

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Al borde del abismo: identidad e intimidad en La
tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Juan Carlos ROJAS RÚNSIMAN

ASESOR

Elton HONORES VÁSQUEZ

Lima - Perú

2017

	pág.
INTRODUCCIÓN	03
CAPÍTULO I	
INTRODUCCIÓN A LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS	12
1.1. Acerca de la noción de género literario	12
1.1.1. El género literario en el clasicismo griego: Platón y Aristóteles	14
1.1.2. Hegel y el romanticismo alemán	17
1.1.3. El siglo XX: Mijail Bajtín	20
1.2. Las escrituras autobiográficas	23
1.2.1. La autobiografía y el nacimiento de la individualidad	24
1.2.2. El diario íntimo	29
CAPÍTULO II	
JULIO RAMÓN RIBEYRO Y LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS	32
2.1. Ribeyro y las escrituras del yo	34
2.2. Las escrituras autobiográficas y el diario íntimo en el ámbito hispanoamericano	41
2.3. Perspectivas de la crítica literaria en torno a la obra de Julio Ramón Ribeyro	49
2.3.1. Acercamientos críticos a <i>La tentación del Fracaso. Diario personal</i>	55
CAPÍTULO III	
REFLEXIONES ACERCA DE LA IDENTIDAD E INTIMIDAD EN EL DIARIO ÍNTIMO	61
3.1. El espejo oblicuo: acerca de la identidad en el diario íntimo	62
3.1.1. El desdoblamiento	65
3.1.2. Acerca de la referencialidad en el diario	68

3.2.	La representación de la intimidad en el diario	72
3.2.1.	Grados de intimidad	75
3.2.2.	Espacios de la intimidad: íntimo, privado y público	81
CAPÍTULO IV		
IDENTIDAD E INTIMIDAD EN <i>LA TENTACIÓN DEL FRACASO</i>		87
4.1.	La construcción de la identidad	87
4.1.1.	La identidad a través de la escritura	88
4.1.2.	El escritor en el espejo	94
4.1.3.	Identidad y marginalidad	97
4.2.	Construcción de la (evasiva) intimidad en <i>La tentación del fracaso</i>	101
4.2.1.	Literatura y vida	103
4.2.2.	Aislamiento y fracaso	107
CONCLUSIONES		112
BIBLIOGRAFÍA		117

INTRODUCCIÓN

El interés que despiertan las escrituras autobiográficas en la actualidad puede explicarse por la necesidad del hombre contemporáneo de dejar constancia de su paso por el mundo, y que encuentra en la palabra escrita una de sus mejores formas de expresión. De este modo, las memorias, crónicas, autobiografías y diarios íntimos han obtenido una gran difusión en la medida en que destacan la individualidad y muestran, a través de reflexiones y vivencias personales, una visión particular del mundo que nos rodea. En la búsqueda incesante de nuevas formas de expresión de esa individualidad, el diario íntimo ha surgido como respuesta a las necesidades de una época determinada y como tal es posible analizarla en sus primeras manifestaciones.

Por este motivo, los estudios críticos que tienen al diario íntimo y a las escrituras autobiográficas como tema principal aparecen luego de que estas se han hecho habituales y buscan enmarcarla en un contexto que las explique de una manera coherente. Para ello se valen del estudio de sus principales características, pues reflejan en sus páginas la evolución de la sociedad de la cual forman parte.

Nuestra hipótesis es que *La tentación del fracaso* posee dos temas fundamentales alrededor de los cuales gira su práctica: la identidad y la intimidad. La interrelación de estas instancias es la que otorga coherencia interna a la práctica diarística y se presenta en el diario de Julio Ramón Ribeyro como la base sobre la cual giran sus reflexiones.

Nos interesa ante todo analizar las características del diario íntimo y la forma en que Ribeyro las asimila a su práctica diarística. En ese sentido, el vasto conocimiento de la tradición de las escrituras autobiográficas en general, y del diario íntimo en particular, permiten al escritor desarrollar los temas de

identidad e intimidad, propios del diario íntimo, y escribir un diario canónico en el panorama de la literatura peruana e hispanoamericana.

Asimismo, el análisis que planteamos del diario íntimo busca asimilarlo como una nueva forma literaria que enriquece el campo de los estudios literarios y nace como producto de los cambios en las ideas de identidad e intimidad que se han dado en la sociedad moderna. Esto nos permitirá acercarnos al diario de una manera mucho más metódica a fin de analizarlo en su conjunto y no solamente como una forma circunscrita a una época particular.

El diario íntimo es una práctica y como tal debe ser leída, entendida y analizada. Dicho esto, aclaramos que nuestro estudio se circunscribe al diario de escritor, ya que consideramos que los temas que anteriormente hemos planteado como básicos son desarrollados en sus páginas de una manera distinta, reflejo en gran medida de su oficio, además de que su preocupación por la estética y estructura del diario son constantes.

Asimismo, intentar delimitar el campo de estudio de una materia tan diversa y cambiante como es el diario íntimo parece una tarea de antemano abocada al fracaso, pues a las diversas consideraciones que buscan explicar sus características fundamentales, se suma también la complicada definición de su estatuto literario, tema que en la historia de la literatura no solo ha afectado a la práctica diarística sino que es una constante en los estudios literarios.

En este sentido, el primer capítulo de nuestro estudio se centra en la definición de género literario pues, siguiendo las interesantes consideraciones de Mijail Bajtín respecto al tema, este se presenta como el personaje principal de cualquier historia literaria, puesto que al analizar sus características se están delimitando también las fronteras de la literatura (Bajtín, 1979: 251). Maurice Blanchot lo entiende de la siguiente manera: “l'évolution de la littérature moderne consiste précisément à faire de chaque œuvre une

interrogation sur l'être même de la littérature" (Blanchot, 1959: 39).¹

Las escrituras autobiográficas responden así a la necesidad de la sociedad contemporánea de interrogarse sobre sus principales preocupaciones, pues cuando evoluciona el concepto de intimidad, se transforma también el concepto de identidad que se refleja en las páginas del diario íntimo, las memorias, correspondencias y las autobiografías.

Ante la pregunta retórica planteada por Tzvetan Todorov acerca del origen de los géneros literarios, el crítico búlgaro plantea que de la paulatina combinación de prácticas anteriores surge el germen de un nuevo género literario, demostrando de esta manera que "un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens: par inversion, par déplacement, par combinaison".² El trabajo del crítico literario debería basarse entonces no solo en la mera descripción de los cambios de un determinado género literario, sino más bien en hallar los puntos de inflexión donde la nueva práctica se nutre de sus antecesoras y logra una estabilidad que le permita asimilar nuevas aportaciones y definir su individualidad.

La ilusión de perspectiva objetiva y sincrónica que se aplica al análisis de las escrituras autobiográficas de las que el diario íntimo forma parte ha sido puesta de relieve por diversos críticos, en la medida en que se debe tener un especial cuidado al realizar el análisis de un género literario determinado, pues aplicar conceptos que han evolucionado a lo largo del tiempo a prácticas discursivas pasadas puede significar diversos desajustes de enfoque y sentido que es necesario evitar. En este sentido, seguimos a George Gusdorf cuando niega la asimilación retrospectiva a prácticas que, observadas con el nuevo lente que otorga la modernidad, se confunden con las escrituras

¹ "La evolución de la literatura moderna consiste, precisamente, en convertir cada obra literaria en una interrogación sobre la literatura misma".

² "Un género [literario] surge de la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento o por combinación".

autobiográficas, pues a su juicio “les notions de ‘littérature’ et de ‘genre littéraire’ représentent des inventions postérieures à l’exercice de l’écriture du moi” (Gusdorf, 1991: 282).³

De esta manera, la individualidad es posible de ser transmitida mediante la práctica del diario o la autobiografía, las cuales dan tan solo una imagen, mas la única posible, del personaje que se construye en sus páginas. El análisis que planteamos de estas formas discursivas no es sino un intento de analizar como conjunto esa visión cuya expresión en un texto es una de las funciones básicas de las escrituras autobiográficas.

El segundo capítulo de nuestro estudio se ocupa, en primer lugar, de la relación de Ribeyro con las escrituras autobiográficas. El caso del escritor peruano es paradigmático pues, aunque más conocido en el ámbito de la lengua española gracias a la maestría de sus relatos cortos, se dedicó ininterrumpidamente a las escrituras autobiográficas si bien las consideró en su momento “ancilares” a la literatura. Así, además del diario, que cultivó durante más de cincuenta años, desarrolló una obra marcadamente personal que oscila entre los aforismos, el ensayo y la autobiografía.

Además, en gran medida gracias a su interés por la literatura francesa del siglo XIX, exploró géneros literarios no muy frecuentados por los escritores hispanoamericanos de su época, sobre todo en un terreno aún precario como lo era el de las escrituras autobiográficas. Podemos señalar entonces que, aunque a lo largo de la obra de Ribeyro existió un marcado tono personal, con el paso del tiempo esta tendencia se acentuó en la medida en que el autor encontró una interesante veta creativa coherente con sus necesidades estilísticas y vitales. Si en un principio el escritor peruano se encargaba de matizar en sus obras cualquier referencia autobiográfica, luego fue consciente de la importancia de su biografía personal como tema utilizándola también en

³ “Las nociones de ‘literatura’ y ‘género literario’ representan invenciones posteriores a la práctica de la escritura íntima”.

su escritura ficcional.

Tal como podemos observar, el interés por las escrituras autobiográficas aparece desde muy pronto en el escritor peruano acentuándose poco a poco cuando nota cierto agotamiento en su creación literaria y halla en la exploración de su sensibilidad, propia de las escrituras autobiográficas, nuevos horizontes creativos:

El cuento ya no me dice nada, como forma de expresión; es un género caduco [...] Creo que debo concentrarme en la autobiografía, libro libre, para decirlo cacofónicamente, en el cual la invención apenas interviene. En fin, como escritor estoy en la etapa más difícil, y será en estos últimos años o meses de vida que me quedan, que lograré inclinar la balanza hacia la permanencia o hacia el olvido (Ribeyro, 2003: 473).

Ahora bien, si hay un proyecto que planea sobre el conjunto de la obra del escritor peruano es su truncada autobiografía, la cual refleja claramente su deseo de contar la historia de su vida en forma de reflexiones acerca de los principales hechos que marcaron su existencia. Tantas veces anunciada por el escritor, solamente aparecieron unos pocos fragmentos pues, como él mismo afirmaba, nunca tuvo la constancia para concluir su redacción.

Por otro lado, como muestra del cambio de su escritura, en sus cuentos de madurez aparecen transformados por la ficción retazos de su infancia y juventud: las calles de Miraflores en las que el escritor pasó sus primeros años, la avenida Pardo donde ahora descansa un busto dedicado al autor y la paulatina aparición como tema de una clase media venida a menos, que era casi una forma de contar su historia familiar.

También es posible rastrear su vocación autobiográfica en la tendencia a tomarse a sí mismo como objeto de estudio como nos ilustra la anécdota contada por el escritor de cuando, una vez acabada y revisada su primera colección de cuentos, se plantea escribir su primera novela, no solo “la novela

de Lima sino de la novela de la clase media, del mundo pequeño burgués” (Ribeyro, 2003: 53). El escritor es consciente de que su proyecto nacería viciado desde un primer momento, pues no solo tendría que describir la clase social a la que pertenece sino luchar con su tendencia natural a incluir sus experiencias y tomar las “vías de la autobiografía”:

No puedo eludir, como sí lo consigo con el cuento, mis propias experiencias. De este modo sólo podré escribir un vasto cuadro evocativo donde yo sería el centro y los demás la decoración. No me desagrada pintarme a mí mismo, pero me parece injusto y hasta trivial (Ribeyro, 2003: 54).

Es posible afirmar entonces que, a pesar de su reticencia inicial, Ribeyro incluyó su correspondencia y su diario en el conjunto de su obra al lado de sus novelas y ficciones, sin sospechar quizá que sus obras no ficcionales lo pondrían en el panorama de la literatura hispanoamericana como inaugurador de una veta creativa hasta ese momento poco explorada y del cual fue uno de sus primeros representantes.

En el tercer capítulo de nuestro estudio analizaremos las reflexiones en cuanto a los temas del discurso diarístico, es decir, la problemática de la identidad y la noción de intimidad y cómo el discurso diarístico gira alrededor de estas ideas. Investigaciones recientes dedicadas al análisis del diario íntimo buscan explicar su funcionamiento de la manera más detallada posible puesto que su importancia, y en general el de las escrituras autobiográficas, se ha incrementado, multiplicándose también los estudios que se dedican a ellas. Algunos de estos estudios se centran en unas características, que si bien no se consideran exclusivas del diario sí al menos recurrentes en su discurso; mientras que otros estudios tratan el análisis temático de las preocupaciones que aparecen en sus páginas, presentando un gran mosaico de reflexiones que en líneas generales se corresponden con los intereses de cualquier individuo.

Con la finalidad de delimitar nuestro estudio, nos centraremos entonces en los temas básicos sobre los que giran las preocupaciones de los diaristas y que hemos resumido en las ideas identidad e intimidad, cuyo análisis nos mostrará, a grandes rasgos, las características básicas de la práctica diarística. Ahora bien, si bien no buscamos una explicación exhaustiva ni definitiva de la práctica del diario íntimo, pretendemos establecer los pilares sobre los que se asienta su discurso para aplicarlo posteriormente al análisis de *La tentación del fracaso*. Estos temas que caracterizan al diario se nos aparecen como fundamentales, puesto que de su entrecruzamiento es que nace la práctica diarística, y quienes se plantean escribir un diario las tienen en mente para asumirlas, reflexionar acerca de su importancia o criticarlas.

Además, nuestro estudio pretende simplificar el análisis de la práctica diarística, no como un reflejo fiel y transparente de las preocupaciones de un individuo concreto, sino más bien como un género literario que tiene ciertas convenciones que su práctica requiere. Creemos que este acercamiento es necesario, pues de lo contrario el análisis del diario corre el riesgo de presentarse como un comentario heterogéneo de los temas que aparecen en sus páginas y, puesto que las preocupaciones de un individuo son variadas, el análisis que se dedique a ellas también sería una suma poco menos que inconexa de distintas reflexiones. Por ello, las observaciones en cuanto a la identidad e intimidad ofrecen al diarista la oportunidad de configurarse como individuo a la vez que dejar una huella tangible de sus reflexiones cotidianas en la forma de un diario íntimo.

En nuestro último capítulo abordaremos el estudio de *La tentación del fracaso* a través de los temas de identidad e intimidad anteriormente esbozados. En cuanto al diario de Ribeyro, estos temas sirven para mostrar en gran medida la profundidad de sus reflexiones y las páginas del diario se convierten poco a poco en el reflejo del diálogo del autor consigo mismo.

Esta visión permite a Ribeyro lograr una imagen que aparece en sus páginas que no es otra cosa que una de las características principales de la práctica diarística otorgando al conjunto una necesaria unidad que “peut permettre aussi de cerner une ligne de continuité à travers la variabilité, de deviner – ou de construire – sous les fluctuations l’image d’un moi permanent et d’échapper par là même à l’atomisation des instants” (Simonet-Tenant, 2001: 110).⁴

Julio Ramón Ribeyro es consciente también de las limitaciones del diario para expresar la identidad e intimidad por lo que utiliza sus páginas principalmente como reflexiones acerca del oficio de escritor y el desarrollo de su vocación literaria. En ese sentido, analizaremos cómo construye una imagen que refleja su identidad, cuestionándose, con el paso del tiempo, en el espejo en el que se convierte el diario íntimo. Asimismo, esta construcción tiene una base en el lenguaje por lo que su construcción dependerá de la creación de una identidad narrativa que englobe la serie de transformaciones del individuo y las refleje en el diario.

Por otro lado, la intimidad del escritor se ve muchas veces encubierta veces en sus reflexiones en cuanto a su vocación, por lo que el diario sirve para expresar su relación con la literatura. Además, analizaremos las ideas de aislamiento y fracaso presentes en el diario no solo como una actitud vital, sino también como un proyecto en el que el escritor elige escribir desde una marginalidad que lo identifique.

Tal como veremos, un hecho singular con respecto al diario son las objeciones con respecto a ubicar su práctica y, en general, a las escrituras autobiográficas en el terreno de la literatura. Estas observaciones no han nacido solamente de la crítica oficial sino de los propios diaristas, quienes han

⁴“Pueda identificar una línea de continuidad a través de la variabilidad y vislumbrar – o construir – la imagen de un yo permanente y, de esta manera, escapar a la desintegración de los instantes”.

censurado su práctica buscando dejar en claro la diferencia entre un trabajo de creación, que exige un plan previo, y la práctica diarística, que no la necesita. Más que valorar cuál es la forma que exige mayor o menor dedicación, sería preferible afirmar que cada uno de ellos plantea un proyecto diferente si bien compatible con otras formas discursivas. Por ello, la problematización en cuanto a la veracidad de los hechos contados por el diario no es una cuestión que debe primar en el análisis de un diario sino, como veremos, se debe tener en cuenta este proyecto de contar con la mayor veracidad posible su verdad.

Finalmente, con el análisis que planteamos no pretendemos agotar todas las posibilidades interpretativas de la práctica diarística sino dar las pautas a través de las cuales es posible acercarse a su interpretación, intentando organizar el inmenso caos que a primera vista parece rodear el análisis del diario íntimo. Tampoco buscamos crear un esquema rígido a partir del cual sea posible estudiar la práctica diarística en su totalidad, pues se correría el peligro de eliminar la singularidad de cada texto y con ello mostrar la evolución de su práctica. Las escrituras autobiográficas en general y el diario íntimo en particular actuarían como un revulsivo en el seno de la literatura, y si bien no reemplazan a otras formas del discurso literario, sí se suman a ellas en la medida que otorgan nuevos espacios de expresión, pues en la práctica del discurso diarístico se alían también la libertad estructural y temática que caracterizan en gran medida a la sociedad y literatura contemporáneas.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN A LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS

Las escrituras autobiográficas forman parte del nuevo canon literario que las presenta como una forma actual de transmitir, de distintas maneras, la subjetividad de un individuo. En ese sentido, el debate acerca de su inclusión en el canon literario actual viene precedido por su inclusión en un sistema de géneros que ha evolucionado notablemente en los últimos años. En el presente capítulo, planteamos una revisión de la evolución del concepto de género literario desde un primer planteamiento propuesto en el clasicismo griego con las reflexiones de Platón y Aristóteles para pasar luego a la inclusión de la subjetividad de la época romántica. Este desarrollo tendrá un nuevo impulso con las reflexiones del crítico ruso Mijaíl Bajtín, quien propone un nuevo acercamiento a los géneros discursivos como fundamentales en el análisis de una obra literaria.

Una vez planteado este acercamiento, analizamos las escrituras autobiográficas haciendo hincapié en el desarrollo de la autobiografía como forma predominante bajo la cual se desarrolló el diario íntimo y evolucionó de la manera tal cual lo conocemos en la actualidad. Este panorama nos permitirá incluir al diario íntimo en un marco histórico desde el cual se pueda analizar, posteriormente, las ideas de intimidad e identidad propias de su práctica.

1.1. Acerca de la noción de género literario

La definición de género literario ha sido abordada desde diferentes puntos de vista, pues antes incluso de analizar la forma en que una obra

literaria se manifiesta es necesario otorgarle un marco desde el cual explicarla. Siguiendo las categorías otorgadas por la retórica clásica, con el paso del tiempo se han ido incluyendo diferentes características que cada género literario ha reivindicado poco a poco como suyas.

Es así que la permeabilidad de este concepto ha hecho posible que las escrituras autobiográficas encuentren un espacio en el canon literario y alcancen la importancia que tienen en la actualidad. Ante la reticencia de ciertos sectores de la crítica literaria, es necesario entonces visitar la idea misma de género literario para luego reflexionar en qué medida esta se corresponde con una idea propia de la modernidad.

No creemos necesario buscar un punto de partida desde el cual los géneros literarios se expliquen, sino más bien rastrear en sus continuas transformaciones para obtener los elementos que permitan describir los cambios que han dado lugar a la creación de un nuevo género literario. Así lo expresa Tzvetan Todorov parafraseando a Saussure en referencia al lenguaje “Le problème de l’origine du langage n’est pas un autre problème que celui de ses transformations” (Todorov, 1987: 31).⁵

Como una propuesta que busca ordenar el caos existente alrededor del problema de los géneros literarios, seguimos a los críticos españoles Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo quienes en un estudio dedicado al tema analizan la teoría de los géneros literarios y plantean la existencia de tres grandes momentos que definen su evolución (García y Huerta, 1992: 132). El análisis de estas etapas nos permitirá contextualizar de una mejor manera el estado en el que los estudios de las escrituras autobiográficas se encuentran, enmarcándolas en una teoría de los géneros literarios que desde sus comienzos se ha planteado la problematización y definición de lo que entendemos por literatura.

⁵ “El problema del origen del lenguaje no es otro que el de sus transformaciones”.

1.1.1. El género literario en el clasicismo griego: Platón y Aristóteles

Una de las críticas principales que se ha hecho a la poética clásica en relación al género literario es que en ella se aprecia cierta rigidez en cuanto a sus límites, por un lado obligatoria debido al momento en que surge y la necesidad de realizar una primera clasificación que sea válida para distintos tipos de obras. Es por ello que algunos críticos ven en su estudio un intento de encerrar el hecho literario, la Obra, en un esquema reductor de la individualidad cuando, creemos, lo que intenta realmente es aclarar el hecho literario yendo a sus orígenes.

Para la poética clásica las formas del discurso serían contratos con dos funciones principales: crear una espera, en el sentido de que cuando el lector se enfrenta a una obra tiene en mente su continuación y, por otro lado, garantizar su reconocimiento una vez que se establece el esquema genérico al cual se adscribe. Habiendo hecho estas aclaraciones, podemos afirmar que las reflexiones de Platón y Aristóteles, si bien un tanto esquemáticas en cuanto a su planteamiento, son un primer acercamiento a la compleja configuración de una teoría de los géneros literarios que realmente reciba tal nombre.

En cuanto a la teoría esbozada por Platón, son pocas sus reflexiones dedicadas específicamente al tema y aparecen recogidas casi todas en la que fue su obra fundamental, *La República*, que tiene como tema principal la descripción del buen gobierno de la polis. Tomando esta idea como base, expulsa a los poetas de su ciudad ideal alegando que el contenido de una obra debe ser ante todo moralizante y no, como sucedía en la época, incidir en los defectos de las personas o dioses pues de esta manera se estaría fomentando una conducta inadecuada entre los ciudadanos. Esta afirmación es claramente una declaración de intenciones pues se buscaría eliminar la creación libre,

supeditando cualquier manifestación artística a su teoría política y a la formación de ciudadanos ideales.

Platón analiza también el contenido de la obra literaria y la forma en que se presenta planteando una clasificación de la que se derivan tres formas o géneros poéticos: expositiva o narrativa, mimética y común o mixta (González, 1972: 213-214). La diferencia entre cada una estaría determinada por la presencia del poeta en la obra literaria: en la forma expositiva el poeta “habla” en directamente; en la mimética da preferencia al desarrollo del diálogo libre de sus personajes, mientras que en la mixta se combinan las dos anteriores. Por otro lado, además de esta clasificación Platón diferenció las obras literarias de acuerdo a su contenido, una poesía que imita temas elevados como la epopeya y la tragedia, y otra poesía cómica o burlesca que estaría representada por la comedia y la literatura yámbica.

Platón rechaza el género dramático por su naturaleza imitativa la cual crea hechos de una realidad que no existe incluyendo además, lo que para el filósofo es inadmisibles, personajes indignos “como mujeres jóvenes o viejas que insultan a sus maridos o, ensobrecidas, desafían a los dioses” (García y Huerta, 1992: 93). El planteamiento ético de su teoría es claro y tiene una estrecha relación con su proyecto global, es decir, formar ciudadanos que se preocupen en hallar la verdad de las ideas universales.

Este hecho hace que la teoría de los géneros de Platón que, sin el suficiente peso como para afirmar que fue una de sus preocupaciones principales, plantee una “disolución de los géneros literarios o, si se quiere, una negación de los mismos” (García y Huerta, 1992: 94). Realmente lo que busca es afianzar su forma de gobierno, en el que es un claro caso de subordinación a un objetivo concreto, en este caso político. De esta manera, los géneros literarios se presentan en la teoría platónica como categorías universales que reflejan su búsqueda de un mundo ideal y se alejan por lo tanto de la evolución que caracteriza no sólo a los géneros literarios sino a la vida misma.

Por otro lado, el crítico francés Gérard Genette busca esclarecer el sistema de géneros de Platón y Aristóteles, pues opina que han sido malinterpretados durante mucho tiempo y se han soslayado cuáles han sido realmente las aportaciones del clasicismo griego al actual debate de los géneros literarios y cuáles los de la crítica posterior, que en autores como Hegel y Bajtín, han producido importantes reflexiones (Genette, 1979: 8-9).

Sobre Aristóteles, aclara que si bien la *Poética* se presenta como una teoría de los géneros literarios, en su esquema teórico la tragedia ocupa un lugar predominante y es a ella a la que el filósofo presta mayor atención, mencionando tan sólo los demás géneros literarios sin llegar a desarrollarlos. Además, si para Platón el eje sobre el cual se articulan sus ideas sobre los géneros literarios es principalmente ético, en Aristóteles podemos decir que la *Poética*, el libro que ha servido de base para la clasificación de los géneros literarios en el pensamiento occidental, es ante todo un tratado sobre la mimesis.

Esta idea ha tenido una gran fortuna en el planteamiento de los estudios literarios dedicados al tema, pues a partir de ella se han desarrollado la gran mayoría de esquemas genéricos que la tienen como base. Definida como imitación, explica la poesía como el arte de la imitación en verso (más exactamente: por el ritmo, el lenguaje y la melodía), excluyendo la imitación en prosa y la prosa no imitativa: “Por lo demás, el planteamiento de Aristóteles recoge los tres aspectos más importantes en orden a la definición de un género: su origen, su constitución formal y su contenido temático e ideológico” (García y Huerta, 1992: 95).

De esta manera, atendiendo a los objetos que se presentan a la imitación surge un esquema tripartito donde predominan el género dramático y el épico, mientras que el lírico es tratado de una manera marginal con formas que se le pueden asimilar aunque sin llegar a ser definido como un verdadero género literario.

