

Kafka en el orden de la sensibilidad de Julio Ramón Ribeyro

Ángel Esteban

<https://orcid.org/0000-0003-1918-9563>

Universidad de Granada

aesteban@ugr.es

RESUMEN

La crítica especializada ha insistido hasta el momento en la huella del Kafka narrador en los cuentos de Ribeyro, siempre en el mismo sentido: se trataría de una influencia directa en los relatos escritos a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, textos de juventud con algún elemento fantástico o absurdo, y en una época de formación en la que todavía el limeño no ha construido su propia voz. Sin embargo, la presencia más intensa y profunda del escritor praguense en Ribeyro se encuentra en los diarios, y no tanto en los temas o en el estilo, sino en características comunes de “hermandad espiritual” inscritas en el orden de la sensibilidad, en la forma de construirse como artistas.

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, Franz Kafka, literatura fantástica, diarios literarios



Kafka in the Realm of Sensitivity of Julio Ramón Ribeyro

ABSTRACT

Specialized critics have so far insisted on the impact of Kafka as a narrator on Ribeyro's stories, consistently in the same direction: it would be a direct influence on the stories written in the late forties and early fifties, texts from his youth with some fantastic or absurd element, and during a formative period in which the man from Lima had not yet developed his own voice. However, the most intense and profound presence of Kafka in Ribeyro is found in his diaries, and not so much in the themes or style, but in the common characteristics of "spiritual kinship" embedded in the realm of sensitivity and in how they both construct themselves as artists.

Keywords: Julio Ramón Ribeyro, Franz Kafka, fantasy literature, literary diaries

Franz Kafka es uno de los autores más leídos, imitados y de mayor influjo en la literatura occidental del siglo XX. También en el mundo hispánico dejó una huella impresionante, desde aquella primera reseña de *El castillo* y *El proceso* que hiciera Ramón Tenreiro para la *Revista de Occidente* en 1927. En la América Hispánica tuvo un introductor muy especial, Jorge Luis Borges, quien dedica al checo un artículo en *La Nación* en junio de 1935. El argentino ya había leído a Kafka probablemente en 1917 (Flo 2013: 218), mientras vivía en Suiza y aprendía alemán gracias a ciertos textos literarios escritos en esa lengua, y se ha especulado la posibilidad de que haya sido el traductor de algunas de las primeras versiones en español de las obras de Kafka, publicadas en la *Revista de Occidente* en 1925, 1926, 1927 y 1932, que aparecen sin desvelar el nombre del traductor. La edición de la Editorial Losada de 1938 contiene tanto *La metamorfosis* como "La muralla china", "Un artista del trapecio", "Un artista del hambre" y otros textos menores, y en ella se afirma que el autor del prólogo es Borges. Como estas versiones son casi idénticas a las anteriores, con variaciones insignificantes, podría pensarse que Borges estuvo detrás de todas las traducciones al español de Kafka hasta ese momento (Flo 2013: 225), aunque varios autores

aseguran que fue Margarita Nelken (Pestaña 1999) o Tenreiro, pero también hay alguna afirmación del propio Borges negando ser su autor (Sorrentino 1974). Por otro lado, la edición de 1938 tuvo una gran difusión dentro y fuera de Argentina, a juzgar por el abultado número de reimpressiones que sumó desde la versión de 1943. Antes de confirmar esa impronta suya en la edición de 1938, ya en 1935 Borges había publicado en *La Prensa* un artículo sobre la relación de la escritura del checo con los sueños y las pesadillas.

En los años cuarenta, dos artículos procedentes de Cuba comenzaron a expandir la difusión que hasta entonces se había dado mayoritariamente en España y Argentina. María Zambrano publicó en la revista *Espuela de plata* (1941) una reflexión sobre *La metamorfosis* y el sueño, que hace de la novela kafkiana un texto de asombrosa libertad, la misma que el inconsciente arrebatara al cálculo y el ordenamiento de la razón en los estados ajenos a la vigilia. Cuatro años más tarde, Virgilio Piñera continuaría esa línea con un trabajo en *Orígenes* sobre el predominio del carácter literario de la obra de Kafka frente a las novedades temáticas y argumentales de sus escritos, ya que lo principal en un texto literario se relaciona con la técnica y no con el contenido. Los años posteriores, la literatura cubana se pobló de seguidores de Kafka, como el mismo Piñera o Edmundo Desnoes (Aparicio 2020). También de 1945 fue el perfil que compuso del checo Ramón Gómez de la Serna en su libro *Nuevos Retratos Contemporáneos*, publicado en Buenos Aires, donde realiza una caricatura del personaje que tendrá bastante repercusión en los críticos y lectores de mitad de siglo, sobre todo en América Latina (Yelin 2011: 43). No es de extrañar, por tanto, que en la misma época de la que estamos hablando, en un entorno similar al que Ribeyro experimentó, la influencia de Kafka fuera especialmente evidente en muchos escritores latinoamericanos de posguerra como Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Gabriel García Márquez, Ezequiel Martínez Estrada, Adolfo Bioy Casares, Virgilio Piñera, Edmundo Desnoes, Felisberto Hernández, Mario Levrero, etc.

Dentro de ese fenómeno que comenzó a ser muy patente en América Latina a partir de los años cuarenta, es preciso también señalar que, como vamos a ver a continuación, en el caso de Ribeyro y de la mayoría de los autores citados, la influencia de la obra de Kafka corrió pareja a la impronta que dejaron las lecturas críticas de escritores, traductores y académicos, en comentarios, reseñas, introducciones, prólogos, artículos de revistas especializadas o periódicos convencionales, suplementos culturales y todo tipo de publicaciones en las que se trataba al autor como creador o incluso como personaje. Ello creó en ocasiones percepciones diversas, algunas más centradas en elementos ideológicos (religión, humanismo, política), y otras más cercanas a elementos técnicos, estilísticos, formales o temáticos de sus obras.

Por todo ello, no es extraño que el joven Julio Ramón Ribeyro, ya en su etapa formativa, tomara contacto temprano con el autor checo. En 1975, en una conversación con Alfredo Bryce Echenique, reconoció que estaba relejendo *América* y otros textos del checo y que había sentido “el mismo arrebato que hace veinticinco años”, en las “juveniles lecturas de Kafka” (Luchting 1988: 365). Es decir, ya a finales de los cuarenta, cuando las ediciones de Losada y los primeros artículos sobre el checo habían aparecido y su obra se popularizaba en el mundo hispánico, el joven escritor limeño, que había publicado algunos relatos muy breves en revistas de poca difusión, reconocía la impronta que la escritura de Kafka había dejado en él, la misma que, por ejemplo, había perforado la sensibilidad del joven Gabriel García Márquez en los mismos finales de los cuarenta, en aquella pensión de estudiantes donde leyó en una noche, de un tirón, *La metamorfosis*, y después de terminar la primera frase y reconocer que no sabía que escribir así era posible, decidió que a él le interesaba acometer ese tipo de escritura (Cremades y Esteban 2016: 213). Tanto el colombiano como el peruano escribieron sus primeros cuentos, en los últimos cuarenta y primeros cincuenta, bajo la influencia de Kafka. En una entrevista con Antonio Cisneros, Ribeyro reconocía la presencia del checo en

sus primeros textos literarios, en un porcentaje muy bajo comparando esos relatos fantásticos con la totalidad de su obra:

Entre los cien cuentos que habré publicado, considerado el cuarto [volumen] de *La palabra del mudo*, habrá un diez por ciento que está en la línea de lo fantástico, un poco a la sombra de autores como Poe, como Kafka. Es una vena que incluso resulta bastante juvenil, pues predominaba en los primeros relatos. Con el tiempo me fui constriñendo a una óptica más realista para describir mi mundo (Ribeyro en Coaguila 1998: 235).

