



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ENTRE LA BOHEMIA Y EL CRIMEN: LA IDENTIDAD PERFORMATIVA EN “EL DIARIO ANTUERPENSE”

DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura, con mención en Literatura

Hispánica que presenta el Bachiller

SEBASTIÁN ANDRÉS GARCÍA MARENGO

ASESORA: CECILIA ESPARZA

LIMA, 2011

ÍNDICE

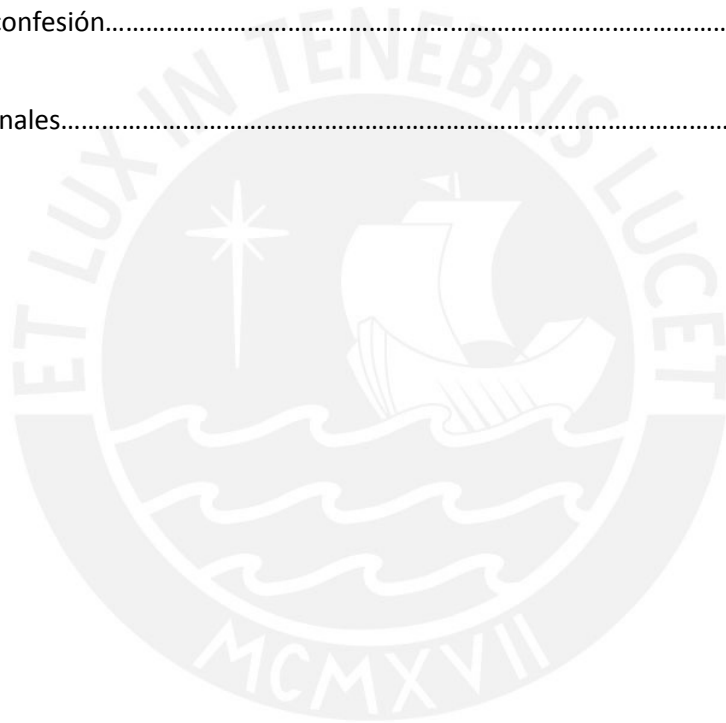
Introducción.....3

Primera parte. El hombre letrado.....8

Segunda parte. El poeta maldito.....24

Tercera parte. La confesión.....34

Consideraciones finales.....47



Introducción

Este trabajo analiza la construcción de la identidad performativa de Julio Ramón Ribeyro en el “Diario Antuerpense” a partir de dos modelos: el del “hombre letrado” y el del “poeta maldito”. Dicho diario forma parte de la colección titulada La tentación del fracaso que abarca su vida entre 1950 y 1978. El “Diario Antuerpense” es aquel que escribe en 1957, durante su estadía en el barrio de Mortsel en la provincia de Antwerp, Bélgica.

Detrás de la idea de una identidad performativa está la noción -que ya es casi sentido común- de que no se puede hablar más de la identidad desde términos esenciales. La forma en que una persona se desenvuelve dependerá siempre de una gran cantidad de factores, y este desenvolvimiento puede considerarse como una actuación. Según Robert J. Landy, hasta los 30’s el concepto de rol era un término asociado sólo al teatro, pero a partir de esta época se convirtió en una metáfora que se aplicaba al análisis psicológico y social hasta que ahora la noción del mundo como un teatro ha adquirido “respetabilidad científica” (Persona and performance... 19).

Algunos críticos como Mauro Wolf, sugieren que no pensemos en la performance como algo que se limite al campo de lo ficcional, sino que esta constituye un “elemento esencial de la vida cotidiana” (Wolf en Helbo 61). Erving Goffman, uno de los intelectuales que ha estudiado la manera en que la “persona” (lat. máscara) se presenta en la vida cotidiana, hace esta interesante afirmación:

La relación social ordinaria está organizada naturalmente como una escena, con cambios de acciones urdidos teatralmente, contra-acciones, y líneas finales...

Sugiero que a menudo lo que hacen los hablantes no es proveer información a un

receptor, sino presentar dramas a una audiencia. De hecho, parece que pasamos la mayor parte de nuestro tiempo ocupados no en dar información, sino en dar shows (Goffman en Helbo 60).

A partir de esto podemos entender la afirmación de Hans-Thies Lehmann según la cual la vida es más performativa que el mismo teatro, pues en el teatro los actores sólo pretenden performar (Lehmann 179), mientras que nosotros nos llegamos a creer por completo nuestros papeles. El actor nunca olvida que está actuando.

No es extraño que el concepto de performance surja con tanta fuerza en una época como la nuestra en la que; por un lado, las culturas están permanentemente expuestas unas a otras, de modo que uno descubre el aspecto performativo de la propia, y en el que estamos permanentemente bombardeados por el cine y la publicidad. Según Richard Schechner, “el surgimiento del campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post-colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridizándose en energía” (11)¹. La performance ya no es sólo una noción sugerente, sino que ha llegado a ser todo un campo de estudios en el sentido en que se le considera una perspectiva o disciplina como la matemática, la física, o el derecho (Schechner 14).

Hablar de la realidad humana como performativa, sin embargo, no equivale a decir que todas nuestras relaciones son falsas o que todos mentimos todo el tiempo, sino que hace hincapié en nuestra “necesidad constante de representar nuestro yo, nuestro rol, nuestra “persona” social en frente de otros, o, más simplemente, nuestra necesidad de dar una imagen de nosotros mismos que responde a la forma en que queremos ser vistos por otros” (Helbo 60). Esta es una distinción

¹ Schechner explica que la Universidad de Nueva York (NYU) fue pionera en estudios de performance. Estos comenzaron a mediados de los setenta y los temas comenzaron abarcando la representación del yo, el chamanismo, la performance cultural e intercultural; y eventualmente se comenzaron a dar cursos sobre performance feminista y de género, post-estructuralismo, actos de habla, etc (15).

importante pero a la que le falta una precisión: no es una la forma en que queremos ser vistos por otros, sino muchas. En este sentido podemos entender a G. H. Mead cuando afirma que “nos dividimos en todo tipo de yo’s diferentes con referencia a nuestros conocidos...Hay todo tipo de yo’s respondiendo a todo tipo de reacciones sociales” (Landy 20), y a William James cuando dice que “...la cantidad de yo’s sociales que tiene un hombre es la misma que la de los individuos que lo reconocen y cargan una imagen de él en su mente” (Landy 20). Aquí la idea de un yo se deshace cuando se le enfrenta no sólo a esta multiplicidad de imágenes que el sujeto tiene de sí mismo sino incluso de todas las imágenes que de él tienen sus conocidos². Habría que decir que incluso estas imágenes cambian con el tiempo, de modo que tenemos una pura variedad sin original. De esto se desprende que conviene pensar la identidad no como una entidad estable sino como un repertorio de roles que se van desplegando en diversas circunstancias.

Hasta aquí me he permitido extenderme sobre la validez del concepto de performance y la posibilidad de utilizarlo en un análisis, pero ahora tengo que señalar que no soy el primero en usar términos que podemos considerar performativos al enfrentarme a La tentación del fracaso. Esto no debería sorprendernos si reparamos en que el proceso de construcción de la identidad se hace muy evidente en el diario por su naturaleza de texto fragmentario e inacabado en tono confesional. Allí se hace palpable la dificultad de delimitar la identidad de un yo-narrador en un diario que está en construcción a medida que se escribe. Es por eso que la mejor forma de enfrentar la identidad en un diario sería verla como la construcción de una “persona dramática” (Esparza 134) o “persona literaria” (Cabrejos 171). Resulta interesante, en este sentido, que

²A todos nos ocurre alguna vez la experiencia de estar en presencia de individuos diferentes con los que solemos comportarnos de modo distinto: “Lo que nos pone en problemas en estos casos es el conflicto entre nuestras distintas máscaras o, más precisamente, la imposibilidad de mostrarlas todas al mismo tiempo” (Helbo 60). De esto era muy consciente un conocido escritor italiano: “soy un ser distinto para cada persona que me conoce. Lo sé, lo veo. Y nada me embaraza tanto como estar a la vez con otros para quienes sé que soy un tipo distinto” (Luigi Pirandello en Amalfi 175).

Ribeyro considerara en primera instancia al diario como un género en el que no interviene la ficción, sin embargo más tarde comprenderá que la invención está puesta en la construcción de la persona. Tras una conversación con Santiago Gamboa, Ribeyro comprendió que el propio acto de contar ciertas cosas y callar otras es ya un trabajo de montaje, ya interviene lo ficcional (Cabrejos 177).

Ahora conviene hacer un alto en estas reflexiones para revisar porqué Ribeyro hace el viaje a Bélgica que lleva a la escritura de nuestro objeto de estudio. En la entrada del 12 de julio de 1956, del “Diario muniquense”, Ribeyro reflexiona sobre los atractivos e inconvenientes que presenta la reciente oferta que le hace Paul Scheidewind para pasar una temporada en Bélgica, en la fábrica Gevaert, aprendiendo técnicas fotográficas. (La tentación del fracaso 110) Aceptar la oferta significaría un gran alivio en el aspecto práctico: “A mi regreso al Perú tendría un trabajo, un sueldo, un porvenir” (110). Ribeyro, sin embargo, encuentra motivos para dudar. El más importante de ellos es que esta temporada dedicada al aprendizaje de un oficio le llevaría a abandonar a lo que se había dedicado en los cinco años anteriores: la literatura.

Ribeyro acepta, pero ocurre todo lo contrario a lo que había previsto. En lugar de abandonar la literatura, lo que se revela en este diario es un afán por encarnarla, por constituirse desde ahí. Y es por esto que en el “Diario Antwerpense” vemos a un Ribeyro mucho más cómodo con sus circunstancias si lo comparamos con el que vemos en gran parte del resto de La tentación del fracaso que llega a considerar al diario como un “enano malévolo”³. Según esta idea el diario era una criatura que le quitaba la fuerza volitiva y era ella la que le impedía actuar satisfactoriamente en la vida y crear obras literarias de importancia.

³ Señala en la entrada del 27 de noviembre de 1960: “Debo empezar por aniquilar al enano maléfico y devorador del diario, de la introspección, del registro mortal de mi persona” (221).

Lo que se ve en el “Diario Antuerpense”, más bien, es un equilibrio entre la vida vivida y la vida contada, entre la vida real y la literatura. Y es muy curioso que mientras que le preocupa encontrar un estilo en su escritura que evite la teatralidad (eliminando el diálogo) y admira la frialdad en otros diaristas; Ribeyro refleja su vida en términos eminentemente teatrales⁴ y emocionales. Hay aquí un gran contraste entre la actitud reticente y manifiesta incomodidad con que aborda los roles que la vida le presenta y la buena disposición para actuar que muestra en este diario.

Esto es así porque Ribeyro se encontrará con unas circunstancias que le permitirán performar dos roles que sí le interesan porque vienen de aquello que Ribeyro temía dejar y constituye su mayor interés: la literatura. Sostengo, entonces, que en el “Diario Antuerpense” se puede visibilizar la pugna de Ribeyro por parecerse a dos modelos letrados: el del hombre ilustrado y el del poeta maldito. Ambos modelos se sustentan en la literatura europea de fines del siglo XIX que, como quedará claro al final de este trabajo, tuvieron un gran valor formativo en la “persona” o “personas” literarias a partir de las cuales Ribeyro construye su identidad.

⁴ En 1956 Ribeyro hablaba de las ventajas de interpretar la vida como un personaje frente a las desgracias (111).

"Caminando con un amigo Luder se ve reflejado en la vitrina de una tienda -Ya me fregué - dice, sobreparándose- Acabo de darme cuenta que no soy un hombre de hoy sino un letrado de ayer. Hasta en mi manera de caminar arrastro los escombros de mi educación literaria".

(Los dichos de Luder 13).

Primera Parte: el hombre letrado

Una famosa frase de Abelardo Oquendo señaló a Julio Ramón Ribeyro como “el mejor narrador peruano del siglo XIX”. Este dudoso halago se debió a que luego de la aparición de La ciudad y los perros, la excelente narrativa ribeyriana “se vio envejecida” (Elmore 42). Frente a los novelistas como Mario Vargas Llosa que se empeñaban en la experimentación formal, Ribeyro prefirió la frase impecable y el relato lineal que parecían característicos del siglo anterior. En su diario se lamenta: “¡Felices los tiempos aquellos –hace cincuenta o sesenta años– en que un novelista podía contar ordenadamente una historia, con veracidad y estilo...!” (La tentación del fracaso 270).