Si comparamos entonces los esquemas resultantes de ambas concepciones, tenemos que la división platónica de narrativo, mixto y dramático en Aristóteles ha dado a paso a lo narrativo y dramático o, para relacionarlo con los géneros, al épico y el dramático. Es claro entonces que, sin estar presente en el corpus clásico, la poesía lírica se intentó incluir *a posteriori* en el esquema básico de la teoría genérica en la antigüedad.

El debate de los géneros literarios tendrá a partir de este momento al planteamiento clásico como modelo asumiendo que existen formas discursivas que no obedecen al concepto de imitación y aun así existen en la vida diaria o, por el contrario, subsumirlas en el esquema mimético con la finalidad de ampliar el corpus clásico e incluir nuevas formas discursivas como la lírica. De esta manera, la evolución de este esquema clásico basado en las aportaciones de ambos pensadores son los que marcarán el devenir teórico de este debate y servirán como base a los pensadores de los siglos siguientes.

1.1.2. Hegel y el romanticismo alemán

Gérard Genette en su análisis de la noción de género literario a través de la historia, menciona al estudioso español del siglo XVII Francisco Cascales como autor de una tesis revolucionaria que se aleja de las ideas planteadas anteriormente por Platón y Aristóteles. Empleando un lenguaje aún salpicado de los términos y definiciones que habían configurado las reflexiones del último milenio, incluye a partir de ese momento a la subjetividad o expresión de emociones como móvil de una obra, pues:

Cascales couvre encore d'un vocabulaire orthodoxe une idée qui l'est déjà aussi peu que possible, à savoir qu'un poème, comme un discours ou un lettre, peut avoir pour sujet une pensée ou un sentiment que, simplement, il expose ou exprime. Cette idée, qui nous est aujourd'hui plus que banale, est restée pendant des siècles, non pas sans doute impensée [...] mais presque systématiquement refoulée parce que impossible à

intégrer au système d'une poétique fondée sur le dogme de l'imitation (Genette, 1979: 35-36).⁶

La poesía lírica quedaría así integrada en el esquema del clasicismo griego si bien de una manera un tanto artificiosa, pues para ello es necesario pasar de la *imitación de acciones* planteada por Aristóteles, a la simple *imitación*. Esta clasificación dominará a partir de este momento la teoría de los géneros literarios y serán los críticos del romanticismo alemán quienes le dedicarán gran parte de sus reflexiones planteándola de una manera esquemática.

Frédéric Schlegel fue uno de los primeros teóricos en formular abiertamente la desavenencia con la crítica de raigambre clásica, afirmando que “la ‘forme’ lyrique [...] est *subjective*, la dramatique est *objective*, l'épique est *subjective-objective*” (Genette, 1979: 35-36).⁷ Si bien Schlegel mantiene aún como base la división platónica, claramente el punto de vista ha cambiado pues se da ahora mayor importancia a la subjetividad o, si se quiere, a lo psicológico o existencial.

El filósofo alemán del siglo XIX G. W. Hegel incluye estas ideas en una reflexión más amplia, no solo de la problemática de los géneros literarios sino del arte en general. Para ello apoyó sus tesis planteadas en las *Lecciones de Estética* en la clasificación ternaria dominante y propuso como nuevo criterio los modos de simbolización o referenciación que serán su principal aporte. Esto significa tener en cuenta la manera en que mediante un discurso verbal se hace referencia a entidades, relaciones y acciones de la realidad objetiva. De esta manera:

⁶ “Cascales cubre de un vocabulario aún ortodoxo una idea que ya no lo es tanto, a saber que un poema o una carta pueden tener como tema un pensamiento o un sentimiento que, simplemente, expone o expresa. Esta idea, que hoy nos parece más que trivial, permaneció durante siglos no impensada [...] pero casi siempre reprimida, pues no era posible integrarla en el sistema de una poética basada en el dogma de la imitación”.

⁷ “La forma lírica [...] es *subjetiva*, la dramática es *objetiva*, la épica es *subjetiva-objetiva*”.

[...] el género de la poesía “lírica” representa el predominio de la actitud y punto de vista *subjetivo* de la simbolización, confrontado al *objetivo* propio de la narración “épica” y novelesca, resultando ser así la “dramática” la *síntesis* subjetivo-objetivo, a saber, un movimiento de concentración simbolizadora semejante al de la lírica, pero objetivado externamente en el yo desdoblado y autónomo de personajes-actores (García y Huerta, 1992: 254).

El planteamiento del filósofo alemán se concentra en un aspecto cognoscitivo del sujeto pues desde este punto de vista las posibilidades de un género literario se despliegan teniendo en cuenta la simbolización y contraposición de objetivo y subjetivo. La concepción ética e imitativa ha dejado de ser el principal motivo de las reflexiones en cuanto al género literario pasando ahora a la expresión de la subjetividad que se enfrenta al mundo y, como consecuencia de este discurso eminentemente histórico, nace el género literario.

Llegados a este punto, es necesario recordar que Hegel tiene por objetivo analizar la esencia del arte y el desarrollo del espíritu, la Idea, que será su principal preocupación, detallando cada una de sus representaciones, como la arquitectura y la escultura, así como sus divisiones internas. Debemos entender entonces su teoría de géneros como parte de un amplio estudio acerca de cómo pueden darse las diferentes manifestaciones literarias y la representación de la Idea a través del arte.

La cuarta parte de sus *Lecciones* presenta una verdadera teoría de géneros literarios, pues según Hegel el análisis de los orígenes de la poesía equivale a la configuración de tres momentos básicos: la epopeya, la lírica y la poesía dramática. La épica se correspondería con la expresión primera de la conciencia de un pueblo, la lírica llegaría cuando el yo individual se separa del todo de la nación y la poesía dramática mezclaría las dos anteriores para

configurar una nueva forma individual que muestra un desarrollo objetivo y al mismo tiempo la emanación del yo individual (García y Huerta, 1992: 30-31).

Aunque las aportaciones del filósofo alemán estén ocultas muchas veces por el predominio de la poética clásica, es importante resaltar su esfuerzo por cimentar una poética histórica que divide géneros teóricos o naturales y analiza luego las realizaciones que los mismos han tenido a lo largo del tiempo y han dado lugar a los géneros históricos. Sus aportaciones consolidaron una historia literaria todavía en construcción contribuyendo de manera decisiva a su evolución en los años posteriores.

1.1.3. *El siglo XX: Mijail Bajtín*

Una de las reflexiones más interesantes en cuanto a la cuestión de los géneros literarios fue desarrollada por el pensador ruso Mijail Bajtín. Aunque su obra fue conocida tardíamente en occidente, desde un primer momento tuvo una gran aceptación gracias especialmente a la crítica literaria francesa que se dedicó con afán a su difusión.

Bajtín afirma que el objeto primero de la Poética debería situar su atención en el tratamiento del género literario. De esta manera, se superaría la dicotomía de forma y contenido pues la idea de género literario es una entidad tanto formal como socio-histórica que ayuda a establecer una referencia concreta a la obra literaria (Huerta, 1982: 147). Según el crítico ruso, la noción de género literario no se refiere tan sólo al discurso escrito sino también a la comunicación oral, pues es “un puente entre el texto literario y el mundo. Respecto del carácter ilimitado del mundo el género supone una elección consciente fijando un modelo e interrumpiendo – en consecuencia – la serie infinita de la realidad” (Huerta, 1982: 147). De esta manera, el estudio de un texto no es posible sin antes haber analizado las claves genéricas del mismo y la tradición en que se inserta.

La heterogeneidad de los géneros discursivos permite la inclusión de distintas situaciones lingüísticas como pueden ser una orden, escritos científicos, literarios, etc. Esta sería la razón por la cual no se ha planteado hasta la fecha un análisis exhaustivo de los géneros discursivos, puesto que se han analizado principalmente los géneros literarios, una forma tan solo de los discursos.

Ante todo, Bajtín diferencia dos grandes grupos: los géneros discursivos primarios, que incluyen las formas de comunicación que utilizamos en nuestra vida cotidiana y proceden de la oralidad; mientras las novelas, dramas, investigaciones científicas, etc. serían géneros discursivos secundarios en la medida en que abarcan a los primeros pues, aunque similares, forman parte de una estructura mayor que es el que le da su verdadero significado (Bajtín, 1989: 250).

Los géneros discursivos permiten además expresar la singularidad del individuo, siendo un rasgo propio de libre elección el que cada individuo elija un género discursivo mediante el cual expresarse. Esto hace que cada persona, actualizadora por antonomasia del acto lingüístico, elija entre la inmensa variedad que el universo lingüístico le ofrece y al hacerlo adopte también su forma de *ser* en el mundo. Además, cada época estaría determinada por un género discursivo que actuaría como modelo y que tendría a ese estilo-guía como el referente sobre el cual los demás géneros se contrastan y definen.

Como vemos, el análisis bajtiniano se preocupa por la base misma de la comunicación verbal pues un verdadero análisis, es decir, uno que busque dar una definición del fenómeno de la comunicación y sus enunciados, necesita de esta radicalidad para remover los cimientos sobre los cuales se apoya y rescatar la función principal del lenguaje: la comunicación.

El género discursivo es el que actualiza nuestro pensamiento, es la llave a través del cual podemos acceder al universo de la comunicación que permite a su vez ocultar la estandarización discursiva a la cual inevitablemente estamos

expuestos, pues aunque es posible elegir entre la inmensa variedad de géneros discursivos que se nos ofrecen, existen unos pocos que se corresponden a cada situación lingüística (Bajtín, 1989: 255).

La intencionalidad sería la que guía el discurso y hace que se elijan ciertas formas que adquieren su significado verdadero a la luz del sentido completo de la idea que se quiere transmitir. Para Bajtín el género literario es el que fija o, mejor dicho, detiene la cadena de hechos del mundo en unas coordenadas espacio-temporales llamadas cronotopos que son los que definen el género literario. De este modo,

[...] la *novela griega*, por ejemplo, vendría definida por el tiempo de la aventura localizado en un mundo extraño: un tiempo sin cronología real, al margen del histórico; la *novela de caballerías* estaría asociada a un cronotopo del camino y el itinerario (García y Huerta, 1992: 138-139).

Por último, si bien Bajtín no dedicó un estudio exhaustivo a la cuestión del género literario pues se concentró en la novela, sus reflexiones, aunque un tanto incompletas, forman parte de uno de los mejores análisis del género literario que podemos hallar en el siglo XX.

Tal como hemos podido observar, la noción de género literario ha evolucionado a lo largo del tiempo, teniendo como base fundamental las reflexiones de los grandes pensadores griegos del siglo V a.c, para luego ser asumidos por la estética romántica a través de Hegel y la inclusión en su teoría estética. Asimismo, el crítico ruso toma el relevo de sus antecesores y pone a los géneros discursivos en el centro del debate pues considera que en su definición se halla la base de la reflexión literaria.

De esta manera, las nociones de género literario que se han desarrollado a lo largo de la historia permiten explicar también el contexto en que han surgido incluyendo la aparición de nuevas formas más propias de la

modernidad. Así se han abierto nuevas líneas de investigación que hacen del género literario un tema en continua evolución.

1.2. Las escrituras autobiográficas

Tal como hemos observado, la cuestión acerca de los géneros literarios ha dado lugar a un amplio debate en el campo de los estudios literarios en los que la irrupción de las escrituras autobiográficas es un tema de discusión en cuanto a su inclusión o no en el campo de la literatura. Podríamos decir a grandes rasgos que las escrituras autobiográficas son aquellas que tienen a la reflexión sobre la propia mirada que escribe, el yo, su tema principal. La realidad se entendería entonces en la medida en que afecta a una subjetividad que procesa los datos que recibe y los plasma por escrito a través de unas memorias, un diario íntimo o una autobiografía. También conocidas como escrituras del yo, en la actualidad gozan de una gran popularidad pues en ellas encontramos diversas reflexiones que tienen al individuo como centro de atención, cuestionándose acerca de su identidad y el concepto de intimidad factible de ser representada en sus páginas.

Angel Loureiro asegura que corresponde a Wilhelm Dilthey el haber otorgado a la autobiografía una mayor importancia, pues hasta ese momento se la consideraba tan solo una rama más de la biografía, por lo que el filósofo alemán incidió en “estudiar la configuración histórica de una época tomando como modelo y punto de partida el estudio de las autobiografías” (Loureiro, 1991: 2).

Es así que en un primer momento la autobiografía fue la que acaparó mayor atención, y el debate que surgió acerca de su condición dentro del campo de la literatura hizo que las diferentes formas que la acompañan, es decir aquellas que resaltan la individualidad, recibieran el nombre de escrituras autobiográficas. Por lo tanto, si bien consideradas bajo el amparo de la

autobiografía no por ello los diarios íntimos y las memorias, por citar sólo las formas más comunes de las escrituras autobiográficas, poseen rasgos idénticos sino que los unen la reflexión y puesta por escrito de una individualidad.

Analizaremos entonces las características de las llamadas escrituras autobiográficas si bien nos detendremos especialmente en la autobiografía y el diario íntimo que consideramos son sus formas más acabadas. Estas prácticas, que nacieron en la misma época y que comparten la exploración del individuo, muestran también las diferencias de sus objetivos reflejados en el proyecto de un individuo que busca contar la historia de su vida o fragmentos de ella.

1.2.1. *La autobiografía y el nacimiento de la individualidad*

El análisis que se dedica a la autobiografía ocupa un lugar central en los estudios de las escrituras autobiográficas y es uno de sus campos más fértiles, pues los trabajos críticos que se dedican a ella tienen el valor añadido de atraer la atención no solo sobre la autobiografía en particular, sino también sobre los diarios, las memorias, las crónicas, etc. La autobiografía era relacionada desde un primer momento con las distintas formas de las escrituras autobiográficas a fin de observar sus diferencias y a partir de ese punto compararlas.

A mediados del siglo XIX aparecen una gran cantidad de autobiografías a la vez que aumenta la importancia que la crítica literaria le otorga, pues hasta ese momento se consideraba su excesiva subjetividad como falta de independencia y una clara muestra de la intrascendencia del tema tratado. La preocupación en cuanto al desarrollo de la intimidad en particular y de las escrituras autobiográficas en general es una constante en occidente a través de la literatura y del arte, ya que “la autobiografía [es] la forma de expresión que mejor revela el desarrollo de la concepción de sí mismo que tiene el hombre occidental” (Weintraub, 1991: 18).

Es posible observar el desarrollo de la autobiografía como una segunda lectura de la experiencia, en el sentido de que permite hacer un análisis más profundo de los acontecimientos que han marcado la experiencia de un individuo a fin de encontrar un sentido a su existencia. La autobiografía viene a ser el centro sobre la que en un primer momento se detiene el análisis de las escrituras autobiográficas, sirviendo como modelo a los escritores que ven en ella un paradigma más acorde con las nuevas preocupaciones de su época.

El crítico francés Philippe Lejeune se hizo eco del interés que poco a poco despertaban las escrituras autobiográficas influyendo tempranamente en los análisis que las pusieron en el centro de un debate teórico que tiene su continuación hasta nuestros días. Aunque se ha dedicado al estudio de las escrituras autobiográficas en casi todas sus vertientes, la autobiografía ha ocupado desde un primer momento el centro de sus preocupaciones siendo famosa la definición que propuso en uno de sus primeros estudios sobre el tema: “nous appelons autobiographie le récit retrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1998: 10).⁸

A la importancia de sus aportes al estudio de las escrituras autobiográficas se suma también un trabajo encomiable, por su tenacidad y lucidez, como divulgador pues considera a las escrituras autobiográficas como una práctica no solo exclusiva de los escritores profesionales, sino de todo aquel que quiere contar la historia de su vida.

A fin de delimitar de una mejor manera las diferencias que definen a las formas en que las escrituras autobiográficas se presentan, mencionamos a grandes rasgos las diferencias existentes entre ellas con la autobiografía con la

⁸ “Llamamos autobiografía al relato retrospectivo que alguien hace de su propia existencia, subrayando los hechos que traten sobre su vida personal, en particular sobre la historia de su personalidad”.

finalidad de marcar sus límites, pero sobre todo para observar hasta qué punto se influyen mutuamente.

Las memorias y la autobiografía centrarían sus diferencias, por ejemplo, en el proyecto fundamental que las guía. Por un lado, las memorias buscan ante todo la descripción de una época, pintar a grandes rasgos el fresco de una etapa y dejar constancia de las impresiones del autor, mientras que la autobiografía se centraría más bien en delinear la historia de una personalidad más allá de la época en que se desarrolla. La autobiografía tiene entonces como centro de su desarrollo el individuo que se construye en sus páginas que busca, al momento de escribir los acontecimientos más importantes de su vida, explicarse ante el mundo.

Puesto que las diferencias teóricas muchas veces no se ajustan a lo que se desarrolla en la práctica, es necesario observar si en el relato autobiográfico existe un lugar preponderante a los hechos de la infancia y adolescencia que son los que darían forma a la personalidad, para intentar abarcar luego, a través de un esfuerzo racional, una vida en su totalidad que es al fin y al cabo la finalidad de la autobiografía.

En cuanto a la autobiografía y la novela “il n’y a *aucune différence*”, ya que la novela puede imitar las formas de la autobiografía fácilmente y formalmente serían idénticas (Lejeune, 1998: 10).⁹ Lejeune se refiere ante todo a sus diferencias internas y al no encontrarlas en el texto, recurre a su famosa definición del pacto autobiográfico, en la cual el autor de la autobiografía deja en claro que la historia a contar se ciñe a la intención de ser veraz. Esta veracidad puede ser desmentida por una memoria frágil que desvirtúe los propios recuerdos, mas este inconveniente no sería definitivo ya que al ser involuntario, el deseo de veracidad se mantiene y el pacto no se rompe.

⁹ “No hay *ninguna diferencia*”.

Creemos que la cuestión fundamental en las escrituras autobiográficas es el *proyecto* que las guía, pues es el que configura todo su programa de escritura. Es decir, el autor de una autobiografía o un diario tiene la necesidad de contar distintos aspectos de su vida, mas la incidencia en un punto u otro de su historia, incluso en la manera de contarla, es la que determinará qué forma será la que finalmente elija como más adecuada a su propósito. Este *proyecto* que el autor se plantea cuando organiza sus recuerdos es el que guía su escritura para contar su historia con acontecimientos periódicos marcados por la fecha del calendario, para lo cual utilizaría el diario, o construir a través de sus recuerdos los principales acontecimientos de su vida, para lo cual la autobiografía serviría mejor a sus propósitos.

Además, tanto la autobiografía como el diario íntimo oponen no sólo sus formas de escritura, sino también sus modos de lectura. La autobiografía privilegia la lectura lineal al estilo de una novela, ya que al contar la historia de una vida se resaltan los hechos que el autor considera relevantes de su propia historia. Es interesante entonces cuando se analiza una autobiografía la incidencia que tiene en la formación de la personalidad pues la escritura ayuda a conocerse, a dar coherencia a la historia de una vida que de otra manera serían hechos aislados sin más relación que el recuerdo de la persona que los vive.

Lejeune opina que tanto la autobiografía como el diario íntimo son complementarios, pues no son raros los casos en que una autobiografía incluye pasajes de un diario para mostrar el pensamiento del momento, una realidad que busca mostrarse cuando es vivida si bien “L’autobiographie est avant tout un récit rétrospectif et global, qui tend à la synthèse, alors que le journal intime est une écriture quasi contemporaine et morcelée, qui n’a aucune forme fixe” (Lejeune, 1998: 24).¹⁰

¹⁰ “La autobiografía es ante todo un relato retrospectivo y global que tiende a la síntesis, mientras que el diario íntimo es una escritura casi contemporánea y fragmentada que no tiene

El diario empieza y termina en cualquier momento, su redacción se puede dejar de lado según la voluntad de cada uno pues mientras “L’autobiographie est un livre refermé [...] Le journal intime est un livre ouvert” (Gusdorf, 1991: 317).¹¹ El diarista no conoce el fin de la historia, por lo que el diario está lleno de la ansiedad y esperanza que pueden traer experiencias nuevas pero que en el momento de la escritura no es más que una promesa entrevista en el día a día. Cuando se escribe un diario los hechos anotados tienen generalmente la misma importancia, pues no se sabe cuáles son los que tendrán mayor repercusión a lo largo de la vida.

Por otro lado, las muchas veces forzadas simetría y falta de contradicción que se presentan en una autobiografía genera suspicacia, pues las opiniones de una persona varían a lo largo del tiempo y como tal, aparecen reflejadas en las páginas del diario. En este sentido, el diario es mucho más libre, sin la obligación de dar un sentido lógico y coherente a su discurso sino más bien deja constancia de las impresiones cotidianas que reflejan mejor las incertidumbres y dudas de la personalidad y sus variaciones a lo largo del tiempo.

Para George Gusdorf, la autobiografía es un género que se adapta a la edad madura en el sentido de que busca la expresión de la identidad a través de sus páginas y por ello se puede asumir con cierta gravedad, es su símbolo; mientras que el diario se correspondería con la adolescencia, pues su intención es “recommencer chaque jour une neuve autobiographie; d’où le caractère répétitif qu’il présent souvent” (Gusdorf, 1991: 320).¹²

En definitiva, el desarrollo de la autobiografía ha servido como un aliciente y punto de partida para el conjunto de las escrituras autobiográficas,

forma fija.”

¹¹ “La autobiografía es un libro cerrado [...] el diario íntimo es un libro abierto”.

¹² “Volver a empezar una nueva autobiografía cada día, lo que se evidencia en las repeticiones que presenta a menudo”.

pues los escritores han entrevisto en su práctica nuevos espacios que reflejan de una mejor manera la sensibilidad de la época moderna.

1.2.2. *El diario íntimo*

Ubicado durante mucho tiempo en la periferia de lo literario, la crítica le ha negado constantemente al diario íntimo la entrada en el terreno oficial de la literatura pues considera que no posee una tradición importante que la respalde ni sirve tampoco como un modelo de escritura (Pozuelo, 2004: 32). Es curiosa entonces la situación del diario íntimo puesto que si bien reconocido y documentado ampliamente, para algunos críticos habita en un limbo existencial que lo mantiene apartado del discurso oficial de la literatura con mayúsculas.

La identificación del diario íntimo como género literario dependería entonces de su inclusión en un sistema que reconozca su individualidad y los aportes que ofrece a la literatura. En este sentido, una de las tentaciones del crítico es plantear una definición normativa, inamovible, olvidando el hecho de que el género literario, al ser un fenómeno histórico, no debe ser definido sino tan solo descrito. Asimismo, hay que tener en cuenta que los géneros literarios existen en la medida en que sirven al crítico literario en su análisis, mientras que las obras en sí mismas gozan de una libertad mayor que les permiten existir *a pesar de* los géneros literarios, exigiéndolos hasta el límite y cuando los sobrepasan, creando uno nuevo.

Las escrituras autobiográficas se presentarían entonces como necesarias para reflejar las nuevas preocupaciones que la sociedad contemporánea, con sus transformaciones y desarrollo, trae consigo. Las reflexiones en cuanto a la identidad e intimidad están en el centro de sus preocupaciones y si bien las escrituras autobiográficas no reemplazan a formas discursivas clásicas, sí otorgan nuevos espacios en los que individuos se expresan, basados principalmente en la experiencia personal y la subjetividad.

En cuanto al diario, a diferencia de la autobiografía, sus variaciones se han dado más en el campo estilístico que en el formal, puesto que estrictamente hablando, el diario no tiene una estructura ni exigencia mayor que la anotación periódica que le sirve de guía. No es un relato con afán de organización identificable con los discursos narrativos al uso sino que se caracteriza, como bien lo define Beatrice Didier, por une “absence total de structure” (Didier, 1976: 140).¹³

Michel Braud por su parte fundamenta su análisis del diario íntimo en la concepción aristotélica de verosimilitud, dividiendo los textos en ficcionales y no ficcionales, considerando solo los primeros como literarios (Braud, 2006: 142). En este caso, cabría interrogarse acerca del nivel de verosimilitud posible en el relato de una vida como en el caso de la autobiografía o en las anotaciones periódicas del diario. Quizá más que como un problema, es posible ver la libertad de su discurso como la característica que realmente hace atractivo al diario íntimo.

Uno de los principales escollos con respecto a la inclusión del diario íntimo en la literatura es el hecho de que los escritores que lo practican lo ven como una pérdida de tiempo o un sustituto de la Obra con mayúsculas que llevan dentro. De esta manera, los escritores valoran negativamente las expresiones de la subjetividad que se incluyen en el diario pues son consideradas pasatiempos nocivos e innecesarios, aunque estas opiniones con el tiempo han ido desapareciendo y han colocado a la individualidad en un lugar privilegiado de la que las escrituras autobiográficas son un claro reflejo.

Asimismo, el diario no ha sido considerado como género literario hasta que autores reconocidos se han arriesgado a publicarlos en vida y han pensado en ellos como parte del conjunto de su obra. Así tenemos los casos paradigmáticos de Andre Gide, Robert Musil, John Cheever, Virginia Woolf por

¹³ “Ausencia total de una estructura”.

citar solo unos pocos nombres. De este modo, la identificación del diario como género literario está supeditada muchas veces a la visión que tenga el escritor acerca de su práctica, al hecho de que sea revisado y pierda, en cierta medida, la improvisación que lo define. Los diarios sufren continuas correcciones y modificaciones a fin de hacerlos más legibles o, al publicarlos en vida, preservar ciertos hechos de la mirada pública que sería lo que lo define en la actualidad y lo hace uno de los medios más empleados al momento de explorar la subjetividad de un individuo.

Como hemos visto, los diaristas han incidido sobre todo en el autoconocimiento y la intimidad como temas principales, además de eso, el diario es visto como una forma de afirmación frente a la colectividad, el último reducto del yo que muestra a través de sus páginas los cambios del individuo. Por otro lado, la proliferación de los diarios en internet que se dan bajo la forma de video-diarios, *open diaries*, blogs, etc. muestran en sus diferentes facetas las vivencias de individuos que, en diferentes formatos, buscan mantener y alargar sus experiencias de tal manera que no se pierdan en el olvido.

Quizá el hecho mismo de que el diario origine discusiones acerca de su inclusión como género literario, así como los temas que lo rodean sea una muestra palpable de la importancia que ha ido adquiriendo pasando a ser, no sin fricciones, parte del canon literario futuro.