En el Perú, Kafka comenzó a ser conocido a partir de 1946, cuando llegaron las traducciones al español de su obra, según anota Miguel Gutiérrez (1987, 1999), quien confirma también que en 1948 llegó enseguida al público andino la biografía de Max Brod sobre el genio de Praga. Todo esto, por cierto, vía Argentina, donde se habían hecho las traducciones, y el influjo de Borges y el posterior de Cortázar iban a ser fundamentales para la inserción de Kafka y lo fantástico en la generación peruana del 50, de la que Ribeyro es el máximo exponente.

Ribeyro, en julio de 1952, cuando le quedaba muy poco para terminar sus estudios de Derecho y a dos meses de comenzar su beca en España, apuntaba en su diario que se encontraba sobreexcitado por las circunstancias que rodeaban a su vida en ese momento, con el viaje a Madrid en ciernes, los exámenes que le quedaban, su dolor de estómago y la conferencia sobre Kafka que iba a impartir esos días, lo que confirma que el autor checo ya estaba de moda y el joven aprendiz de escritor lo había leído con la profundidad necesaria como para compartir sus reflexiones sobre la lectura de sus textos (Ribeyro 1992a: 25). Baquerizo propone la fecha de 1951 para las primeras “composiciones narrativas” de Ribeyro en las revistas *Realidad*, *Letras Peruanas* y el suplemento dominical de *El Comercio*, de “índole imaginativa y fantasiosa”, con “situaciones absurdas”, “personajes inverosímiles” y una “atmósfera inquietante y enrarecida”, en la que “podía advertirse fácilmente la influencia de sus recientes lecturas de Kafka” (Baquerizo 1996: 89). Cabe añadir

a esta puntualización temporal su primer cuento, de 1949, “La vida gris”, publicado en la revista *Correo Bolivariano*.

Washington Delgado ha dejado un testimonio generacional muy acertado sobre lo que supuso la huella del checo en Ribeyro y en el grupo de escritores jóvenes que se formaban en aquellos años. Cuando la ciudad comenzó a ser el objeto principal de los narradores, el mundo ribeyriano era “el de la imaginación”, y sus referentes no coincidían con el de los compañeros de generación, que seguían a Joyce, Proust, Faulkner o Hemingway, sino que se concentraban en Kafka y Borges. Continúa Delgado:

Su relación con Kafka fue notada inmediatamente. De hecho, Kafka era uno de los escritores más leídos en el 50, casi tanto como Sartre y Camus y, además, se le consideraba como a uno de los precursores del existencialismo. Kafka le enseñó a Ribeyro a narrar un hecho fantástico rodeándolo de múltiples detalles realistas. Espiritualmente, sin embargo, las obras de Kafka y Ribeyro son muy diferentes. Ambos nos muestran un mundo arbitrario, absurdo; pero los cuentos y novelas de Kafka, como las pesadillas, se nos hacen angustiosos, torturantes [...]. Los relatos de Ribeyro son siempre tersos, serenos y aunque suele dominarlos un pesimismo inocultable, ese pesimismo se ve mitigado por una suave ironía (Delgado 1996: 115-116).

Recuerda Delgado que Julio Ramón comenzó a publicar textos cortos en revistas o diarios, y a leer algunos de ellos en las tertulias de la universidad, centros culturales o casas de amigos. Varios relatos fueron rescatados, otros aparecieron después en algún libro, pero otros se perdieron definitivamente. Delgado rememora un relato en el que un hombre guarda una araña en lugar de matarla y, poco a poco, van apareciendo más arañas, a las que el individuo cuida como a su propia vida mientras mantiene su habitación completamente taponada y recibe la comida por un ventanuco. Las arañas destruyen y devoran todo lo que está a su alrededor, pero respetan a su dueño, quien enferma y va a morir, mientras piensa qué será de ellas en ese cuarto aislado, sin atención. Al final del relato, en el momento en que agoniza, ve cómo las arañas salen de la habitación

y bajan por las escaleras. En ese final esperanzador, Delgado ve la diferencia fundamental con el escritor checo, quien acaba sus textos con muertes predecibles o desastres ajustados, y conformes a la lógica interna de los relatos, que soslayan la continuidad (Delgado 1996: 117).

La mayoría de los críticos que han relacionado la obra de Ribeyro con la de Kafka lo han hecho desde una semejanza que alude a los elementos fantásticos. Luis Fernando Vidal destaca la vertiente de “ficción pura o de lo fantástico” inducida por Kafka y Borges, que manifiesta una “actitud lúdica y una suerte de lejanía”, “a despecho de su atmósfera enrarecida e insólita” (Vidal 1996: 255). José Miguel Oviedo (1996) reconoce la orientación fantástica de algunos cuentos, deudores de Kafka, Borges y Arreola, los cuales hacen más hincapié en la melancolía y el escepticismo que en la traza sobrenatural, y se apoyan en las “duplicidades de espacio y tiempo, con objetos enigmáticos, con plagas extrañas”, etc. (Oviedo 1996: 83-84). Incide también Jessica Rodríguez en lo que llama lo “fantástico moderno”, inaugurado por Kafka en *La metamorfosis*, que consiste en la presentación clara y directa de un “hecho anormal” sin vacilaciones ni explicación, como en “Ridder y el pisapapeles”, “Escena de caza” y “El carrusel” (Rodríguez 2002: 76). Un colega generacional, Carlos Eduardo Zavaleta, escribía sobre el amigo, una semana después de su muerte, que habían existido varios Ribeyros, y el primero de ellos, desde el punto de vista cronológico, fue el “fantástico”, el “kafkiano”, en el que la imaginación era autónoma y no se confrontaba con la realidad, como en el cuento “La huella” (Zavaleta 1996: 55).

Para González Vigil, lo kafkiano en Ribeyro une lo fantástico y lo absurdo, y ello se muestra en los primeros cuentos, como “La careta”, y algunos de los primeros libros como “La insignia”, “Demetrio” o “Doblaje” (González Vigil 2007: 7). Boniface Ofogo separa, sin embargo, la huella de Kafka del aspecto fantástico. Observa que Ribeyro es un escritor fundamentalmente realista y que Kafka no era un escritor “ eminentemente fantástico”, pues los personajes de ambos son simplemente hombres “al revés en un

mundo al revés”, como diría Sartre, y por eso lo común en ambos es más bien lo absurdo, mientras que lo que los diferencia es el desenlace, que en Kafka es “parcial” y en Ribeyro, absoluto (Ofogo 1994: 351-353). Elton Honores insiste, asimismo, en lo absurdo, sobre todo en el relato “La insignia”, en el que lo kafkiano que ofrece perplejidad sirve para constatar un rechazo a los colectivos jerarquizados, al *establishment* (Honores 2010: 182). Sobre este mismo relato, Peter Elmore observa que el recurso a lo extraño, a lo alejado de lo “socialmente posible”, lo acerca a los apólogos de Kafka, y que precisamente la “alegoría del universo institucional o burocrático” le confiere un “aire de familia” con los cuentos de Kafka (Elmore 2002: 54-55).