Aunque Ribeyro se haya defendido diciendo que la novedad no está necesariamente en la técnica sino en la sensibilidad; resulta interesante ver que en realidad esta sensibilidad se encuentra formada y determinada por modelos del siglo XIX, de modo que en La tentación del fracaso, Ribeyro recrea tópicos de ese siglo. En el epígrafe de Los Dichos de Luder que abrió este capítulo, Ribeyro expresa, a través de Luder, una idea que recorre esta tesis. No es sólo que la “literatura de ayer” haya influido poderosamente en el estilo de sus cuentos, sino que ésta llega a determinar su “persona” hasta el punto de afirmar que incluso en la propia forma de caminar se refleja su educación literaria. Ribeyro se representa como un letrado del siglo XIX, modela su vida para ser similar a ellos y sigue muchas de sus ideas, costumbres y ritos por los que ellos parecen haber tenido que pasar.

Comencemos por reparar en que él viaja joven a Europa donde residirá por muchos años, prefiere París entre todas las ciudades. Puede verse aquí el llamado “mito de París” por el cual aquel que quisiera ser exitoso, particularmente en el arte, estaba obligado a realizar la peregrinación a la capital francesa. Rubén Darío, por ejemplo, soñaba con París desde niño y en su autobiografía declara que en sus oraciones le pedía a Dios que no lo dejara morir sin conocer esa ciudad (Montaldo 99). Está claro que aunque Ribeyro se afirma siempre como peruano, hay una tensión entre esta declaración y su interés por hacer suya la cultura francesa. Es esta posición entre uno y otro lado la que le permite caricaturizar a ciertos tipos en el artículo “Peruanos en París” (La caza sutil 49-54) que escribe durante su estancia en Atwerp, Bélgica. Allí habla de los “especímenes realmente curiosos” que el Perú exporta a París⁵. Ribeyro desecha el artículo por ser de un estilo que obedece a unas leyes demasiado simples (La tentación del fracaso 141), pero lo interesante es que evita hablar sobre a qué tipo correspondería él o, lo que es más importante, por qué eligió vivir en esta ciudad.

Esto es claro si pensamos que Ribeyro desea ser un gran escritor, de modo que salir del Perú parecía un paso necesario. En una entrevista concedida a Abelardo Oquendo señala: “Es difícil que países en vías de desarrollo tengan una vida literaria... Decididamente no creo que tengamos vida literaria, a menos que se dé este nombre a los pequeños cenáculos que yo conocí hacia el año 1950, formados por grupitos de fanáticos de la literatura que hablaban mucho, creaban poco y publicaban menos” (Ribeyro en Oquendo 20-21). De modo que se le hace natural vivir en Europa que es de donde vienen aquellos escritores que él más admiró como Proust, Stendhal, Chéjov y Baudelaire. Los diarios de Ribeyro y en especial el “Diario Antwerpense” están plagados de

⁵ Están los siguientes: el antichauvinista al que “le basta escuchar el nombre del Perú para entrar en convulsiones”; el “coleccionista de países” que asume cada nuevo sello en su pasaporte como una condecoración; el que conoce París desde hace muchos años y afirma haber conocido “el verdadero París” y “la verdadera bohemia” y no eso que hay ahora; el artista pobre peruano que pone todas las excusas posibles para no trabajar ni realizar su arte, pero que podía enseñarnos cómo vivir gratis; y el peruano serio, matriculado en la clase de las 8am de la Alianza Francesa “para aprovechar bien su día” (La caza sutil 50-53).

referencias a autores y libros y apenas a eventos de su época. La política es un tema que simplemente no aparece en este diario: estamos frente a una especie de “huerto cerrado de la literatura”. Ribeyro elige autorrepresentarse mediante la imagen del hombre letrado que es un experto en literatura.

¿Qué implica asumir la pose del hombre letrado? Resulta necesario que nos remontemos un poco en la historia de América Latina y recordemos que fue el letrado al que se le encomendó la tarea de crear la nación. Había que crear un nuevo orden simbólico y surgió toda una clase que al manejar los signos y al no estar estos al alcance de todos, terminó por dotarse de un halo sagrado: llegó a ser una suerte de clase sacerdotal (Rama 25).

La literatura va a terminar por autonomizarse de las instituciones, pero ya había sido utilizada durante mucho tiempo como un medio por el cual se educaba y se imponía orden. Se había convertido en el espacio en donde se proyectaban modelos de comportamiento necesarios para la invención de la ciudadanía (Ramos 8). Sin embargo, de acuerdo con Ángel Rama, el letrado no percibía sus funciones culturales dentro de las estructuras de poder como tales, ni eran vividas así. Es así que al letrado se le asocia con el “buen ciudadano” que utiliza la razón frente al “bárbaro” que era un mal ciudadano –o simplemente no lo era– asociado con lo pasional. Se puede ver en la obra de José Enrique Rodó, por ejemplo, que la cultura tiene el sentido exclusivo de “alta cultura” (Ramos 206). El hecho de que unos pocos fueron los encargados de las letras hizo que se creara una reverencia por ellas que nunca llegó a desaparecer.

Pero mientras en Latinoamérica Sarmiento publicaba su Facundo⁶, en Europa los letrados establecían una relación muy diferente con el poder. No sólo se habían alejado de los estados

⁶ Facundo: Civilización y Barbarie fue un libro escrito por Domingo Faustino Sarmiento y publicado en 1845. En él el autor sostiene que se debía “traer la civilización” –asociada a la cultura letrada de Norteamérica y los países del norte de Europa– a Latino América y que se debía “eliminar la barbarie” que la caracterizaba.

como también ocurriría años más tarde en América Latina ante la delimitación de las disciplinas, sino que con el crecimiento de la clase obrera y ante nuevas e inestables condiciones sociales y políticas, adquieren un tono contestatario: se trata de la bohemia. Resulta interesante la frase de Flaubert que lo tipifica como un bohemio: “De toda la política sólo entiendo una cosa: la revuelta” (Benjamin 94). En Ribeyro veremos que él busca imitar los signos exteriores de la bohemia sin tener en mente ese aspecto revolucionario central en la frase de Flaubert.

Antes de ir directamente al “Diario Antuerpense” conviene recordar brevemente cuál era la situación en que se encontraba Ribeyro cuando lo escribe. El “Diario Antuerpense” comienza con la entrada del 25 de abril de 1957 y en ella señala que la última vez que escribió en el diario fue casi un mes y medio antes en París. Esta es la primera vez que escribe desde su llegada a Amberes, en donde se encuentra para aprender fotografía en la fábrica Gebaert por invitación de Paul Schneidewind. El día en que Ribeyro recibió la propuesta para realizar este “stage” –el 12 de julio, casi unos 9 meses antes–, hizo constar su reacción y confesó estar desconcertado (La tentación del fracaso 110). Fue una oferta inesperada que podía trastornarlo todo. Él que se quejaba unos meses antes de sentirse “inútil como una larva” (103), ahora tenía la posibilidad de aprender un oficio del que podría vivir dignamente. En lugar de estar contento por esto, sin embargo, le preocupa que, por un lado, que este viaje implique un abandono provisional de la literatura y que, por otro, regresará al Perú tras cinco años de ausencia para ocupar un “lucrativo cargo de perito en fotografía” cuando sus parientes y amigos esperaban verlo investido de “alguna dignidad universitaria” (110). La fotografía no aparece aquí como un arte tal como la consideramos hoy día,

sino como un mero oficio técnico que tiene mucho menos prestigio que ocupar un puesto universitario⁷ y tener ciertos logros académicos.

A pesar de estas consideraciones, Ribeyro viaja a Bélgica y en esta primera entrada del “Diario Antwerpense” lo encontramos perdido entre mandiles, sustancias químicas, papel fotográfico, etc. Se hará allí evidente la incapacidad que Ribeyro ha adquirido para funcionar en tareas puramente prácticas al haberse pasado “diez años leyendo libros de ficción, flotando entre vaguedades” (135). Cecilia Esparza ha señalado que en La tentación del fracaso “La vida burguesa, dedicada a las actividades «productivas», contrasta con la sensación de sentirse dominado por una pasividad que hace que el diarista se sienta incapaz de actuar en el mundo” (114).

Ribeyro opta por darle una oportunidad a “la vida práctica” y al final de esta entrada habla de la necesidad de “voltearse como un guante” (135). ¿Pero es verdad que al dedicarse a asuntos fotográficos Ribeyro abandona la literatura? En realidad ya parece imposible que pueda interpretarse a sí mismo en términos que no sean literarios. Lo que ocurre en Mortsels es que se dan las condiciones propicias para que Ribeyro actúe el rol del hombre letrado.

Un mes después de la entrada del diario ya mencionada (25/6), aparece uno de los personajes más importantes cuyo nombre Ribeyro aún no conoce, al que llama simplemente “la maravillosa niña de la bicicleta” (142). Ella es una chica de diecisiete años muy hermosa que Ribeyro ha estado viendo ya por un mes consecutivo pasar todos los días por su ventana; sin embargo recién ahora la menciona. Al día siguiente (26/6) ocurre que un joven llamado Tony se le acerca en un bar y lo invita a su casa. Tony resulta ser el hermano de esta niña cuyo nombre es Mimí. Pero lo más interesante de esto es que tanto Tony como la madre son personas a las que les interesa la

⁷ En el diario Ribeyro recuerda que algunos de sus antepasados fueron rectores universitarios. El conflicto de Ribeyro estaría en que de trabajar en una universidad no podría ocupar un puesto más bajo que ese sin sentirse inferior a ellos. (La tentación del fracaso 70).

literatura por encima de todo. La madre tiene una magnífica biblioteca, escribe poemas y piezas de teatro; y Tony le dice que en realidad lo único que le interesa es escribir. Ribeyro está fascinado por esta situación:

Todo ello no es normal si partimos del equívoco inicial: Tony creyó que yo era español y que me gustaba el flamenco. Por eso me invitó. Yo creí haber sufrido en su casa el más grande fracaso mundano de mi vida porque ni escuché los discos – como ellos esperaban-, ni batí palmas, ni me puse a reír ni a zapatear. Lo único que hice fue hablar durante dos horas consecutivas de Valéry y beberme toda la botella de vino descorchada en mi honor. Todo esto ha tornado en mi favor. Se espera mi próxima visita. (142)

Es necesario que notemos cómo Tony y su familia esperaban obtener una actuación de Ribeyro, y una actuación fue lo que obtuvieron. Es sólo que en lugar de zapatear, reír y batir palmas, Ribeyro se sale del libreto y habla durante dos horas de Valéry mientras bebe mucho vino. Al hacerlo, sufre porque cree que no está cumpliendo con sus expectativas, pero por una cuestión del azar estas personas resultan tener el mismo interés por la literatura y Ribeyro es sumamente exitoso. En esta primera performance, a partir de la charla sobre Valéry y el vino, ya están los dos elementos que constituyen –como ya mencioné– al hombre letrado bohemio: el respeto por la alta literatura y una actitud rebelde o dionisiaca.

Existe un respeto e incluso un amor por los libros del que Ribeyro habló en La caza sutil: “Un libro amado es un fragmento de la vida. Perdido el libro queda un vacío en la memoria que nada podrá reemplazar. Los verdaderos amantes de los libros inscriben su vida en ellos. Se podría adivinar el carácter de una persona, se podría incluso trazar su biografía, examinando no solo qué libros ha leído, sino cómo los ha leído” (“VII. El amor a los libros” en La caza sutil 47). El libro para Ribeyro,

entonces, pareciera determinar a la persona por completo. La palabra escrita aparece con mayor prestigio que la hablada, y el buen libro es casi un objeto de culto. Pero esta actitud sacralizadora no se limitará al objeto del libro sino a aquellos letrados que adquieren saber sobre él. Hay que decir que, si bien en el siglo XX las letras han pasado por un proceso “democratizador”, persiste un discurso que otorga prestigio al grupo que se ungió con la capacidad de hablar de manera autorizada de la literatura.

Sería posible pensar, entonces, que Ribeyro es acogido en este grupo de letrados por su capacidad para administrar el “sacramento de la literatura” o por su condición de “exégeta” de las grandes obras y no sólo por presentar una actuación entretenida. Ribeyro establece una relación con Mimí y una pequeña comunidad con su mamá y sus hermanos basada en conversaciones sobre “aquello que hablan las personas que escriben” (143). Podemos ver a este grupo que se forma como una “comunidad bohemia” que no sólo consume sino que también produce literatura y el ser parte de ella es algo que se revela no sólo por el discurso. De la mamá de Mimí dice Ribeyro que es una “mujer ilustrada que adivina los gestos y entiende los silencios” (143).

Mónica Bernabé señala que la bohemia surge a mediados del siglo XIX en Francia y es consecuencia del desarrollo de la prensa, la expansión del mercado de bienes culturales y la emergencia de un sector conformado por jóvenes sin fortuna animados por la idea de probar suerte en la carrera de escritor, heredera de una larga tradición que la había dotado de un halo sagrado y místico (24). Pero la bohemia no se relaciona únicamente con la literatura sino con el arte en general: “Numerosos jóvenes que aspiraban a vivir del arte inventaron un arte de vivir que los llevó a conformar un grupo aparte, una suerte de sociedad dentro de la sociedad integrada por escritores y artistas, pintores⁸ y músicos. Bajo el término de bohemia se inaugura una serie de prácticas ajenas a la rutina burguesa” (Bernabé citando a Bordieu 24). De hecho, Ribeyro dice que

⁸ Nótese que el hermano mayor de Mimí es pintor.

Madame Ana, la mamá de Mimí, es una mujer “admirable por haber sabido crear ese ambiente de liberalidad y de bohemia inconcebible en una familia burguesa” (La tentación del fracaso 167).

Pero siguiendo la opinión de Bernabé, la bohemia no tendría que pensarse como algo ajeno a la burguesía sino como “la expresión misma del conflicto surgido en su seno” (25). Sería una reacción natural o un “exceso de la burguesía”. No resulta extraña entonces la actitud de Ribeyro que—en general—se declara incapaz en la vida productiva o burguesa (Esparza 114), ya que esta incapacidad es un signo de distinción que indica que uno está hecho para asuntos más elevados⁹. Resulta muy interesante que este “exceso de la burguesía” —como lo he llamado— llegará a aparecer como un paso necesario a seguir por los amantes del arte, de modo que como Porto-Bompiani señala: “la bohemia es el estado inicial por el que deben pasar todos los artistas y literatos antes de alcanzar una sólida notoriedad” (Porto-Bompiani en Holguín 164). Ribeyro no se representa a sí mismo como un bohemio sólo por una casual afinidad con esta imagen, sino que tras una tradición de escritores que han seguido ese camino antes de alcanzar el éxito, la bohemia es una manera de parecerse a ellos.

Algo que caracteriza a la bohemia es su tendencia a la cofradía (Bernabé 27) y en ningún fragmento se ve esto tan claro como en el conflicto que se narra el 17 de julio. Ribeyro declara que es expulsado brutalmente de la casa de Mimí por el “pater familiae” (La tentación del fracaso 148). Este parece un acto súbito y arbitrario pero, como observa el propio Ribeyro, se trata de una forma de ejercer autoridad. El padre representa al orden oficial y no tolera la presencia de Ribeyro

⁹ El desprecio por lo útil y productivo se ve claramente en que Ribeyro no vuelve a mencionar su ocupación en el *stage* de fotografía salvo para afirmar la superioridad del arte sobre la técnica: “Las obras artísticas son, por definición, inmejorables. La ciencia depende de la técnica en una medida mayor que el arte. Los progresos que se hagan en astronomía o en biología dependerán del perfeccionamiento de los telescopios y los microscopios. La invención de la máquina de escribir no ha mejorado el estilo de los novelistas.” (La tentación del fracaso 136-137)

en la casa, pues su influencia es muy fuerte sobre su familia y posee demasiado prestigio. Lo que ocurre de inmediato es que la familia (o la comunidad bohemia) se pliega en favor de Ribeyro: lo invitan a un paseo, la madre le comunica el proyecto de alquilar una pieza donde pueden reunirse todos, y el hermano mayor le ofrece pintarle un retrato. Los hermanos de Mimí y la madre ignoran el orden familiar en donde la cabeza es el padre, y se inclinan por la bohemia que encabeza Ribeyro.

En este acto que representa un enfrentamiento al orden vemos una característica que para Walter Benjamin, era esencial y constitutiva de la bohemia: “Todos se situaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad” (Benjamin 102). Sin embargo, se trata de un acto demasiado tenue como para ser realmente significativo. La verdad es que en el diario de Ribeyro, la bohemia termina por ser una pose, un juego que ya no tiene ninguna relación con lo que Marx consideraba un aspecto central de la bohemia: la conspiración (Benjamin 91).

En cuanto a la performance de Ribeyro, notemos ahora que, pese a que él cultiva esta imagen que se opone a toda actividad productiva, no se resigna a pasar por alguien que pasa penurias económicas. Es muy interesante notar que aunque en la entrada del 29 de abril, se queja de no comer (136) y sólo un año antes tuvo que suspender la escritura del diario por un mes por falta de lapicero (102); en Antwerp, Ribeyro se encarga de pagar las cenas: “He sido educado en la escuela de la prodigalidad. Casi sin excepción, todos los parientes y amigos que he frecuentado me han enseñado a no darle ninguna importancia al dinero” (150). Resulta difícil creer en esta afirmación cuando el dinero es un tema que aparece con una enorme frecuencia en el diario. De hecho, es un tema de gran importancia con el que Ribeyro lidiará de diversas maneras, a veces, incluso, gracias a un golpe de suerte. Entonces hay que ver que en la afirmación de Ribeyro hay un afán aristocratizante que, en lugar de decirnos quién es él, nos dicen quién quiere ser. Diana Fuss en

Identification papers, nos invita a entender las identidades siempre como “improbables”. (Fuss 11). El individuo quisiera fijar su identidad, pero esto queda siempre en un deseo de fijación que no se concreta. La identidad es por naturaleza volátil y elude cualquier intento de aprehenderla.

De modo que la afirmación de Ribeyro no nos interesa aquí por su cuota de verdad, sino por lo que implica en la performance que hace para la familia de Mimí. Parece que este toque de joven despreocupado que no pasa apuros económicos le da prestigio a su actuación bohemia, o, incluso, la legítima. El letrado no es alguien que se dedica a la bohemia porque no tiene otra opción, sino que lo hace gracias a que puede vivir holgadamente¹⁰. Esto se hace evidente frente a Mimí quien al parecer se ha hecho la imagen de Ribeyro como un hombre de porvenir, o incluso un hombre rico (154). En el tercer capítulo intentaré mostrar las formas y razones por las que Ribeyro desbaratará esta imagen cuando trate el fragmento en que confiesa no ser el hombre letrado sino el poeta maldito.

Ya he descrito y explicado ciertos aspectos de la performance del hombre letrado bohemio, así como las situaciones que permiten dicha performance. Ahora conviene centrar la atención en la performance que Ribeyro hace para sí mismo y para los eventuales lectores. Ribeyro comenzará a convencerse de que la literatura está invadiendo la vida en Mortsel, al punto que llega a señalar que “Mortsel se convierte para mí en un país de cuento” (La tentación del fracaso 147)¹¹.

Para Ribeyro la literatura es el espacio de lo maravilloso o grandioso en oposición de una vida que tiende a ser anodina y hasta miserable. Por este motivo interpreta los sucesos agradables de su

¹⁰ Esto caracterizaba a la mayoría del círculo bohemio de Ricardo Palma, por ejemplo. Señala Holguín: “Hacia medio siglo XIX no pocos jóvenes limeños tenían una existencia frívola e intrascendente, sobre todo si gozaban de medios familiares suficientes para rehuir del trabajo...Los bohemios participaron del estilo de vida despreocupado y muchas veces insubstancial de cierto sector de la juventud limeña” (Holguín 162-163).

¹¹ Así como Don Quijote no habita en la realidad cotidiana sino en un collage de los distintos géneros narrativos del s. XVII español, Ribeyro parece hacer lo propio al recomponer sus experiencias en Bélgica a partir de sus obras favoritas de fines del XIX y principios del XX.

vida como parte de la literatura y hay que notar que en ningún otro diario de La tentación del fracaso, Ribeyro se compara a sí mismo con otros escritores con tanta frecuencia y de forma tan evidente como lo hace en el “Diario Antwerpense”. En la entrada del 25 de junio cuenta que ha vivido “un paseo irreal, una de esas pequeñas concesiones que la vida hace a veces a la literatura. Pensaba en Amiel paseando por la campiña de Zurich con una de sus discípulas. Pensaba en Rousseau, no sé por qué motivo” (144).

Ribeyro piensa en dos diaristas mientras vive una experiencia de una belleza extraordinaria. La pasión de Ribeyro por los diarios surgió en él tras la lectura del diario de Amiel a los catorce o quince años y siguió la tendencia natural de imitar lo que a uno le gusta (La tentación del fracaso 1). La vida y la literatura quedan enmarañadas pues Ribeyro, lógicamente, anhelaba de adolescente no solamente escribir grandes obras literarias, sino llevar una vida que fuera ella misma digna de ponerse por escrito y ser buena literatura. La experiencia que vive es tan “poética” que se le hace natural pensar en Amiel o Rousseau, diaristas con quienes asocia ese tipo de vivencias. Ambos escritores son francófonos, además, y esta experiencia se vive en francés¹². Podría decirse que Ribeyro está ocupando el rol del letrado en el sitio donde han surgido “oficialmente” los letrados. Rama dice: “Mientras los escritores europeos hablaban para sus lectores desentendiéndose de los marginales extra-europeos, los escritores de estas regiones siguen (como Carpentier) añorando la lectura eurocentrista como la verdadera y consagratoria”. (Rama 51) La emoción de Ribeyro está en que responde a los modelos que tanto admiró en años claves en la formación de su subjetividad.

¹²En varias entradas del “diario Antwerpense” Ribeyro opta por escribir en francés. En ocasiones se hace esto para darle verosimilitud al relato; en otras, parece tener una actitud lúdica o hacerlo por estar expresando una opinión que se apoya en la tradición literaria francesa. Ejemplos de fragmentos en francés del diario son las entradas del 7 de febrero y 3 de marzo de 1956; 15 de enero, 20, 24 y 31 de octubre de 1957; y 24 de febrero de 1959, así como las citas finales de este capítulo.

Pero no sólo eso, claro; Ribeyro está encantado por esta niña maravillosa de la que se está enamorando: “los «bohemos» fueron fieles al credo romántico que hacía de la mujer el objeto central de su admiración y sentimientos amorosos de diversa naturaleza” (Holguín 178) Apropiadamente, Mimí corresponde al ideal de belleza de la muchacha con la que uno se muestra galante y piropeador (Holguín 179). También está otro tema característico de la literatura del siglo XIX, conquistar a la mujer era conquistar la ciudad¹³.

Cuando Ribeyro describe esta experiencia como “una de esas pequeñas concesiones que la vida hace a veces a la literatura” (114) la vida aparece como una experiencia severa que en determinados—escasos—momentos cede el paso a la literatura. Esta aparece ligada a lo mágico, a todo aquello que es demasiado bello para ser real. Lo relacionado con Mimí queda también desrealizado o convertido en literatura. Esto se hace evidente en la entrada del 8 de octubre en que Ribeyro cuenta que estaba corrigiendo su novela (Crónica de San Gabriel): “Ayer abandoné a Leticia en el capítulo XXII de mi novela y descendí a conversar con Mimí” (La tentación del fracaso 164). En la cita se ve que se ha roto la distinción entre personas reales y personajes literarios. Ribeyro se desplaza con facilidad del ámbito de la ficción a la realidad. Además de esto, se ve que Ribeyro interpreta su relación con Mimí en términos literarios. Cuando habla de “Le grands jours de l’été” y “La nuit du Château” (167) refiriéndose a los buenos momentos que vivieron y a la noche en la que riñeron, está dándole a la relación un giro novelesco, como si esas frases se tratasen de los capítulos de una novela francesa.

Como dice Ángel Rama: “La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad”. (Rama 9) Si la vida se convierte en literatura—o es interpretada como tal—

¹³ Enrique Gómez Carrillo representa a una bailarina de cabaret así: “Tú Mirka, eres París... Para mí simbolizas el alma alada, bohemia, ingenua, de todo un pueblo. Eres París” (Enrique Gómez Carrillo en Pera 334). El propio Ribeyro compara las relaciones con una mujer como las relaciones que se tiene con la ciudad (Prosas apátridas 48)

parecería cargarse de la relativa permanencia de los signos: el instante queda fijado¹⁴. Eso es lo que está haciendo Ribeyro en las páginas de su diario. Esto se debe al inmenso prestigio y halo sagrado del que se dota a la palabra escrita: “La palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y precario. Más aún, pudo pensarse que el habla procedía de la escritura, en una percepción antisaussuriana” (Rama 9). Y no sólo eso, sino que en un tiempo de cambios cada vez más rápidos “la literatura podía proveerle a la sociedad moderna, al borde de la fragmentación, esa mediación con lo uno, la “juntura maravillosa” que la atomización supeditaba” (Ramos 212)

La noción de Ribeyro de la literatura no se relaciona con la idea del texto de Barthes, sino con la de la obra en la que el autor está muy vivo. Hay muchos escritores que Ribeyro menciona y que le sirven de modelo y como filtro para interpretar la realidad y sus propias vivencias y sentimientos. En el “Diario Antwerpense” se mencionan escritores como Wilde, Valéry, Flaubert y Baudelaire; pero hay dos en los que me detendré: Chéjov y Proust. En ambos casos Ribeyro interpreta la vida usando criterios de estos dos escritores cuyas obras lee durante su estancia en Bélgica. Hay aquí un proceso de ida y vuelta. Por un lado, la lectura de los cuentos de Chéjov y de la novela de Proust hace que crea reconocer características chéjovianas y proustianas en la realidad; y por otro lado, al reconocer estas características en sus vivencias, regresa a los libros a empaparse nuevamente de ellas. Pareciera que estos libros presentan distintos modelos a partir de los cuales podemos entender la realidad. Como sabemos, nuestra aproximación al mundo se da siempre a partir del lenguaje, de modo que todo lo que podamos decir y saber de él será siempre un discurso. Como señala Slavoj Žižek, la realidad necesita de la fantasía para sostenerse (Žižek 31). Nunca tenemos acceso a la “realidad real”, sino que nos aproximamos a ella mediante fantasías,

¹⁴ También en Borges vemos a menudo que él habla de la necesidad de que la literatura justifique la vida (Borges 93).

siempre tenemos que recurrir a algún tipo de relato. En el caso de Ribeyro, estas fantasías se relacionan directamente con sus lecturas preferidas.

La primera referencia a Chéjov se relaciona con Mimí. Apenas ha pasado una semana desde que la visita y dice: “Mis visitas a casa de Mimí están revestidas de la más pura teatralidad. Su sala es espaciosa como el escenario de una obra de Chéjov... (La tentación del fracaso 145) Ribeyro es muy consciente del aspecto teatral de la vida y la literatura, y su relación frente a ella es contradictoria. El 9 de setiembre, Ribeyro intenta escribir y manifiesta la voluntad de “abordar el tema con una actitud tal que me permita un estilo denso, rico en materia verbal. Voluntad de eliminar el diálogo para evitar la teatralidad” (161). No obstante, veinte días después, tras la lectura de una serie de cuentos de Chéjov, lo que lo entusiasma es precisamente lo contrario de lo que se proponía hacer. Cada relato es del tipo “lineal, vivo, vívido, rico en diálogo, exento de frases y de análisis” (163). La teatralidad gana. Hay que notar, por ejemplo, que la entrada del 6 de agosto está escrita en cuatro actos (155) y, especialmente, el importante fragmento de la confesión del que me ocuparé en el capítulo tres.

En Proust lo que admira son sus frases—lo que le faltaba a Chéjov pero que le daba vivacidad. Lo que escoge para leer es el segundo tomo de En busca del tiempo perdido: Á l’ombre des jeunes filles en fleurs (“A la Sombra de las Muchachas en Flor”) (149)¹⁵ Las frases en este libro, dice Ribeyro, son de una densidad que no se sabe dónde ni cómo van a terminar, en una entrada que pareciera imitar aquello que describe: se trata de una sola oración de diez líneas. Proust influye—como Chéjov— no sólo en las interpretaciones que Ribeyro da de las cosas sino también en la propia forma en que el diario está escrito. En cuanto al primer aspecto, hay entradas del diario en las que se hacen reflexiones sobre la memoria de los sabores “así como la memoria de los olores y

¹⁵ Nótese cómo el título que Ribeyro escoge dialoga con su relación con Mimí y con la entrada anterior: “Me amo en ella, revivo mi adolescencia” (149).

de la música que Proust ha tan espléndidamente analizado” (160). Ribeyro es alguien que se apoya en las opiniones de los grandes escritores y dialoga con ellos. En el tedioso trabajo de corregir su novela, por ejemplo, “me apoyo en una frase de Proust: «Quién sabe si muchas obras maestras han sido escritas entre bostezos»” (164)

Sin embargo, en el “Diario Antwerpense” está registrada también la imposibilidad de cumplir totalmente con la identidad que Ribeyro crea para sí mismo en Europa. Notemos aquellos momentos en que encuentra dificultades para ceñirse al rol. Recordemos que Fuss sostiene que en realidad las identificaciones son siempre improbables o excéntricas: siempre fallan (6). El primero de estos casos sería lo que Ribeyro llama “su incapacidad para la vida social” (La tentación del fracaso 138) que se remonta a su más tierna infancia. Ya desde esa época solía sentirse incómodo con sus semejantes y esto surge en su segunda visita a la casa de Mimí y su familia. Recordemos que en la primera visita él había aparecido como el perfecto hombre letrado que entretuvo a todos hablando de Valéry y tomando vino, de modo que todos esperaban su siguiente visita. Sin embargo Ribeyro confiesa: “En mi segunda visita he perdido un poco de prestigio. La casa estaba llena de gente. Hace mucho tiempo que no tengo la costumbre de vivir en sociedad... A los diez minutos decidí callarme. A la hora me retiré (143)”. La bohemia, sabemos, tiende a la cofradía, pero aquí Ribeyro se siente incapaz de cumplir con el papel y prefiere hacerse a un lado. Esta actitud que tiene que ver con su temperamento, lo relaciona más con la performance del “poeta maldito” que veremos en el siguiente capítulo.

La identidad del hombre letrado no sólo aparece como un papel difícil de cumplir, sino como uno que una vez actuado, resulta insatisfactorio. Me refiero a aquellos momentos en que se lamenta por la inteligencia que tiene y anhela la simplicidad de las bestias y ese vivir en un presente sin

memoria (165)¹⁶. En sus imitaciones de Proust podía verse una pasión al referirse a la memoria, pero resulta que esta cansa, que “empieza a sobarnos un poco de pasado. Los recuerdos se acumulan y no sabemos qué hacer con ellos” (137). Es entonces que el letrado, el civilizado, comienza a evocar la libertad del bárbaro. Esto ocurre sólo en los momentos en que el sujeto es dominado por el taedium vitae o el ennui, tópicos también del siglo XIX que discutiré en breve. Fuera de estos momentos específicos, hay una complacencia en el rol del hombre letrado, un cierto orgullo como cuando transcribe una frase de Mimí en la que ella se siente como una ignorante frente a él por lo mucho que sabe¹⁷.

Con esto concluimos el análisis de la performance del hombre letrado: un bohemio que no sólo es un experto en literatura, sino que la vive. Este bohemio es un hombre que aparenta no pasar apuros económicos sino que incluso podría pasar por un hombre rico que se relaciona con la “alta cultura”. En la oposición con el rol que será objeto de análisis del segundo capítulo es posible ver que el hombre letrado se relaciona con la moral y la virtud: un hombre decente con un brillante futuro.

¹⁶ “Je renonce à comprendre et maudis les complications de l’esprit et regrette la simplicité des bêtes, leur pur présent sans mémoire” (La tentación... 165).

¹⁷ Mimí: “A coté de toi je me sens bête, tu es si intelligent, tu sais tellement de choses.” (164)

Segunda parte. El poeta maldito.

En el “Diario Antwerpense” no es posible ver sólo a ese hombre letrado que se dedica a hablar de literatura y que se mantiene del lado de la ley pese a sus actitudes bohemias. Hay una performance que pareciera surgir en aquellos momentos en que la del letrado tambalea, como si al alejarse de una performance, de inmediato nos encontráramos en el dominio de otra. En el capítulo anterior señalé que en ciertos momentos el sujeto es invadido por un tedio vital que lo lleva a renegar de todo su saber y a anhelar la “libertad del bárbaro”. Estas actitudes parecen inspiradas en la literatura romántica del siglo XIX y es así que surge “el poeta maldito”, pues el modelo que aparece mencionado es Charles Baudelaire.

En la obra del poeta francés encontramos estos versos que presentan el primer tema:

en el infame zoo de nuestras corrupciones,
¡hay una más malvada, más inmunda, más fea!,
Aunque no gesticule ni lance grandes gritos,
Gustosamente haría de la tierra un desecho
Y dentro de un bostezo al mundo engulliría;
¡Es el Ennui! (Las flores del mal 79)

Ennui puede traducirse como “hastío” o “aburrimiento.” Podemos verlo en el “Diario antwerpense” en la entrada del 14 de junio: “Nunca he conocido esos estados de alegría activa que por momentos admiro en mis amigos y por momentos aborrezco” (La tentación... 140). A decir verdad, el aburrimiento es uno de los motores principales de La tentación del fracaso y de muchos otros diarios. Es un término que tomó fuerza en el siglo XVIII y que parece relacionarse con la mayor

importancia que se le da a la individualidad: “el aburrimiento implica una preocupación por el yo, específicamente, una sensación de victimización” (Spacks 32)¹⁸.

Patricia Meyer Spacks explica que el aburrimiento¹⁹ es producto de las ciudades y que no parece ser inherente al ser humano (14). De hecho el aburrimiento no existe en las sociedades que tienen que luchar contra la inclemencia de la naturaleza, pero una vez que se la “doma” se produce una sensación de pesadez. El aburrimiento se relaciona, entonces, con una serie de circunstancias de la vida citadina y la mecanización de la producción: la parcelación del tiempo, la relativización de los ideales, las grandes aglomeraciones en donde no se conoce a nadie, las rutinas mecánicas y el alejamiento de los ciclos naturales. En muchos sujetos surgirá una reacción frente a la modernidad, una resistencia que tiene al aburrimiento como uno de sus síntomas.

Según Spacks, el aburrimiento aparece de una u otra forma en todo escrito a partir de 1800 (1), ya sea como parte del tema o como una tensión que guía el texto: toda novela, por ejemplo, pretende librar a sus lectores de él. La peculiaridad del ennui frente al aburrimiento común es que se trata de un aburrimiento elevado²⁰; es decir, un aburrimiento que sólo pueden sentir ciertos seres para los cuales nada es suficiente. Mientras que el aburrimiento era una respuesta a una falta de ocupación o un hartazgo por una situación de monotonía, el ennui implica un juicio del universo (12). Evidentemente el que se coloca en posición de juez está por encima del resto. Entonces, aquello que era un síntoma, se convierte en una pose que demuestra grandeza, que se lleva con orgullo y se prefiere al trivial aburrimiento aunque sea más miserable. A diferencia del

¹⁸ Aquí y en adelante, mi traducción.

¹⁹ Boredom en inglés. Aldous Huxley, en su cuento Dos o tres Gracias explica las dos etimologías que las autoridades adjudican a la palabra Boredom. Podría venir tanto de la palabra bore que significa perforar como del francés bourrer que significa saciar o hartar. Huxley aventura una tercera posibilidad: burr (zumbido) (Huxley 1). Todas estas funcionan para caracterizar el aburrimiento como una molesta y penetrante sensación de hartazgo.

²⁰ Spacks le llama el “primo dignificado” del aburrimiento (Spacks Prefacio XI): “El término aparece con toda su densidad metafísica en el siglo XII” (Spacks 27).

aburrimiento que puede ser momentáneo, el ennui implica un “odio a la vida” y es “un estado del alma que rehusa remedio, una percepción existencial de la futilidad de la vida” (27). En la obra de Baudelaire podemos verlo nuevamente en esta cita: “lo que siento es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable...una ausencia total de deseos, una imposibilidad de encontrar cualquier diversión” (Baudelaire en Sartre 24). ¿No es esto análogo a lo que dice Ribeyro?: “Paseo solitario en medio del distrito en fiesta. Sensación de abandono, de incomunicación, como en Freinmann, hace un año” (139). Lo curioso es que el poeta maldito pareciera buscar el aislamiento para poder sufrirlo. Ribeyro ha dejado a su familia y amigos al irse a Europa. Está en medio de un distrito lleno de gente, pero se siente “perdido en este mezquino mundo, a codazos con las multitudes” (Baudelaire Diarios íntimos 28).

Esta actitud se relaciona claramente con el dandismo. Como señala Mónica Bernabé, mientras que la bohemia tiende al gregarismo y la cofradía, el dandismo presenta una “búsqueda de individuación marcada por la excepcionalidad y la distinción, es segregación y apartamiento” (26-27). El dandy entonces rechaza los valores del capitalismo y presenta, como indica Bernabé, una performance de individuación en la que busca desagradar (Benjamin 196). Convierte su diferencia “natural” respecto de sus congéneres en un amaneramiento que lo aleja aún más de ellos.

El dandy gustará de perderse en la multitud. Un fragmento en que aparece esta performance es la entrada del 16 de junio en el que Ribeyro dice haber realizado un “paseo solitario hasta la estación del ferrocarril” en el que recorre la ciudad pasando por bares y prostíbulos. “Terminé en el Oberbayern bailando con una cuarentona que me convocó para hoy a medianoche. Iría, si no estuviera tan cansado, para gozar de una de esas siniestras experiencias baudelerianas” (La tentación del fracaso 141).

Cecilia Esparza señaló que Ribeyro “se inspira en la actitud baudeleriana con relación a la figuración del artista y el tipo de mirada que dirige a la realidad externa a su subjetividad” (111) e identifica el tópico del flâneur que Walter Benjamin analizó en “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”. Allí el filósofo alemán explica cómo la gente tuvo que adaptarse a las nuevas características de la vida en las grandes ciudades que iban surgiendo: “la calle se convierte en morada propia del flâneur, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes” (Benjamin 124). El flâneur elige la calle por su novedad, por su capacidad para entretener, sorprender y maravillar.

Caminar por la ciudad se convierte, como se ve en la cita del diario, en un entretenimiento per se: “Kermesse en Mortsel, se danza. Desde mi ventana veo los cafés iluminados, plenos de gente. Por momentos el viento se lleva a la música de modo que las parejas parecen danzar en el vacío, en el silencio. Parecen muertos abrazados” (La tentación... 139). Esta última oración es significativa porque nos muestra cómo el poeta maldito no puede ver en el baile y la fiesta otra cosa que un signo de muerte. No son sólo los nuevos establecimientos y las tiendas las que entretienen al que realiza el “callejeo” del que habla Benjamin, sino la multitud, la gente misma es fuente de entretenimiento: “el placer de estar en las multitudes es una forma misteriosa del goce de la multiplicación del número” (Diarios íntimos 9)²¹.

Ribeyro comparte pues en esta cita el gusto baudeleriano por la multitud y habla del “placer morboso de deslizarse entre la multitud festiva como un aparecido” (La tentación... 139). Sartre señaló que hay una relación ambigua de Baudelaire frente a la multitud. El hombre de las multitudes es también el que más les teme. Hay un placer de mirar pero el que mira olvida que

²¹ “El que pueda aburrirse en medio de una multitud es un necio. Un necio, lo repito y no tengo sino desprecio por él” (Guys en Benjamin 123-124).

puede ser mirado (Sartre 105). Ribeyro fantasea con deslizarse por la multitud sin ser visto por la angustia que esta le produce²².

La *petite débauche nocturne* narrada el 16 de junio, parece ser una de esas ocasiones en que Ribeyro siente el “«llamado de la noche», que lo obliga a caminar, sin un propósito definido, a dirigir la mirada sobre la multitud nocturna y participar en la «búsqueda del placer»” (Esparza 113)²³. Permítaseme tomar una cita extensa de otra parte del diario que también se recoge en Prosas apátridas– para que veamos cómo persiste esta imagen que forma parte de la manera en que Ribeyro se autorrepresenta:

¿Quién conoce mi faceta de animal nocturno? Cuántas veces en mi cuarto, estando ocupado en alguna lectura he sentido penetrar por las ventanas, por las rendijas de la puerta, el llamado de la noche. Ponerse el abrigo y comenzar a caminar. Pequeñas luces, cielos opacos, o estrellados, gente que sale lavada, peinada, en busca del placer. Estaciones en los bares, sin precipitación, bebiendo un trago fino, mirando, pensando, sintiendo operarse la transfiguración... De pronto ya somos otro: una de nuestras cien personalidades muertas o rechazadas nos ocupa. Nuestra cuerpo la portará, la soportará hasta el alba. Luego la enterraré en alguna mala cama de hotel, en alguna última copa que no debió nunca venir. Rostros de mujer, bellas cortesanas, besos pagados, comedia del amor, mis largas, mis incontables noches de bebedor anónimo en Europa, ¿qué cosa me han enseñado? (La tentación del fracaso 174 y Prosas apátridas 57)

²² Su hijo contó hace poco en una entrevista que Ribeyro “no soportaba mucho los tumultos, las colas. La multitud lo ponía nervioso. Por eso a él le gustaba estar en casa”. El Comercio.

²³ Baudelaire opone el gusto por el placer que nos ata al presente con el cuidado de nuestra salud nos suspende al porvenir (El tema de la enfermedad es también muy importante, sobre todo en la segunda mitad de los diarios).

En esta cita vemos que Ribeyro sigue el tópico romántico de la noche, y en ella se produce la “transfiguración” por la que pasa a portar una nueva identidad—o identidades— para emprender esta aventura llena de excesos. Es claro que Ribeyro es consciente de que su acción se lleva a cabo a partir de una sus “cien personalidades” y que en esta ocasión se adscribe a la idea baudeleriana de que sólo el placer y el trabajo nos permiten escapar de la aplastante idea y sensación de tiempo: “El placer nos gasta, el trabajo nos fortifica. Escojamos” (Diarios íntimos 65).

Tanto Ribeyro como Baudelaire tienden a escoger el placer. Pero queda claro que no se trata de un placer únicamente sexual, entendido como una función natural. Tenemos que reparar en el aspecto siniestro de la experiencia baudeleriana. Para que el sexo resulte atractivo no podía ser simplemente un acto natural; por el contrario, tenía que percibirse como un asunto perverso, transgresivo y hasta siniestro²⁴.

Esto vuelve a verse en la entrada del 8 de junio. Nuevamente la búsqueda de placer lo saca a la calle y es así como llega a una cave de Amberes, cerca de Venusstraat donde encuentra y baila con muchas “niñas adorables que no pasaban de los 18 años. Si yo hubiera sido más joven me hubiera quedado con ellas solamente por gozar de la irradiación de su presencia. Pero a mi edad se aspira a placeres más completos. A la media hora me escapé avergonzado por mi falta de inocencia” (La tentación...139). Resulta interesante la presencia de esta escena si se considera la aparición de otra niña de la misma edad sólo unos días más tarde: “la maravillosa niña de la bicicleta”. La relación con Mimí estará marcada por la vergüenza, la culpa, la idea de ser un perverso. Pero, como veremos más adelante, la culpa era para Baudelaire uno de los principales atractivos de la perversión.

²⁴ “Baudelaire es feliz revolcándose en medio del fango (su erotismo personal, en particular, goza en lo corrupto)” (Martínez de Merlo Las flores del mal 39) Entramos al tema del erotismo que según Mario Praz caracteriza todo el romanticismo y salva las diferencias que se han hecho entre verismo, decadentismo, etc.: “Creo que en ningún período literario el sexo ha ocupado en forma tan ostensible el centro de las obras de la imaginación” (Praz 7).

La perversión es un tema central en la obra de Sade, Genet, y, claro, Baudelaire. Lo perverso es lo que era originalmente bueno pero se ha vuelto malo. El modelo es muy claro: “Hay en todo hombre a toda hora dos postulados simultáneos: uno hacia Dios y otro hacia Satanás”. (Baudelaire mi corazón al desnudo 38) Satanás viene del latín *satâna*, y éste a su vez del hebreo *shatán* "adversario, enemigo" (Segura 650). En la tradición cristiana, Satanás es el enemigo de Cristo y se asocia con Lucifer (del latín *lux* ['luz'] y *fero* ['llevar']: portador de luz), el ángel caído. Lucifer es hermoso para Baudelaire no a pesar de haber caído sino, precisamente, por haber caído. Esto porque considera que uno de los atributos de la belleza es la desgracia (Diarios íntimos 17), de modo que Satanás le parece el “tipo más perfecto de belleza viril” (18).

Tendríamos que decir que el puente que permite a Satanás llegar a esta belleza viril, belleza de la caída, es la voluptuosidad de la que habla Baudelaire. Este es un elemento presente en el “Diario Antwerpense”. Encontramos dos entradas en las que queda claro que de ese tipo son los sentimientos de Ribeyro por Mimí. La primera sería la del 11 de julio en que dice “Imposible dejar de pensar en Mimí. Mi pasión por ella se ha tornado violenta, obsesiva” (147). Esto va mucho más allá en la entrada del 25 de octubre:

La forma como sufro por Mimí está por encima de todo lo imaginable. Lo curioso de este sufrimiento es que no le veo solución ni remedio. Aun la posesión carnal de Mimí no me aportaría consuelo. En este caso el instinto-cosa rara en mí-juega un papel secundario. Lo que experimento es una necesidad de dominio, de sometimiento moral: abolir su voluntad y su discernimiento. Lo que deseo es su muerte espiritual, o disyuntivamente, su destrucción física. La filiación amor-muerte, cara a poetas y filósofos, me parece en estos momentos perceptible (166).

En ambas citas se ve que hay una clara relación entre el deseo y la violencia o incluso el crimen. Esto es uno de los elementos en que solemos pensar cuando nos referimos a Baudelaire (Berman 142) Leo Bersani en su libro Baudelaire y Freud, dedica un capítulo entero al tema de “el deseo y la muerte”. Bersani señala que “el goce carnal conduce, por una lógica satánica ineluctable, a las delicias del crimen” (Bersani 72) Como en Poe, encontramos una sed de amor imposible que busca una fusión completa con el ser amado y por tanto deriva en vampirismo (D.H. Lawrence en Praz 158).

Para Ribeyro la posesión carnal no sería suficiente sino que anhela un placer que vaya más allá, un placer transgresor, sádico. Bersani habla de cómo el sadismo es una proyección del masoquismo: “el problema económico del masoquismo” es la búsqueda del elemento de placer en la pulsión de destrucción” (86). El sadismo es el Mal: si se mata por una pura ventaja material, no estamos ante el verdadero Mal; Mal puro es cuando el asesino, además de la ventaja material, goza por haberla matado (La literatura y el mal 10). Al mismo tiempo, el sadismo es un aspecto del erotismo, entendido como un acto de sacrificio (El erotismo 23).

El acto sexual también puede provocar horror porque implica una comunicación con otro: “Copular es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale jamás de sí mismo” (Baudelaire en Sartre 55). Hay, pues un aspecto profundamente narcisista en el poeta maldito que se ve en Ribeyro en una frase que escribe tras preguntarse qué ama en Mimí. La reflexión termina así: “Me amo en ella, revivo mi adolescencia” (La tentación... 149). El narcisismo se refleja también en el dandismo, que no es otra cosa sino un culto al yo (Sartre 96).

Todos los aspectos que he discutido son parte de la performance del poeta maldito, y ahora antes de llegar al final del capítulo conviene notar que, así como en el caso del hombre letrado, hay indicios en el “Diario Antwerpense” que nos demuestran que la identidad del poeta maldito es

también imposible de cumplir en su totalidad. Si pensamos en el tema de “la búsqueda del placer” nos encontraremos con una ocasión que Ribeyro lo deja ir por consideraciones que no detendrían al poeta maldito. Me refiero a la relación que tiene con la madre de Mimí. Desde que la ve él sospecha que ella se siente atraída hacia él y esto no parece disgustarle en lo absoluto puesto que él de inmediato piensa que de no obtener a Mimí, podría quedarse con la madre (143). Ella es una mujer ilustrada que presenta atractivos para el hombre letrado que no son sólo físicos: se habla de los poemas que escribe. Sin embargo también parece tenerlos para el poeta maldito. En un momento la describe con estos adjetivos: “Su mirada verde y acerada –fría, terriblemente fría, taladrante–, sus labios delgados fruncidos en el más desesperante silencio; su voz sin modulaciones, sin melodía, voz apagada que parece brotar de un muerto...” (158-159).

El poeta maldito, orientado hacia la muerte y la corrupción tendría que encontrar cierta fascinación en estas características. Además, mientras que al hombre letrado le va bien cortejar a una muchacha maravillosa, tenemos ese fragmento en que el cansancio impide a Ribeyro culminar la *petite débauche* nocturna gozando una experiencia baudeleriana con una mujer mayor (141). Sin embargo en la entrada del 6 de agosto se hace evidente que Ribeyro tiene reparos en seducir a la madre ya que está enamorado de Mimí. Ribeyro escenifica en cuatro actos los avances que hace la madre de madame Ana: “Yo no me doy por aludido, no respondo, me hago pasar por bestia o por descortés” (156), pero luego del cuarto Martini le dice que Tony está presente y ella lo manda a comprar patatas fritas. Ribeyro ha sido dejado otra vez por Mimí pero ahora porque la relación con su madre ha cambiado: “¿Sospecha mía: celos?” (156), y se le ocurre vengarse en la madre del abandono de Mimí. Esta idea va claramente en el sentido del poeta maldito pero no se concreta. Cuando madame Ana finalmente aborda a Ribeyro, él dice: “En la oscuridad la abrazo o mejor dicho me dejo abrazar, besar. Toco sus senos, su sexo, pienso en Mimí, sufro de una manera horrible” (156). Pensar en Mimí le impide continuar con esta “experiencia baudeleriana”.

Tras haber hablado de las dos performances que aparecen en el “Diario Antuerpense”, analizaré en el siguiente capítulo una escena en la que Ribeyro parecería distanciarse de la performance del hombre letrado decente y definirse a partir del modelo del vicioso poeta maldito.



Tercera parte. La confesión.

Comienzo este capítulo con una cita larga del “Diario Antwerpense”. Es buena parte de la entrada del 5 de agosto. Mimí está incómoda por las múltiples atenciones de un caballeroso Ribeyro y decide cortar la comunicación o conservarla como amigos. El texto alterna entre los diálogos en francés, que fue la lengua en que se realizó la conversación, y las acotaciones y reflexiones en la lengua en que Ribeyro piensa, el español.

“Je t’aime beaucoup, mais je ne suis pas amoureuse de toi. Il vaut mieux de ne pas nous revoir, ou en tout cas de nous revoir comme des simples amis.” ...

-C’est ta faute à toi -añadió-. Tu me regarde tout le temps, tu me dises des gentilleses toujours. Je ne peux pas devenir amoureuse d’une personne si empressée. J’espère, enfin, que tu ne seras pas fâché.

Como yo no replicara, insistió:

- Tu ne seras pas fâché, n’est-ce pas?

Esta pregunta tuvo una virtud mágica. Calando profundamente en mi naturaleza me di cuenta en ese momento de que no estaba molesto, que tampoco estaba triste, que ni siquiera estaba humillado, que por el contrario algo como una invencible alborada se abría ante mis ojos. «Estoy libre, estoy libre, me repetía. Esto se acabó, adiós citas, adiós paseos, de ahora en adelante puedo disponer de mí mismo, puedo dejar la fábrica si quiero, puedo regresar a París...»

-Qu’est-ce que tu as?-me interrogó-. Tu as une expression si drôle.

-Vraiment, je ne suis pas fâché, Mimí-le respondí-. Je ne suis pas fâché, parce que tu m’avais obligé à changer mes anciennes habitudes, et maintenant je puis les reprendre. J’étais devenu un homme presque convenable, seulement pour toi. J’avais fait le projet de mener une vie ordonné, sage, pratique, seulement pour toi.

J'avais même renié mon passé, mon passé que tu ne connais pas, seulement pour toi...Maintenant tout change, je redeviens ce que j'étais, je me récupère avec allégresse, je vais même te montrer tous les cotés de ma nature que tu ignores et qui peut-être te feront peur...Qu'est-ce que tu sais de moi? Rien. Pour toi je suis un monsieur d'un pays lointain qui te fais la cour, un homme riche peut-être, en tout cas un homme d'avenir qui travaille dans une importante société, un homme sérieux, sans vices, sans secrets... Mais je veux te dire la vérité: je suis un aventurier. J'ai été tout ma vie un aventurier. Toi, Mimí, toi aussi, tu n'es autre chose qu'une partie de mon aventure...

Mi discurso prosiguió. Le hablé de París, de otras mujeres que me habían querido o que me habían abandonado, de mis épocas de miseria, de mis épocas de grandeza, de todos los expedientes que había utilizado para sobrevivir... Yo veía sus ojos dilatarse en la oscuridad. Cuando terminé quedó pensativa. Encendí un cigarro y pude al fin echar una mirada a mi alrededor: estábamos cerca del foso de un castillo español del siglo XVI. Había una media luna hermosa.

El silencio proseguía.

-Et maintenant, qu'est-ce que nous allons faire?-preguntó.

-Ce que tu veux. Il y a seulement deux solutions: ne pas nous voir ou nous voir quand tu en éprouves l'envie.

-Et que ferais-je quand j'éprouves l'envie?

-Tu m'enverras une lettre.²⁵

²⁵Traduzco los fragmentos en francés de la cita y los dejo en cursiva para que puedan leerse con continuidad con las acotaciones en español:

"Yo te quiero mucho, pero no estoy enamorada de ti. Será mejor que no nos volvamos a ver o, en todo caso, que nos veamos como simples amigos."...

-Es tu culpa-añadió-. Me miras todo el tiempo, me dices cosas bonitas a cada rato. Yo no puedo enamorarme de una persona tan atenta. Espero, en fin, que no estés molesto.

Como yo no replicara, insistió:

-No estarás molesto, ¿o sí?

Esta pregunta tuvo una virtud mágica. Calando profundamente en mi naturaleza me di cuenta en ese momento de que no estaba molesto, que tampoco estaba triste, que ni siquiera estaba

Me di cuenta de que nunca me había comportado de manera tan natural, tan libre...Le conté historias de crímenes, de sueños, le hablé de cosas que en otras circunstancias nunca le hubiera hablado...

Cuando llegamos a su casa me di cuenta de que Mimí estaba inquieta, temblorosa, que quería decirme algo pero que no se atrevía...De pronto se arrojó contra mi pecho, me enlazó en sus brazos y durante un tiempo interminable permaneció con su frente apoyada en mi hombro... Al fin se separó de mí para decirme con un poco de vergüenza –como si me pidiera un favor–, que mañana vendría a visitarme.

(La tentación del fracaso. 152-155)

Ribeyro ha seguido la performance del hombre letrado que trata caballerosamente a la mujer, pero ésta no funciona puesto que Mimí no responde al papel femenino que debiera

humillado, que por el contrario como una invencible alborada se abría ante mis ojos. «Estoy libre, estoy libre, me repetía. Esto se acabó, adiós citas, adiós paseos, de ahora en adelante puedo disponer de mí mismo, puedo dejar la fábrica si quiero, puedo regresar a París...»

-¿Qué tienes?-me interrogó-. *Tienes una expresión muy extraña.*

-*Verdaderamente no estoy molesto, Mimí-le respondí-. No estoy molesto, pues tú me habías obligado a cambiar mis antiguas costumbres, y ahora puedo volver a ellas. Me había convertido en un hombre decente, solamente por ti. Había hecho el proyecto de llevar una vida ordenada, prudente, práctica, solamente por ti. Había renegado de mi pasado, mi pasado que tú no conoces, solamente por ti... Ahora todo cambia, regreso a ser el que era, me recupero con alegría, y te voy a mostrar todos los lados de mi naturaleza que tú ignoras y que tal vez te asusten... ¿Qué sabes tú de mí? Nada. Para ti soy un señor de un país lejano que te hace la corte, un hombre rico, tal vez, o en todo caso, un hombre de porvenir que trabaja en una sociedad importante, un hombre serio, sin vicios, sin secretos... Pero te voy a decir la verdad: soy un aventurero. Yo he sido toda mi vida un aventurero. Tú, Mimí, tú también no eres otra cosa que una parte de mi aventura...*

Mi discurso prosiguió. Le hablé de París, de otras mujeres que me habían querido o que me habían abandonado, de mis épocas de miseria, de mis épocas de grandeza, de todos los expedientes que había utilizado para sobrevivir... Yo veía sus ojos dilatarse en la oscuridad. Cuando terminé quedé pensativa. Encendí un cigarro y pude al fin echar una mirada a mi alrededor: estábamos cerca del foso de un castillo español del siglo XVI. Había una media luna hermosa.

El silencio proseguía.

-*Y ahora, ¿qué vamos a hacer?*-preguntó.

-*Lo que tú quieras. Solamente hay dos soluciones: no vernos o vernos cuando tengas ganas.*

-*¿Y qué haré cuando tenga ganas?*

-*Me enviarás una carta.*

complementar al masculino que él presenta. En realidad nunca lo había hecho. El 14 de julio Ribeyro la había descrito de esta manera:

Mimí no va a los bailes, ni al cine, ni a misa, ni a los paseos, ni a los museos, ni a los espectáculos. No sé qué cosa ama, si no se ama a sí misma. Hace excursiones solitarias en bicicleta. Pasa horas íntegras trepada en un árbol de su casa. Puede permanecer callada. No tiene amigos ni amigas. Cuando está conmigo se contenta con coger mi mano, no me pregunta nada y sólo cuando la interrogo me habla, de su infancia, de su colegio, de sus gustos y disgustos. (148)

Se observa una discrepancia entre esta descripción de Mimí y el empeño de Ribeyro en tratarla y colocarla en el papel de “niña maravillosa” (142). Entonces en la cita del inicio del capítulo, ante la constatación de la ineficacia de la performance del hombre letrado, Ribeyro se desplaza hacia la identificación con el poeta maldito. Pero aunque ambas sean performances, este desplazamiento se da en la forma de una confesión, en la que Ribeyro aparenta revelar una verdad sobre sí mismo y hace aquí una distinción entre un yo interno y un yo externo, entre una identidad falsa y artificial, y una “verdadera” y “esencial”. Se trata de una oposición entre el intento racional de controlar el aspecto pulsional, y la expresión desbocada de este. Lo que Praz dice de Baudelaire, puede decirse perfectamente del Ribeyro de esta escena: “Baudelaire aprendió del “Divino Marqués [de Sade]” que el delito es el estado normal de la naturaleza y la virtud es una reacción artificial de la razón humana” (Praz 159).

Esta escena grafica claramente que la identidad del sujeto en el “Diario Antwerpense” es una performance para los demás y para uno mismo. Ribeyro crea en este breve texto toda una imagen de lo que no es, para poder afirmar lo que es. Se trata de una contra-imagen necesaria puesto que “todo alegato de identidad (no soy otro) se basa en una identificación (yo deseo ser otro)” (Fuss 10). La identidad es, entonces, producto de desplazamientos y oposiciones. Y quizá mejor que “producto” tendríamos que referirnos a ella como un “movimiento”. Esta escena podría hacernos

creer en un individuo coherente que tiene un conocimiento de sí y lo comparte con Mimí y sus lectores, sin embargo, podemos también pensar que ese aparente conocimiento de sí es lo que crea la ilusión del yo coherente. Según Paul Smith los escritos de Roland Barthes son casi únicos en la teoría contemporánea al representar esta relación inseparable entre “sujeto” y “conocimiento” (102). Basándose en esos escritos, Smith señala que hay un yo que se presupone cuando lo que hay realmente es una “colección de posiciones sujeto infinitamente móvil” de la que no puede resultar el sujeto cernido y perfectamente coherente, ya que quedan vacíos y contradicciones (108). Hay que distinguir entre un agente humano o una estructura física humana y los muchos sujetos que aparecen en diferentes momentos de acuerdo a las exigencias de una situación dada. Un libro autobiográfico, un libro sobre uno mismo, debería considerarse, según Barthes, como un libro en que hablan muchos personajes de una novela (Barthes en Smith, 108)²⁶. Y aquí encontramos una cita que nos ayuda a entender la escena: “Barthes propone la actividad de la escritura no como la expresión de instancias de la vida presignificadas o ya determinadas sino, más bien, el proceso del lenguaje de construir una subjetividad momentánea para el agente humano que siempre...emerge como el lugar en donde se marcan discursos contradictorios” (110)

A partir de estas reflexiones, analizaré esta escena del “Diario Antwerpense”. Podemos identificar a tres posiciones sujeto del lado de Ribeyro en esta escena. Primero, al hombre letrado caballeroso que había sido atento con Mimí hasta este momento; al poeta maldito transgresor que se va a mostrar a partir de la confesión y que le hablará a Mimí de sus aventuras, de crímenes y sueños; y a ese otro que nos presenta la escena y la comenta en español como una instancia del orden imaginario que le da coherencia al agente humano que es Ribeyro²⁷. Los dos primeros “yo” o posiciones sujeto, se expresan de forma performativa, mientras que el tercero es un yo privado

²⁶ El sujeto es muchos sujetos, y hay siempre una tensión entre el disfrute de la consistencia de un “yo” (placer) y la búsqueda de su desintegración (goce). (Barthes en Smith, mi traducción 113)

²⁷ Estos mismos tres “yo” son los que aparecen en el “Yo no soy el que era” de San Agustín: Tenemos al yo que era, el que es, y la instancia que ve el cambio (Smith 105).

que es un testigo del desplazamiento y se identifica con una performance rechazando la otra. Para explicar esto tomaré dos expresiones que han adquirido prestigio en los estudios de género y que ponen el énfasis en el aspecto performático de las identidades y las identificaciones con ellas: *mimicry* y *masquerade*. Ribeyro le dice a Mimí que todo este tiempo ha estado actuando un rol: el del hombre rico, decente, sin secretos, práctico, etc. Ribeyro expone esta performance y revela su artificialidad, para afirmarse en otra identidad. El hombre letrado queda como una actuación consciente (*mimicry*), pero Ribeyro continuará actuando otra que asume como verdadera (*masquerade*).

El paso de una a otra performance toma la forma de una confesión. Ribeyro confiesa a Mimí “quién es él realmente”. No es ningún secreto que el tema de la confesión es de una enorme importancia en la vida religiosa y jurídica de occidente: “La asociación de la prohibición y de una fuerte conminación a hablar es un rasgo constante de nuestra cultura” (Foucault 444). Cualquier pecado se aligera luego de la confesión, y la condena de un tribunal podrá reducirse siempre que el acusado confiese; a un segundo plano pasa el hecho de que haya o no cometido el acto realmente. Pero hay que dudar del hecho que la confesión libere del mismo modo que Foucault duda que la multiplicidad de discursos sobre el sexo en la época victoriana haya sido un signo de una sociedad más libre (Historia de la sexualidad). Esos discursos que surgían no eran simplemente una expresión espontánea, sino que existía una fuerte presión para que todo se contase, y así pudiera ser mejor controlado. Los discursos no sólo describen una realidad ya dada, sino que la producen, tienen efectos. La persona que “lo dice todo” no lo hace simplemente porque es libre de hacerlo, sino por una presión cultural que obliga a hablar. Si yo sé “quién es” determinada persona, puedo controlarla.

La confesión es, sin duda, uno de esos juegos de verdad por los que se interesó Michel Foucault: “cuando digo «juego», digo un conjunto de reglas de producción de la verdad” (Foucault 411). En “técnicas de sí”, Foucault revisa la historia de las técnicas por las que los individuos han buscado la “esencia” de sí mismos remontándose a la antigua Grecia, Roma y la Edad Media. La confesión de Ribeyro parece relacionarse con el tema del autoexamen y la exomológesis, ritual mediante el cual un individuo se reconocía como pecador y penitente (466).

Baudelaire también es uno que se acusa constantemente de pecador y culpable. De hecho él mismo es el que convierte su acto en pecado. Imaginemos un juicio en que el criminal va por cuenta propia al tribunal y es el fiscal. La pregunta central aquí no sería si es o no culpable, sino ¿por qué dice tan insistentemente que lo es?: “el culpable tiene su función en un universo teocrático. Su función y sus derechos: tiene derecho a la reprobación, al castigo, al arrepentimiento. Concorre al orden universal y su falta le confiere una dignidad religiosa, un lugar aparte en la jerarquía de los seres: está al abrigo bajo una mirada indulgente o colérica” (Sartre 41). Tras la confesión, Ribeyro podría ser reprendido por Mimí pues le ha mentado durante todo este tiempo y se ha presentado como alguien que no era, o podría, en cambio, ser visto de un modo comprensivo y acogedor. Lo que es seguro es que la confesión tendría que producir algún efecto en Mimí, y en los lectores del diario.

Entonces no se trata de transgredir a pesar de la reprobación y el castigo, sino que justamente, porque se anhela la sanción como una forma de llamar la atención y seguir bajo la tutela de alguien más poderoso. El pecador puede ser perdonado por el sacerdote o el culpable por el juez, pero siempre se mantiene en una posición subordinada que requiere atención. En el capítulo anterior vimos el vínculo de Baudelaire con Satanás, al respecto Sartre dice: “¿qué es en el fondo Satanás, sino el símbolo de los niños desobedientes y gruñones que piden a los padres ser

definidos en su esencia singular y que hacen el Mal en el cuadro del Bien por afirmar su singularidad y consagrarla?” (Sartre 70) En la cita se hace claro que la idea del mal requiere de la del bien para funcionar. El que se pliega al mal, necesariamente afirma el bien. El mal “es aceptación y reconocimiento del Bien, le rinde homenaje y, bautizándose a sí misma mala, confiesa que es relativa y derivada, que sin el Bien no existiría” (Sartre 52). Satanás es el “adversario”, el que se opone a Dios sin el cual no podría existir. El rol transgresor del poeta maldito, entonces, pretende rebelarse contra una ley opresiva pero no busca acabar con ella como el revolucionario, sino que cuida dejarla intacta para seguir rebelándose: “La ironía no puede escapársenos: el “perverso”, este “transgresor” por excelencia que pretende violar todas las reglas del comportamiento “normal” y decente, busca en realidad la imposición misma de la Ley” (Žižek 22). Lo curioso es que aquí surge una tensión que no había aparecido en el diario hasta este momento. Ribeyro goza por haber transgredido una ley que la misma confesión insta: “La narración fantasmática no escenifica la suspensión-transgresión de la Ley, sino *el acto mismo de su instauración*, de la intervención en el corte de la castración simbólica” (Žižek 22). Cuando Ribeyro dice que es un aventurero, alguien que no cree en la ley, no escenifica-como dice Žižek- la suspensión de ésta, sino que la refuerza y se constituye como alguien que aunque parece rebelarse, muestra su castración simbólica. Luego de la confesión, la ley sigue ahí, intacta. Parece que en el “juego” de verdad de la confesión que establece Ribeyro, no es necesario que se confiese una verdad, sino que uno crea estar haciéndolo, para así experimentar una liberación: la forma misma de la confesión es “el sello de verdad” (Foucault 473).

¿Pero es que Ribeyro espera ser perdonado por Mimí? ¿Qué es lo que busca con su confesión? Lo que se ve en la escena es que ésta surge a raíz del rechazo de Mimí. Podemos imaginar que si Mimí hubiera respondido a la performance, Ribeyro habría mantenido su actuación a partir del modelo del hombre letrado del XIX. Recordemos que, como se vio en el primer capítulo, él cree

sufrir el fracaso mundano más grande de su vida (La tentación del fracaso 142) cuando cree que su actuación no responde a las expectativas de su público.²⁸ No obstante, esta resulta sumamente exitosa y Ribeyro se continuará mostrando así frente a ellos. Lo que ocurre finalmente es que Mimí no se siente atraída por esta performance, y tiene que dejar a Ribeyro. Son significativas las líneas anteriores a la cita con las que inicié el capítulo:

Desde que comenzamos a caminar me di cuenta de que algo extraño sucedía. Mimí durante un cuarto de hora no pronunció palabra, marchaba rígida a mi lado, el ceño fruncido, las manos cruzadas sobre el pecho. Mis tentativas por saber qué le ocurría fueron vanas. Mi viejo presentimiento renació y me dije que con Mimí se produciría lo mismo que con Yolanda, en Madrid, es decir, una hermosa aventura interrumpida de una manera súbita, arbitraria y brutal. Cuando nos sentamos yo estaba preparado para todo, pero aún trataba de inventar algunas excusas: pensaba que en la tarde me había visto tomándole fotografías a Jeannine. (La tentación del fracaso 152)

La perspectiva de perder a Mimí preocupa a Ribeyro y hasta el último momento espera que la forma en que ella se comporta se deba a algo menos grave que a su decisión de terminar la relación. Mimí intenta decirle a través de una carta lo que siente, como si así respondiera a la imagen del letrado que se ha hecho de Ribeyro. Notemos que esta hubiera sido una forma perfecta de terminar la relación desde esta pose literaria de Ribeyro, sin embargo, él se rehúsa y le exige que se exprese por medio de la palabra hablada. Viene entonces la explicación de Mimí en la que le dice que no está satisfecha con la actuación que él le ha estado presentando. Lo curioso es

²⁸ Vemos en ambos casos que son los otros los que deciden si una performance es o no adecuada. De modo que la pregunta de cómo me represento no puede desligarse de cómo me ven. Construimos nuestra personalidad e incluso muchos de nuestros intereses a partir de la mirada del otro. Finalmente la pregunta no es “¿qué deseo?” Sino: “¿Qué quieren los otros de mí?” (Žižek 19)

que Ribeyro, en lugar de deprimirse experimenta una liberación: “Estoy libre, estoy libre, me repetía. Esto se acabó, adiós citas, adiós paseos, de ahora en adelante puedo disponer de mí mismo, puedo dejar la fábrica si quiero, puedo irme de la ciudad, puedo regresar a París...” (153) Ribeyro queda liberado de la relación y de los costos que cualquier relación implica: ahora él puede disponer de una mayor libertad. Pero sería ingenuo quedarnos en este nivel ya que de lo que Ribeyro se libera realmente es de la actuación del hombre letrado. Él reconoce que su ser no se limita a esa posición sujeto sino que la desborda infinitamente: puede acoger infinitas posiciones. En lugar de quedarse en este espacio libre que permite que aparezcan posiciones sujeto alternativas, siente la necesidad de legitimarse frente a Mimí frente a la otra que él conoce bien- a partir de la literatura- y que hemos descrito en el segundo capítulo: el poeta maldito. Sólo una vez que él se ha reconfigurado frente a Mimí como ese aventurero que le habla de crímenes y sueños, le permite a ella recurrir al medio escrito, la carta:

-Y ahora, ¿qué vamos a hacer?-preguntó.

-Lo que tú quieras. Solamente hay dos soluciones: no vernos o vernos cuando tengas ganas.

-¿Y qué haré cuando tenga ganas?

-Me enviarás una carta.

(155)

La literatura proporciona el modelo del hombre letrado que no funcionó con Mimí, pero le da también esta otra posibilidad. Ribeyro se reconcilia con la literatura y ahora le permite a Mimí usar ese medio para comunicarse. Pero Mimí ya no podrá escribirle al Ribeyro que conocía, al que ella estaba rechazando, sino a este nuevo Ribeyro, enigmático y peligroso.

Ahora debemos notar que la liberación puede venir también de la idea de recrearse como alguien singular. El rebelde busca afirmarse como distinto, pero paradójicamente necesita el reconocimiento de los otros para serlo: mantiene un lazo con ellos. Ribeyro en la escena consigue

la atención y hasta la aprobación de Mimí, quien cae enamorada de un hombre que se presenta como extraño y en cierto modo excepcional, pero que reproduce el modelo que hemos descrito en el capítulo dos. Si una característica del dandy era el afán de desagradar (Benjamin 196 y Friedrich 60), lo que ocurre es que Ribeyro agrada desagradando. Se muestra como un hombre “indeseable” o que produce desconfianza en una “sociedad respetable”, pero resulta atractivo al reproducir un rol avalado por la literatura y aceptado por la cultura. Mimí se enamora de un transgresor que no transgrede nada²⁹. Pese a que esto es así, en la entrada del 5 de agosto Ribeyro parece mostrarse como alguien que se recrea de una forma original. Presenta el tema de esta entrada del diario como una situación catastrófica “compuesta a última hora por una de esas inspiraciones que se tienen pocas veces en la vida” (Ribeyro 152). Lo cierto es que aunque Ribeyro se sienta libre, ha quedado atrapado en el modelo del hombre maldito, y en esta escena parecería reproducir una performance inconsciente. No obstante, más adelante demuestra cierta consciencia de la naturaleza literaria de esta performance que se manifiesta en la afirmación que hace dos semanas después: “Nosotros tenemos una personalidad compuesta de lecturas”... (Ribeyro 159)

Quisiera tratar un último punto. Según Walter Benjamin, Baudelaire escribía para no iniciados y Marshall Berman afirma que Baudelaire expresa la desacralización del arte. En el poema en prosa “la pérdida de una aureola” se ve que Baudelaire quiere despojar al artista de su aura. En este poema inédito hasta después de la muerte del autor, se escenifica un “diálogo entre un poeta y un

²⁹ ¿Por qué es que la imagen del transgresor codificada a partir de la imagen que Ribeyro presenta no es verdaderamente transgresora? Esto se puede explicar a partir de la noción de Lacan de verdad como opuesta al saber (“VIII. El saber y la verdad.” *Seminario XX. Aún*). La verdad es un encuentro con lo real, y está siempre del lado de lo no sabido. La verdad “agujerea” nuestros saberes y los recompone. El problema es que con el tiempo toda verdad corre el peligro de transformarse en un saber (Lacan 111). Por ejemplo, cuando Baudelaire apareció su poesía expresaba una verdad. Revolucionaba la expresión poética, ponía en la poesía temas y palabras que resultaban escandalosos y que fueron vetados. Con el paso de los años, Baudelaire ha sido apreciado por los académicos y ahora es parte de los programas universitarios: se ha convertido en un saber. Ribeyro entonces, goza de un saber como si fuera una verdad.

“hombre corriente” en un *mauvais lieu*, un lugar sórdido o de mala reputación (Berman 155). El “hombre corriente” se sorprende de encontrar ahí al artista que “se alimenta de ambrosía y bebe quintaesencias” (“La pérdida de una aureola” Baudelaire en Berman 155), a lo que el artista replica que tras un movimiento brusco al montar a caballo, la aureola se le cayó al fango de Macadam.

Esto parece querer graficar que con el arte ocurriría o estaba ocurriendo lo que ya había sucedido en otros campos: “La burguesía ha despojado de su aura a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados (Marx en Berman 157) Mientras que Marx ve la desacralización del arte como un drama, no es así para el poeta francés. Baudelaire descubre que la sacralidad es incidental y no esencial para el arte, que la poesía puede darse incluso mejor en los lugares bajos (Berman 160). Entonces, a primera vista, habría una oposición entre el poeta maldito que desacraliza el arte y el hombre letrado que afirma su carácter sagrado y funge de sacerdote de la cultura. En realidad, lo que ocurre es que hay una inversión de valores en la que el mal termina por ser espiritualizado. De modo que cuando Ribeyro sigue la actitud baudelaireana no se libra del cristianismo sino que se pliega a un cristianismo invertido, un “cristianismo en ruinas” (Friedrich 60). Ribeyro, por tanto, no es un transgresor sino que sigue la imagen de Baudelaire como la de un santo. El alivio de Ribeyro en la confesión podría venir de que ha sido fiel a una figura sagrada. Como señala Fuss: “la identificación no es sólo cómo accedemos al poder, es también cómo aprendemos sumisión” (14). La performance del poeta maldito le permite a Ribeyro una agencia que antes parecía no tener y se pone en una posición prestigiosa a partir de exigencias distintas de las que aparecieron cuando habló de Valéry y bebió la botella de vino. Mimí quería a un hombre que aparentara ser peligroso y aventurero y eso obtiene de Ribeyro: por medio de la performance él conquista al sujeto femenino, pero esta identificación tiene un precio. Queda atrapado en esta estructura que no se libera de una visión

cristiana, sino que la enfrenta para mantenerla y que la invierte para poder seguirla bajo otra forma.



Consideraciones finales.

En este trabajo he sostenido que la identidad de Ribeyro aparece dramatizada en el “Diario Antuerpense” a partir de dos modelos que he llamado “el hombre letrado” y “el poeta maldito”. Si bien la distinción que hace Ribeyro en capítulo anterior ha contribuido a decidir la organización de este trabajo, esto no debería llevarnos a pensar que existe realmente una oposición radical entre ambas identidades. De hecho, si lo vemos desde un punto de vista temático, está claro que el poeta maldito es un hombre letrado. Este hombre letrado –que es en sí una pose– se nutre de la obra de diferentes autores como Chéjov, Proust o, claro, Baudelaire. Estos plantean visiones del mundo con las que él se puede identificar en uno u otro momento, son distintas máscaras que el letrado puede portar hasta que a partir de unas circunstancias determinadas, una de ellas se erige como si fuese “la verdadera”. Para poder hacer esto necesita negar a una identidad anterior y es así que para conformar al transgresor poeta maldito, Ribeyro debe rechazar a ese letrado asociado a la “alta cultura”, o al orden oficial y la ley³⁰. Como señala Alain Badiou: “Toda representación de mí-mismo es la imposición ficticia de una unidad a sus componentes múltiples infinitos. De que esta ficción esté en general fundamentada en el interés, no hay duda alguna” (86). Ribeyro, que ha sido rechazado como el hombre letrado, requiere verse a sí mismo (y que el sujeto femenino lo vea) de un modo distinto. La performance del poeta maldito surge espontáneamente y niega el rol que Ribeyro había estado interpretando con Mimí y su familia.

³⁰ Tal vez no sería descabellado relacionar esto con un famoso personaje literario: así como Alonso Quijano podía tener en sí mismo una personalidad que acogía a los diferentes géneros literarios, en un momento dado, la personalidad que encarna la novela de caballerías parece tomarlo todo y él se convierte en Don Quijote.

Ribeyro resulta ser un hombre letrado con una “personalidad compuesta de lecturas” (Ribeyro 159). Se ve ahora claramente que el poeta maldito es un componente del hombre letrado y es así como se explican una serie de similitudes y cruces entre ambas performances.

Queda clara la pertinencia de estudiar la identidad como una actuación en un tiempo determinado por lo que Ribeyro dice doce años más tarde:

Un problema que evidentemente me preocupa es el de mi propia identidad, el de reconocerme como el mismo en el tiempo. Yo no tengo consciencia de mi identidad y si en una época llevé un diario casi cotidiano creo que fue para salvar mi identidad de los avatares de una vida morosa, dispersa y vagabunda. Para ser más explícito, yo me niego a reconocer como mi persona al señor que llevaba mi nombre y que vivió un año en Amberes ocupado en asuntos de fotografía o al que años más tarde vivió en Berlín en una pensión siniestra. Me parece que eran otras personas, unos usurpadores de mi apariencia” (Ribeyro 359).

Ribeyro será incapaz de reconocerse como el sujeto que vivió y escribió el “Diario Antwerpense”; ha perdido la identificación, es decir, el mecanismo psíquico que produce auto-reconocimiento (Fuss 2). El texto de Ribeyro hace evidente la artificialidad de las identificaciones y cómo es posible abandonarlas como trajes viejos o personajes de una pieza teatral que ha terminado una vez que se abandona el contexto en que se usaban o interpretaban. Ribeyro no es, pues, esencialmente un vicioso como señala en la escena de la confesión. Como señala Foucault, las esencias no existen o han sido cuidadosamente construidas. La clave nos la da Ribeyro: “Todo diario es un prodigio de hipocresía” (La tentación del fracaso 29).

Paul de Man discutió la imposibilidad de que la autobiografía configure realmente al sujeto (922). Todo intento de figuración a partir del lenguaje resulta fallido puesto que lo único que se ha hecho

es imponerse una máscara, que más que dar forma, desfigura: “El interés de la autobiografía, entonces, no es que revele un autoconocimiento confiable—no lo hace— sino que demuestra en una forma notable la imposibilidad de un cierre y de totalización (es decir la imposibilidad de llegar a ser) de todos los sistemas textuales hechos de sustituciones tropológicas” (mi traducción 922). Sabemos que Ribeyro no puede cerrarse en la identidad del poeta maldito luego de haber intentado sustituir con ella a la del hombre letrado: no puede cumplir con ninguna de estas identidades completamente. Más que hablar de un proceso de fijación de la identidad, podemos hablar de un juego de identidades. El lenguaje en lugar de figurar al sujeto, termina por demostrar la imposibilidad de que esto suceda, nos muestra que cada intento abre la posibilidad de una imagen múltiple y variable.

Concluyo este trabajo en el que he pretendido dar algunas luces sobre la complejidad del proceso de la creación de una “persona dramática” en el “Diario Antuerpense”. Esta se forma a partir de una serie de modelos literarios con una cierta historia y avalados por la cultura. Luego de este análisis debería quedar claro que en la escritura autobiográfica de Ribeyro, la identidad no es fija sino que depende de las circunstancias y puede ser vista como una actuación con la que el sujeto se identifica de manera transitoria. Cuando las circunstancias que permiten la actuación cambian, la identificación cesa. Cuando la identificación cesa, esa identidad desaparece para dar paso a una nueva performance. Esta conciencia de la identidad como performance y la estirpe literaria de las máscaras que adopta el yo, caracterizan el “Diario Antuerpense”.

OBRAS CITADAS

Badiou, Alain. La ética: ensayo sobre la conciencia del mal. Trad. Raúl J. Cerdeiras. Mexico: Herder, 2004.

Bataille, Georges. El erotismo. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets, 2002.

--. La literatura y el mal. Trad. Jose Vila Selma. Madrid: Taurus, 1959.

Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Trad. Luis Martínez Merlo. Madrid: Cátedra, 2004.

--. Diarios íntimos: Cohetes. Mi corazón al desnudo. Trad. Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943.

Benjamin, Walter. "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo". Obras. Madrid: Abada editores, 2007.

Berman, Marshall. "Baudelaire: el modernismo en la calle". Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad. Siglo veintiuno editores: México, 1982.

Bernabé, Mónica. Vidas de artista: Vida y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922). Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2006.

Bersani, Leo. Baudelaire et Freud. Trad. Dominique Jean. Paris: éditions du seuil, 1981.

Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe" Ficciones / El libro de arena. Lima: Ediciones Peisa, 2002. pp. 93-96.

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". MNL, vol. 94, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1979), pp. 919-930.

Elmore, Peter. “Capítulo VI. Retratos del artista: Prosas apátridas, Dichos de Luder y La tentación del fracaso”. El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima: PUCP. Fondo Editorial: FCE, 2002.

Esparza, Cecilia. “Capítulo cuatro. Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista”. El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales, 2006. pp 97-135.

Foucault, Michel. “Las técnicas de sí”. Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós: Barcelona, 1999. pp. 443-474.

--. Vol I: “La voluntad de poder” Historia de la sexualidad. Buenos Aires: siglo XXI, 1995.

Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna: desde Baudelaire hasta nuestros días. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Fuss, Diana. Identification papers. London: Routledge, 1995.

Helbo, André et al. Approaching theatre. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Huxley, Aldous. Two or three graces. London: Chatto and Windus, 1929.

Holguín, Oswaldo. Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860). Lima: Pucp. Fondo editorial, 1994.

Lacan, Jacques. “Capítulo 8. El saber y la verdad”. Seminario XX. Aún. Paidós: Buenos Aires, 1999. pp.109-125.

- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic theatre. Trad. Karen Jüers-Munby. Routledge, Londres y Nueva York 2006.
- Montaldo, Graciela. Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1999.
- Oquendo, Abelardo (comp.). Narrativa peruana 1950/1970. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Pera, Cristóbal. "El discurso mitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo". Hispanic Journal. Pennsylvania, volumen 18, número 2, pp. 327-340.
- Praz, Mario. La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Caracas: Monte Avila, 1970.
- Rama, Angel. La ciudad letrada. Ediciones del norte, 1984.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- Ribeyro, Julio Ramón. La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978). Barcelona: Seix Barral, 2003.
- . La caza sutil. 1ra ed. Lima: Milla Batres, 1976.
- . Los dichos de Luder: presentados por Julio Ramón Ribeyro. 2da edición. Lima: Jaime Campodónico / editor, 1992.
- Ribeyro, Julio Ramón (hijo). "El Dominical". Suplemento del diario El Comercio. Entrevistador: Enrique Sánchez Hernani. Lima, domingo 26 de setiembre de 2010.
- Sartre, Jean Paul. Baudelaire. Madrid: Alianza, 1984.

Segura Munguía, Santiago. Diccionario etimológico latino- español. Madrid: ediciones generales anaya, 1985.

Schechner, Richard. