Cabrejos, Irene (1993). “El legado literario de Ribeyro (a propósi-

- to de *La tentación del fracaso*)”. Extraído del sitio web: [www.huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc](http://www.huesohumero.perucultural.org.pe/textos/47/4710.doc)
- Foucault, Michel (1984). “El cultivo de sí” en *Historia de la sexualidad vol. 3 La inquietud de sí*. Siglo XXI: Madrid.
- Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo: Rosario.
- Molloy, Sylvia (1996). “Introducción” a *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Pardo, José Luis (1996). *La intimidación*. Pre-textos: Valencia.
- Pauls, Alan (1996). “Las banderas del célibe” en *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Rama, Ángel (1984). “El ‘boom’ en perspectiva” en *Literatura y mercado: más allá del boom*. Buenos Aires: Folios.
- Ribeyro, Julio Ramón (1989). *Dichos de Luder*. Extraído del sitio web: <http://sóloliteratura.com/rib/ribobrlosdichos.htm>.
- .....(2003). *La tentación del fracaso*. Seix Barral: Barcelona.
- Trapiello, Andrés (1998). *El escritor de diarios*. Península: Barcelona.
- Zanetti, Susana (2006). “Diario de un escritor. *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro” en *Revista Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*. Nueva Época Año IV (2006) N° 22, p. 63–77.