Sin duda alguna, el crítico que más y mejor ha tratado la huella concreta de Kafka en Ribeyro ha sido Nehemías Vega, en su tesis de licenciatura con una propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos del limeño. Vega propone que muchos de los cuentos clasificados como fantásticos en realidad no lo son, porque no contienen un elemento sobrenatural o imposible; más bien, se integran en lo absurdo, pues se sugiere que una fuerza extraña, superior, ineludible, domina al hombre y a su actividad, y, en algunos de ellos, posteriores a los primeros que no se recogieron en libros, este aspecto puede tener trazas kafkianas o bien existencialistas (Vega 2017: 157). Para Vega, la órbita kafkiana se concretaría en un grupo reducido de relatos de su primera época, como “La encrucijada”, “vinculado a las parábolas kafkianas” (152), y a una reelaboración y ampliación del cuento “Ante la ley” del checo (159); “La careta”, por su situación “absurda y grotesca a la vez, pues transgrede la lógica y el sentido común” (159); y otros ya publicados en libros, como “Doblaje”, por “la existencia de una fuerza superior que guía los hilos” (181), o “Ridder y el pisapapeles”, basándose en el juicio de Washington Delgado (211).

En ocasiones, el mismo Ribeyro ha opinado sobre el carácter fantástico de sus relatos y sobre el lugar de Kafka en su producción literaria narrativa. En una entrevista con Giovanna Minardi en 1988, recordaba haber escrito su primer cuento, de corte realista,

hacia los 15 años, mientras estudiaba en el colegio, pero enseguida comenzó a elaborar un relato “medio kafkiano, onírico”. Confiesa que esa vertiente no le interesaba demasiado, y que lo más “fantástico” ha procedido casi siempre de los sueños y basado en su propia experiencia, pues no se trata de “una elucubración mental, no es pretender crear un ambiente de fantasía”. Incluso detrás de la trama de cuentos tan supuestamente fantásticos como “Ridder y el pisa-papeles” hay “una experiencia vivida” (Ribeyro en Coaguila 1998: 208). Ribeyro nunca confesó una influencia arrolladora por parte del checo. En una ocasión, hacia 1975, habló de una “presunta influencia kafkiana” en el pasado, sobre la que declaraba: “ojalá fuera cierto, pues Kafka sigue siendo para mí un escritor genial y una personalidad fascinante”, pero concretaba la huella solamente en dos o tres relatos “ostensiblemente imitativos” (Ribeyro en Luchting 1988: 365), no recogidos en sus libros. Se refería a textos como “La careta”, “La huella”, “La encrucijada” o, incluso, “El cuarto sin numerar”. Y concluía:

Los contextos personales, culturales, históricos en los que aparece la obra de Kafka son tan singulares y por ende su talento tan original que cualquier intento de parecerse a él es no solo una aberración sino una pretensión. Lo que puede haber confundido a algunos críticos es que en mi obra de cuentista hay una vertiente, menor es verdad, orientada hacia lo fantástico o mejor dicho hacia lo no realista [...] que ha hecho suponer una influencia de Kafka (Ribeyro en Luchting 1988: 365).

Aquello que admira de Kafka no es tanto un estilo, una revolución en la forma o los temas, que es precisamente lo que llama la atención del lector y de la crítica en los escritores europeos y americanos de las primeras décadas del siglo XX, sino algo más sutil. Si en la juventud pudo deslumbrarse en un principio por lo más epidérmico, en una etapa de mayor madurez, Ribeyro, que ya ha leído mucho al checo y se encuentra releýéndolo, se fija en lo más escondido, lo más difícil de observar a simple vista, pero que

es lo que finalmente cala en el alma de un espíritu sensible. El 21 de agosto de 1974, anota en su diario:

Una nueva forma de narrar no implica necesariamente innovaciones espectaculares de carácter técnico o verbal sino un simple desplazamiento de la óptica. El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad. Pienso particularmente en el caso de Kafka, por oposición a Joyce, cuya novela *América* releí en Porto Ercole con infinito placer (Ribeyro 1993: 216-217).

Es decir, más que una peripecia formal o una originalidad impostada, más que una audacia escritural o un ingenio raigal autoimpuesto como necesidad, lo que el limeño admira de un escritor es la capacidad de elaborar una voz propia y acomodar al lector para que la perciba, de forma consciente o inconsciente. Aunque Kafka multiplique personajes, situaciones, localizaciones, etc., su voz es tan ubicua que pasa por encima de los matices, se hace familiar y se integra en las respuestas cotidianas ante los impulsos interiores reconocibles. Por eso habla Ribeyro de esa comunión con el checo. Entre los autores más queridos por el limeño, según anota el diario del 2 de noviembre de 1977, aquellos que transmiten “su propia voz”, están Flaubert, Stendhal, Céline y Kafka, de los que asegura que “por más intermediarios que utilicen, escuchamos siempre el mismo tono, el de ellos, único, inconfundible” (Ribeyro 1995: 173). Cuatro años más tarde, en uno de sus últimos diarios, de 1978, vuelve a insistir en la misma idea, pero de otra forma: gracias a esa forma peculiar de entender, ver y comunicar el mundo a través de su mundo, los grandes escritores, como Kafka, “crean de inmediato un cisma, en el sentido de ruptura y de fundación. Son heterodoxos, heréticos y postulan con su obra una nueva verdad” (Ribeyro 1995: 199).

1. Los diarios y el orden de la sensibilidad

La obra diarística de Ribeyro tiene dos raíces: la primera es experiencial, ya que se nutre de su propia vida, pero también hay un aporte fundamental de otros diarios, una especie de “interdiscursi-

vidad” (Minardi 2004: 99), que alimenta la experiencia del diarista, quien acoge los préstamos para asumirlos como condición personal. Asimismo, la información que se recoge en los diarios, tanto lo que se refiere a sus pensamientos, actitudes y circunstancias vitales, como lo relativo a su reflexión sobre la naturaleza de los diarios o “metadiscurso”, adquiere vigencia en diversos tipos de textos: en cuentos, artículos, aforismos u otras formas breves. Es decir, alguno de los detalles a los que vamos a referirnos adquiere refrendo en su narrativa breve, en el ensayo *La caza sutil*, en los *Dichos de Luder* y en las *Prosas apátridas*.

Y por lo que se refiere al orden común de la sensibilidad de Kafka y Ribeyro, cabe decir que lo que el peruano percibe del checo descansa en la sustancia especular de la forma vital, más que en un tema o un estilo. La condición del diario contribuye a esa identificación, porque el género se apoya en lo enunciado como realidad comunicacional en estado de inmediatez, es decir, como si el hecho de narrar confiriera una voz actual y no permanente, en un proceso más parecido al de la verbalización dialógica (De Man 1984).

La conexión extraliteraria, más personal, entre uno y otro, tendría finalmente un sentido de cercanía basado en el concepto moderno de autor o artista, como ha explicado Agamben (2019). Si en épocas premodernas como la civilización griega, el estatuto del arte giraba alrededor de la obra, y la *energía* o actividad productiva tenía sentido en lo producido, desgajado de su mentor, en la época moderna, y más claramente en el siglo XX a partir de las vanguardias, la “completitud” ya no se busca fuera de sí, sino en el mismo artista, que reivindica la titularidad y el dominio sobre lo creado. Advierte Agamben que los artistas contemporáneos son personas “que en el uso de sus miembros y del mundo que los rodea, tienen la experiencia de sí y se constituyen como forma de vida” (Agamben 2019: 26), lo que en el caso de Kafka y Ribeyro significa constituirse como escritores, tanto a través de formas canónicas (novela, cuento), en las que la construcción de su forma de vida radicaría en el estilo y los temas, como en géneros autobiográficos como el diario que, aunque no posean el prestigio de los anteriores, dicen de

ellos, artistas en fin, tanto como los otros o incluso más, porque en la conformación de la forma de vida de artista está en juego “nada menos que su felicidad” (Agamben 2019: 26).

Un examen más minucioso de la obra no ficcional del peruano pone en evidencia que la huella del checo fue mucho más profunda de lo que dicen sus cuentos y lo que declara él mismo en las entrevistas, y que se encuentra ligada al estatuto de escritor o artista. Uno de los *Dichos de Luder* da una pista sobre la verdadera filiación kafkiana de la obra de Ribeyro: “Sus amigos se sorprenden de encontrarlo a menudo relejendo los libros de Kafka: —Es mi tarjador —dice Luder—. En él afilo la punta gastada de mi espíritu” (Ribeyro 1989: 13). Esta declaración de Luder revela una nueva dimensión en el horizonte kafkiano de Ribeyro. La primera vez que el peruano cita a Kafka en su diario data de 1952, en el primer diario limeño, justo cuando está escribiendo o ha escrito los primeros cuentos, y la última aparece el 9 de agosto de 1978, es decir, en una de las últimas páginas del último diario publicado hasta el momento, cuando se supone que la deuda con el autor de *La metamorfosis* está saldada desde hace décadas. Entre esas dos menciones hay al menos quince más directas, y otras tantas de modo indirecto, con alusiones a características de autores de su interés que coinciden con la opinión que tiene del checo, o bien con descripciones de su propia obra o aspectos de su mundo interior que están directamente relacionados con rasgos que él ha apreciado de la personalidad kafkiana, apoyado por la lectura de sus narraciones o, sobre todo, de sus diarios. La más importante de todas las citas se encuentra mucho más cerca de la etapa realista y de absoluta madurez del limeño, cuando ya ha adquirido una voz propia y los rasgos de su peculiar narrativa son distinguibles, que de la época en la que coleccionaba maestros franceses, rusos o centroeuropeos. El 11 de julio de 1972, anota en el diario:

Frases como “familia espiritual” me eran hasta hace poco sospechosas y no les había otorgado yo ninguna importancia. Pero a medida que vivo me doy cuenta de que tales filiaciones existen y que de pronto, sin el concurso de ningún intermediario cultural,

racial o político, uno se encuentra pensando las mismas cosas que un hombre que vivió en un país lejano hace pocos o muchos años. Eso me ocurre con Kafka, con Svevo, con quienes no tengo ninguna relación, pues ellos son de origen semita y europeo y yo un epígono de viejas familias europeas emigradas a América mezcladas con autóctonos. [...]. Con Kafka, a pesar de las cosas superficiales que han dicho algunos críticos, y que versan sobre asuntos formales o ambientales, hay otro canal de contacto, que va mucho más lejos y que debe anotarse en el capítulo de una misma hermandad espiritual, esa hermandad de la que habla Proust y que no tiene nada que ver ni con la ideología ni con la biografía, una hermandad en suma que se integra en el orden de la sensibilidad, sin que para expresarse esa hermandad utilice los mismos símbolos. Kafka es mi hermano, siempre lo he sentido, pero el hermano esquimal, con el cual me comuniqué a través de señas y ademanes, pero entendiéndonos (Ribeyro 1993: 171-172).

¿Por qué existe una distancia espiritual, una paradoja en la actitud, entre lo que Ribeyro ha declarado en diversas entrevistas, a las que contesta con el primer impulso generado por la pregunta, y lo que escribe tranquilamente, en la intimidad de su lugar de trabajo, codo a codo consigo mismo, en la forma de diario, género especialmente importante para el limeño? Y más allá todavía, ¿por qué esta declaración dice mucho más la verdad que todos aquellos pronunciamientos en los que era escéptico sobre la deuda que pudiera tener con Kafka y con lo que los críticos dicen acerca de las supuestas influencias del europeo en el americano?

La respuesta a estas incógnitas está en los mismos escritos de Ribeyro acerca de los diarios. El primer artículo de *La caza sutil* asegura que en todo diario íntimo prevalece el “principio de *veracidad*” o al menos la “presunción de veracidad”, por lo que es necesario “admitir a priori que los hechos consignados en el diario son verdaderos”. Además, se debe reconocer que “en los diarios íntimos el personaje central es siempre el autor”, y que las “páginas de un diario son cartas que el autor se dirige a sí mismo”, pues ambos géneros son “reflexiones sobre sí mismo y sobre los demás”. Y concluye este razonamiento con un dato muy revelador, pues

afirma que en ciertos autores existe un paralelismo entre sus cartas y sus diarios, como es el caso de Kafka, que duplica en un género lo que ya ha manifestado en el otro (Ribeyro 1976: 10). Cuando Ribeyro da a conocer este artículo, en el que además trata de demostrar que el diario es un género literario específico, todavía no ha publicado ni sus diarios ni sus cartas, pero ahora sí podemos decir con certeza que en su caso, la teoría aplicada a Kafka también se cumple: el diario constituye un género literario, de estirpe contemporánea, tiene como notas fundamentales la veracidad y la autocomplacencia, produce rasgos de estilo propios de un género particular, y mantiene el paralelismo entre este y el epistolar. Es decir, se puede colegir que Ribeyro muestra su yo de un modo mucho más directo y sincero a través del diario que en el formato de entrevista, pues en el primer caso no es determinante la timidez y el pudor que está presente no solo en su conocida forma de presencia social, sino también en los relatos, en los que puede esconder bajo la forma de ficción sus propios fantasmas. La entrevista exige rapidez en la respuesta y asunción de visibilidad, mientras que el diario asegura la distancia absoluta, el placer de la soledad y la coraza de la intimidad. La comunicación del yo, tal como la considera Ribeyro, alojada en el formato del diario, crea una corriente de afecto entre el peruano y el checo que va más allá de los textos literarios canónicos, ya que, como observó Alberca, “el novelista arriesga su prestigio artístico; el autobiógrafo, además, su crédito como hombre” (Alberca 2015: 54).

Es importante también observar alguna cronología, para fundar un influjo en el orden de la sensibilidad apoyado en los diarios. La primera vez que el peruano confiesa que está leyendo los diarios de Kafka es el 10 de enero de 1955, pues así lo consigna en su diario (Ribeyro 1992a: 63). Allí anota que está leyendo varios diarios, desconocidos por él hasta entonces, la mayoría de autores franceses, y el de Kafka. Este último quizá lo pudo leer en francés, ya que en alguna ocasión lo cita en esa lengua (Ribeyro 1992a: 17) y la primera traducción data de mitad de los cuarenta (Kafka 1945), pero eso pudo haber ocurrido, claramente, más bien en el momento

en que él se encontraba residiendo en Francia, porque es también poco probable que le hubiera llegado ese material en francés a Lima o a España antes de instalarse en París.

En español lo pudo leer más o menos cuando fue publicado en 1953 por la editorial argentina Emecé. Eso explicaría que cite los diarios del checo en su artículo de ese año sobre los diarios íntimos. Las primeras reseñas relevantes de la edición argentina de Kafka fueron las de Emir Rodríguez Monegal en *Marcha*, número 685, de agosto de 1953, y de Mario Lancelotti, en *Sur*, número 228, ya en 1954. Sin embargo, la crítica ribeyriana solo ha señalado hasta la fecha la influencia más superficial: la de los textos narrativos de Kafka en los primeros relatos de Ribeyro, en textos publicados entre 1948 y 1953 en revistas, y algunos de los primeros cuentos publicados en libros, como “La insignia”, escrito en 1952 y publicado en *Cuentos de circunstancias*; “Doblaje”, de 1955, y publicado en *Cuentos de circunstancias*; “Demetrio”, escrito en 1953 en París, aunque no publicado en libro hasta mucho más adelante, en *Silvio en El Rosedal*; o incluso “La molicie”, de 1953, o “Los gallinazos sin plumas”, de 1954, por la semejanza de la animalización de los niños con el protagonista de *La metamorfosis*, pues, en ambos casos, la degradación humana y la inserción en el mundo animal están relacionadas con la reducción de la “capacidad creativa” y de la actividad corriente (Solís 2008: 126).

A partir del momento en que sabemos que Ribeyro lee los diarios de Kafka, la posible influencia en los relatos se limita a 2 o 3 textos nada más, como “Ridder y el pisapapeles” o la muy discutida huella en “Silvio en El Rosedal”. Y es precisamente en el debate sobre este último cuento, escrito en agosto de 1976, en una etapa ya muy madura y personal del limeño, donde puede colegirse la importancia del sustrato espiritual, de la hermandad en el orden de la sensibilidad, mucho más profunda que una posible huella directa o indirecta en los cuentos, y que descansa en características comunes en los dos autores de cuya naturaleza y alcance nos enteramos mejor por los diarios. Mientras Boniface Ofogo considera el relato sobre la vida de Silvio Lombardi como representante de la

irrealidad y el absurdo cotidiano de estirpe kafkiana (Ofogo 1994: 354), Nehemías Vega sostiene que esa influencia de Kafka es algo más lejana porque su estilo ya no es tan cercano al del checo, sino más bien al existencialismo,

pues el sentimiento de angustia existencial, de absurdo, está presente en el protagonista en varios momentos y además los juegos con las palabras ser y nada recuerdan al texto fundamental de Sartre *El ser y la nada*, (además de que las iniciales del título del cuento contienen esas letras, “Silvio en El Rosedal”, como un guiño lúdico de Ribeyro) (2017: 158).

Hay, por tanto, en nuestra opinión y enlazando con el parecer de Vega, un acercamiento al checo que no está adosado a una cuestión de “estilo”, como ocurría en los primeros relatos, sino a un sentimiento humano más profundo, de corte espiritual, que conecta quizá con el existencialismo o con ciertas similitudes entre los dos narradores y diaristas, a través de las cuales el peruano se siente vecino al checo. La ligazón de Kafka con el existencialismo, o al menos con las filosofías de carácter existencial, ha sido constantemente señalada, partiendo de sus afinidades confesas con las obras de Kierkegaard y Dostoievski, y al crédito que Sartre y Camus dieron a las propuestas existenciales del checo, en sus relatos y aforismos. En los personajes de Kafka, y en muchas de las páginas de sus diarios, hay una sensación constante de una existencia a la que los sujetos están arrojados, lo que provoca cierta angustia y deviene absurdo, pero precisamente esa inquietud y ese desconocimiento de principios, causas y azares es lo que sitúa al hombre en el mundo, como argumenta Broca (1984: 8-9). Ribeyro descubre y focaliza ese trazado vital, sobre todo el diario kafkiano, y se sitúa a sí mismo en la misma familia espiritual, en idéntica sensibilidad. De hecho, cuando el limeño está terminando el diario publicado hasta la fecha, de 1978, reflexiona sobre los libros que se llevaría a una isla desierta y elabora una lista a partir de 10 géneros literarios. Kafka es uno de los pocos autores de esa escueta lista, que no llega a los 50 personajes de toda la historia de la literatura, y que

aparece como ejemplo máximo en dos géneros literarios: el de la novela y el del diario, donde comparte protagonismo con los más reputados diaristas de toda la tradición occidental: Amiel, Jünger, Saint-Simon, Chateaubriand y Casanova (Ribeyro 1995: 196). En ocasiones, reconoce que ha utilizado citas del diario de Kafka para alimentar su diario, como el 16 de febrero de 1961, cuando describe los juegos literarios que tienen lugar en casa de Claire. Como necesitaba componer un cuarteto con dos rimas dadas, utilizó una frase del diario del checo: “une cage partit a la recherche d’un oiseau” (una jaula fue en busca de un pájaro) (Ribeyro 1992a: 17).

Muy poco después de aquella primera cita de 1955 en la que refiere que está leyendo los diarios de Kafka de manera intensa, confiesa que ese género, cuando se produce de forma verdadera, es lo que realmente “penetra, se ordena y transfigura” en el “ámbito profundo” de la intimidad (Ribeyro 1992a: 77), en la que todo ese mundo interior se presenta bajo el “aspecto de la anarquía y de la tendencia a la formulación”, y es 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” (Ribeyro 1992a: 78). Esa admiración por el Kafka de los diarios íntimos llega incluso hasta los últimos años de su vida. En 1992, ante una pregunta de Jorge Coaguila sobre los cinco diarios que él elegiría por encima de cualesquiera otros, pone en primer lugar a Stendhal, por su franqueza y su carácter autocrítico, y seguidamente a Kafka, del que afirma rotundamente que, “evidentemente, es uno de los más extraordinarios que he leído” (Ribeyro en Coaguila 2008: 61). Ese mismo año de 1992, en la presentación del primer tomo de su diario que tuvo lugar en Barranco en el mes de julio, el limeño ponía al de Kafka en la categoría de los diarios “estremecedores”, y añadía que el del checo es “uno de los más notables. Desde el comienzo al fin. Transmite una emoción, una fuerza, una profundidad: es un libro realmente inolvidable” (Ribeyro 1996: 85). En esos últimos años de su vida, Ribeyro terminó por afianzar su filiación kafkiana alrededor de los diarios y su especial interés por el género, aunque ya en su juventud fantaseaba, como

apunta Giordano, con la posibilidad de un libro “autobiográfico misceláneo que podría convertirse en su aporte más sustancial a la literatura hispanoamericana”, libro fragmentario “que consiente las mezclas de estilo y la coexistencia sin mediaciones de registros heterogéneos” (Giordano 2015: 346-347).

Hay dos aspectos de la escritura diarística de Kafka que debieron de llamar la atención del peruano y que más adelante formaron parte de su propio universo autobiográfico. Una es la sociabilidad y otra es la propia escritura. Ambas se encuentran íntimamente relacionadas en los dos autores. El praguense, el 31 de diciembre de 1912, declara que se siente dispuesto para escribir algo, pero la sola idea de que por la tarde va a reunirse con Max para leerle algo le paraliza, lo que demuestra que está “poco dotado” para la amistad, en el caso de que esta “sea posible” (Kafka 2021: 214). Y el 27 de abril de 1915, mientras se encuentra en Nagy Mihaly con su hermana, escribe: “Incapaz de convivir con seres humanos, de hablarles. Completo abismamiento en mí mismo, pensar en mí. Apático, distraído, angustiado, no tengo nada que comunicar, nunca, a nadie” (Kafka 2021: 438). Ribeyro, cortado por un patrón parecido, escribe el 10 de septiembre de 1953:

Mi sensibilidad se ha agudizado en París hasta límites enfermizos. No puedo soportar a una persona más de cinco minutos, un resplandor crudo me produce desvanecimientos, una mujer bonita me sacude como un puñetazo, una situación embarazosa me pone al borde del llanto [...]. Estoy rodeado de gente, pero continúo aislado y hermético (Ribeyro 1992a: 35).

De todas formas, las diferencias entre los dos son notables, porque Julio Ramón anota líneas más adelante que valora la amistad por encima del amor porque es desinteresada y se acerca igualmente a la felicidad, en un tono muy positivo que nunca aparece en Kafka. Y reconoce el 10 de octubre de ese mismo año que, a pesar de que es un incorregible solitario, debería luchar contra esa tendencia asocial (Ribeyro 1992a: 37). Esta reflexión, ligada a la naturaleza poco empática, que se produce en un contexto muy concreto —la

llegada a París para establecerse durante un tiempo, cuando todavía conoce poca gente—, más adelante se expresa como una condición básica de su carácter: “Algún día —anota el 23 de mayo de 1957— analizaré los orígenes de mi incapacidad para la vida social. Me gustaría determinar la época exacta en que comienzo a sentirme incómodo entre mis semejantes, a sufrir su presencia como una agresión, a buscar la soledad y el silencio” (Ribeyro 1992a: 156). Como ya señaló Giordano, esa incomodidad y ese rechazo frente al otro y frente a su autopromoción fueron “vivencias enraizadas en la intimidad del escritor, inclinaciones solidarias con los deseos de aislamiento y marginalidad que lo movían desde la adolescencia” (Giordano 2015: 348), y que en el diario toman forma persistente, reclamando un puente entre su sensibilidad y la del praguense.

Ese autoanálisis se extiende en ambos a su vida corporal y a su lugar concreto en el mundo. Kafka, el 20 de octubre de 1911, asume que está enfermo y se autoanaliza alrededor de ciertos síntomas que le parecen preocupantes en el recorrido de la boca al estómago (Kafka 2021: 120). Y el 22 de noviembre del mismo año reconoce que el estado físico es “uno de los principales obstáculos” para su progreso. “Con un cuerpo así —dice— no es posible conseguir nada. Tendré que acostumbrarme a su fracaso permanente” (Kafka 2021: 172). Ribeyro, en uno de sus primeros diarios, reconoce: “Estoy inferiormente dotado para la lucha por la existencia [...]. Flaco, demacrado, irascible [...]. Con una naturaleza enfermiza, yo debía [...] resignarme a alcanzar prestigio en pequeñas cosas espirituales [...]. Debo buscar mi terreno. Sé que en la literatura, la filosofía, la crítica, podría hacer algo” (Ribeyro 1992a: 15). A veces son muy importantes los detalles físicos, que en el checo son frecuentes en sus descripciones, en la mayoría de los casos referidas al estómago, en una actitud muy similar a la que Ribeyro adoptará al recordar su enfermedad en “Solo para fumadores”.

Lo más interesante es que todas estas especulaciones vienen asociadas a la condición de escritor del diarista. Es más, en una ocasión, el peruano alude al checo cuando, imbuido de una “lucidez extraordinaria” y consciente de sus “debilidades”, dueño de su

“pesimismo envolvente”, enuncia sus ganas “de escribir algo bello y grandioso”, al hilo de la frase de Kafka: “Escribir es invocar a los espíritus” (Ribeyro 1992a: 39). La vida de esos escritores se define en función de su dedicación a la escritura: ponen su salud, sus relaciones personales, sus capacidades físicas y mentales al servicio de su obra. En Kafka es más que evidente: el 18 de diciembre de 1910, se siente perdido mientras no se “libere de la oficina”, porque no ha podido sentarse “al escritorio de ocho a once de la noche” para hacer lo que más le importa y satisface (Kafka 2021: 57); el 17 de octubre de 1911 se queja porque no tiene tiempo, ya que anda sumido en obligaciones laborales (2021: 117); el 14 de diciembre de 1911 reconoce que ya no se ocupa de la fábrica, que su padre se lo ha recriminado, pero él se siente satisfecho porque debe asegurarse de que le queda “todo el tiempo” libre para la literatura (2021: 189). En ocasiones, llega a enfrentar la creación a la vida matrimonial: el 21 de julio de 1913, sopesando los pros y los contras de su posible boda con Felice, se siente desorientado porque piensa que es tan incapaz de vivir solo como de vivir con alguien, pues, por un lado, la soledad es terrible, pero, por otro, vivir con alguien le imposibilita tener la soledad necesaria para producir su obra, ya que odia “todo lo que no se relaciona con la literatura” (Kafka 2021: 300). De hecho, al año siguiente, el 9 de marzo de 1914, recuerda el momento en que tuvo que decidir casarse o permanecer soltero, y no duda en aseverar: “En aquel entonces no pude casarme, todo en mí se rebeló contra ello, aunque siempre quise mucho a Felice. Lo que me hizo desistir fue principalmente la consideración a mi trabajo de escritor, pues creía amenazado ese trabajo por el matrimonio” (Kafka 2021: 347).

Sabemos que en Ribeyro no se dio esa separación tajante entre las relaciones familiares o sentimentales y la escritura. No hubo conflicto con el padre, por ejemplo. En el diario de Kafka hay constantes referencias a los problemas familiares con el progenitor, mientras que el peruano nunca tuvo un enfrentamiento relevante con sus padres. Sin embargo, comprende que un escritor y, en concreto, un autor como Kafka, pudiera ver en su vida familiar una

incompatibilidad con la escritura. El 9 de agosto de 1978, anota: “Comprendo perfectamente que muchos escritores hayan detestado a su padre o hayan tenido con él serios conflictos de origen freudiano u otro —Kafka, Stendhal, K. Mansfield, para citar los que recuerdo ahora—, pero en mi caso tal situación no se produjo” (Ribeyro 1995: 227).

En cuanto a la vida en común con una pareja o una familia formada por él, Ribeyro no renunció a ello, pero fue consciente de lo que significaba para su situación como artista. Por ejemplo, el 29 de enero de 1954, reflexionando sobre el diario como género ligado al espíritu de un artista, asegura que un hombre casado, activo, sociable, inmerso en “funciones públicas”, difícilmente podrá escribir un diario, pues se encuentra ocupado “en vivir por y para los demás”. Sin embargo, los solteros, que viven una “soledad frente al amor, la religión, la política, la sociedad”, son más aptos para la escritura, que exige el retiro del escenario público (Ribeyro 1992a: 41). Días más tarde, el 11 de marzo, observa que el afianzamiento de su relación con Cati, “lejos de ordenar mi vida, la desorganiza completamente. Más de veinte días sin ir a la Sorbona, sin leer, estudiar ni escribir, poseído por C.” (Ribeyro 1992a: 43). Y el 1 de junio, después de cuatro días de convivencia absoluta con C., confiesa que su adorada libertad “ha sufrido un impacto demoleedor”, porque debe respetar horarios, soportar caprichos, dedicarle un tiempo extra que podría utilizar en aquello que más le satisface (Ribeyro 1992a: 47). Año y medio después, el 23 de diciembre de 1955, cuando su relación con C. había terminado tiempo atrás, en una conversación con Alberto Escobar, este confesaba a su amigo que el matrimonio afecta negativamente al artista porque “nos priva del derecho a la soledad” (Ribeyro 1992a: 113). De hecho, Escobar no había escrito un solo poema desde el día de su boda. Ribeyro escribe en su diario, entonces, que no sabe cómo podría rehacer su vida con C., porque no es capaz de soportar la presencia de ninguna persona más de tres horas, ya que a partir de ahí pierde lucidez y las ideas se le ofuscan, lo que le produce irritación y abatimiento (Ribeyro 1992a: 111-112).

La preocupación por compaginar la vida familiar con la literaria se vuelve más acuciante en Ribeyro al llegar a los cuarenta años, hacer balance de lo producido y pensar en el porvenir, en la mitad del camino. Es un momento en el que ya está casado y acaba de tener un hijo. La crisis de los cuarenta le lleva a considerarse un fracasado, que no ha conseguido estabilidad profesional o económica, y que obliga a su mujer, Alida, a llevar una vida de encierro en un pequeño apartamento parisino en pésimas condiciones. Entre febrero y mayo de 1967, se pregunta, bajo esas premisas, cuál va a ser su destino como escritor (Ribeyro 1993: 123). Y un año después ve muy complicado conseguir un poco de tiempo ya no al día o la semana, sino al mes, para escribir, acuciado por problemas económicos, los planes con Alida para el cuidado del bebé, las dificultades para estar despejado y el dolor de estómago (Ribeyro 1993: 135). Ahora bien, a diferencia de Kafka, que no llegó a experimentar ese tipo de vida familiar intensa, considera que el matrimonio y la paternidad han tenido sus aspectos positivos porque, aunque su actividad literaria es por momentos nula, ha frenado radicalmente su inclinación al desorden (Ribeyro 1993: 136). El diario de esa época está capitalizado por las referencias a los vaivenes de la creación artística cuando los deberes familiares son indeclinables. Pero todo ello desaparece como preocupación en el tercer diario, ya que, a partir de mitad de los setenta, la situación económica de la familia será desahogada por el trabajo de ambos y, desde entonces, Alida y Julito pasarán épocas de vacaciones o viajes familiares lejos de París, mientras que Julio Ramón permanecerá en casa sin grandes preocupaciones y con una dedicación laboral poco exigente.

Para Kafka, dedicarse a escribir y hacerlo por encima de cualquier otra actividad llegó a ser por momentos la única obsesión vital. Es muy conocido un fragmento del diario del 3 de enero de 1912, en el que reconoce en él una “concentración orientada a la escritura” la cual, en el momento en el que se hizo patente, “dejó vacías todas aquellas capacidades que se dirigían preferentemente hacia los gozos del sexo, la comida, la bebida, la reflexión filosófica, la música”. Concluye el checo que adelgazó “en todas esas direc-

ciones”, y que vio en la “oficina” el único obstáculo radical que se oponía a esa dirección, y que, por tanto, debería ser colocado en ese “grupo de cosas” prescindibles (Kafka 2021: 221). Ribeyro se expresó pocas veces de un modo tan contundente, pero ya hemos visto cómo acuñó actitudes que ponían a la creación literaria por encima de otros menesteres. Es más, puede decirse que en ambos autores hay una tendencia a lo que Vargas Llosa denominó la “parábola de la solitaria”, es decir, el escritor como un enfermo al que una tenia, la de la vocación y la creación literaria, le succiona constantemente sus órganos vitales desde dentro, alimentándose de él y destruyéndolo paulatinamente (Vargas Llosa 1997: 16-18). Ribeyro confiesa pertenecer a la estirpe kafkiana:

En algunos casos, como en el mío, el acto creativo está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores —salud, familia, porvenir, etc.— quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que implica el sacrificio de nuestro ser. Admiro pues a los artistas que crean en el sentido de su vida y no contra su vida, los longevos, verdaderos y jubilosos, que se alimentan de su propia creación y no hacen de ella, como yo, lo que resta a lo que nos estaba tolerado vivir (1992b: 100).

Solo así se entiende, por ejemplo, cómo el limeño decidió volver a fumar después del episodio que cuenta en “Solo para fumadores”, para asegurar su inspiración y continuar su obra literaria. En el momento en que dejó el tabaco, pasó varios meses sin poder escribir una línea, hasta que reconoció que prefería vivir menos y seguir escribiendo que vivir más tiempo y llevar una vida gris, sin urgencias creativas (Esteban 2016). Con el paso del tiempo, el alcohol llegó a ser tan necesario como el tabaco para crear, y ello aumentó la faceta autodestructiva del artista, como reconoce en una prosa apátrida: “La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas, él emerge [...]. ¡Pobre doble mío, a qué pozo terrible lo he relegado, que solo puedo tan esporádicamente y a costa de tanto mal

entreverlo!” (Ribeyro 1992b: 77). En lo relativo al diario, Esperanza López Parada (1999) ha observado la relación inversa entre la salud y la nutrición, por un lado, y la escritura del diario. Algunas épocas, sobre todo las primeras, en las que escribió el diario, su penuria económica y su desnutrición eran más patentes. Giraldo ha hecho notar, en esta misma línea, que el arte y la literatura serían una “forma de autodestrucción” que se une a otras, como el “deterioro pautado de la salud”, “el hábito de la noche, el alcohol, los cigarrillos” (2015: 351).

Si en su diario y en las prosas apátridas hay datos que avalan la preferencia de la escritura sobre cualquier otra actividad, en su obra de ficción existen ademanes que acreditan el podio en el que se instala el quehacer artístico por encima de los requerimientos del mundo, la salud, el corazón, el dinero o la sociedad. Además de “Solo para fumadores”, es clara esa actitud en “Silvio en El Rosedal”, uno de los cuentos en los que la crítica ha visto una supuesta influencia temática relacionada con la irrealidad y el absurdo cotidiano (Ofogo 1994: 354). La huella estaría más bien relacionada con esa “familia espiritual”, inscrita en el orden de la sensibilidad, la del artista solitario que se refugia en su arte, desde su intimidad, ajeno a la vida de fuera, tal como se manifiesta repetidamente en el diario de Kafka. Por ejemplo, el 1 de julio de 1913, el praguense anota una breve reflexión de dos líneas: “Mi deseo de una soledad desprovista de reflexión. Enfrentarme únicamente a mí mismo. Quizá lo consiga en Riva” (2021: 296). Esa soledad es indispensable para la creación, como expresa el 26 de diciembre de 1910: “He pasado dos días y medio [...] solo, y ya estoy, si no transformado, por lo menos camino de ello. La soledad tiene sobre mí un poder infalible. Mi interior se relaja [...] y está presto a dejar salir cosas más profundas” (2021: 60). La misma necesidad de alejarse del mundo para crear es la de Mario, protagonista del cuento de Ribeyro “Ausente por tiempo indefinido”, quien busca un lugar secreto para escribir su novela, sin que nadie le moleste, aunque finalmente vuelve a su vida anterior cuando se da cuenta de que el alejamiento absoluto tampoco es el remedio para la ausencia de

inspiración. Esa necesidad es también el motor de búsqueda del protagonista de “Surf”, el último relato de peruano, escrito poco antes de morir.

Finalmente, el aspecto que mejor explica el orden común de la sensibilidad de los dos autores es el estatuto del escritor, su actividad como productor, el proceso de creación artística, con sus momentos de lucidez y sequía, sus miedos, sus dudas e inseguridades, el recuento de sus capacidades, los juicios sobre sus propias obras y sobre las de otros creadores, etc. En ambos casos, el diario está lleno de apreciaciones metaliterarias. Dentro de ese nutrido espectro, tienen una relevancia especial las que se refieren a la escritura del diario. En Kafka destaca el deseo de ser regular en la escritura de su diario; ser disciplinado y no dejarlo (Kafka 2021: 242); la necesidad de escribir sobre sí mismo y su vida interior por encima de la ficción (394); las dudas sobre la calidad de lo escrito cuando revisa partes de su diario (315-316); la importancia que tiene para él la escritura autobiográfica (92-193); y, para concluir, las ventajas de llevar un diario como aporte al autoconocimiento, la prueba de haber vivido y la constatación de las transformaciones que se realizan en la persona (199).

En Ribeyro, todas estas especulaciones se dan cita en numerosas zonas de su quehacer diarístico, pero hay, a la vez, una cavilación mayor acerca de la naturaleza del género y de quien lo practica. En *La caza sutil*, como hemos apuntado, hay un artículo dedicado a explicar el fundamento de esa modalidad escrituraria. Aunque la publicación del libro es muy posterior, ese capítulo fue escrito en 1953 y en él se cita ya el caso de Kafka. En el diario ribeyriano, en el cuarto año del comienzo de su composición y meses después de redactar el artículo citado, insiste en ciertos aspectos genéricos que tienen que ver con la propia experiencia, pero también con sus lecturas de diarios que, como sabemos, ya incluyen a Kafka al menos desde el año anterior. La fruición especulativa del metadiario insiste en que el género nace por un sentimiento de culpa que se aligera mediante la escritura del yo, y por otro paralelo de soledad, que conviene de modo especial a los solteros y a quienes tienen

exiguas conexiones con lo público. Asimismo, el diario se identifica con la debilidad de carácter que se retroalimenta con el ejercicio de esa escritura, y que parece convertir en positivas las frustraciones a las que pone en evidencia. Esos problemas capitales planteados por el diario nunca son resueltos porque, de ser así, el diario perdería su razón de ser (Ribeyro 1992a: 40-41).

La importancia que tienen estas notas refleja la huella que han dejado los autores de los diarios que Ribeyro está consultando esos años (Amiel, Gide, Stendhal, Victor Hugo y Kafka). En el artículo de 1953, el peruano maneja una información de manual didáctico: trabaja con la veracidad, la cotidianeidad, la libertad de composición, el sentido del fragmento, el hecho de que el personaje es el mismo autor y de que las páginas del diario son cartas que alguien se envía a sí mismo, así como la observación de que en esos momentos los diarios íntimos de escritores están de moda. Son notas externas, visibles con independencia del contenido y de la propia vida íntima del autor. Sin embargo, cuando en el diario se reflexiona sobre el diario, la información se centra en las condiciones interiores del protagonista-narrador-autor. El pacto biográfico funciona aquí como catalizador de coincidencias vitales, emocionales, y no tanto genéricas o estilísticas. Este es el punto exacto en el que se manifiesta el orden de la sensibilidad que Ribeyro asume como propio en función de lo leído en los diarios de Kafka, y por el que siente una hermandad esquimal, erigida mediante señas y ademanes, como él mismo dice.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio
2019 *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ALBERCA SERRANO, Manuel
2015 “Juan Goytisolo, de Sarriá a Xemáa-El-Fná”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 776, 48-57.

APARICIO, Yannelys

2020 “De *Memorias del subdesarrollo* a *Memorias del desarrollo*: Kafka en la literatura cubana del desencanto”. *Anuario de Estudios Americanos*. 77, 2, 731-760. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2020.2.12>

BAQUERIZO, Manuel J.

1996 “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. En Tenorio Requejo 1996: 89-102.

BROCA, Salvador de

1984 “El existencialismo y Kafka”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*. 6, 5-10.

COAGUILA, Jorge

1998 *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*. Lima: Jaime Campodónico.

COAGUILA, Jorge

2008 *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.

CREMADES, Raúl; y ESTEBAN, Ángel

2016 *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*. Madrid: Verbum.

DE MAN, Paul

1984 “Autobiography as De-facement”. En *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 67-81.

DELGADO, Washington

1996 “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”. En Tenorio Requejo 1996: 109-120.

ELMORE, Peter

2002 *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ESTEBAN, Ángel

2016 *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

- FLO, Juan
2013 “Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung* (Fechas, textos, conjeturas)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 42, 215-240.
- GIORDANO, Alberto
2015 “La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”. *Cuadernos de Literatura*. XIX, 37, 341-360.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
2007 “En clave fantástica”. *El Comercio. El Dominical*. 10 de junio de 2007, 7.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1988 *La Generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Séptimo Ensayo.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1999 *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: Editorial San Marcos.
- HONORES, Elton
2010 *Mundos imposibles. Lo fantástico en la literatura peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.
- KAFKA, Franz
1945 *Journal intime*. Trad., Pierre Klossowski. Paris: Grasset.
- KAFKA, Franz
2021 *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza
1999 *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LUCHTING, Wolfgang A.
1988 *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- MINARDI, Giovanna
2004 “*La tentación del fracaso*. Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: entre la escritura y la existencia”. *Hispanérica*. 33, 99, 91-101.
- OFOGO N̄KAMA, Boniface
1994 “La Generación del 50 en el Perú. Una narrativa plural”. Tesis doctoral. Universidad Complutense.

OVIEDO, José Miguel

1996 “La lección de Ribeyro”. En *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Eds., Ismael P. Márquez y César Ferreira. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 81-86.

PESTAÑA, Cristina

1999 “¿Quién tradujo por primera vez *La metamorphosis* de Franz Kafka al castellano?”. *Espéculo*. 11. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>>. Consultado el 20 de marzo de 2022.

RIBEYRO, Julio Ramón

1976 *La caza sutil*. Lima: Editorial Milla Batres.

RIBEYRO, Julio Ramón

1989 *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico.

RIBEYRO, Julio Ramón

1992a *La tentación del fracaso. I. Diario personal (1950-1960)*. Lima: Jaime Campodónico.

RIBEYRO, Julio Ramón

1992b *Prosas apátridas*. Lima: Milla Batres/COFIDE.

RIBEYRO, Julio Ramón

1993 *La tentación del fracaso. II. Diario personal (1960-1974)*. Lima: Jaime Campodónico.

RIBEYRO, Julio Ramón

1995 *La tentación del fracaso. III. Diario personal (1975-1978)*. Lima: Jaime Campodónico.

RIBEYRO, Julio Ramón

1996 “La tentación de la memoria”. En Tenorio Requejo 1996: 81-85.

RODRÍGUEZ, Jessica

2002 “Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro”. *Revista Martín*. 4, 73-78.

SOLÍS, Nazareth

2008 “La degradación humana en el cuento «Los gallinazos sin plumas»”. En *Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*. Eds., Crisanto Pérez Esáin y Víctor Palacios Cruz. Piura: Universidad de Piura, 119-130.

SORRENTINO, Fernando

1974 *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.

TENORIO REQUEJO, Néstor (ed.)

1996 *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea Editores.

VEGA MENDIETA, Nehemías

2017 *Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VIDAL, Luis Fernando

1996 “Ribeyro y los espejos repetidos”. En Tenorio Requejo 1996: 247-265.

YELIN, Julieta

2011 “El muro invisible. Sobre la recepción crítica de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano (1927-1965)”. *Revista de Letras*. 13, 35-50.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1996 “Al final del viaje”. En Tenorio Requejo 1996: 55-57.

Recepción: 04/07/2022

Aceptación: 29/01/2023