CAPÍTULO II

JULIO RAMÓN RIBEYRO Y LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS

Con la finalidad de enmarcar la novedad del proyecto diarístico que significó la publicación de *La tentación del fracaso* en el conjunto de la obra de Ribeyro, en el presente capítulo analizaremos los libros que de una u otra manera desarrollan la misma vertiente íntima a la que pertenece su diario. Asimismo, plantearemos un recorrido panorámico por las escrituras autobiográficas en el Perú, deteniéndonos principalmente en el desarrollo del diario íntimo, tanto en sus orígenes europeos como su paso al continente americano para luego revisar la crítica literaria que tuvo a la obra de Julio Ramón Ribeyro como su tema principal. Tal como veremos, con el paso del tiempo el prestigio del escritor peruano se ha cimentado y los acercamientos a su obra se multiplican, si bien hay que esperar a años más recientes para que sus escritos autobiográficos reciban mayor atención en forma de libros, artículos y trabajos de investigación.

Sobre el escepticismo de Ribeyro y su irónico pesimismo se ha escrito mucho pues la mayoría de los críticos literarios coinciden en señalarlos como rasgos fundamentales de su obra que han influido de una u otra manera en la creación de los grises personajes que encontramos en sus narraciones. Existe también una gran divergencia sobre la interpretación de este escepticismo, entre quienes afirman que no es sino una crítica aguda a la sociedad peruana que refleja la decadencia de la clase media, hasta quienes ven en Ribeyro a un reaccionario que cuestiona la irrupción en la capital peruana de las clases populares que trastocaron poco a poco los valores de la sociedad que había conocido hasta ese momento.

Dejando de lado estas visiones contrapuestas, lo cierto es que Ribeyro se consideró a sí mismo como “un individualista feroz y probablemente anacrónico, incapaz de integrarme a un partido político, grupos o asociaciones” (Coaguila, 1997: 75). Esta actitud es la que orienta su narrativa y determina la construcción de unos personajes condenados siempre al desajuste social y a una lucha abocada al fracaso que representa a grandes rasgos los temas principales de su narrativa.

Ribeyro fue consciente del destino de sus protagonistas y los ambientes en los cuales deambulan no son otra cosa que el resultado de una representación de Lima, ciudad desordenada y gris, que emerge poco a poco a través de sus libros dando una imagen particular que podemos llamar ribeyriana. No es excesivo afirmar que la obra de Ribeyro es un intento de comprensión del fenómeno social peruano o, dicho en otras palabras, una forma en que el autor se cuestiona a sí mismo a través del reconocimiento del conjunto social que lo determinó, no con un afán moralista sino para comprender la sociedad que lo rodea. Por lo tanto, sus relatos reflejan su manera de entender la sociedad limeña, aquella que estructuró su conciencia de ser humano y lo llevó a la construcción de un mundo ficcional tan profundo.

La prolífica producción cuentística de Ribeyro reunida bajo el título general de *La palabra del mudo* constituye una de las exploraciones más interesantes de la idiosincrasia de la sociedad peruana contemporánea, una indagación cuya vigencia en el Perú es cada vez mayor y que con el paso del tiempo ha logrado definir lo que los peruanos entendemos como nuestro. Si recordamos que esa exploración se hace a la luz de una visión del mundo teñida de un profundo escepticismo, el resultado es necesariamente un conjunto social heterogéneo que muestra a los personajes de sus narraciones en la búsqueda de una inalcanzable felicidad que muchas veces se muestra al alcance de la mano pero que inexorablemente termina en decepción.

Por otro lado, aunque sus obras son poco a poco reconocidas por la crítica internacional y el número de sus lectores aumenta con el paso del tiempo, Ribeyro fue consciente de que en la época en que comenzó su carrera literaria dominaba la experimentación formal y temática de la novela que se cristalizó en el *boom* de la novela hispanoamericana de la década del 60, dejando de lado a la narrativa corta que fue a la que dedicó sus mayores esfuerzos y sustentan su tan difícil ganado prestigio literario.

En cuanto a las escrituras autobiográficas, podríamos afirmar, siguiendo al crítico peruano Peter Elmore que “los géneros que Julio Ramón Ribeyro frecuentó más asiduamente y en los que su prestigio se cimienta son [...] los que la preponderancia de la novela moderna ha hecho considerar fragmentarios o menores” (Elmore, 2002: 135). Los títulos que inciden en esta vena autobiográfica del escritor y dan una visión del conjunto de su obra serían principalmente *Prosas apátridas*, *Dichos de Lúder* y, por supuesto, su diario personal *La tentación del fracaso*. Más allá de figurar como complementarios en la producción de Ribeyro, estos libros serían claves en la comprensión de su obra pues tratan el tema de la vocación literaria y la escritura, motivos a los cuales Ribeyro concede una gran importancia y que, como veremos a continuación, otorgan claves para una mejor comprensión del conjunto de su obra.

2.1. Ribeyro y las escrituras del yo

Si bien el género literario al que Julio Ramón Ribeyro se dedicó con más ahínco fue el relato corto y es el que en buena medida fundamenta su tan difícilmente ganada reputación, sus aforismos, ensayos y sobre todo su diario íntimo aparecen poco a poco como muestra de la profundidad y originalidad literaria del escritor peruano, revelando a su vez la versatilidad de su talento.

Desde muy pronto Ribeyro tuvo un marcado interés por las escrituras autobiográficas el cual se fue acentuando con el paso de los años por lo que no fue una sorpresa que hacia el final de su vida preparara la publicación de sus diarios, correspondencia y partes de su autobiografía. Aunque en un principio no las consideró como parte de su obra publicable, poco a poco fue tomando conciencia de que su sensibilidad lo empujaba a la búsqueda de distintos géneros literarios que tenían en la exploración de la subjetividad su centro de atención.

Las *Prosas apátridas* y los *Dichos de Luder* son un buen ejemplo de ese primer acercamiento a las escrituras autobiográficas, pues muestran en sus páginas la subjetividad del autor y una faceta poco conocida que encuentra en la forma fragmentaria una nueva forma de expresión. Ambos libros fueron recibidos con cautela por la crítica literaria de entonces, si bien logró cautivar a un puñado de lectores que vieron en el Ribeyro íntimo un alma afín.

Estos libros le permitieron explorar una forma cercana al ensayo literario y la reflexión libre por lo que, a diferencia de sus narraciones, se puede apreciar un componente personal que el autor fue el primero en percibir. Ahora bien, a Ribeyro se le puede otorgar no solo ser uno de los pioneros en el continente americano que se dedicó con ahínco a las escrituras autobiográficas, sino que a su vez hizo de su práctica un modelo a seguir gracias a la profundidad de sus reflexiones.

En cuando a *La tentación del fracaso*, la escritura de su diario lo acompañó durante la mayor parte de su vida y pocos ejemplos existen en el ámbito hispanoamericano de una práctica continuada en el tiempo que incluya en su mismo discurso reflexiones en torno a su práctica y haga un retrato cabal del escritor.

Es conocida la afición que tenía Ribeyro de compartir con sus amigos más cercanos pasajes de su diario en construcción. Además, tal como menciona Santiago Gamboa en el prólogo a una edición del libro, el manuscrito

original poseía además una gran cantidad de ilustraciones, recortes de periódicos, entradas al cine, etc. que lo hacían un diario ejemplar. Los derechos de autor que en la actualidad conserva su viuda hacen una tarea casi imposible acceder a los originales de aquel diario por lo que hasta el momento solo han aparecido los tres primeros tomos y ninguna edición facsimilar. Por todo esto, Julio Ramón Ribeyro fue en muchos sentidos un pionero, no sólo por profundizar en la práctica de las escrituras autobiográficas sino por vislumbrar que la subjetividad puede ayudar a crear una obra maestra.

Prosas apátridas son anotaciones y reflexiones breves acerca de diversos temas que el autor fue reuniendo a lo largo de los años y, ya que algunas de ellas aparecen también en su diario, al parecer Ribeyro se planteó en un primer momento la idea de publicarlos como parte del mismo y no como un texto ajeno aunque posteriormente cambió de opinión. Publicadas en 1975, las *Prosas apátridas* contenían en su primera edición 85 textos; en la segunda, 150, para concluir con los 200 textos que finalmente posee la edición completa. Ribeyro afirma que *Prosas apátridas* se presenta como un texto de difícil clasificación pues:

Se trata, en primer término, de textos que no han encontrado un sitio entre mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos. En segundo término, se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo, al menos no los escribí con esa intención. Es por ambos motivos que los considero “apátridas”, pues carecen de un territorio literario propio (Ribeyro, 1992: 9).

El considerarse un apátrida marcó en muchos sentidos el desarrollo de su obra literaria y en cierta manera explica la predilección por personajes que pululan principalmente entre Lima y París en búsqueda de una inalcanzable felicidad. Ribeyro señala la influencia de *Le spleen de Paris* de Charles

Baudelaire en la redacción del libro con el que comparte su estructura fragmentaria y acéfala ya que puede ser leída desde cualquier página. Las reflexiones que aparecen en sus páginas, aunque numeradas, no indican preferencia u orden sino tan sólo ayudan a ubicar el texto.

Aunque de carácter fragmentario, es posible observarlas como una unidad y sus reflexiones son una muestra contundente de las preocupaciones principales del Ribeyro escritor, dejando traslucir a su vez un escepticismo radical que lo constituye como sujeto:

Lo que define al conjunto es la mirada de quien escribe, más que las cuestiones y los paisajes en los cuales esta se posa: de ahí que la imposibilidad de resumir las ideas e impresiones del autor no signifique, en absoluto, que no se puedan aprehender ni su actitud ni su perspectiva (Elmore, 2002:153-154).

Ahora bien, más allá de esta unidad que refleja el texto, muestra también una visión más cercana del escritor, una mirada íntima que ahuyenta la imagen del escritor objetivo y lejano que rodean la mayoría de sus narraciones. En palabras de Vargas Llosa “releyéndolo, se tiene la sensación de entrar a una intimidad prohibida, de recibir una confesión impúdica. Y algo de eso ocurre, pero no en un sentido anecdótico ni chismográfico, sino intelectual y moral (Vargas Llosa, 1996: 261).

En cierto momento del desarrollo de su obra ficcional, Ribeyro nota que el tono de sus escritos varía y el interés que antes mostraba en la creación de ambientes urbanos en los que sus personajes llevaban a cabo sus peripecias, va cambiando poco a poco. Es así que con la publicación de *Prosas apátridas* en 1975 el escritor inaugura una nueva vertiente en el desarrollo de su obra pues en este libro encuentra un punto de vista en la cual se encuentra cómodo y coincide con la posición que tiene en el momento que le da la confianza de aunar reflexión y literatura sin los marcos rígidos del ensayo o el cuento en una

suerte de reflexiones libres que se amoldan muy bien al estilo del escritor. Incluso, con respecto a *Prosas apátridas* llega a afirmar:

Probablemente es lo mejor que he dado de mí. Encuentro algunas que me sorprenden y me emocionan porque no sé cómo surgieron ni por qué las expresé así. Son textos que me sobrepasan, quiero decir que son mejores que yo. Creo que en este libro, en ciertos momentos, avancé más allá de mi propia frontera (Ribeyro, 2003: 611).

En este fragmento podemos observar que si bien en un primer momento el escritor albergaba dudas con respecto a sus escritos autobiográficos, cuyas razones explica en su diario, poco a poco los fue aceptando como parte de un proceso personal de maduración que tuvo en el giro confesional parte de su nueva valoración.

Ahora bien, resulta revelador que en la misma época en que la narrativa hispanoamericana, en especial la novela, alcanzaba una expansión nunca antes vista gracias a su temática, experimentación formal y a un gran esfuerzo editorial, Ribeyro se dedicara a la reflexión introspectiva de los detalles de la vida cotidiana con un estilo sobrio por lo que fue llamado, no sin cierta ironía, el mejor escritor peruano del siglo XIX.

La estructura fragmentaria de su discurso acerca también las *Prosas apátridas* a otro libro de difícil clasificación genérica, *Los dichos de Luder*. Este es un ejemplo claro del desdoblamiento del escritor, pues en sus páginas aparece su *alter ego*, Luder, un escritor escéptico que muestra una particular visión de mundo en unos fragmentos en los que reúne sus particulares reflexiones e ideas.

El desdoblamiento de la identidad se observa desde el prólogo, donde Ribeyro afirma que estos textos son la reproducción de conversaciones que mantuvo con Luder en París y Lima, huyendo de esta manera de la responsabilidad de su autoría. Este libro, quizá mejor que ningún otro en la

bibliografía del escritor, permite a Ribeyro experimentar con el desdoblamiento de la identidad como tema, pues: “en même temps qu’il interroge son identité, identifie son propre reflet” (Braud, 2006: 66)¹⁴. De esta manera, este libro le permite criticar de una manera más libre, empleando la ironía como método, las convenciones que rodean al escritor y su oficio, dejando traslucir una viva conciencia de su oficio de escritor.

La exposición de los fragmentos es clara: una escena en la cual asistimos a la representación de diferentes opiniones de un escritor desencantado de la vida que reflexiona sobre su oficio y huye en todo momento de cualquier cosa que se pueda parecer a la gloria literaria. Cada fragmento se presenta como un pequeño diálogo y finaliza con un remate irónico que destaca su posición ante la vida y la literatura:

- Por favor- dice Luder a su criada – deja entrar a quien sea, menos a sociólogos barbudos que están haciendo una tesis sobre “El Escritor y su tiempo”. (Ribeyro, 1992: 16).
- Toda mi obra es un acto de acusación contra la vida – dice Luder – no he hecho nada por mejorar la condición humana. Si mis libros perduran será debido a la perversidad de mis lectores. (Ribeyro, 1992: 32).

La forma aforística que presentan estos fragmentos es una toma de posición, no solo ante determinados aspectos puntuales de su vida como escritor, sino ante la vida en general, pues ella es el objeto continuo de su reflexión. Julio Ramón Ribeyro amplía en estos textos los límites que separan la realidad y la ficción, experimentando también con formas diferentes a las que ha utilizado hasta el momento, es decir, el cuento, pero también el teatro y la novela. Estas nuevas formas se amoldan a sus intereses y ocupan un lugar

¹⁴ “A la vez que se interroga sobre su identidad, identifica su propio reflejo”.

notable en el conjunto de su obra como reflejo de una faceta poco conocida que encontró en las escrituras autobiográficas una nueva forma de expresión.

En cuanto a diario, Ribeyro comienza a redactarlo cuando aún era estudiante en la facultad de derecho de la Universidad Católica del Perú aunque no es sino hasta 1992 cuando se publica el primer tomo bajo el sugerente título de *La tentación del fracaso*. Aunque la parte editada hasta la fecha no corresponde a la totalidad del diario, sí otorga una idea del conjunto y cubre un período que el escritor considera vital pues abarca su recorrido por distintos países de Europa y su esfuerzo por dedicarse completamente a la literatura. Es así que el texto de Ribeyro es ante todo un diario de escritor, en el sentido que refleja la búsqueda, dudas y miedos de quien poco a poco toma conciencia de su destino literario:

El diario de escritor, si bien puede servir de soporte y complemento a ficción, entraña también el riesgo de “suplantar a la obra potencia que conteníamos”. Esa oscilación, en el caso específico de Ribeyro, marca con un sello problemático los vínculos entre las anotaciones de los cuadernos íntimos y los enunciados de los ensayos, las obras de teatro y, sobre todo, los relatos. Curiosamente, el mismo diario que tiene la virtud de afirmar la identidad del escritor posee – en la práctica, si no en la teoría- la propiedad de truncar el trabajo creativo de éste (Elmore, 2002: 137).

El diario muestra a través de las imperfecciones del hábito y la memoria la imagen de un individuo que poco a poco toma conciencia del hecho de ser escritor y por lo tanto refleja las dificultades y miedos con respecto a su propia valía. Gracias al extenso periodo que abarca el diario, es posible seguir los principales hechos que marcaron la vida de Ribeyro y sus reflexiones con respecto a ellas: sus idas y venidas por el continente europeo, las esporádicas visitas a Lima, el sentimiento constante de sentirse un paria incluso en sus cortas visitas a la capital peruana, todo esto subrayado por un escepticismo radical que otorga la coherencia necesaria a la historia de su vida.

Uno de los méritos de Ribeyro fue insistir en la práctica del diario teniendo en cuenta que la tradición de las escrituras autobiográficas en el continente americano era casi inexistente en la época en que aparecieron sus primeros escritos. Aunque también se dedicó a la novela y el cuento, nunca la perdió de vista como una forma que se ajustaba de una manera natural a su sensibilidad y que con el paso del tiempo le otorgó el privilegio de ser uno de los primeros escritores hispanoamericanos que desarrolló su práctica con una calidad indiscutible.

La disciplina de Julio Ramón Ribeyro está unida también a una profunda reflexión en cuanto a su vocación literaria, lo que da una idea de la importancia de *La tentación del fracaso* en el conjunto de su obra. El diario de Ribeyro representa el espacio donde el escritor se expone a la mirada de los otros pero sobre todo es donde refleja la opinión que tenía de sí mismo, ya que encuentra en cada relectura el fruto de sus decisiones y miedos expuestos a la luz del tiempo que es el que finalmente da sentido a su existencia y que encontró en su vocación literaria su mejor forma de expresión.

2.2. Las escrituras autobiográficas y el diario íntimo en el ámbito hispanoamericano

El desarrollo de las escrituras autobiográficas ha tenido a la autobiografía como centro de interés bajo cuya influencia se han desarrollado las demás formas de las escrituras íntimas. En el ámbito hispanoamericano, en gran medida debido a la gran cercanía cultural con la península ibérica, es notoria la influencia de las letras españolas en el desarrollo de las escrituras autobiográficas. Ahora bien, tal como indica Sánchez Alonso, el español ha sido en general renuente a desarrollar las escrituras íntimas en comparación a la gran tradición en este terreno de países como Francia o Inglaterra, si bien hay que destacar que en años recientes el desarrollo de las escrituras

autobiográficas en lengua española ha dado un salto cualitativo y cuantitativo notorio.

En el ámbito hispanoamericano si bien aún no poseemos una tradición en cuanto a este género, contamos con ciertas muestras representativas dignas de mencionar. El escritor nicaragüense Rubén Darío publicó a principios del siglo XX su *Autobiografía: el oro de Mallorca* en el que el fundador del modernismo recoge impresiones y recuerdos de su niñez simbolizados en un viaje a la isla española de Mallorca. Asimismo, Pablo Neruda publicó *Confieso que he vivido. Memorias*, libro que tuvo una gran resonancia a nivel internacional donde el escritor repasa diferentes aspectos de su vida y que en su momento logró ser un éxito editorial. A este título habría que añadir las memorias de su viuda Matilde Urrutia *Mi vida junto a Pablo Neruda* (1986) y el volumen *Adiós, poeta* del también chileno Jorge Edwards ambos textos unidos por sus recuerdos junto al nobel (Romera, 1995).

La literatura argentina ha mostrado desde un primer momento una fuerte influencia de la literatura europea siendo sus máximos representantes en el campo de las escrituras autobiográficas Adolfo Bioy Casares y Victoria Ocampo. Esta última publicó el primer volumen de su *Autobiografía* en 1979 al que le siguieron cinco volúmenes más siendo el último publicado en 1984. En sus páginas, la gran dama bonaerense retrata la vida cultural argentina de la época especialmente aquellos acontecimientos relacionados a la influencia de la revista Sur de la cual era directora.

El caso de Bioy Casares, a la sazón cuñado de Victoria Ocampo, es singular pues existen varios títulos que dan cuenta del afán memorialístico del escritor. En 1995 apareció *Memorias. Infancia, adolescencia, y cómo se hace un escritor* y en el año 2001 su diario íntimo *Descanso de caminantes*. Sin embargo, el volumen que tuvo una gran repercusión a nivel internacional titulado sencillamente *Borges* (2006) apareció en forma póstuma. En este texto el escritor selecciona diversas entradas de su diario que hacen referencia a las

conversaciones y comentarios, muchas veces críticos con escritores y amigos, y otorga un nuevo acercamiento a la vida de dos los intelectuales más influyentes en la literatura en el continente.

En el caso peruano, los documentos autobiográficos pertenecen principalmente al ambiente político y social en los que predomina un punto de vista construido a partir de su propia concepción del yo inmerso en una sociedad variada como la peruana. De esta manera, en muchos sentidos la vida social e individual están unidas en la construcción de una identidad que intenta abarcar comportamientos disímiles pues “las dos historias (de la persona / de la sociedad) no se pueden contar independientemente ya que el individuo posee un carácter social inherente” (Mücke y Velázquez, 2015: 34).

Desde esta perspectiva se pueden entender los proyectos autobiográficos de personajes como el político Víctor Andrés Belaúnde, la luchadora por los derechos indígenas Dora Mayer o el historiador Jorge Basadre. Las relaciones del sujeto público con su identificación con la sociedad se perfila también con claridad en el caso del ingeniero Alberto Jochamowitz quien trabajó en el gobierno de Augusto B. Leguía y pertenecía a la élite del país en los años de la modernización. El yo que presenta en su texto autobiográfico es ante todo un “yo profesional”, por lo que un yo constreñido y el sujeto al servicio del país son dos exigencias centrales de legitimidad en las maneras en que el yo se representa a otros (Mücke y Velázquez, 2015: 171).

En el terreno estrictamente literario un caso emblemático fue la publicación de las memorias de Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* en el año de 1993. Este libro causó una gran expectativa pues el autor entremezcla en sus páginas las vivencias de sus primeros 22 años de vida con su faceta política más reciente de cuando postuló a la presidencia del Perú y fue derrotado por Alberto Fujimori.

Alfredo Bryce Echenique por su parte publicó sendas entregas memorialísticas que muestran un claro proyecto autobiográfico en consonancia

con los textos de Vargas Llosa y Ribeyro que fueron publicados en la misma época. En *Permiso para vivir* publicado en 1993 y *Permiso para sentir* en 2005 se advierten una forma de recrear el pasado literario y la búsqueda de crear un contacto con el público lector al que el escritor peruano se dirige y que muestran una clave para entender su narrativa (Romera, 1995).

En cuanto al diario íntimo, ha sufrido a lo largo de su historia una serie de transformaciones que lo han adaptado a la sociedad hispanoamericana actual, asentándose poco a poco como un medio eficaz en la exploración del individuo y en la puesta por escrito de sus experiencias inmediatas.

La crítica literaria que tiene al diario íntimo como tema principal aparece luego de que esta práctica se ha hecho habitual y busca enmarcarla en un contexto que la explique de una manera coherente. Para ello, se valen del estudio de sus principales características que reflejan en sus páginas, de una u otra manera, la evolución de la sociedad de la cual forman parte.

Si bien la práctica diarística se desarrolló principalmente en Francia, cuyas transformaciones sociales y religiosas influyeron de una manera determinante en el cambio de mentalidad de los siglos XVIII y XIX, en Inglaterra existió también una importante tradición diarística vinculada sobre todo al desarrollo del protestantismo y la importancia de establecer una relación más directa con Dios a través de la escritura. A partir de este momento, y con una fuerte influencia de la religión católica, hace su ingreso en la península ibérica y de ahí a los territorios de habla española.

En un primer momento de su desarrollo, el diario estuvo reñido con el concepto actual de intimidad pues buscaba ante todo plasmar la noción de aprovechamiento del tiempo que era una herencia de la sociedad burguesa que sirvió de marco a su desarrollo. Además, la religión influyó también de una manera notable en su evolución, pues el adjetivo de íntimo con que habitualmente se lo caracteriza aparece con el diario espiritual en auge a partir de las reformas protestantes del siglo XVI. A partir de este momento, las

transformaciones de la práctica del diario íntimo reflejan la evolución de la sociedad de tal manera que la exploración de las recién descubiertas ideas de individuo e intimidad, se convierten en sus temas principales adquiriendo su fisonomía actual con el romanticismo del siglo XVIII.

En los últimos años, el diario íntimo ha evolucionado notablemente replanteándose continuamente su función, pues si en un primer momento servía para llevar la contabilidad personal y familiar así como consignar las reflexiones de un individuo, a partir de ahora se presenta no solo como algo íntimo, sino también publicable:

Pour se convertir ainsi en ouvre littéraire, le journal doit renoncer à la règle de la spontanéité; revu, corrigé, amendé et expurgé, il a cesse d'être en toute liberté le journal proprement "intime" de son auteur au moment même où il est destiné à être mis sur le marché comme un produit de consommation courante (Gusdorf, 1991: 326).¹⁵

La publicación del diario pone en entredicho el concepto mismo de intimidad pues el diarista, quien a priori era su único lector, adquiere a partir del momento en que tiene en mente su publicación la conciencia de estar siendo observado. La edición del diario entraña también la revisión por el autor, el editor y dado el caso, la familia del autor, pues si el diarista no puede preparar su publicación, esta será quien haga la selección necesaria. Es difícil entonces que un diario publicado en vida del autor o cuando su muerte es reciente, no haya sido retocado tanto en temas, pues puede herir la sensibilidad de sus allegados, como estilísticamente, para evitar las continuas repeticiones que lo caracterizan.

Además, la paulatina normalización e institucionalización del diario es posible no solo por su publicación, sino también por la práctica de autores que

¹⁵ "Para convertirse en obra literaria, el diario debe renunciar a la regla de espontaneidad; revisado, corregido, enmendado y expurgado deja de ser propiamente 'íntimo' desde el momento en que está destinado a entrar en el mercado como un bien de consumo más".

hacen de él un verdadero arte. El siglo XX ha sido testigo del florecimiento del diario íntimo y los escritores, en un principio recelosos con su práctica, poco a poco la incluyen en el grueso de su obra. Aparecen así los diarios de André Gide, Franz Kafka, Cesare Pavese, los cinco tomos del de Virginia Woolf, los del austriaco Robert Musil, Thomas Mann y Anaïs Nin por citar sólo algunos ejemplos en los que se reflejan las angustias, dudas y reflexiones más profundas del ser humano.¹⁶

A partir de este momento, el diario hace de la libertad temática y formal sus señas de identidad y aunque una cierta anarquía domina aún sus páginas, su coherencia interna se articula alrededor del respeto al calendario. A diferencia de las formas clásicas de la literatura, el diario permite también una mayor experimentación y ofrece un espacio en el que los diaristas reflejan su vida y reflexiones mostrando los cambios de un individuo a través del tiempo.

Si bien el diario se desarrolló en un primer momento principalmente en Francia e Inglaterra, en lengua española el diario íntimo tuvo un desarrollo mucho más limitado, hecho ante el cual se han buscado diversas explicaciones. Para Ortega y Gasset, “el español siente la vida como un universal dolor de muelas” que se presta más a una queja continua que al recogimiento, por lo que la naturaleza del diario íntimo no se adecuaría a su sensibilidad. Juan Luis Alborg, en el prólogo a su *Historia de la literatura española*, menciona las características que según Menéndez Pidal tenía la literatura española: “realismo, austeridad moral y sobriedad” (Sánchez, 2001: 7). Los rasgos que caracterizan a la literatura española se alejarían en gran medida de las preocupaciones de las escrituras autobiográficas que tienen en la exploración de la intimidad e identidad del individuo sus principales intereses.

¹⁶ El caso del diario de André Gide publicado en vida del autor marca un punto de inflexión, pues la conmoción causada por su publicación dio origen al debate acerca de los límites entre literatura y escritos íntimos. De hecho, una vez muerta su esposa Madeleine, el nobel francés sintió la necesidad de publicar nuevamente su diario con los pasajes que habían sido cuidadosamente censurados en su primera edición ya que en ellos hablaba abiertamente de sus experiencias homosexuales (Lejeune y Bogaert, 2006: 141).

Esta diferencia en cuanto al desarrollo de las escrituras autobiográficas tiene relación con las diferencias de las sociedades en las que se desarrollaron. El ambiente tanto del siglo XVII como del XVIII en Francia y España eran completamente distintos, pues mientras en la Francia de Luis XIV y Luis XVI florecía el juego erudito y literario de los salones, al otro lado de los Pirineos las costumbres aún estaban rígidamente dominadas por la moral religiosa.

Ahora bien, este panorama ha cambiado radicalmente en los últimos treinta años, pues el auge de las escrituras autobiográficas ha coincidido a su vez con el crecimiento de la población urbana, el aumento del número de personas que saben leer y escribir así como el deseo de dejar constancia de la historia de una vida a través de sus páginas. Es así que aparecen las autobiografías de Francisco Ayala, José Caballero Bonald y los diarios de Rosa Chacel, Felipe Benítez Reyes, Jaime Gil de Biedma por citar solo unos pocos ejemplos. El diario que se desarrolla en la península ibérica es el resultado entonces de la asimilación de un género literario que ha alcanzado un primer desarrollo y que llega con sus principales características ya perfiladas.

En Hispanoamérica será esta la vertiente que dominará el desarrollo de las escrituras autobiográficas, pues los modelos literarios que llegan a tierras americanas no se preocupan aún de la exploración de intimidad e identidad que las caracterizará posteriormente, sino que centran su interés en las gestas emancipadoras y crónicas de la conquista. Asimismo, el desarrollo de las escrituras autobiográficas guarda aún una estrecha relación con la Colonia, pues el contexto en que se desarrollan tiene aún una fuerte influencia en la búsqueda de una identidad americana. Tal como afirma Silvia Molloy, si en la época colonial la escritura autobiográfica estaba legitimada por el Otro para quien se escribía, sea el caso de la Corona o la Iglesia, en la escritura autobiográfica posterior estas instituciones pierden su fuerza (Molloy, 1996: 14).

De esta manera, si en un principio la influencia de la metrópoli es notoria con relación a la producción cultural que se desarrolla en territorio americano, luego los escritores tendrán que encontrar su propio camino después de perder el horizonte cultural seguido durante casi tres siglos. El primer momento del desarrollo de las escrituras autobiográficas estaba ya perfilado, pues se siguió el modelo de España, para luego alcanzar un desarrollo análogo al de los países en los que se desarrollaron las escrituras autobiográficas. Así, la sociedad burguesa que se desarrolla en la primera época de la colonia ayuda a promover el desarrollo de la conciencia individual, origen también de las gestas independentistas, y recibió una fuerte influencia de las ideas de la ilustración que la sociedad burguesa adoptó. Es la época en que aparecen obras importantes de la escritura autobiográfica hispanoamericana como *Recuerdos de provincia* del argentino Domingo Faustino Sarmiento o, más adelante, el *Ulises criollo* de José Vasconcelos.

Por otro lado, el siglo XIX dará entonces un nuevo impulso a la búsqueda de las peculiaridades de la identidad americana, que encontrarán en las escrituras autobiográficas un punto de referencia. Ahora bien, a lo largo del siglo XX es cuando se puede hablar de un desarrollo continuado del género pues la publicación de autobiografías y diarios íntimos se vuelve habitual. De esta manera, en los últimos años se han publicado los diarios del guatemalteco Augusto Monterroso, de los argentinos Adolfo Bioy Casares y Ricardo Piglia y un nutrido grupo de escritores que han hecho de la práctica diarística parte de su trabajo creativo.

Los diaristas del siglo XX han incidido sobre todo en el autoconocimiento y la intimidad como temas principales y el diario es visto como una afirmación frente a la colectividad, el último reducto del yo que muestra los cambios del individuo a través de sus páginas. Además, la proliferación de los diarios en Internet que se dan bajo la forma de video-diarios, *open diaries*, blogs, etc. muestran en sus diferentes facetas las vivencias que buscan mantener y

alargar las experiencias de los individuos con la finalidad de que no se pierdan en el olvido. Quizá el hecho mismo de que el diario origine discusiones acerca de su inclusión como género literario, así como los temas que lo rodean sea una muestra palpable de la importancia que ha ido adquiriendo pasando a ser, no sin fricciones, parte del canon literario futuro.

2.3. Perspectivas de la crítica literaria en torno a la obra de Julio Ramón Ribeyro

Tanto en el ámbito nacional como en el hispanoamericano, el interés de la crítica literaria ha privilegiado el análisis de la narrativa de Ribeyro. Si bien es cierto que en su época se privilegió la novela, el género literario que con mayor esmero cultivó fue el cuento aunque de un tiempo a esta parte su obra no ficcional se ha revalorizado como una forma de lograr una visión más completa del escritor.

Aunque la tradición del relato corto en la literatura peruana puede remontarse a los escritores modernistas que tuvieron una gran influencia en la narrativa posterior como Abraham Valdelomar o Clemente Palma, será la llamada Generación del 50 la que en gran medida renueve completamente la narrativa peruana contemporánea. Tal como afirma González Vigil, el periodo que comprende la Generación del 50 es crucial no solo en el desarrollo de la narrativa en nuestro país sino también en lengua española. Es en esta época en que aparecen en el panorama literario nacional una “nueva narrativa” entendiéndose por esta una narrativa moderna que hizo una renovación total de las técnicas literarias y temas usados hasta el momento con una gran influencia de la literatura norteamericana. Por un lado, la poesía había conseguido ya una verdadera renovación y modernización en la época de la Vanguardia durante los años 20 y 30 cuyo fruto completamente moderno es el poemario *Trilce* de César Vallejo; por lo que no será sino hasta la aparición de

la Generación del 50 cuando pueda hablarse de una renovación de la misma envergadura en el campo de la narrativa (González Vigil, 1984: 228).

Entre sus principales representantes podemos señalar una lista “oficial” que incluye a los escritores Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains Martín, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy y Eleodoro Vargas Vicuña. A este grupo se le suele añadir tanto por afinidad como por experiencias históricas comunes a Oswaldo Reynoso, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa que si bien lograron un desarrollo posterior importante, especialmente en el caso del nobel arequipeño, están unidos por una serie de experiencias similares que tienen a la experimentación formal y la temática urbana como sus principales características.

La variedad de temas que estos escritores desarrollaron tiene una íntima relación con el proceso sociocultural en el que nuestro país estuvo inmerso como la explosión demográfica, la inmigración, el creciente desarrollo urbano con el consiguiente nacimiento de las barriadas y tugurización, la industrialización, etc. La novela, que desde las primeras décadas del siglo XX había sido agraria y provinciana, dejó de ser lo más importante de la narrativa peruana ya que debido a la crisis de la producción agraria, el indigenismo pasó del campo a la ciudad. El cambio socio-económico producido por la modernización de los años 40 y 50 convierte a Lima en una gran urbe donde confluye el avance migratorio de los habitantes empobrecidos de las provincias sobre todo de la zona andina. La capital, con su crecimiento desordenado y caótico, es incapaz de abarcar a toda esa masa y se crean las barriadas donde predomina el desempleo, la delincuencia y el hambre.

Aunque en un principio los primeros cuentos publicados por Julio Ramón Ribeyro en revistas y diarios de la capital muestran una notable influencia de la literatura fantástica, especialmente de Jorge Luis Borges y Franz Kafka, el escritor desarrolla luego ampliamente el tema de la nueva urbe como uno de sus motivos principales. A partir de su primer libro, el escritor prioriza el relato

urbano y la descripción de los diversos tipos psicológicos y clases sociales de Lima, especialmente de la clase media peruana. El abanico de los intereses del escritor se amplía prestando atención también a los pequeños empleados y estudiantes, o a los personajes marginados de las barriadas. La temática urbana aparece también en sus dos novelas *Los geniecillos dominicales* y *Cambio de guardia*, pues estas desarrollan en diversos ambientes: casas modestas, ricas, calles, plazas, bares y cafés de Lima y Miraflores.

Tal como afirma Carlos Eduardo Zavaleta, los primeros acercamientos a la narrativa del joven Ribeyro se hicieron a través de amigos y compañeros de oficio reunidos alrededor de la revista *Letras Peruanas* quienes compartían tanto las vacilaciones de sus primeros pasos en la escritura como tertulias, presentaciones y conversaciones que tenían a la literatura y la vocación de escritor como temas principales.

De esta manera, es en la mencionada revista donde aparecen los primeros artículos sobre la narrativa de Ribeyro ambos firmados por Manuel Jesús Baquerizo “La nueva narración peruana” y “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro” en los que el crítico peruano otorga a Ribeyro un lugar destacado en la narrativa actual resaltando ante todo su “penetrante crítica de la sociedad, su prosa fluida, emotiva y transparente y su estilo irónico y mordaz” (Baquerizo 1986: 89). En cuanto al tratamiento de los personajes, afirma:

Ribeyro no asume la vieja norma estilística de pintar a los hombres humildes y populares en forma cómica, grotesca o vulgar. Todo lo contrario, nos da una visión problemática, grave y, diríase, elevada. En cambio, cuando describe a los tipos de las clases dominantes, recurre al estilo paródico y caricaturesco (Baquerizo, 1986: 91-92).

La idea de un escritor crítico de la sociedad peruana de la época sobrevuela estas primeras impresiones acerca de Ribeyro y cómo sus cuentos

reflejan las contradicciones de unos personajes que muestran de una manera muy certera las capas medias de la sociedad.

Carlos Eduardo Zavaleta también llamó la atención sobre los escritos de su compañero de generación, si bien estos acercamientos tienen en algunos casos las restricciones propias del medio en que fueron publicados, en su caso la prensa diaria, en los cuales se aprecian pequeños esbozos e ideas recurrentes que el escritor ancashino observa en Ribeyro y que demuestran el entusiasmo que el escritor despertaba entre sus compañeros. Entre los artículos publicados por Zavaleta figura “En busca del joven Ribeyro”, en las que a partir de la publicación de un libro de entrevistas a Ribeyro en el que se incluyen seis cuentos inéditos del escritor, Zavaleta reflexiona acerca las preocupaciones temáticas y estilísticas del joven Ribeyro. En los temas que aparecen en estos primeros cuentos que no fueron recogidos en *La palabra del mudo*, Zavaleta reconoce también una marcada influencia de Kafka y Poe aún no suficientemente estudiada. Asimismo, afirma que si bien estos primeros cuentos muestran a un escritor prometedor, finalmente no formaron parte de su primer libro publicado pues no compartían la misma unidad temática lo que demuestra a Zavaleta el criterio que desde muy pronto mostró el escritor en la construcción de un libro (Zavaleta, 1997: 198-199).

Por otro lado, Luis Fernando Vidal hace un interesante análisis de la obra narrativa de Ribeyro hasta la aparición de los dos primeros volúmenes de *La palabra del mudo*. En su estudio, resalta la importancia del escritor no solo por la obra editada hasta el momento sino también por “las proyecciones y conmovedora vigencia del mundo que representa” (Vidal, 1975: 73). En estas primeras líneas el crítico subraya la impronta que Ribeyro ha dejado ya con la publicación de sus primeros libros y la importancia que el crítico le otorga al que ya se ha establecido hasta el momento como uno de los principales narradores de su generación.

El análisis que plantea resume los cuentos de los dos primeros tomos de *La palabra del mudo* en dos vertientes claramente diferenciadas. Por un lado, una vertiente configurativa que incluye una modalidad inventiva en la que se agrupa una gran mayoría de relatos (38 de 51) que están ambientados en Perú y, por otro lado, una modalidad evocativa en la que el escritor privilegia una visión nostálgica de una sociedad que existe solo en sus recuerdos de infancia y niñez, época en la cual aparecen claramente ejemplificados los valores pequeño burgueses de sus personajes. Según Vidal, ambas modalidades se articulan semánticamente por oposición representada en la dicotomía oficialidad/marginalidad (Vidal, 1975: 78-79).

Por otro lado, la segunda vertiente a la que hace alusión Vidal es la desviatoria, la cual sumerge al lector “en el reino de la lejanía contemplativa y, por lo mismo, estática, frente a un narrador que sorprende con sus abstracciones, exotismo, y hasta con los finales inesperados” (Vidal, 1975: 79). En esta vertiente dominan los cuentos ambientados en Europa en los que se aprecia una atmósfera enrarecida, poco propicia para unos personajes que se encuentran en un ambiente y costumbres ajenas a su vida cotidiana.

Esta vertiente se opondría claramente a la configurativa pues esta, que se apoya en lo real y más exactamente en un referente o contexto peruano, se alejaría del realismo de algunos de sus cuentos para instalar al lector en un mundo lejano a su espacio habitual. Vidal encuentra entonces una contradicción en la obra de Ribeyro pues en ella coexistirían dos espacios o visiones de lo literario, la vertiente configurativa y la desviatoria, pero que en su conjunto moldean el perfil de la obra de un autor singular.

En el ámbito universitario podemos resaltar el trabajo del profesor Antonio González Montes quien presenta un detallado estudio acerca de las reflexiones en torno a la literatura en *Sólo para fumadores*. Si bien su trabajo se centra principalmente en este libro, González Montes explora también otros

textos relacionados con su tema sin los cuales no es posible observar plenamente su evolución en el conjunto de la obra ribeyriana.

Es interesante resaltar que su estudio analiza también la obra no ficcional de Ribeyro, pues el crítico señala acertadamente que en ellos se encuentran una gran variedad de reflexiones, mayor quizá que en su obra ficcional, acerca de la literatura como tema. Si bien González Montes no incluye a *La tentación del fracaso* entre sus referencias, bien podría hacerlo pues el tema del desarrollo de la vocación de escritor está plenamente justificado en las páginas del diario y podríamos afirmar junto a González que “a Ribeyro le interesó reflexionar desde varios puntos de vista acerca del oficio o de la vocación que ejerció a lo largo de su existencia” (Montes, 2010: 65).

Por último, nos detendremos en dos estudios que han marcado el curso del acercamiento actual a la obra de Ribeyro, tanto por la profundidad y metodología de su análisis, en el caso del primero, como por la variedad de acercamientos en el caso del segundo. En primer lugar nos referimos al estudio publicado por Peter Elmore, *El perfil de la palabra*, en el cual el crítico peruano analiza la obra de Ribeyro planteando un acercamiento no de una manera cronológica sino temática. Un ejemplo de ello sería la filiación temática que Elmore encuentra en *Sólo para fumadores* y *Relatos Santacrucinos*, ambos textos publicados en la última etapa de Ribeyro y marcados fuertemente por el recuerdo. En referencia a *Sólo para fumadores*, pero aplicable también a la mayoría de su producción de esta época, señala que este libro “pone en evidencia, con ánimo despejadamente confesional y humor entre autocrítico y autoindulgente, el predominio que la representación del yo y sus circunstancias alcanza hacia el término de la travesía literaria de Ribeyro” (Elmore, 2002: 226).

Asedios a Julio Ramón Ribeyro, libro que retoma el título de uno de los artículos publicados por Carlos Eduardo Zavaleta, editado por Ismael Márquez y César Ferreira ofrece una serie de acercamientos a la obra del escritor

peruano que permite dar una visión global a la importancia e influencia de su obra en la narrativa peruana. Si bien los planteamientos que figuran en sus páginas abarcan los diferentes géneros literarios que Ribeyro trabajó interesa especialmente para el propósito de este trabajo los artículos dedicados a su diario personal que veremos más adelante.

2.3.1. Acercamientos críticos a *La tentación del fracaso*. Diario personal

La importancia que el escritor concedió a sus escritos autobiográficos otorga una clave para seguir el desarrollo de su percepción con respecto a su propia obra. Salvadas las dudas iniciales, pronto fue consciente de la trascendencia de sus escritos íntimos para alumbrar el conjunto de su obra.

Los estudios críticos que tienen a las escrituras autobiográficas de Ribeyro han aumentado si bien no pueden compararse aún con los que se dedican a su narrativa. Los acercamientos a *La tentación del fracaso* adoptan una serie de perspectivas que van de lo temático al análisis de las características de la escritura diarística en el texto ribeyriano. Si bien este no intenta ser un análisis exhaustivo de los textos críticos publicados hasta el momento sí al menos mostrar una parte de la variedad de estos acercamientos a su obra.

El profesor universitario y crítico literario Sergio Ramírez subraya la nueva perspectiva que el diario otorga a la obra de Ribeyro pues las anotaciones íntimas del diario permiten acercarnos a un escritor más personal e íntimo más allá de la parquedad que caracteriza a su narrativa (Ramírez, 1999: 49). Señala también que si bien los diarios del escritor causaron cierto revuelo en el ambiente literario limeño, a los lectores atentos de su obra no extrañó del todo ese giro intimista que se había perfilado ya en sus obras más anteriores.

Si bien en nuestro país existían ya unos precursores en el ámbito del diario íntimo tales como el de García Calderón, Alberto Jochamowitz e incluso el mismo José María Arguedas, Ramírez reconoce en el diario de Julio Ramón Ribeyro:

Una novedosa sapiencia: el acendrado rigor en el diseño o plan de una obra, que en un principio parece irse haciendo de manera asaz espontánea, pero en la cual se manifiestan rápidamente un gusto y conocimiento que otorgan a *La tentación del fracaso* un “oficio” de diarista, él sí, inédito (Ramírez, 1999: 50).

Es así que la verdadera novedad de *La tentación del fracaso*, más allá de las vicisitudes narradas por el autor y sus dudas en cuanto al valor de su propia obra, sería la paulatina toma de conciencia del escritor-diarista con respecto a su oficio. En relación a este, Ramírez señala que si bien en un primer momento del diario las anotaciones se detienen constantemente en la reflexión acerca de la misma escritura del diario, poco a poco Ribeyro reduce estas alusiones para aprender a vivir con la incertidumbre propia del diarista que no necesita continuamente interrogarse acerca de su propia escritura.

Por último, retomando una idea de Stendhal, Ramírez sugiere que el hecho de llevar un diario es como llevar un espejo a lo largo de su ruta en el cual quedaría reflejada la visión que tiene de sí mismo. En el caso del diario de Ribeyro sería el de fabricar un hablante y un personaje central, en este caso “un achacoso y joven aprendiz de escritor, hiperconsciente, apático, inmune a las modas y a las seducciones de la gloria fácil (o de la gloria simplemente), irremediabilmente atrapado por la literatura” (Ramírez, 1999: 55-56).

En el ámbito académico tenemos el trabajo de investigación de Rafael Anselmi Samanez en el que analiza el diario de Ribeyro como una creación planteando la correspondencia del diario íntimo con la invención pues “la memoria, más que un reflejo de lo vivido, resulta siendo una creación que no

puede escapar a factores como la censura, el olvido, la ‘edición’ por parte de la persona” (Anselmi, 2012: 137).

Si bien la base sobre la que trabaja Anselmi se relaciona más bien con el campo de la psicología, coincidimos con su punto de vista en el sentido de que la creación, o más bien “recreación” de un pasado lejano como puede ser el caso de una autobiografía o uno cercano, en el caso del diario íntimo, está influido por la imagen creada a partir de unos recuerdos no de por sí verdaderos, pues diversos factores influyen en el texto resultante pero sin influir directamente en el afán de veracidad del escritor.

Por otro lado, su estudio ubica al escritor en la generación del 50 para desarrollar luego su teoría al hacer un análisis temático de las ideas que aparecen en el diario íntimo. Si bien este acercamiento nos parece poco sistemático para demostrar lo que plantea, al menos permite plantear algunos temas recurrentes no solo en los escritos autobiográficos de Ribeyro, sino también el conjunto de su obra como son los temas de la amistad, la familia, las mujeres, etc.

Retomando el ya citado libro de Peter Elmore, en el capítulo dedicado a las *Prosas apátridas*, *Dichos de Luder* y *La tentación del fracaso*, reivindica en la obra de Ribeyro la importancia que poco a poco ha adquirido la prosa no ficcional del autor. Con el título de *Retratos del artista*, Elmore analiza los libros en los que considera que Ribeyro se autorrepresenta y que tienen una relación indesligable con sus ficciones pues “a partir del material conocido de *La tentación del fracaso*, es posible reflexionar sobre los modos en que la redacción del diario contribuye a edificar la persona literaria de Ribeyro, su identidad en tanto sujeto comprometido con la vocación de escritor” (Elmore, 2002: 136).

La principal función del diario sería entonces delimitar su identidad, aquel que se interroga en diversos aspectos de su vida, anotaciones de su vida cotidiana y reflexiones de un escritor en ciernes, pero sobre todo la reflexión en

cuanto a su vocación literaria: “Son los asuntos de la literatura los que dominan las anotaciones, porque de los se trata fundamentalmente en los cuadernos es de dar cuenta tanto de la vocación como de la formación del escritor” (Elmore, 2002: 146).

Recordemos que en *La palabra del mudo*, tal como afirma Ribeyro en su prólogo, la intención declarada del escritor es restituir la voz a quienes que, por su condición de marginados de la sociedad, están excluidos de una forma de expresión. Siguiendo esta idea, el oficio de escritor permite entonces mediante sus creaciones ficcionales la existencia de diversas voces, personajes y tipos humanos, mientras que el diario seguiría más bien una lógica inversa, buscando convertir la identidad múltiple y volátil del sujeto en un yo único representado en las páginas del diario. Ambos procesos antes que contradictorios, serían más bien complementarios pues muestran al individuo en su pluralidad a la vez que evidencian su intento por construir una identidad(Elmore, 2002: 144).

Por otra parte, Ricardo González Vigil, en su artículo titulado “Ribeyro autobiográfico” resalta la filiación de los últimos libros publicados por el escritor pues encuentra en ellos un fuerte componente autobiográfico: “Más allá de la diferencia de géneros, dos factores enlazan fuertemente a esos tres volúmenes: 1. La óptica autobiográfica; y 2. El trasfondo reflexivo” (González Vigil, 1996: 303). Recordemos que en 1992 aparecen publicados el cuarto tomo de *La palabra del mudo*, el primer tomo de su diario *La tentación del fracaso* y la quinta edición conformada por 200 textos de *Prosas apátridas* por lo que los textos de esta época están marcados por un fuerte tinte autobiográfico.

Señala también que si bien en los anteriores tomos de *La palabra del mudo* es posible encontrar algunos textos con marcas autobiográficas, la presencia de estos como conjunto no es representativa. Por el contrario, en el último tomo publicado, los relatos “colocan al centro la remembranza autobiográfica” (González Vigil, 1996: 304).

De esta manera, la interacción entre estos tres libros es clara, pues tanto en las *Prosas apátridas* como en las anotaciones de su diario personal se hallan comentarios y reflexiones acerca del oficio de escritor, el origen de algunas de sus ficciones, sus preocupaciones estilísticas, influencias, etc. Incluso, resalta la deuda que las *Prosas apátridas* tiene con el diario pues algunas de sus reflexiones aparecen reformuladas en sus páginas y el futuro libro de reflexiones aparece ya nombrado en su primera versión llamado *El cuaderno del insomne*.

Por último, Gonzáles Vigil muestra su preocupación por la importancia que Ribeyro otorga, literariamente, a su diario: “en realidad - tengo casi la evidencia - si alguna vez escribo un libro importante, será un libro de recuerdos, de evocaciones” (González Vigil, 1996: 306). Julio Ramón Ribeyro señala en diferentes pasajes de su diario que este se estaba convirtiendo en la más importante de sus obras. En cierto momento afirma que ha encontrado ya un estilo que considera propio del diario: “un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura. Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será probablemente la más importante de mis obras” (González Vigil, 1996: 306).

Si por un lado González Vigil afirma que la más importante de sus obras es el conjunto de *La palabra del mudo*, especialmente los tres primeros tomos, podríamos afirmar, tal como el mismo Ribeyro advirtió, que quizá su más importante legado sean sus escritos autobiográficos, especialmente su diario, en el que prima la visión de un escritor comprometido de una manera visceral con su oficio de escritor.

Como hemos visto en el presente capítulo, aunque en un primer momento las escrituras autobiográficas en el continente americano siguieron de cerca el ejemplo de la península ibérica y tardaron en desarrollarse, pronto el interés en esta nueva veta creativa aumentó. Si en un primer momento la definición de nación es lo que estuvo presente en las luchas por la

independencia, luego de esta se dio paso a la idea de individuo que se estaba formando en el continente, por lo que los siglos XIX y XX serán entonces los que muestren un verdadero desarrollo de las escrituras autobiográficas.

En las últimas décadas hemos visto un desarrollo sostenido de las escrituras autobiográficas que tienen en el cambio de la mentalidad y sociedad de nuestro tiempo un interés renovado en las cuestiones de identidad e intimidad que se plantean en sus páginas.

En el caso de Ribeyro, su inclinación por las escrituras autobiográficas no se limita tan solo a *La tentación del fracaso* sino incluye también diversos textos que coinciden con la última etapa de su vida en el que su interés por los escritos con un fuerte acento autobiográfico se multiplica y por los cuales se puede hablar de un verdadero proyecto personal. Asimismo, los estudios críticos que tienen a Julio Ramón Ribeyro como tema han mostrado una variedad de acercamientos, y si en un primer momento se preocupaban ante todo por la vertiente narrativa del escritor, la aparición de nuevos estudios que se centran en sus escritos íntimos aparecen junto con la declarada importancia que el escritor dio a esta vertiente de su producción por lo que Julio Ramón Ribeyro aparece como un verdadero impulsor y clave para entender el desarrollo de las escrituras autobiográficas en nuestro país.

CAPÍTULO III

REFLEXIONES ACERCA DE LA IDENTIDAD E INTIMIDAD EN EL DIARIO ÍNTIMO

Como hemos podido apreciar hasta el momento, las escrituras autobiográficas han tenido un amplio desarrollo y adaptado su práctica poco a poco a las transformaciones de la sociedad actual. El nuevo papel que adquiere la individualidad hace que las escrituras autobiográficas se asienten paulatinamente exigiendo a su vez otras formas de exploración de sus características y alcances. Puesto que incluyen observaciones acerca de la vida cotidiana, en el caso del diario íntimo, o la construcción de una vida; en el de la autobiografía, es necesario entonces ahondar en las experiencias básicas que constituyen la experiencia humana para poder valorar los temas que las guían. En ese sentido, el presente capítulo de nuestra investigación plantea cómo en las escrituras autobiográficas en general y, en el diario íntimo en particular, se interrelacionan las ideas de identidad e intimidad, pues en sus reflexiones se reúnen las principales preocupaciones del hombre contemporáneo que halla en sus páginas una manera de interrogarse acerca de su individualidad.

La noción de identidad se presenta entonces como un concepto fundamental en el análisis de las escrituras autobiográficas, ya que muestra del diálogo que el autor mantiene consigo mismo a la vez que promueve la reflexión con respecto a la construcción del yo que se manifiesta en sus páginas. El texto funciona, muchas veces, como el reflejo material de una búsqueda y una práctica vital que pretende, a través del lenguaje, la creación de una imagen en la cual el autor se reconoce. Para ello, analizaremos la identidad en base a dos conceptos: el desdoblamiento y la referencialidad. En

ese sentido, el desdoblamiento muestra la forma en que el diarista se observa a través de sus páginas y, por otro lado, analizamos la identidad con relación a la referencialidad y la diferencia entre el personaje que aparece en sus páginas con el escritor que firma la obra.

El tema de la intimidad es quizá la idea que más ha variado no solo en la práctica textual sino en la sociedad contemporánea. Esto se manifiesta en los cambios de la definición de lo íntimo que se observa de una manera clara en la publicación de unas memorias o un diario, en principio una idea alejada de su práctica y que en nuestros días se ha convertido en algo habitual.

La problematización en cuanto a la intimidad es, por tanto, un tema recurrente y permite explorar los límites a los que el autor está dispuesto a llegar con la finalidad de encontrar un espacio que realmente merezca el nombre de íntimo. Por ello, en el presente capítulo analizaremos la intimidad desde dos perspectivas distintas. Por un lado, los distintos niveles de intimidad se presentan como una forma de plantear los temas en que las experiencias de un individuo pueden ser abordadas y, por consiguiente, expresadas en un texto. Por otro lado, las ideas de íntimo, privado y público propuestas por Castilla del Pino nos permiten analizar de una mejor manera los espacios en los que se pueden desarrollar las actuaciones de las personas.

3.1. El espejo oblicuo: acerca de la identidad en el diario íntimo

Un individuo que reflexiona acerca de su existencia y que encuentra en la palabra escrita una forma de expresar sus pensamientos más profundos tiene a la identidad como un tema recurrente entre sus preocupaciones. Las consideraciones en cuanto a la identidad han influido en gran medida en las expresiones artísticas de una época determinada, por lo que es posible rastrear en sus manifestaciones rasgos de la sociedad de la cual forman parte.

Podríamos considerar los grabados del hombre prehistórico como una forma de representar sus actividades cotidianas sin otro motivo que ver en ese simple acto una forma de representar su día a día y verse reflejado. Más adelante, la identificación del individuo con la comunidad a la que pertenece tendrá una gran importancia, pues a ella estarán supeditadas sus principales actividades como podemos observar, por ejemplo, en la cultura grecolatina donde la visión personal dependía del bien de la polis y el individuo era visto como parte de un conjunto, valorado de acuerdo a su utilidad para la sociedad.

Es necesario recordar que la idea misma de individualidad es un concepto relativamente nuevo pues en las culturas tradicionales no se elogiaba la individualidad. La sociedad moderna es la que poco a poco cambia esa visión del individuo con un salto realmente importante con la división del trabajo, en cuya época la idea de individuo alcanzó una mayor importancia.

Poco a poco, las reflexiones acerca de la identidad han dado entonces paso a la paulatina creación de una individualidad consciente de su existencia que se cuestiona acerca de sus características. Tal como la entendemos en la actualidad, la individualidad adquirió una mayor relevancia con la corriente romántica del siglo XIX y la importancia que otorgó a la subjetividad del individuo. El siglo de las luces, si por un lado privilegió el predominio de la razón sobre el sentimiento, también añadió una reflexión más aguda y racional acerca de la configuración del individuo de tal manera que hacia finales de siglo la identidad era un tema presente en el imaginario colectivo.

La individualidad se va asentando así en las manifestaciones artísticas de esta época, por lo que no es casual que las escrituras autobiográficas hayan florecido como una práctica común en la sociedad de la época que vio en ellas una de las mejores expresiones de un yo que se cuestiona su propia existencia.

El conocimiento y la búsqueda de una identidad pasa a ser un requisito indispensable en toda escritura autobiográfica. Ahora bien, este mismo deseo

se encuentra muchas veces con la problemática de su propia definición como concepto. Cuanto más fuerte es el deseo de conocerse a sí mismo más difícil resulta entonces señalar con límites precisos aquello que se ha dado en llamar yo.

Por otra parte, la individualidad presente en las escrituras autobiográficas podría plantearse también como una identidad narrativa que tiene su existencia solo en la palabra escrita. Es por ello que nuestro estudio privilegia las reflexiones que analizan la idea de identidad como una construcción narrativa que emplea para su caracterización recursos propios del discurso escrito. Teniendo en cuenta estas aclaraciones, analizaremos dos aspectos relacionados con la identidad: el desdoblamiento presente en el texto y la referencialidad.

El desdoblamiento se presenta como un recurso heredado de los textos ficcionales al que continuamente recurren los autores en su afán de autoconocimiento y que les permite verse reflejados en un texto que los tiene como personajes principales. La relación de las escrituras autobiográficas con la referencialidad nos permitirá una reflexión acerca de la existencia extratextual de un individuo, por lo que en este punto trataremos acerca de la posibilidad de que la identidad pueda mostrarse pues, como hemos afirmado anteriormente, la consideramos ante todo una práctica discursiva que tiene en la palabra escrita la forma de relacionar el individuo civil que escribe con el que aparece en sus páginas.

Como vemos, las escrituras autobiográficas privilegian en gran medida diversas valoraciones de un individuo que ve en sus páginas la volubilidad de sus acciones y pensamientos. Esta percepción, que se hace más aguda con el tiempo, es la que le permite observarse actuando además de reflexionar acerca de la imagen que construye en su discurso y que encuentra en las anotaciones de, por ejemplo, un diario una forma de mostrarse.

3.1.1. El desdoblamiento

Tal como hemos observado, las páginas de las escrituras autobiográficas permiten reflexionar acerca de la idea de identidad, ya que se presentan como un terreno fértil donde establecer un diálogo consigo mismo a la vez que reflejar de una manera tangible sus preocupaciones principales. De esta manera, las páginas resultantes son el reflejo del esfuerzo de un individuo por comprenderse a sí mismo hasta convertirse en un instrumento de autoconocimiento, descubriendo a la vez “un personnage appréhendé dans la distance de la mise en texte” (Braud, 2006: 173).¹⁷

Esta distancia es la que otorga la perspectiva necesaria para evaluarse a sí mismo, es reflejo de sus acciones pero también de sus pensamientos, y las reflexiones que sus actividades originan se reflejan en sus páginas. A través de ellas, el autor puede reconocerse y observar en la evolución de su personalidad las constantes que determinan su identidad mas no como un conocimiento cierto y definitivo, sino como un proceso en evolución.

En este punto cobra mayor importancia la forma elegida al momento de describir su propia individualidad, pues tal como hemos observado anteriormente, la autobiografía y el diario íntimo privilegian de distintas maneras la expresión de una individualidad. Un mismo autor, de acuerdo a sus intereses, puede fluctuar su punto de vista dependiendo del uso que haga de una u otra forma autobiográfica con resultados distintos.

En el caso de la autobiografía lo que aparece entonces es un esfuerzo consciente por reflejar el desarrollo de una individualidad a lo largo del tiempo, poniendo atención a los hechos principales de la vida de una persona, el desarrollo de la personalidad que es la que reflexiona y pone por escrito sus vivencias más importantes.

¹⁷ “Un personaje capturado a la distancia gracias a su puesta por escrito”.

En unas memorias, la individualidad se ve sumergida en cambio en los acontecimientos históricos que la rodean, por lo que su relato cobra su verdadera importancia como un testigo que vive en primera persona unos acontecimientos que por su relevancia se presentan interesantes al lector. El entorno es lo que inspira la atención del individuo y más que explorar sus propias preocupaciones, intenta dar su punto de vista sobre unos hechos concretos.

En el caso del diario íntimo, el individuo establece un diálogo entre quien escribe el texto y el que reflexiona acerca de lo que ve. Esta sería una de las funciones principales del diario, la que le otorga su especial utilidad como herramienta de conocimiento pues no busca construir una personalidad sin fisuras con una perfección inalcanzable, sino que en sus páginas puede observarse las falencias del carácter, las dudas y en general todo aquello que forma la vida cotidiana de un individuo.

El desdoblamiento es entonces uno de los fenómenos más frecuentes entre los que se dedican a las escrituras autobiográficas lo cual es particularmente visible en el diario, pues el autor se convierte a su vez en sujeto y objeto de su discurso, creando de esta manera un personaje en tanto materia de su escritura que, según Béatrice Didier, actúa de acuerdo al deseo: “La division entre le moi-qui-regarde et le moi-qui-est-regardé s’opère par rapport au desir. Le moi-qui-regarde est un moi sans desir, sans passion qui juge de haut le moi désirant” (Didier, 1976: 131).¹⁸ El yo que observa es distante y tiene un juicio principalmente intelectual mientras que el yo objeto, el yo que actúa es el refugio de las virtudes de la sensibilidad y de la pasión, pues vive marcando una distancia fundamental entre el hecho vivido y la historia que nace a partir de él.

¹⁸ “La división entre el yo-que-observa y el yo-que-es-observado es una relación basada en el deseo. El yo-que-observa es un yo sin deseo y sin pasión que juzga desde lo alto al yo que desea”.

Por otra parte, es posible afirmar que el principio de identidad inmutable del individuo no tiene sentido, puesto que esa supuesta unidad sería por definición inaprensible ya que se percibirían tan solo sus transformaciones, que serían al fin y al cabo las que determinan su existencia. De esta manera, las escrituras autobiográficas cumplirían la función de retratar de diversas maneras las transformaciones de un individuo, difíciles de advertir por el paso del tiempo y que quedarían reflejadas en su puesta por escrito.

El distanciamiento entre estas dos instancias permite al autor ocupar un lugar privilegiado para observar las acciones de un individuo disociadas por su puesta por escrito y también por el tiempo que transcurre entre la experiencia y el momento en que aparece en el texto. De esta manera, el individuo se enfrenta a una imagen reconstruida artificialmente que tiene su sustento en la palabra escrita: “la dissociation en deux instances de discours (le locuteur et le *tu*, ou le locuteur et le *il*) produit un effet de distance entre le locuteur et son objet” (Braud, 2006: 16).¹⁹ El texto muestra de una manera muy clara la diferencia entre el yo objeto y el yo sujeto que se convierten de esta manera en la base del desdoblamiento del escritor y aparecen en los comentarios acerca de sus acciones, alabándolas o criticándolas.

Tal como planteamos en este estudio, si bien las escrituras autobiográficas son construcciones racionales que en sentido estricto no reflejan completamente la personalidad de una persona, esto se debe ante todo a la imposibilidad de plasmar completamente la complejidad de un individuo. Por lo tanto, lo que se debe buscar cuando se analiza un texto autobiográfico es reconstruir la identidad que es posible rastrear en sus páginas, describiendo las visiones que el individuo refleja en un esfuerzo constante de explicarse a sí mismo.

¹⁹ “La disociación en dos instancias del discurso (el hablante y el *tú* o el hablante y el *él*) produce un efecto de distancia entre el hablante y el objeto”.

3.1.2. Acerca de la referencialidad en el diario

El tema de la identidad puede subdividirse a su vez en una serie de interrogantes acerca de la imagen que aparece en el texto y que de una u otra manera abarcan las distintas facetas del individuo. Una cuestión fundamental sería la pregunta acerca de la correspondencia entre el individuo civil que escribe y el personaje que actúa en sus páginas. Al ser uno de los pilares básicos del discurso autobiográfico, es natural interrogarse entonces acerca de la relación del sujeto enunciador del discurso, es decir, el yo retratado en sus anotaciones, y el autor que las firma.

El diarista analiza su identidad a través de su puesta por escrito y por ello el análisis textual pretende explicar los mecanismos mediante los cuales esta se lleva a cabo. En el proceso de introspección de su práctica, quien emplea las formas de las escrituras autobiográficas se cuestiona acerca de su identidad pues percibe una relación indesligable entre quien escribe y el que actúa en sus páginas.

Si tomamos el análisis del discurso como referencia para analizar su funcionamiento, la existencia del sujeto fuera del discurso sería cuestionable puesto que vive ligado a su enunciación y depende de ella para existir. Las reflexiones de Paul Ricoeur al respecto se nos presentan entonces de una gran utilidad, pues según el crítico francés la identidad se inscribe en un discurso indesligable del momento de su enunciación y depende, por ello, de la escritura:

Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution: ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste [...] Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse); la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre

une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire (Ricoeur, 1985: 442).²⁰

Ricoeur plantea entonces la existencia de una identidad unida al propio discurso que la engloba, *ipse*, demostrando de esta manera que la identidad narrativa, diferente de la abstracta del *idem*, no es una e inmutable sino que se construye a partir de la creación del discurso y por lo tanto está en continua evolución. En este aspecto, las escrituras autobiográficas cumplirían un papel fundamental otorgando al individuo el espacio ideal donde plantear sus reflexiones en cuanto a la identidad y mostrar sus variaciones.

De esta manera, la identidad solo podría enmarcarse en la noción temporal de la existencia humana, pues “le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage” (Ricoeur, 1990: 175).²¹

²⁰ “Sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad está, en efecto, condenado a una contradicción sin solución: o bien se piensa en un sujeto idéntico a sí mismo que se conserva a pesar de la diversidad de sus estados, o bien, siguiendo a Hume y Nietzsche, se afirma que ese sujeto no es más que una ilusión introspectiva [...] El dilema desaparece si a la identidad comprendida en el sentido de un mismo (*idem*) se le contraponen la identidad como un sí-mismo (*ipse*). La diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y una identidad narrativa [...] A diferencia de la identidad abstracta del *idem*, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio y la mutabilidad en la cohesión de una vida [...] En este sentido, la identidad narrativa no deja nunca de hacerse y rehacerse”.

²¹ “El relato construye la identidad del personaje, lo que se puede llamar su identidad narrativa, pues esta se constituye a partir de la historia contada. Es la identidad de la historia la que cimenta la identidad del personaje”.

Por su parte, Philippe Lejeune se enfrentó al problema de la relación entre los modos discursivos ficticios y los factuales con el famoso concepto de pacto autobiográfico. Este plantea un contrato entre lector y autor mediante el cual este se compromete, en la medida de lo posible, a contar su historia a través del discurso autobiográfico con la mayor fidelidad posible mientras que el lector se compromete a fiarse de la información otorgada por aquel.

En esta primera fase de su pensamiento, Lejeune trabaja aún con una crítica centrada exclusivamente en el autor aunque posteriormente volverá sobre el mismo tema y cuando en 1982 publica *Le pacte autobiographique (bis)* su planteamiento se remite al papel del nombre propio como criterio fundamental para diferenciar los criterios de referencialidad de la autobiografía y la ficción (Eakin, 1994: 30).

En este punto, analiza la importancia de la identidad del nombre propio que comparte el autor, el narrador y el protagonista, que es el que finalmente otorga la “realidad” que las escrituras autobiográficas reclaman. De esta manera, Lejeune pasa de una crítica extratextual (el pacto autobiográfico lo era), a una que está presente en el propio texto y que reclamaría ciertas condiciones para establecer su referencialidad:

Pour qu'un nom de personne dans un récit m'apparaisse comme "réel", il suffit que l'une des trois conditions suivantes soit remplie [...] Le texte est régi par un pacte référentiel [...] Indépendamment du texte que je lis, je sais que le nom est réel [...] le nom est celui de l'auteur lui-même (Lejeune, 1986: 70-71).²²

Aunque la idea del pacto autobiográfico y sus sucesivas correcciones han sido criticadas desde distintos ángulos, ello no quita a Lejeune el mérito de

²² “Para que el nombre de una persona que aparece en una historia se me aparezca como ‘real’ es suficiente que una de las tres condiciones siguientes se cumpla [...] El texto se rige por un pacto referencial. 2. Independientemente del texto que leo, sé que el nombre es real [...] 3. El nombre utilizado es el mismo que el del autor”.

haber cambiado la perspectiva de la discusión con respecto a las escrituras autobiográficas hacia el análisis del papel del autor y el nombre propio que tuvieron con sus primeras publicaciones un brío hasta ese momento desconocido.

Para Paul de Man, el problema de la referencialidad se remite a la figura que emerge en las escrituras autobiográficas, en esa construcción artificial creada a partir del lenguaje, “una desfigura”, pues el lenguaje reemplaza esa identidad inasible y la suplanta de tal manera que antes que ver un individuo vemos su representación o, mejor dicho, su transfiguración a través de la palabra:

El sujeto se constituye verbalmente pero la imagen que aparece en el espejo de la escritura no refleja un rostro real sino su máscara retórica, una figura que es, al mismo tiempo su des-figura: el yo sólo es accesible en el lenguaje, pero éste no lo transparenta sino que lo desplaza, lo suplanta y lo produce. La referencialidad de la autobiografía se sustenta en una ilusión generada por el poder de imitación de figuras como la prosopopeya o la metáfora (De Man, 1991: 115).

El aspecto metadiscursivo y autorreferencial es entonces una idea que aparece continuamente en las escrituras autobiográficas, pues el autor se cuestiona acerca de su finalidad de una manera más directa que, por ejemplo una novela o un ensayo.

Si estas reflexiones son muy comunes en la autobiografía pues los hechos visto en perspectiva son factibles de ser criticados, en el diario íntimo ocupan un lugar destacado ya que los diaristas desde un principio se preguntan acerca de su práctica: “Depuis Amiel, le journal intime tend à coïncider avec un essai sur le journal intime et parfois à s'yperdre” (Simonet-Tenant, 2001: 121).

²³ Podríamos decir incluso que cuestionarse acerca de la finalidad de escribir

²³ “Desde Amiel, el diario íntimo tiende a coincidir con un ensayo sobre el diario y, a veces, a perderse en él”.

un diario es una cuestión que aparece tarde o temprano en sus páginas permitiendo un amplio abanico de reflexiones al respecto que muestran de una manera indirecta las aspiraciones de todo diarista.

La subjetividad del narrador-personaje se hace presente en las anotaciones que se interrogan acerca de las posibilidades del diario. Es en estas anotaciones donde se observan las dudas del autor y sus principales preocupaciones que hacen de la propia práctica diarística un género que reflexiona constantemente acerca de sus propias dificultades.

3.2. La representación de la intimidad en el diario

Como hemos visto hasta el momento, las reflexiones alrededor de las escrituras autobiográficas incluyen observaciones acerca de la formación del individuo que puede hallarse en sus escritos así como la identidad que el autor construye en sus páginas. La idea de intimidad aparece también como una idea recurrente que ha variado a lo largo del tiempo por lo que es posible observar cómo la idea de lo privado e íntimo fue haciéndose espacio en la mente del individuo y la forma en que se presenta en sus manifestaciones artísticas.

Podríamos afirmar entonces que el arte es, en muchos sentidos, el mejor reflejo de los valores de una sociedad determinada y se muestran en las obras artísticas incluyendo en ellas parte de su ideología. Una verdadera obra de arte, si bien delimitada en un tiempo y espacio determinado, amplía los límites de su creación y logra que su mensaje trascienda a lo largo del tiempo.

Asimismo, como sucedió con la noción de identidad, el romanticismo fue una época de constantes cambios que tuvo en la expresión de la intimidad uno de sus valores principales. Poco a poco los individuos se preocuparon en plasmar sus pensamientos a través de la palabra escrita que se presentaba como un vehículo esencial para expresar las dudas más profundas de una persona.

A finales del siglo XVII aparecieron algunas de las obras que consolidaron la idea de intimidad tal como la conocemos en la actualidad y el siglo XVIII se convirtió en el marco adecuado para la aparición de las obras que otorgaron al tema de la intimidad un espacio propio. No es baladí que las escrituras autobiográficas, que en gran medida centran sus esfuerzos en salvaguardar la identidad e intimidad de un individuo, hayan tenido en esta época un gran desarrollo. Es así que las escrituras autobiográficas se convierten en el espacio ideal donde un individuo reflexiona acerca de sus asuntos más personales reflejando sus dudas y miedos.

La intimidad se convierte en un tópico recurrido por los autores que se dedican a las escrituras autobiográficas y tienen en las confesiones un motivo más que suficiente para abandonarse a estas nuevas formas de expresión. Es así que podemos considerar al siglo XIX como la época en la cual se asentaron y alcanzaron su forma definitiva las escrituras autobiográficas no solo por la aparición de las obras consideradas canónicas del género, sino también por las continuas reflexiones acerca de su práctica.

El desarrollo que han tenido las escrituras autobiográficas en el siglo XX ha sido de lo más variada y, característica propia de la época postmoderna, tiene un carácter altamente metadiscursivo pues en muchos casos los autores que escriben una autobiografía, un diario íntimo o unas memorias reflexionan acerca de su práctica, en muchos casos criticándola pero, de una u otra manera, justificándola.

En la actualidad las convenciones en cuanto a los géneros literarios se reevalúan y las ideas de identidad e intimidad son vistas desde una nueva perspectiva. La publicación de un diario en gran medida altera la percepción que tenía el autor acerca de sus reflexiones, por lo que "Il semble en effet

paradoxal de parler de 'journal intime' quand des écrits de diaristes son livrés par la publication" (Simonet-Tenant, 2001: 18).²⁴

De esta manera, las anotaciones del texto no aparecen como observaciones donde un individuo intenta plasmar su ser más íntimo sino que poco a poco las escrituras autobiográficas se institucionalizan y su práctica se convierte en género literario. Existen ciertas convenciones que quien se dedica a su práctica cumple, por lo que las ideas que en un principio fueron una introspección profunda en la personalidad del individuo, desde el momento en que se visualiza su práctica con ciertas características propias, las reflexiones se vuelven más definidas.

Llegados a este punto podríamos afirmar que la idea de intimidad, tal como aparece en el diario, es un tópico que los escritores emplean con cierta asiduidad pero que se corresponde más bien con una idea preconcebida que con la publicación de un texto pasa a seguir las leyes del mercado editorial.

Michael Braud clasifica analiza la idea de intimidad dividiéndola en distintos grados relacionados con las actividades del individuo que poco a poco van mostrando sus principales preocupaciones y que con más asiduidad se presentan en su discurso. Esta clasificación, ante todo temática, nos permitirá un primer acercamiento a la idea de intimidad a la vez que es una forma mediante la cual los escritores dan a conocer sus principales inquietudes.

Por otro lado, mediante las ideas de íntimo, privado y público analizaremos los espacios en los cuales pueden ser encuadradas las actividades de la vida cotidiana de un individuo. Estos espacios, como veremos, no son inamovibles pues su inclusión depende en gran medida de la intención del diarista. Asimismo, la idea de intimidad se ve cuestionada desde muy pronto por el hecho mismo de la publicación del texto. Si en un principio el

²⁴ "En efecto, parece paradójico hablar de 'diario íntimo' cuando los escritos de los diaristas son entregados para su publicación".

texto final tenía un único destinatario pronto varía su función pues al momento en que se tiene en mente un futuro lector, las anotaciones varían sensiblemente.

Tal como vemos, los textos autobiográficos plantean una serie de interrogantes que cuestionan la idea misma de intimidad, idea que ha sido modificada especialmente durante los últimos años haciendo que sus límites cada vez más difusos sugieran nuevas cuestiones.

3.2.1. Grados de intimidad

El tema de la intimidad se presenta en las reflexiones del individuo como una necesidad de explorar partes de sí mismo que se agudiza desde el momento en que expresa sus pensamientos por escrito. La intimidad se relaciona entonces no sólo con la idea de oculto o secreto sino en gran medida con las actividades cotidianas del individuo, quien expresa por escrito gran parte de las reflexiones.

En su completo análisis acerca del diario íntimo, Michael Braud subdivide la intimidad en diversos grados teniendo en cuenta si centra sus anotaciones en sí mismo o si, por el contrario, los temas tratados son superficiales y afectan tan sólo indirectamente su sensibilidad (Braud, 2006: 146). El concepto de intimidad que aparece podría clasificarse entonces en círculos concéntricos que tendrían su punto central en la intimidad más profunda que el escritor es capaz de mostrar.

Los detalles de la vida social del escritor formarían el círculo más exterior, es decir, la relación con amigos y conocidos, y las reflexiones que estas originan. Este nivel privilegia el comentario acerca de las personas que lo rodean y puede ser el sustituto de un confidente, sin la reprobación moral o ética que pueda suscitar los comentarios que expresa. Además, en las anotaciones aparece la cotidianeidad del escritor.

Esta cotidianeidad permite que en sus páginas se incluyan distintas actividades de la vida de un individuo sin tener la preocupación de que estas vayan a tener una repercusión posterior. Quizá más que ninguna otra forma de las escrituras autobiográficas, el diario permite vislumbrar mediante el seguimiento de estas anotaciones lo imprevisible de los comentarios del diarista, el juicio con respecto a un hecho concreto puede verse difuminado por su insignificancia que sólo el tiempo hará visible.

La falta de pretensión del diario se manifiesta claramente, pues intenta mostrar las actividades cotidianas del diarista cuya suma forman el conjunto de su vida ya que “l'intérêt du journal est son insignifiance” (Blanchot, 1959: 274).²⁵ Lo que finalmente se presenta al lector de un diario es así una suma de presentes con reflexiones diversas por lo que no es posible juzgar al diarista por cambiar sus puntos de vista e incluso caer en contradicciones de una anotación a otra, pues en sus páginas aparecen las reflexiones de un momento que muestran, de una manera directa, las fluctuaciones del carácter de un individuo.

En el caso de una autobiografía o unas memorias, la cotidianeidad se presenta como una forma de plasmar la vida diaria del individuo, si bien no se le da una mayor importancia ya que se busca resaltar los hechos más importantes de la vida. Esta relación de la vida diaria tiene en el caso de una autobiografía la cualidad de describir algunos aspectos aislados de su vida diaria y la relación que tendrían con los hechos posteriores.

Por otro lado, el elemento metadiscursivo, es decir, la reflexión acerca de la misma práctica está muy presente también en este nivel, pues siendo el más exterior, muestra al escritor cuando se observa a sí mismo y reflexiona sobre su escritura que pasa a ser, desde el momento que ocupa sus páginas, una actividad cotidiana más.

²⁵ “El interés del diario íntimo está en su misma insignificancia”.

Este hecho se puede observar en los comentarios con respecto a la relectura del diario, pues es allí donde surgen las notas autorreferenciales que pueden ampliarse a los distintos aspectos de su vida cotidiana. Las reflexiones que surgen revelan en gran medida el carácter del diarista, sus preocupaciones y la utilidad de su práctica se presenta a su sensibilidad en la medida que le permite reflexionar sobre su vida. El lector se convertiría entonces en el espectador de ese diálogo privado, de una intimidad que finalmente cuenta con la presencia de un lector virtual que es el que dota de sentido a sus palabras.

El segundo círculo de intimidad planteado por Braud se correspondería con el tratamiento del propio cuerpo, objeto íntimo por excelencia y cuya concepción, tanto ideológica como cultural, ha variado radicalmente a través del tiempo. Esto sucede cuando el escritor se nombra como individuo y pasa a ser él mismo su referencia, tratándose antes que nada como un cuerpo que analiza a partir de su funcionamiento y problemas ya que “parler de soi, c’est parler d’un corps” (Braud, 2006: 81).²⁶

El diarista reflexiona e interpreta las señales del cuerpo y la enfermedad es un buen ejemplo de cómo pasa a ser el objeto máximo de su atención: “La maladie rend plus sensible encoré cette dimension corporelle du moi. La souffrance, particulièrement, impose la perception du corps au présent, réduit la personnalité à la perception immédiate du corps” (Braud, 2006: 82-83).²⁷

Si las escrituras autobiográficas han sido el lugar donde el escritor confía sus reflexiones más profundas, cuando la enfermedad aparece, se centra en superarla y relativiza los demás aspectos de su vida cotidiana. De esta manera adquiere una nueva objetividad ante la enfermedad que puede ser pasajera y muchas veces aleccionadora, o crónica y traumática, pero en todo caso siempre reveladora de una faceta del individuo que desde ese momento se

²⁶ “Hablar de sí es también hablar de un cuerpo”.

²⁷ “La enfermedad hace aún más sensible esta dimensión corporal del yo. Especialmente, el sufrimiento impone la percepción del cuerpo en el momento presente, reduciendo la personalidad a su inmediatez corporal”.

descubre como un ser mortal, asumiendo muchas veces un tono desesperanzador que cubren las páginas del diario. Las situaciones extremas lo retratan de tal manera que, en el mejor de los casos, el recuerdo de la superación de una situación desesperada lo ayuda en sus recuerdos como un refugio.

Por otro lado, el tema de la sexualidad, tabú durante mucho tiempo, encuentra poco a poco un espacio que se va ampliando con las libertades ganadas en el terreno social e individual: “La sexualité est, comme la maladie (et sans doute plus qu’elle encore), exclue du discours social. C’est l’un des domaines les plus privés du sujet. L’évocation en est souvent allusive, particulièrement dans les journaux du XIXe siècle” (Braud, 2006: 86-87).²⁸

Si la sexualidad fue un tema soslayado durante mucho tiempo, los escritos autobiográficos lo recogieron tempranamente como tema, pues es una parte fundamental del desarrollo de una persona y como tal, aparece reflejado en sus páginas. Aunque más tarde perdieron su calidad de secreto, no por ello la costumbre de tratar la sexualidad fue mermando sino todo lo contrario. Los escritores contemporáneos, perdido ya ese matiz de lo prohibido que contenía la sexualidad en un primer momento, la muestran como parte constitutiva de sus experiencias, si bien con ciertas reticencias pues “Dire ses sentiments est une chose, parler de son corps, ou de plaisir est une autre” (Lejeune y Bogaert, 2003: 147).²⁹

El caso de la homosexualidad o bisexualidad ha sido un desafío mayor, pues durante mucho tiempo se castigaban de doble manera: por un lado, la sexualidad debía estar confinada al espacio de lo estrictamente íntimo, y por otro eran vistas como naturales, mejor dicho, bien vistas, las prácticas heterosexuales. Con el paso del tiempo el tono de desafío se va reduciendo, y

²⁸ “La sexualidad está, como la enfermedad (y, probablemente, aún más), excluida del discurso social, ya que es uno de los espacios más privados del sujeto. A menudo, su evocación es tan solo alusiva, especialmente en los diarios íntimos del siglo XIX”.

²⁹ “Hablar de sus sentimientos es una cosa, hablar de su cuerpo o del placer, otra”.

la sexualidad no se analiza de una manera diferente sino como un elemento formador de la personalidad pues “la sexualité est un signe du sujet” (Braud, 2006: 88).³⁰

Finalmente, un último círculo donde expresan con una mayor libertad su *monde intérieur* estaría formado por el conjunto de los deseos más profundos y fantasías del individuo. Así, los diaristas incluyen continuamente temas que ocupan un gran espacio en sus preocupaciones y se convierten poco a poco en parte de su propia personalidad como un pensamiento que por evocado es ya de por sí un consuelo: un amor perdido (vuelve una y otra vez sobre él), la culpabilidad sobre un determinado hecho (algo que el diarista no hizo), etc. lo que da una idea más exacta de sus obsesiones, pues son hechos evocados que, por diferentes razones, no se pueden cambiar.

Los sueños ocupan un lugar importante en el imaginario del diarista, pues con la llegada del psicoanálisis dejaron de ser simples manifestaciones esporádicas para convertirse en reclamos velados del inconsciente. Los diaristas detallan con gran profusión sus sueños con la finalidad de encontrar algún significado oculto que su puesta por escrito, su reflexión racional, pueda revelar. Este significado puede generar las más diversas reflexiones, por lo que el diario serviría como un recordatorio de sus pensamientos y sueños, no solo los que ocuparon sus noches sino también las interpretaciones que recibieron a lo largo del tiempo.

A finales del siglo XIX, pero sobre todo a lo largo del siglo XX los sueños aparecen como un tema recurrente en las preocupaciones de un individuo que ve en la escritura una forma de explicar significados que escapan a su razonamiento. De esta manera “l'intérêt pour le rêve vient de loin, il s'est développé à l'époque romantique, mais c'est seulement depuis l'introduction de

³⁰ “La sexualidad es un signo del sujeto”.

la psychanalyse en France et le surréalisme, au début des années 1920, qu'il a fait l'objet de notations systématiques" (Lejeune y Bogaert, 2006: 184).³¹

En los escritores contemporáneos, los sueños son ante todo una muestra de la gran capacidad creativa del inconsciente y, muchas veces, fuente de la creación ficcional de sus autores. Muchos de ellos lo utilizan como influencia en sus narraciones y sus reflexiones no se refieren tanto a su significado como a su utilización en el plano creativo. El misterio permanece y los sueños se mantienen como una forma de manifestar la intimidad del individuo.

Finalmente, un último círculo presenta al diario como único interlocutor en aquellos momentos en que la comunicación con los demás resulta imposible: alejamiento no sólo físico sino ante todo espiritual con aquellos que lo rodean y que el diarista acepta sintiendo que lo único que puede salvarlo es dirigirse a sí mismo, el único que puede comprenderlo realmente. Esa inadecuación con el mundo que lo rodea, característica de la modernidad en la que los escritos autobiográficos hacen su aparición y adquieren una regularidad tal que es en parte su gran aporte a la literatura: "Le journal est le lieu d'un discours tenu par le diariste á côté du monde; c'est l'espace d'un pensée détachée du monde, de ses contraintes et de ses discours" (Braud, 2006: 30).³²

Las escrituras autobiográficas sirven en gran medida para que el escritor se desdoble y se observe actuando, pero a la vez se presenta también como el último refugio del individuo. La inadecuación al mundo que lo rodea, muy propicia al escritor que busca dedicarse a la creación, permite la construcción de un espacio concreto, singular, íntimo, donde el individuo puede dar rienda

³¹ "El interés por los sueños viene de lejos, pues se desarrolló anteriormente en la época romántica, pero es solo después de la introducción del psicoanálisis en Francia y el surrealismo de la década de 1920 que han sido objeto de anotaciones sistemáticas".

³² "El diario es el lugar donde el diarista desarrolla un discurso al lado del mundo, es el espacio de un pensamiento libre de sus limitaciones y sus discursos".

suelta a sus manías y fobias sin la mirada consciente de un yo que juzgue sus actos.

Como vemos, los círculos de intimidad a los que hemos hecho referencia se basan ante todo en categorías temáticas y remiten, directa o indirectamente, a las preocupaciones más profundas del individuo. Ahora bien, podemos cuestionar también el hecho de que para unos un problema considerado más íntimo no lo sea para otro, pero sería volver a las consideraciones que creemos hemos dejado atrás acerca de la intimidad. Esta es, repetimos, una construcción artificial y como tal debe ser analizada, pues lo que interesa es ante todo el proyecto de escritura y los grados o cualquier otra clasificación serían ante todo un acercamiento, una clasificación un tanto esquemática pero necesaria para acercarnos al estudio del diario íntimo.

3.2.2. *Espacios de la intimidad: íntimo, privado y público*

Los espacios donde se desarrollan las acciones humanas pueden clasificarse también atendiendo al contexto en el cual son enunciadas. En sus reflexiones en cuanto a la intimidad, Carlos Castilla del Pino otorga unas pautas que pueden servir de punto de partida y ayudar a vislumbrar de una mejor manera la expresión de la intimidad no solo en las escrituras autobiográficas, sino en cada una de las acciones humanas.

De esta manera, “atendiendo al contexto (escenario) las actuaciones humanas son de tres tipos: íntimas, privadas y públicas” (Castilla, 1996: 18). Es importante incidir en que el escenario íntimo y por consiguiente todas las actuaciones que se dan en él son observables solamente para el propio sujeto. Esto es de vital importancia para nuestro estudio pues, aunque el individuo busque expresar diversos aspectos de su intimidad, el resultado no es

necesariamente un reflejo fiel de su “intimidad más profunda” pues expresarla es un acto que está fuera de su voluntad y no es posible manifestar.

Puesto que cualquier puesta en escena de la intimidad será necesariamente incompleta, es importante tener en cuenta que “el escenario elegido para cualquier actuación es el resultado de un pacto, a veces explícito [...] otras implícito, a través de sutiles marcas de privacidad o publicidad” (Castilla, 1996: 20). Este pacto estaría representado por el proyecto que guía las acciones de un individuo y por ende la elección del medio de expresión para ponerlas por escrito. Cuando se evalúan las acciones del individuo, es necesario tener en cuenta la intención al momento de poner por escrito sus pensamientos.

El trabajo del crítico debe ser entonces buscar los puntos de unión entre estos espacios, pues si bien lo íntimo, privado y público son por definición diferentes, entre ellos existe una continuidad que se observa en las diversas manifestaciones del yo. No cabría entonces cuestionar el grado de veracidad de las distintas representaciones, pues “Las actuaciones privadas y públicas son también 'verdaderas' y, además, en rigor ni siquiera podría plantearse la posibilidad de que no lo fueran, porque son del sujeto” (Castilla, 1996: 26).

De acuerdo a Carlos Castilla del Pino, el espacio íntimo está en constante fricción con el deseo de exteriorizarse hacia un ámbito privado o público. Asimismo, un mismo acto se puede enmarcar en cualquiera de los tres escenarios, siendo el único requisito necesario su intención comunicativa. Así, el texto del diarista que llega hasta el lector no pertenece estrictamente al ámbito *íntimo* debido a que ha sufrido diversas transformaciones en su búsqueda de expresar la personalidad del diarista confrontándola consigo mismo y, en el caso de quienes la publican, con el lector.

La publicación de las escrituras autobiográficas se presenta entonces como un asunto insoslayable al momento de abordar la reflexión en cuanto a la intimidad. Así, en un principio fueron pensados principalmente para reflejar los

acontecimientos de la vida cotidiana del individuo y extraer alguna enseñanza. La reflexión en cuanto a su utilidad fue también una de sus preocupaciones, por lo que aparece como un tema inevitable pues aparece la necesidad de justificar su práctica.

Ya asentada su práctica en el siglo XIX, la publicación del diario se hizo habitual aunque es recién a finales del siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX cuando la publicación del diario se vuelve un tema presente en su redacción, por lo que desde un principio la crítica que se ocupa de su práctica a se ha planteado si es posible la intimidad en un texto orientado cada vez más orientado hacia un futuro lector, porque sino “Comment s’expliquer que la pratique solitaire et privée du journal ait conduit à la constitution d’un genre littéraire?” (Simonet-Tenant, 2001: 12).³³

La reflexión pasa de centrarse en la intimidad desnuda y directa que pueda darse en ella a su posibilidad en el diario, a una posibilidad de una verdad, por lo que “creemos que hay que ser un poco ingenuos para preguntarse celosamente por la veracidad o falsedad de los hechos narrados en el diario” (Sánchez, 2001: 11).

En el caso de los diaristas escritores la publicación de su diario es un destino habitual, si bien en un principio su práctica no estaba destinada al público lector, poco a poco lo han asumido como parte constitutiva de sus obras. Esto implica, como hemos visto a lo largo de este estudio, la modificación y revisión del texto en vistas a una futura publicación. A diferencia de quienes afirman que esta revisión desvirtúa totalmente la redacción del diario, creemos más bien que una revisión rutinaria y periódica del diario es una necesidad de todo aquel que se dedica a la práctica diarística.

Tenga presente la publicación del diario o no, el diarista ve en sus páginas las acciones de su vida cotidiana y de esta manera refleja su día a día.

³³ “¿Cómo explicarse que la práctica solitaria y privada del diario íntimo haya llevado a la creación de un género literario?”.

Sus preocupaciones, miedos y angustias son puestas en perspectiva y una reflexión sosegada le ayuda a volver sobre su vida pasada atravesando los distintos ámbitos en que la intimidad debe ser presentada.

Esto no impide que los diaristas escritores sean más proclives a revisar su texto para incluirlo en el conjunto de su obra lo que es natural en su práctica. Esta corrección hace más legible su discurso a la vez que poco a poco asienta al diario como una práctica habitual y un género literario que gracias a su publicación “devient une forme littéraire, par un détournement de sa vocation propre, vouée en premier lieu à la culture de la conscience de soi” (Gusdorf, 1991: 326).³⁴

La relación que se establece entre el escritor y su diario es, por diferentes motivos, compleja. Los primeros diaristas escritores fueron quienes criticaron en gran medida su práctica como contraproducente en relación a sus escritos ficcionales pues ocupaban tiempo dedicado a su creación. Con el paso del tiempo, asumen la práctica diarística como complementaria y, en muchos casos, como parte constitutiva de su obra. Al respecto, Philippe Lejeune establece tres tipos de relación que se pueden dar entre el escritor y su diario.

El primer caso sería el de separación, es decir considerar ambas prácticas totalmente independientes, por lo que el diario no tendría como fin su publicación y permanecería en la más estricta privacidad. Su obra ficcional, por otro lado, sería la que realiza en vistas de publicación.

La instrumentalización sería el segundo caso, el más común entre los escritores que llevan también un diario pues sus páginas se convierten en un espacio habitual y “un entraînement quotidien à l’écriture” (Lejeune y Bogaert, 2003: 190).³⁵ Se concentran en él sus proyectos, aquellos que encuentran en un posterior desarrollo el germen de una obra literaria. La diferencia principal

³⁴ “Se convierte en una forma literaria por una desviación de su propia vocación, dedicada, en primer lugar, al cultivo de la conciencia de sí mismo”.

³⁵ “Un entrenamiento cotidiano en la escritura”.

entre la obra ficcional del escritor y el diario estaría principalmente en la estructura, pues “un oeuvre se construit: un journal s’accumule” (Lejeune y Bogaert, 2003: 190).³⁶ Esta diferencia fundamental hace que el diario no sea percibido desde un principio como una obra y su práctica genere dudas que el autor es el primero en mostrar.

Esta diferenciación en cuanto a un diario como parte de una obra es un proceso que la mayoría de los diaristas no tienen en mente al momento de comenzar la redacción de su diario. Es así que poco a poco las anotaciones adquieren cierta periodicidad y la práctica se convierte en una necesidad, un acompañamiento en los días estériles de la vida cotidiana y poco a poco las páginas del diario adquieren a los ojos del diarista un valor que antes le negaba

El último caso, la sustitución, permite asumir la práctica diarística como una obra es a decir de Lejeune, una actitud moderna. La intimidad cumple entonces un papel fundamental en la construcción del diario como una postura del diarista que ve en su expresión parte de su desarrollo como individuo. Esta relación del escritor con su diario establecida por Lejeune muestra las diversas funciones que el diario íntimo cumple. En ese sentido, el diario de escritor varía de acuerdo a la necesidad del momento, permitiendo analizar el proceso de una obra en curso o como una forma de autoconocimiento.

Como hemos visto en el presente capítulo, nuestro análisis abarca las principales preocupaciones de los escritores al momento en que se enfrentan a la práctica del diario íntimo y, si bien no agotan las posibilidades de su discurso, sí hacen posible delimitar ciertos temas alrededor de los cuales giran sus reflexiones. Las ideas de identidad e intimidad, aunque no exclusivas de las escrituras autobiográficas, definen en gran medida su discurso, pues quien se dedica a la redacción de un diario, unas memorias o una autobiografía busca la exploración de su propia individualidad y, a partir de estas ideas,

³⁶ “Una obra se construye: un diario íntimo se acumula”.

nacen las reflexiones que forman el conjunto de su práctica. Tanto la identidad como la intimidad son temas planteados por quienes se dedican a la práctica del diario íntimo, pues responde, en cierta medida, al propio autoconocimiento que el diario plantea.

CAPÍTULO IV

IDENTIDAD E INTIMIDAD EN *LA TENTACIÓN DEL FRACASO*

Las ideas de identidad e intimidad se presentan como los ejes básicos sobre los que gira la práctica del diario íntimo. En los capítulos precedentes, hemos planteado un acercamiento a las escrituras autobiográficas para enmarcarlas en el contexto socio-cultural en el cual aparecieron y su posterior llegada al continente americano. En el presente capítulo, analizaremos las ideas de identidad e intimidad aplicadas al estudio del diario de Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*.

4.1. La construcción de la identidad

La reflexión acerca de la identidad es una de las funciones básicas del diario íntimo por lo que es posible ver en su práctica un deseo de observar, mediante su puesta por escrito, las acciones de un individuo en su vida cotidiana. La identidad aparece entonces representada en el diario y busca identificarse con el personaje que actúa en sus páginas.

Es así que en los escritos de Ribeyro aparecen distintas imágenes de sí mismo que el paso del tiempo varía pero que su puesta por escrito guarda para sus futuros lectores y muestran, en primera persona, sus dudas y reflexiones. El carácter reflexivo del escritor se despliega ante nosotros en un conjunto de experiencias que se muestran no solo en el diario, sino también en sus ficciones para cuestionarse sobre la vida a través del filtro de la escritura.

Si bien el análisis del tema de la identidad en *La tentación del fracaso* se presenta a distintos niveles, podemos restringir su estudio a tres aspectos

básicos: la construcción de la identidad a través de la escritura, que se ve reflejada en la creación de una identidad narrativa; el diálogo en el espejo, que las páginas del diario facilitan en tanto el diarista se cuestiona a sí mismo a través de sus páginas, y en esto el diario de Ribeyro es muy prolijo y; por último, la idea de marginalidad como una forma de vida. La suma de estas ideas nos dará una imagen sino completa, por lo menos significativa de la identidad que el escritor construyó a través de su práctica diarística.

4.1.1. La identidad a través de la escritura

Julio Ramón Ribeyro reflexiona constantemente acerca de las aristas que configuran su personalidad, ya que uno de los objetivos principales de sus escritos autobiográficos es mostrar los diferentes aspectos en que su identidad se interroga: como individuo, como padre, como escritor, etc. De este modo, las distintas facetas del *yo* se complementan de tal manera que son una muestra amplia de las características básicas, por repetidas, de la personalidad del escritor.

Ahora bien, en el caso de Ribeyro, esta preocupación en cuanto a “mostrarse” es posible rastrearla en su afición a las escrituras autobiográficas y, en especial, al diario íntimo. Por ejemplo, a la práctica diarística dedica un temprano ensayo titulado “En torno al diario íntimo”, donde se cuestiona acerca de sus características principales y cómo el diario permite construir una imagen de sí mismo, privilegiando las reflexiones en torno a la identidad.

En los escritos de Ribeyro, podemos rastrear una preocupación latente acerca del tema de la identidad. Una muestra de ello lo encontramos en un texto titulado “Para un autorretrato al estilo del siglo XVII” en el cual Ribeyro construye una imagen de sí mismo:

Fue un escritor bien dotado, de una inteligencia bien desarrollada pero indecisa, de una cultura general irregular y perezosa, que soportaba sin gran fastidio grandes lagunas. Era tímido, prudente, silencioso con los extraños, de poco hablar con los amigos, pero expansivo con los íntimos. Discreto por temperamento, era capaz de guardar grandes secretos, pero no tenía reparo en divulgar los propios. Se vanagloriaba de cierta vocación por el desorden, que no se limitaba sólo al plano de sus ideas sino al de su vida exterior, al de los objetos que lo rodeaban. Era incapaz de grandes proyectos, de planes minuciosos, y si a veces los concebía, nunca fue con la intención de realizarlos. Su falta de confianza en el futuro lo obligaba a limitar sus aspiraciones casi a la esfera cotidiana, y nunca se preocupó realmente de saber qué haría o comería al día siguiente. Sin ser goloso, gustaba de las comidas complicadas más que de las simples, del buen vino y de los licores espirituosos, pero era capaz al mismo tiempo de privaciones principales y le ocurrió soportar sin mucha pena semanas de pan con mantequilla y agua corriente. Sufría, en cambio, por la falta de tabaco y era aficionado al amor, más a la variedad que a la repetición, sin que su ausencia, sin embargo, lo llevara al desequilibrio. Podía permanecer solo y de hecho tenía cierta inclinación por la soledad y solamente aceptaba la compañía de personas que no amenazaran su tranquilidad o que no avasallaran con su charlatanería. Era de una bondad particular, no la bondad de las limosnas ni de las cartas lacrimosas a la madre, sino de un interés acusado por el prójimo y un deseo de comprenderlo, que consideraba como la forma más humana de ayudarlo.

Sus defectos principales fueron su pereza, su falta de decisión, su temor al dolor físico, su desorganización. Sus cualidades, su tolerancia por los defectos ajenos y su natural tendencia a absolver la mayoría de las faltas. Sólo fue despiadado con la avaricia, la vulgaridad y la crueldad. Creía que el hombre era un ser malo, egoísta y desleal, pero achacaba esta conformación a las condiciones sociales en que vivía. Esperó que un sistema social más justo hiciera desaparecer estas taras o al menos las mitigara (Ribeyro, 2003).

Esta descripción pretende mostrar al lector una imagen cercana del escritor desde donde se pueda “leer” su vida de una manera diferente. En pocos escritores como en Ribeyro se muestra esta preocupación en cuanto a la construcción de una imagen que legar, pues si no es posible definirla a través

de su obra, el autor se encarga de hacerlo por sí mismo. El escritor construye su reflejo en el conjunto de su obra y la mejor forma de hacerlo, tal como afirma Irene Cabrejos, es a través de sus escritos personales: “Es posible sostener, entonces, que para el autor, su obra testimonial y sus diarios en particular, tal vez constituyan su más importante legado literario” (Cabrejos, 2010).

Ribeyro fue consciente de la importancia del tema autobiográfico en su obra, pues sus reflexiones en cuanto a este punto se multiplican con el paso del tiempo: “Creo que debo concentrarme en la autobiografía, libro libre, para decidirlo cacofónicamente, en el cual la invención apenas interviene” (Ribeyro, 2003:473). El escritor observa que la escritura íntima se ajusta muy bien a su personalidad y se amolda a su escritura ficcional, pues es la mejor manera en que el escritor observa su identidad como un proyecto en continua construcción. En este sentido, no vale tan solo la exploración de la identidad posible de ser hallada en el diario o en cualquiera de sus escritos autobiográficos, sino la intención de construir su propia imagen a través de las palabras.

En diversos pasajes de su diario, Ribeyro se pregunta cómo es posible que la identidad, que supone unívoca, pueda presentar una gran variedad de cambios:

Un problema que evidentemente me preocupa es el de mi propia identidad, el de reconocermelo como el mismo en el tiempo. Yo no tengo conciencia de mi identidad y si en una época llevé un diario casi cotidiano creo que fue para salvar mi propia identidad de los avatares de una vida morosa, dispersa y vagabunda (Ribeyro, 2003: 359).

En relación a este punto, retomamos las reflexiones del crítico francés Paul Ricoeur con relación a la identidad narrativa. Este concepto busca establecer la concepción de la vida de una persona en forma de relato, de modo que la vida de un individuo se presenta como una continuidad sujeta a

discontinuidades, por lo que la identidad narrativa buscaría unir las de una manera coherente.

En este sentido, el dilema que plantea la constante variación de la identidad se resolvería a través de la identidad comprendida como *idem* o *ipse*. La identidad *idem* es la que hace posible reconocer en los cambios de una persona una identidad sustancial. Por otro lado, la identidad *ipse* es aquella que permite mostrar la variabilidad de los cambios propios de la vida misma. Por lo tanto, “la différence entre idem et ipse n’est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l’identité narrative” (Ricoeur, 1985: 355).³⁷ De esta manera, preguntar ¿quién? implica, de una u otra manera, contar una historia, y eso solo es posible desarrollando una secuencia temporal.

La diferencia entre esta identidad sustancial o formal y una identidad narrativa sería lo que explica la gran variedad de cambios que Ribeyro observa en su identidad y que ve reflejada en las páginas del diario. Su función sería entonces señalar la “continuidad” en la “discontinuidad” con la finalidad de que el diarista encuentre una imagen con la cual identificarse.

Esta idea de identidad narrativa se complementa a su vez con lo afirmado por Philippe Lejeune, quien sostiene que para una persona aparezca como real, es decir, reconozca una identidad entre autor y el personaje representado en las escrituras autobiográficas son necesarias tres condiciones: “1. Le texte est régi par un pacte référentiel. 2. Indépendamment du texte que je lis, je sais que le nom est réel [...] 3. Le nom est celui de l’auteur lui-même” (Lejeune, 1986: 70-71).³⁸

³⁷ “La diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y una identidad narrativa”.

³⁸ “El texto se rige por un pacto referencial. 2. Independientemente del texto que leo, sé que el nombre es real [...] 3. El nombre utilizado es el mismo que el del autor”.

Como podemos observar, el concepto de identidad se relaciona ahora con la identidad referencial del escritor, en otras palabras, con el texto que suscribe como autor. El pacto autobiográfico, es decir, el “contrato” que se establece entre lector y autor en el que este se compromete tácitamente a contar hechos verdaderos sobre su vida y el lector a creer la historia contada se cumple a cabalidad. En el caso de Ribeyro, la autoría del texto es clara pues se identifica con el personaje que aparece en sus páginas. Asimismo, a diferencia de autores que ocultan su nombre con seudónimos, como el caso de Balzac en *Vida de Henry Brulard* o, recientemente, el diario del escritor argentino Ricardo Piglia y *Los diarios de Mateo Renzi*, en el caso de Ribeyro, este deja claro desde un primer momento la autoría de su diario.

El diario, y en general las escrituras autobiográficas, sirven entonces para filtrar las experiencias personales y a partir de ellas fijar en sus páginas la identidad del autor, pues tanto la fragilidad de la voluntad como el paso del tiempo modifican de distintas maneras la evolución de su personalidad. Así, su inestabilidad parece chocante a Ribeyro pues impide que una persona tenga opiniones duraderas, lo que afecta en gran medida al escritor de ficciones, ya que su disciplina exige mantener un hilo conductor, el “yo”, que sostenga la voluble personalidad del escritor. De esta manera, la búsqueda de la identidad ayuda también en la creación literaria en tanto otorga al escritor una guía que moldea su personalidad: “le journal (...) expose de façon linéaire les événements d’une manière qui permet de les percevoir, dans leur succession, comme un récit de vie” (Braud, 2006: 144).³⁹

Un ego sin contornos definidos puede favorecer una versatilidad camaleónica, característica que Ribeyro nota en ciertas personas que “sufren con el tiempo cambios tan notables que dan la impresión de haber prestado su

³⁹ “El diario (...) expone linealmente los acontecimientos, de tal manera que permite percibirlos, en su sucesión, como un relato de vida”.

cuerpo a diferentes usuarios” (Ribeyro, 2003: 359). Esta cualidad, que sirve al escritor en tanto “habita” diferentes personalidades y las ficcionaliza, puede originar un problema al individuo que está en constante movimiento de un personaje a otro. Si una persona trastoca normalmente su personalidad con el paso del tiempo, más aún lo será en el caso del escritor que encuentra en la ficción gran parte de sus dobles.

Por ello, desde el momento en que Ribeyro elige el diario como vehículo de expresión, toma conciencia de la problemática que rodea su práctica y se pregunta constantemente sobre su capacidad para reflejar, luego de las variables a que está sometida la vida, el flujo constante que representa la existencia: “Una [de las razones para escribir un diario] es la sensación de inseguridad, los periodos de vacilación, la búsqueda de la identidad y la necesidad de afirmar su personalidad” (Ribeyro, 1996: 41).

Por otro lado, quizá más que en otros autores, en Ribeyro encontramos una perfecta conjunción entre lo que el escritor estima que es el verdadero valor de la literatura, es decir, que esté bien escrita, y las vivencias del escritor. Con respecto a este punto, es sugerente la observación que hace luego de leer la novela de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, en la que el premio nobel narra la relación sentimental que tuvo con su tía materna, diez años mayor que él, y que luego ficcionaliza: “Los libros que ha sacado de su manga son los mejores” (Coaguila, 2009).

Ribeyro observa en Vargas Llosa un empobrecimiento de su calidad literaria en tanto incluye aspectos de su vida personal, pues reconoce en él a un autor épico que encuentra en su avasalladora imaginación una forma de expresión que no necesita recurrir a sus experiencias personales. En cambio, se ve a sí mismo orientado a desarrollar una obra con fuertes tintes autobiográficos y, aunque en un principio rehúye esta tendencia, poco a poco la acepta pues afecta directamente a su sensibilidad y busca inspiración en sus

experiencias, hecho que se acentúa sobre todo en las obras de su último periodo:

Un Ribeyro más íntimo y reflexivo emerge del último volumen de *La palabra del mudo*, publicado en 1992. Estamos ante una serie de textos en los que el autor acude a una cita con su propio pasado, pues en ella evalúa momentos de un ciclo vital que van desde la inocencia del mundo infantil, hasta el sabio escepticismo de la vejez (Ferreyra, 1996:100).

El diario adquiere así una importancia única en el conjunto de la obra ribeyriana, ya que es una prueba tangible de la movilidad de su personalidad pero sobre todo es la que fija a través de la palabra su identidad, pues aunque el paso del tiempo la modifique, el escritor se reconoce en ella como suma de las distintas facetas que la configuran.

4.1.2. El escritor en el espejo

El diario íntimo presenta también un espacio donde el escritor plasma las distintas imágenes de su personalidad a la vez que le ofrece la oportunidad de observarse en el momento de la escritura. Por ello, el diario es visto muchas veces como un espejo que refleja la personalidad del escritor, aunque este no muestra una imagen exacta del diarista: “le journal est un faux miroir; l’image qu’il donne est elle-même morcelée, falsifiée. Loin de se développer harmonieusement pour devenir un être cohérent et unique, le diariste se voit devenir deux ou plusieurs” (Didier, 1976: 117).⁴⁰ Esta es la metáfora en la que se transforma la escritura diarística, un espejo en cuya superficie el diarista se cuestiona y elabora un discurso que intenta ser fiel, aunque con la clara

⁴⁰ “El diario es un espejo falso: la imagen que proporciona está fragmentada, falsificada. Lejos de desplegarse armoniosamente y convertirse en un individuo coherente y único, el diarista se ve transformado en muchos más”.

conciencia de estar actuando frente a un reflejo a cuya visión privilegiada accede también el lector.

En el caso de Ribeyro, el autor se detiene constantemente sobre un punto interrogándose y reflexionando no solo por un hecho de su vida cotidiana, sino sobre la propia mirada que decodifica este hecho. De esta manera, su diario se convierte en un espacio privilegiado de diálogo entre el “yo conocedor”, que vive sin deseo y sin pasión, con el “yo cognoscible”, quien es el que lleva el peso de la acción lo que permite, finalmente, “créer après coup une unité à son aventure” (Didier, 1976: 117).⁴¹

Estas dos imágenes conviven en el espacio del diario, pues el yo-conocedor, es decir, aquel que vuelve sobre sus pasos y observa a la distancia al personaje que actúa en sus páginas, juzga a la distancia al yo-cognoscible. Esa doble conciencia está presente continuamente en *La tentación del fracaso*, razón por la cual se desarrolla un diálogo en el espejo mediante el cual Ribeyro se cuestiona a sí mismo: “la relectura del párrafo anterior, escrito unas horas antes, me ha producido un ligero malestar” (Ribeyro, 2003: 64). Este diálogo se traslada también a su obra ficcional, pues cuando comenta un libro suyo está reflexionando sobre un hecho consumado sobre el cual aún tiene algo que decir. De sus obras rescata solo unas pocas páginas lo que demuestra su extrema autoexigencia, pues los libros del cual recela son los que le dan poco a poco una fama que el autor recibe como ajena.

Ribeyro tiene la oportunidad de observarse a sí mismo lo que en un primer momento origina en él la conciencia de estar actuando, aunque la práctica continuada del diario le otorgue la capacidad de “olvidar” que esa imagen reconstruida en el espejo del diario queda registrada y se observe con

⁴¹ “Crear, *a posteriori*, una unidad a su aventura”.

naturalidad: “Le diariste assume à la fois, dans chacun des deux cas, deux figures de soi de statut différent” (Braud, 2001: 16).⁴²

El diario es entonces el espejo donde el escritor se confronta y permite también reflejar las metas que el diarista se propone, pues observa no solo la imagen idealizada que tiene de sí mismo, sino también sus planes sin realizar. En el caso de Ribeyro, su aguda conciencia crítica disecciona constantemente los fallos que su mirada maximiza, dejando de lado los logros que a lo largo de los años ha cosechado: “Tara incurable: debilidad de mis aspiraciones. Mis entusiasmos no duran jamás más de cinco minutos, mis proyectos se desvanecen ante la sola idea de llevarlos a la práctica” (Ribeyro, 2003: 113). Un escritor cercano en el plano amical, Guillermo Niño de Guzmán, analiza *La tentación del fracaso* y resalta esa voz particular que constantemente se enfrenta a sí misma:

Nunca he encontrado un testimonio personal de alguien tan implacable consigo mismo; un individuo que está en permanente autoconfrontación y que se cuestiona a sí mismo sin contemplaciones, reconociendo sus debilidades y torpezas, esforzándose por sacar a relucir una última fuerza en medio de esa marea de fracaso y escepticismo que parece haberlo atrapado (Niño de Guzmán, 1996: 310).

El diario es el espejo donde señala con cierta dureza los defectos de su personalidad, rasgos del carácter que, al plasmarlos por escrito, se exorcizan: “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” (Ribeyro, 2003: 29).

La lucidez de Ribeyro le permite realizar una autocrítica y retratar los rasgos de su carácter que han determinado su trayectoria vital aunque no contento con describirlos, intenta actuar sobre ellos. Objetivo vano, tal como él

⁴² “El diarista assume a la vez, en cualquiera de los dos casos, dos figuras de sí mismo de estatus diferente”.

mismo advierte, pues si una constante observa en su personalidad es que sus rasgos son los mismos que se han mantenido a lo largo del tiempo.

Ante su comportamiento no asume una actitud fatalista sino condescendiente, pues a medida que el diario avanza no se halla la simple enumeración de sus defectos, sino la plena aceptación de los mismos como rasgos inmanentes de su carácter. Imaginándose en un contexto diferente, como en este caso sus vacaciones en una isla paradisíaca, Ribeyro reflexiona:

Me pregunto si un hombre, hecho como yo para el tormento, podría sobrevivir en un escenario como este, donde solo cabe el regalo, el reposo y el placer. [...] busco quizás cierto riesgo, cierta incertidumbre, sin los que la vida me parece insulsa. [...] Puedo sacar de mí muchas cosas, pero siempre gracias a la presión exterior (Ribeyro, 2003: 415).

Esa presión exterior se traduce en la precariedad económica que lo acompañó durante una gran parte de su vida, acicateada a su vez por una conciencia íntima que vinculaba la incertidumbre económica con la creación literaria.

Como vemos, el diario funciona como un espacio donde el escritor se refleja y reacciona ante su propia imagen, acicateado muchas veces por la curiosidad, rabia o resignación que su reflejo le produce. Ribeyro se tiene como interlocutor, se “observa” en diferentes momentos de su vida, separado por el calendario pero unido mediante las páginas del diario en un esfuerzo por comprenderse, dialogando a la distancia.

4.1.3. Identidad y marginalidad

El tema de la marginalidad recorre la obra de Ribeyro y aparece no solo en sus escritos ficcionales, que han sido analizados muchas veces desde este

punto de vista, sino también en las obras que agrupamos como pertenecientes a las escrituras autobiográficas.

La voz de los marginados presente en sus cuentos refleja el intento fallido de sus personajes por ascender en la escala social donde finalmente les espera siempre la imagen de un fracaso. La marginalidad en tanto discurso no oficial está presente en sus relatos como un esquema que repite unas ideas básicas, donde la lucha por escalar en el orden social aporta experiencias negativas y da como resultado la permanencia del estado anterior, solo que ahora con la segura convicción de que su destino es inalterable. Los cuentos “Una aventura nocturna”, “La juventud en la otra ribera”, “Alienación”, “De color modesto”, “Silvio en el Rosedal” y tantos otros tienen como denominador común el tema de la marginalidad, que se refleja como una fuerza intrínseca que empuja a sus personajes a la frustración de sus expectativas: El galán maduro que nunca ha tenido una aventura extramatrimonial, el desclasado que quiere ser aceptado como perteneciente a la alta sociedad por lo que emigra del país y muere con la vana esperanza de ser aceptado, el heredero solitario que abandona el bullicio de la ciudad para encerrarse en una hacienda de la sierra y buscar el sentido de su vida, etc.

Recordemos que en la época de Ribeyro, las clases menos favorecidas de la periferia del Perú se asientan en la capital originando un entrecruzamiento de una mayoría sin recursos con una clase dominante, que es la que ocupa los asientos del poder. La inadaptación no se presenta solo como una respuesta a la estratificación de la sociedad sino como una actitud vital que el autor convierte en punto de vista y que se refleja claramente en el diario. Es en sus páginas entonces donde el autor encuentra un espacio privilegiado para expresarse, pues “écrire son journal c'est retrouver un asile de paix [y un] refuge contre le reste de l'univers” (Didier, 1976: 91).⁴³

⁴³ “Escribir un diario es encontrar una asilo de paz [y un] refugio contra el resto del universo”.

Tomemos como ejemplo la fama que pasó a su lado en la época de la eclosión del *boom* de la literatura hispanoamericana, su poca asimilación a la sociedad francesa en la cual vivió por casi treinta años y su distancia con la literatura peruana de la generación del 50, de la cual es uno de sus principales representantes. Sus personajes recrean muchas veces sus propias experiencias y en ellos Ribeyro encuentra una de las mejores formas de representar su visión del mundo.

Según Paul Braudy, ante el margen desde el cual Ribeyro escribe, la crítica ha respondido de dos maneras: en primer lugar, considerando la relación entre la marginalidad relativa del autor y la marginalidad como tema y, en segundo lugar, juzgando que su posicionamiento ha sido un impedimento para lograr reconocimiento.

Antes que como un obstáculo, Braudy plantea esta situación del escritor como una ventaja pues, en cierta manera, Ribeyro convierte el tema de la marginalización en un tema característico de su obra que lo ayuda a construir una visión particular: “Del hecho marginal (es excluido del boom por factores meramente circunstanciales) a la marginalidad como proyecto (renuncia progresivamente al exitismo y a la novolatría), Ribeyro transforma la frontera en una marca de autor” (Braudy, 2014: 36).

Por otro lado, Julio Ramón Ribeyro no se caracterizó tampoco por la acción revolucionaria, lo que es posible explicar como un rasgo de su personalidad que le hace rehuir de los grupos literarios y los manifiestos. Su escepticismo unido a la marginalidad se manifiesta en sus pocas acciones con respecto a los asuntos de actualidad, por lo que el escritor opta por centrarse en la creación literaria. Veamos por ejemplo estas dos anotaciones:

Mientras la situación en Vietnam nos lleva al borde de una guerra mundial, los diarios siguen anunciando encuentros deportivos, películas por estrenarse o libros por salir [...]

me parece eso monstruoso. Hay momentos en que todos deberían callarse, todos los planes suspenderse. Sin embargo no es así: la vida civil penetra como un alegre río en un mar turbulento [...] y yo mismo, sigo escribiendo mi novela *Cambio de guardia*, sin inquietarme si dentro de unos meses estaré en condiciones de terminarla o si quedará en pie un solo lector (Ribeyro, 2003: 300).

Es imposible dar cuenta en unas líneas del extraordinario ambiente de tensión y agitación que se vive en París en estos últimos días [...] lo único que se me ocurre decir es que estamos asistiendo, cotidianamente, a lo que se dar por llamar "historia", aquellos acontecimientos que, por su importancia, marcan la vida de una nación y son luego reseñados y explicados en libros (Ribeyro, 2003: 338).

Estos acontecimientos dejaron una profunda huella en el imaginario de la sociedad de la época, mas estos hechos son fotografiados por el escritor en una instantánea que muestra el momento pero no se detiene mayormente en él. El mundo en el que vive es un mundo de libros, un espacio que le otorga seguridad donde nunca se siente fuera de lugar pues en él se puede dedicar completamente a su oficio literario.

No es necesario buscar en el escritor una adecuación a la sociedad que no le es propicia tanto por falta de entendimiento como de capacidad para adaptarse, lo que a fin de cuentas deriva en una automarginación. Todo lo que no sea una actividad intelectual le es ajena, y aunque muchas veces parece vivir por encima del mundo y la sociedad que está a su alrededor, no por ello es completamente indiferente a las preocupaciones sociales de la época. Su marginalidad es un alejamiento pero también una forma de rebeldía, pues la sociedad que retrata es una sociedad decadente y al mostrar sus falencias guarda la esperanza, vana quizá, de que en algún momento llegue a cambiar. Antes que abandonarse a causas guiadas por una pasión arrolladora, Ribeyro basa su visión de mundo en un escepticismo férreo. Esta visión de mundo pertenece a alguien para quien la literatura lo es todo, pues encuentra en su

inquebrantable vocación la mejor forma de vivir y se presenta al individuo, al artista, como una forma de vida a través del arte.

4.2. Construcción de la (evasiva) intimidad en La tentación del fracaso

El problema de la intimidad plantea las suficientes interrogantes como para que los diaristas la cuestionen continuamente en su práctica, y las reflexiones que quedan reflejadas en el diario son una prueba constante de ello. Este espacio “íntimo”, considerado muchas veces como una zona en la que el individuo se siente cómodamente instalado, si bien ha variado a lo largo del tiempo presenta unas características comunes. En palabras de Georges Duby:

Hay un área netamente delimitada, asignada a esa parte de la existencia que todos los idiomas denominan como privada, una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro, donde uno puede abandonar las armas y las defensas de las que le conviene hallarse provisto cuando se aventura al espacio público, donde uno se distiende, donde uno se encuentra a gusto, “en zapatillas”, libre del caparazón con que nos mostramos y nos protegemos hacia el exterior. Es un lugar familiar. Doméstico. Secreto, también. En lo privado se encuentra encerrado lo que poseemos de más precioso, lo que solo le pertenece a uno mismo, lo que no concierne a los demás, lo que no cabe divulgar, ni mostrar, porque es algo demasiado diferente de las apariencias cuya salvaguarda pública exige el honor (Duby, 1987:10).

Lo “privado” incluye entonces el espacio en el que el individuo construye su propia individualidad, ajeno a la mirada externa. No busca ser compartido y, por el contrario, las personas intentan conservar su independencia con la finalidad de encontrar un espacio que pueden llamar de alguna manera suyo.

En el caso de Ribeyro, la intimidad no se presenta como una de las funciones básicas de la práctica diarística y las reflexiones que con respecto a

este tema aparecen apuntan más bien a considerar al diario como un espacio en donde el escritor reflexiona acerca de su oficio. En gran medida, la intimidad presente en su diario se expresa en sus reflexiones con respecto a su relación con la literatura y su vocación literaria.

Julio Ramón Ribeyro analiza la tradición de la práctica diarística en las letras europeas echando en falta su desarrollo en el continente americano y, luego de confesar su afición a la literatura autobiográfica y los diarios de escritor, analiza su funcionamiento. De esta manera, el escritor encuentra características básicas en un texto que busca ante todo ser veraz, mostrar la vida cotidiana del individuo, de una composición libre y lleno “de inseguridad, de incertidumbre y de desamparo” (Ribeyro, 1976: 15). Como podemos observar, la intimidad no aparece como una de las propiedades de los diarios de escritor sino que es accesoria a su desarrollo por lo que la idea de “intimidad” que analizaremos es aquella pensada para una actuación pública, teniendo en cuenta que la publicación del diario implica el traslado de un espacio íntimo a uno público.

De esta manera, la intimidad no solamente se presenta en forma de confesiones personales sino en otros aspectos más complejos e interesantes para el escritor como su relación con el mundo y el desarrollo de su vocación, lo que indicaría que la intimidad, antes que un concepto definido de antemano, es diferente para cada individuo.

En cuanto a la idea de intimidad, podríamos dividir su análisis en el diario de Ribeyro de acuerdo a los siguientes temas. Por un lado, la intimidad posible en el diario de escritor, es decir, las consideraciones en cuanto a la práctica diarística y las características que la determinan, incluyendo la posibilidad misma de expresar la intimidad. Por otro lado, y en esto la mayoría de diaristas coinciden, estaría la relación que los escritores establecen entre su vida personal y su diario, lo que llamamos literatura y vida. Es así que las anotaciones de sus actividades cotidianas sirven como base a muchas de sus

obras, ya que en todo momento el escritor no abandona esa mirada que analiza las situaciones y personajes que se le aparecen en la vida diaria y pasan a formar, de una manera u otra, parte de su obra ficcional.

Por último, el diario es también muestra del aislamiento del escritor, una forma de alejamiento autoimpuesto por el diarista que encuentra de una manera natural un espacio en el que siente que puede expresarse libremente. Ese alejamiento deriva muchas veces en una automarginación, que en el caso de Ribeyro se relaciona con la idea de fracaso que se manifiesta no solo en el título de su diario, sino en el tono general de la obra.

Estas reflexiones buscan mostrar entonces la forma en que la intimidad se presenta, de tal manera que esta idea, entendida como la expresión de las principales preocupaciones del individuo, varía de acuerdo a la época en que se analiza.

4.2.1. Literatura y vida

En cuanto a los diarios de escritores, las anotaciones íntimas se relacionan constantemente con las diversas reflexiones con relación a su vocación. Incluso aquellos que en un primer momento no consideran la publicación de sus diarios, se excusan en las correcciones de estilo para desechar aquello que se podría considerar íntimo, pues:

C'est en effet lors que je divulge mon *privé* que je m'expose le plus: non par du peur du "scandale", mais parce que, alors, je présente mon imaginaire dans sa consistance la plus forte; et l'imaginaire, c'est cela même sur quoi les autres ont barre: ce qui n'est protégé par aucun renversement, aucun déboîtement (Barthes, 1975: 85).⁴⁴

⁴⁴“En efecto, es cuando divulgo mi yo más íntimo que me expongo: no por temor al ‘escándalo’ sino porque presento mi imaginación en su más alta consistencia; y la imaginación es aquello que los demás bloquean, pues no está protegida ante ninguna caída ni ninguna distorsión”.

Esa exhibición de la intimidad es puesta en consideración como una muestra, quizá un peligro, en el que el diarista se muestra con toda su fragilidad. En el caso del diario de escritor podemos observar que la intimidad se presenta bajo la forma de reflexiones con respecto a su práctica literaria. Las confesiones y aspectos de la biografía del escritor están fuera de sus prioridades, puesto que sus intereses, su “yo privado” y “su intimidad” se presentan con relación con su vocación de escritor.

En una entrevista, Ribeyro declara que “[su diario] no es un verdadero diario íntimo” (Cabrejos, 2010), ya que en cierto momento el escritor se plantea su publicación, idea que fue ganando peso a través del tiempo y que planificó en los últimos años de vida. Así, la pura intimidad es descartada en favor de lo público, por lo que incluye reflexiones de carácter general al mismo tiempo que se cuestiona aspectos relacionados a la escritura.

La vocación literaria es uno de los temas que predominan en *La tentación del fracaso* o, dicho de otra manera, el diario refleja en gran medida las peripecias que el escritor vivió en su camino por convertirse en el escritor que quería ser. Desde un primer momento, Ribeyro afirma que su diario es un reflejo de su vocación literaria y la principal función que halla en sus páginas es la de un escritor que reflexiona sobre su oficio. De esta manera, identifica el arte de escribir con una parte profunda de sí mismo, íntima, que comparte a través de las páginas del diario pues el autor está lejos de la confesión personal, familiar y amorosa, por lo que utiliza el diario para definir su relación con el mundo que lo rodea. Cuando Ribeyro se interroga acerca de las causas que lo llevan a tener su diario se cuestiona también su función:

Los verdaderos diarios íntimos son el testimonio de lo que penetra, se ordena y transfigura en ese ámbito profundo y muchas veces inescrutable que se denomina “intimidad”. Podría definírsele como la zona fronteriza de la vida interior donde se produce un tránsito constante entre la oscuridad y la claridad o el punto ideal donde la emoción se convierte en palabra. [...] forzando un poco el análisis, podría concluirse

que la “intimidad” solamente admite aquellas experiencias –en su más amplia acepción- que para nosotros tienen un carácter de intransferibles (Ribeyro, 2003: 63).

La intimidad se relaciona entonces con las experiencias “intransferibles” del individuo, y más allá de las diferencias que se encuentran en las experiencias personales de cada persona, lo que realmente importa a Ribeyro es su existencia. La intimidad en Ribeyro no es otra cosa que la sinceridad en el terreno de lo literario, en otras palabras, la imagen que surge gracias a sus reflexiones pues su vida se relaciona indesligablemente con la literatura. Encuentra en ella los patrones que configuran su existencia y todo lo que gira alrededor de su vocación no son sino hechos externos que influyen en tanto materia que su sensibilidad de escritor transformará en ficción: “Como un paquete de naipes caído, mi vida es la imagen de la confusión y el extravío. Para comprenderla es necesario que recoja las cartas y ponga en orden las figuras. Solo mediante la reflexión. Y la escritura” (Ribeyro, 2003: 219).

Ribeyro percibe su intimidad unida a la creación literaria y no encuentra una mejor manera de vivir sino dedicándose exclusivamente a ella. A medida que pasa el tiempo, su obra incluye poco a poco reenvíos a su biografía personal, hechos que el escritor modifica para otorgarles coherencia y un fin estético. De esta manera, el autor se acerca a su obra creativa como a un espacio desde el cual asume una nueva perspectiva para autodefinirse y evaluar su interacción con los demás. Por ello, la tarea creativa le exige un alejamiento espiritual, pues es la única manera de obtener esa nueva mirada:

Estoy inferiormente dotado para la lucha por la existencia [...] para la actividad y las cosas prácticas soy hombre perdido [...] Si entrara a competir con los demás en la arena del gran mundo no dudo que sería vencido. Debo buscar mi terreno. Sé que en la literatura, la filosofía, la crítica, podría hacer algo (Ribeyro, 2003: 7).

El escritor se ve incapacitado para afrontar la vida y lograr las señales visibles del éxito que exige la sociedad: poder, fama y dinero, y al sobredimensionar estas carencias busca con más ahínco un refugio desde el cual definirse que no es otro que la creación literaria.

Los problemas personales adquieren también un valor relativo con respecto del Ribeyro escritor, ya que “todo aquello solo puede ser abolido escribiendo una obra apreciable” (Ribeyro, 2003: 196-197). El autor plantea constantemente un problema que exige a su vez una reflexión, pues el sentimiento de frustración que lo acompaña solo podría ser exorcizado gracias a la creación literaria, por lo que el diario cumpliría hasta cierto punto una función complementaria al encubrir la “compensation des périodes de difficultés ou de stérilités créatrices” (Simonet-Tenant, 2001: 93).⁴⁵

De esta manera, podemos hablar de un extrañamiento en la mirada del escritor, en otras palabras, una actitud introspectiva que incluye la creación de un plano intelectual y afectivo desde el cual se realiza el análisis de la realidad (Elmore, 2002: 155-156). Más allá de la condición de ralentizar la realidad propia del diario, el escritor se ve volcado a su creación de una manera diferente, pues cuando abandona el ámbito de la creación le cuesta enfrentarse a una realidad externa que no le aporta la capacidad de re-creación y control que sí le ofrece la ficción: “Cuando no estoy frente a mi máquina de escribir me aburro, no sé qué hacer, la vida me parece desperdiciada, el tiempo insoportable. Que lo que haga tenga valor o no es secundario. Lo importante es que escribir es mi manera de ser, que nada reemplazará” (Ribeyro, 2003: 449).

La creación de un espacio a través de la literatura no solo actúa como refugio del escritor sino que lo ayuda en su identificación con la literatura. Esa mirada de escritor es la que da consistencia a la realidad y que adquiere sentido como estímulo de la creación. Esta actitud es compartida por la

⁴⁵ “Compensación de periodos de dificultades o de esterilidad creativa”.

mayoría de los escritores para quienes la vida se convierte en motivo de escritura y como tal, muestra de una intimidad que refleja la correspondencia entre literatura y vida.

4.2.2. Aislamiento y fracaso

La relación de Julio Ramón Ribeyro con su país natal, Perú, fue en muchos sentidos contradictoria, pues por un lado sentía que su vocación de escritor estaba unida indisolublemente a él y, a pesar de haber vivido muchos años en el extranjero, la mayoría de sus cuentos y reflexiones tienen a la sociedad peruana como referente principal. Por otro lado, cada vez que volvía a Lima se sentía fuera de lugar pues veía en sus costumbres un atraso mayúsculo, y notaba que esto influía no solo en el carácter de las personas sino también en sus manifestaciones artísticas. Todas estas cuestiones están tratadas de una u otra manera en sus ficciones cuando presenta a sus personajes sin un espacio con el cual sentirse identificado, pero sobre todo en sus escritos autobiográficos, pues en ellos el autor reflexiona acerca de su relación con la sociedad.

La vida otorga experiencias que el escritor recrea en su imaginación y la soledad que lo acompaña se presenta como un requisito indispensable en su desarrollo y la mayoría de sus reflexiones muestran una aséptica desafección hacia los demás: “La vereda del mundo es demasiado estrecha para andar acompañado. Solo el peatón solitario llegará puntualmente a la cita” (Ribeyro, 2003: 320).

La escritura exige además una actitud emocional especial y una paulatina despersonalización que hace que poco a poco se recluya más en sí mismo: “En las temporadas de verdadero trabajo creativo, como la que ahora atravieso, llego a un estado de completa desencarnación y todo lo que me rodea me es absolutamente indiferente” (Ribeyro, 2003: 405). Cuando la

creación se detiene y puede apartarse por algún tiempo de ella, existe quizá un lazo más estrecho con el mundo que lo rodea. Además, la despersonalización de su estilo literario se traslada a veces a su vida personal. Ese alejamiento es el que le permite tomar la perspectiva necesaria para observar la sociedad que lo rodea:

Mi mirada adquiere en privilegiados momentos una intolerable acuidad y mi inteligencia una penetración que me asusta. Todo se convierte para mí en signo, en presagio. Las cosas dejan de ser lo que parecen para convertirse probablemente en lo que son [...] En estos momentos, insoportables, lo único que se desea es cerrar los ojos, taparse los oídos, abolir el pensamiento y hundirse en un sueño sin riberas (Ribeyro, 1992: 47).

La aguda conciencia acerca del mundo que lo rodea le permite “leer” la vida a través de signos, lo que da como resultado inevitable un sentimiento de soledad. Ahora bien, este sentimiento es un rasgo de su carácter y la tendencia natural de quien no encuentra en el trato con los demás un aliciente necesario para abandonar el espacio que le otorga la literatura. El aislamiento no es un estado pasajero sino una actitud que tiñe sus acciones y que encuentra en el diario un espacio para expresarla.

El aislamiento que el escritor manifiesta es una señal que acompaña las reflexiones que aparecen en su diario y otorgan al conjunto un tono marcadamente pesimista, que provoca en quien se acerca a sus páginas una sensación de vértigo ante la contemplación de la desolación del escritor. Aunque la obra y fama de Ribeyro poco a poco se ha consolidado, la visión que consigna en su diario privilegia el fracaso como guía vital.

El título de sus diarios, *La tentación del fracaso*, es una muestra de la importancia que el escritor advierte en el tono de sus escritos y cómo esa misma idea recorre sus páginas. La frustración, el miedo, la soledad, y el aislamiento son puntos que hemos visto hasta este momento referidos al desarrollo del diario y se relacionan con su vocación literaria.

Desde las primeras páginas del diario, el autor se concentra en los aspectos negativos que rodean su vocación a pesar de que poco a poco va surgiendo su obra literaria en forma de novelas, cuentos y ensayos:

El año 1964 ha sido fructuoso para mí, desde el punto de vista literario: publicación en Lima [...] esto bastaría para contentar a un hombre menos exigente que yo. Pero lo que a mí me fascina es la otra cara de la medalla: lo que he dejado de hacer, lo que salió mal, lo que tuvo eco, lo que fracasó (Ribeyro, 2003: 299).

Ribeyro muestra sus carencias en el terreno literario pues cree que es donde reside su verdadero valor y de esta manera, el éxito o fracaso serán posibles rastrearlos en el momento en que sus obras no solo se publiquen sino que obtengan reconocimiento. Ahora bien, no es solo el hecho de publicar, pues poco a poco sus libros van haciendo conocidos, sino crear una obra que alcance los parámetros ideales que el escritor se exige y, a medida que publica más, sus exigencias también aumentan.

El argumento del “hombre sin” es una idea que vuelve continuamente a lo largo de los diarios, más allá de los éxitos profesionales o personales. En palabras de Irina Garbatzky “la autfiguración 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” (Garbatzky, 2009: 121). Tal como señala, la autfiguración del fracaso permite al escritor construir un espacio seguro en el cual cobijarse ante cualquier contrariedad. Este espacio le permite a Ribeyro configurar el aislamiento y fracaso como una marca personal que le otorga la capacidad de convertir esta vida al margen en una forma de triunfo o reivindicación.

Teniendo en cuenta que la época en que le tocó vivir se privilegió como género literario a la novela, esa fama que se le escapa puede presentarse

como el origen de la sensación de fracaso que ni la mediación de sus amigos pudo remediar:

Bryce Echenique dijo que a Ribeyro le dejaron “fuera del festín” de la literatura iberoamericana; una injusticia del *boom*. Cuando Vargas Llosa y el propio Bryce intentaron que Carlos Barral le incorporara a aquella pléyade de escritores que constituyeron ese movimiento, el editor catalán alegó que sólo publicaría novelas (Cruz, 2005).

Ahora bien, el fracaso que aparece en las páginas del diario es la de un escritor que exprime todas sus experiencias a favor de la literatura y encuentra en la creación su verdadera razón de existir. Por esta razón, la tendencia de Ribeyro a incluir aspectos de su personalidad en sus escritos se va acentuando con el paso de los años, por lo que tanto sus temas como personajes muestran también el resultado de ese fracaso existencial en distintos aspectos de su vida y que encontrarán su exorcismo mediante la recreación literaria.

De esta manera, Ribeyro se ve a sí mismo como un escritor fracasado, aunque podríamos añadir que su “fracaso” dio fruto a una obra que poco a poco ha adquirido el carácter de clásica.

El análisis de la soledad del escritor y su sensación de frustración tanto creativa como vital, es posible rastrearla en gran cantidad de escritores que hicieron de estos temas el centro de sus reflexiones. En el caso de Ribeyro, solo ve un camino de redención dedicándose a la literatura y todos los obstáculos, sean el trabajo, la vida social, la familia, aunque importantes, son barreras que el escritor debe salvar para poder desarrollarse plenamente. El diario se convierte de esta manera en un espacio privilegiado donde el escritor muestra su lucha constante por ganar, a fuerza de tenacidad y sacrificio, el derecho de dedicarse a su vocación.

El presente capítulo ha servido, ante todo, para analizar cómo se plantean las ideas de identidad e intimidad en *La tentación del fracaso*. De esta

manera, la idea de identidad está muy presente en las páginas del diario, pues esta se configura, principalmente, a través de la escritura. Asimismo, por medio del diario asistimos a un constante diálogo entre las imágenes que el escritor construye en la forma de un desdoblamiento que le permite, a la distancia, juzgar sus acciones. Además, la idea de marginalidad, tan unida a la obra de Ribeyro por un amplio sector de la crítica, es un tema que el escritor asume como propia y que caracteriza su mirada. En cuanto a la intimidad, hemos visto cómo la literatura se vincula con la vida del escritor, pues su vocación se plantea como lo más cercano e íntimo del escritor dado que es en la creación literaria que el diario permite vislumbrar sus preocupaciones más profundas.

CONCLUSIONES

1. Planteamos, siguiendo a Bajtín, que el análisis del discurso es la base sobre la que se asienta la reflexión en cuanto al uso de un género literario concreto. Por ello, el uso de un género discursivo depende del proyecto que el autor tiene en mente y es el que impulsa al escritor a escribir una novela, una autobiografía o un diario íntimo para contar una historia o expresar ciertos acontecimientos que considera importantes en su vida. De esta manera, el diario íntimo es un género literario que se inscribe en el grupo de las escrituras autobiográficas y posee ciertas características propias, ya que quien escribe un diario sigue un modelo que se caracteriza por la escritura diaria o intermitente acompañada con reflexiones personales acerca de los acontecimientos de su vida cotidiana.

2. Definimos las escrituras autobiográficas, de las cuales el diario íntimo forma parte, como aquellas que reflexionan sobre la propia mirada que escribe, el yo, y hacen de estas observaciones su tema principal. Asimismo, planteamos que la cuestión fundamental en las escrituras autobiográficas es el proyecto que las guía, pues es el que configura todo su programa de escritura. En ese sentido, el proyecto que plantea la redacción de un diario íntimo busca organizar los recuerdos de un individuo y contar su historia a partir de acontecimientos cotidianos. Estos hechos están marcados por la fecha del calendario y tienen a las reflexiones acerca de la identidad e intimidad como los temas fundamentales de la práctica diarística.

3. La reflexión acerca de la identidad es una de las preocupaciones esenciales del diarista por lo que es posible ver en su práctica un deseo de observar, mediante su puesta por escrito, las acciones de un individuo en su vida cotidiana. La idea de individualidad es un concepto relativamente nuevo, pues en un primer momento no se privilegiaba la idea de individuo por lo que

es la sociedad moderna la que paulatinamente cambia esta perspectiva. Asimismo, la individualidad adquiere una mayor relevancia con la corriente romántica del siglo XIX y la importancia que otorgó a la subjetividad, de tal manera que la idea de individuo está presente en sus manifestaciones artísticas y es así por lo que las escrituras autobiográficas aparecieron como una práctica común en la sociedad de la época.

4. La idea de identidad presente en las escrituras autobiográficas está relacionada con la identidad narrativa que se construye en el texto, pues emplea para su caracterización recursos propios del discurso escrito. Este concepto presenta la vida de una persona en forma de relato, de modo que la vida de un individuo aparece como una continuidad sujeta a discontinuidades, por lo que el concepto de identidad narrativa busca unirlos de una manera coherente. Asimismo, la identidad se presenta a través del desdoblamiento, procedimiento mediante el cual el autor se convierte a su vez en sujeto y objeto de su discurso, creando un personaje que actúa de acuerdo al deseo. El yo-conocedor es distante y tiene un juicio principalmente intelectual, mientras que el yo-cognoscible, es decir, el yo que actúa, se guía mediante la sensibilidad y la pasión, pues vive marcando una distancia fundamental entre el hecho vivido y la historia que relata.

5. La idea de intimidad ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo por lo que las anotaciones relacionadas a la idea de intimidad, presentes en las escrituras autobiográficas, no aparecen tan solo como observaciones de un individuo que intenta plasmar su ser más íntimo, sino que las escrituras autobiográficas se institucionalizan y su práctica se convierte en género literario. El desarrollo que han tenido ha sido de lo más variado y, característica propia de la época postmoderna, tiene un carácter altamente metadiscursivo, pues en muchos casos los autores que escriben una autobiografía, un diario íntimo o unas memorias reflexionan acerca de su práctica y lo que esta exige. En la actualidad, las convenciones en cuanto a los

géneros literarios se revalúan y la idea de intimidad es vista desde una nueva perspectiva. La publicación de un diario altera la percepción que tenía el autor acerca de sus reflexiones, por lo que parece paradójico hablar de un diario “íntimo” cuando los textos de los diaristas son, finalmente, publicados.

6. Si bien el género literario al que Julio Ramón Ribeyro se dedicó con más empeño fue el relato corto y es el que en buena medida fundamenta su reputación, también sus aforismos, ensayos y sobre todo su diario íntimo aparecen como muestra de la originalidad y versatilidad de su talento. Sus escritos autobiográficos como *Prosas apátridas*, *Dichos de Lúder*, *Cartas a Juan Antonio* y su diario personal, *La tentación del fracaso*, tratan el tema de la vocación literaria y la escritura, motivos a los cuales el escritor concede una gran importancia y que otorgan claves fundamentales para una mejor comprensión del conjunto de su obra.

7. El tema de la identidad es una preocupación que aparece constantemente en las páginas de *La tentación del fracaso*. En ese sentido, el dilema que plantea al escritor las constantes transformaciones de su identidad se resuelve a través de la identidad comprendida como *idem* o *ipse*. La identidad *idem* es la que reconoce en los cambios de una persona una identidad sustancial, mientras que la identidad *ipse* es aquella que muestra las variaciones que esta puede sufrir, por lo que la diferencia entre una y otra es la que existe entre la identidad sustancial o formal y la identidad narrativa. Esta diferencia explica los cambios que Ribeyro observa en su identidad y cómo estos quedan reflejados en las páginas de su diario. La función de *La tentación del fracaso* con relación a su identidad es, entonces, mostrar la continuidad en la discontinuidad de sus acciones tal como aparecen en el diario.

8. Seguimos la idea de Philippe Lejeune, quien sostiene que para reconocer la identidad entre autor y el personaje representado en el diario es necesario que el texto se rija por un pacto referencial y la identificación entre el personaje que actúa en sus páginas y el sujeto civil que lo firma. Este pacto

referencial (o pacto autobiográfico) se refiere al “contrato” que se establece entre lector y autor en el que este se compromete tácitamente a contar hechos verdaderos sobre su vida y el lector a creer que la historia contada es veraz. En el caso de *La tentación del fracaso*, el pacto autobiográfico se cumple, pues Ribeyro pone en evidencia la autoría de su diario.

9. Planteamos que el desdoblamiento que implica la identidad está representado en el diario de Ribeyro mediante el diálogo entre el yo-conocedor, que vive sin deseo y sin pasión, con el yo-cognoscible, quien lleva el peso de la acción. Estas dos imágenes conviven en el espacio del diario, pues el yo-conocedor observa al personaje que actúa en sus páginas, juzgando a la distancia al yo-cognoscible. Esa doble conciencia está presente en *La tentación del fracaso*, razón por la cual se desarrolla un diálogo en el espejo mediante el cual Ribeyro se cuestiona a sí mismo. El escritor se tiene como interlocutor, se “observa” en diferentes momentos de su vida, separado por el calendario pero unido mediante las páginas del diario, en un esfuerzo por comprenderse y establecer así un diálogo a la distancia.

10. Ante el espacio marginal desde el cual Ribeyro escribe, la crítica que se dedica al estudio de su obra ha respondido o bien considerando la relación entre la marginalidad relativa del autor y la marginalidad como tema o, juzgando que su postura ha sido un impedimento para lograr un mayor reconocimiento. De esta manera, la postura marginal de Ribeyro se convierte en una ventaja, pues Ribeyro convierte la marginalidad en un proyecto vital y en tema característico de su obra.

11. En el caso de *La tentación de fracaso*, las reflexiones en cuanto a la intimidad apuntan a considerar al diario como un espacio en donde el escritor reflexiona acerca de su oficio. Las confesiones y aspectos de la biografía del escritor están fuera de sus prioridades, puesto que sus intereses, su yo privado y su intimidad, se presentan con relación a su vocación de escritor. De esta manera, Ribeyro identifica el arte de escribir con una parte profunda de sí

mismo, íntima, que comparte a través de las páginas del diario y define su relación con el mundo que lo rodea.

12. El aislamiento que el escritor manifiesta es una señal que acompaña las reflexiones que aparecen en su diario y otorgan al conjunto un tono marcadamente pesimista. Aunque la obra y fama de Ribeyro poco a poco se consolida, la visión que consigna en su diario privilegia el fracaso como guía vital. El título de sus diarios, *La tentación del fracaso*, es una muestra de la importancia que el escritor advierte en el tono de sus escritos y cómo esta idea recorre sus páginas. La idea de fracaso vuelve continuamente a lo largo de los diarios y se presenta como un espacio conocido en donde el escritor encuentra la seguridad que necesita. Este espacio le permite a Ribeyro configurar el aislamiento y fracaso como una marca personal que le otorga la capacidad de convertir esta vida al margen en una forma de reivindicación.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

RIBEYRO, Julio Ramón. *Antología personal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1994.

------. *Dichos de Luder*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992.

------. *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*. Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

------. *La palabra del mudo*. Volúmenes I-IV. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994.

------. "La tentación de la memoria". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 1996.

------. *La Tentación del Fracaso*. Barcelona, Seix Barral, 2003.

------. "Para un autorretrato al estilo del siglo XVII". En: *Letras libres*. [ref. 20 de noviembre de 2015].

<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/para-un-autorretrato-al-estilo-del-siglo-xvii-0>

------. *Prosas apátridas*. Lima, Editorial Milla Batres, 1992.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ANSELMÍ SAMANEZ, Rafael. La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro como creación de la memoria. (Tesis de magister inédita). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.

AMPUERO, Fernando. “Ribeyro, el hombre tímido”. En: *Buensalvaje*, N° 2. [ref.10 de marzo de 2015].
<http://revistabuensalvaje.files.wordpress.com/2012/11/bs2web.pdf>

BAQUERIZO, Manuel. “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. En: Néstor Tenorio Requejo (comp.) *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*. Lima, Arteidea editores, 1986.

------. “La nueva narración peruana”. En: *Letras peruanas*, N° 11, Diciembre 1955.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989.

BARTHES, ROLAND, *Roland Barthes par Roland Barthes*. París, Arc, 1975

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. París, Gallimard, 1959.

BRAUD, Michael. *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*. París, Éditions du seuil, 2006.

BRAUDY, Paul. "(Breve) historia del margen". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, N°43, 2014, pp. 35-46.

CABREJOS, Irene. "El legado literario de Ribeyro. A propósito de La Tentación del fracaso". En: *Hueso Húmero*, 47. [ref.15 de febrero de 2015].
<http://huesohumero.perucultural.org.pe/4710.html>.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. "Teoría de la intimidad". En: *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*. Revista de Occidente, número 182-183, julio-agosto 1996, pp. 15-30.

CISNEROS, Luis Jaime. "Prosas clásicas". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 1996.

COAGUILA, Jorge. "El otro Ribeyro". En: *Identidades*, 21. Setiembre de 2003.

------. "Historia de una amistad: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa". En: *El dedo en la llaga*. [ref. 14 de marzo de 2015].
<http://jcoaguila.blogspot.pe/2009/02/historia-de-una-amistad-julio-ramon.html>

------. *Las respuestas del mudo. Entrevistas*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1997.

COMPAGNON, Antoine. "Théorie de la littérature: La notion de genre". En: *Fabula. La recherche en littérature* [ref. 25 mayo de 2015].
<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

CRUZ, Juan. "Ribeyro en la otra orilla". En: *El País*. 3 de Diciembre de 2005. http://elpais.com/diario/2005/12/03/cultura/1133564403_850215.html

DE MAN, Paul. "La autobiografía como desfiguración". En: *Suplementos Anthropos* 29 (Diciembre 1991), pp. 113-118.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. París, Presses Universitaires de France, 1976.

DUBY, Georges y Phillipe ARIES. *Historia de la vida privada*. Vol.1. Madrid, Taurus, 1987

EAKIN, John Paul. "Introducción", En: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. pp. 9-46.

ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 2002.

FERREIRA, César. "Los legados de Julio Ramón Ribeyro". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 1996.

FLORES, Gladys, MORALES, Javier y MARTOS, Marco (editores). *Ribeyro: por tiempo indefinido*. Lima, APL / IIH/ Cátedra Vallejo, 2014.

GALLEGO, Ana y ESTEBAN, Ángel. "Ribeyro por Vargas Llosa". En: *Identidades*, 21. Setiembre de 2003.

GARBATZKY, Irina. "Las derivas de fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro". En: *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, N° 20, Mar del Plata, 2009, pp.121-138.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: Sistema e historia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. París, Éditions du seuil, 1979.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio. *El mundo de la literatura en Solo para fumadores (1987), de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás. "Breve introducción a la problemática de los géneros literarios. Su clasificación en la antigüedad clásica". En: *Cuadernos de filología clásica*, N° 4, 1972, pp. 213-238.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "La narrativa peruana después de 1950". En: *Lexis* vol. VIII, N° 2, 1984, pp. 227-248. [ref. 18 de marzo de 2015].
revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/5341/5342

----- "Ribeyro autobiográfico". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 1996.

GUSDORF, George. *Les écritures du moi*. París, Éditions Odile Jacob, 1991.

HUERTA CALVO, Javier. "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)". En: *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Nº 1, 1982, pp. 143-158. [ref. 11 de octubre de 2015].

<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8282110143A/13522>

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. París, Armand Collin, 1998.

----- . *Moi aussi*. París, Éditions du seuil, 1986.

----- . "Projet d'enquête sur la pratique du journal personnel dans l'Algérie d'aujourd'hui". En: *Autopacte*. [ref. 5 de octubre de 2015].

http://www.autopacte.org/Enquete_Algerie.html

LEJEUNE, Philippe y BOGAERT, Catherine. *Le Journal intime. Histoire et anthologie*. París, Textuel, 2006.

----- . *Un journal à soi. Histoire d' une pratique*. París, Textuel, 2003.

LOUREIRO, Ángel. "Introducción". *Suplementos Anthropos 29* (Diciembre 1991), pp. 2-9.

MARQUEZ, Ismael P. "Una poética de la narrativa en los diarios de Julio Ramón Ribeyro". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C, 1996.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

MÜCKE, Ulrich y Marcel VELÁSQUEZ (eds.) *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2015.

NIÑO DE GUZMAN, Guillermo. "Un escritor al desnudo: cuatro décadas de confesiones escritas a sangre y fuego". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C., 1996.

POZUELO YVANCOS, José María. "Autobiografía y periferia literaria". En: *Quimera*, 204 (febrero 2004).

RAMIREZ FRANCO, Sergio. "Primer acercamiento a La Tentación del Fracaso de Julio Ramón Ribeyro". En: *Escritura y pensamiento*, año II, N° 4, 1999, pp.49-60.

[ref. 21 de setiembre de 2015].

<http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/viewFile/7499/6518>

RICOEUR, PAUL. *Soi-même comme un autre*. París, Éditions du seuil, 1990.

------. *Temps et récits III. Le temps raconté*. París, Éditions du seuil, 1985.

ROMERA CASTILLO, José. "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En: Ferrán Carbó *et alii* (eds.), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, 1995, vol. II, pp. 727-740. [ref. 12 de marzo de 2016]

<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/l9.pdf>

SÁNCHEZ ALONSO, Fernando. "El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario". En: *Clarín. Revista de nueva literatura*, Año 16, Nº 95, 2001, pp. 3-16. [ref. 16 de octubre de 2015]

http://www.revistaclarin.com/wp-content/uploads/2011/10/el_diario_intimo.pdf

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. París, Nathan, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*. París, Éditions du seuil, 1987.

VARGAS LLOSA, Mario. "Ribeyro y las sirenas". En: Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C.P., 1996.

VIDAL, Luis Fernando. "Ribeyro y los espejos repetidos". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1/1, 1975, pp. 73-87.

WEINTRAUB, Karl J. "Autobiografía y conciencia histórica". En: *Suplementos Anthropos* 29 (Diciembre 1991), pp. 18-33.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *El gozo de las letras*. Lima, Fondo editorial de la P.U.C.P., 1997.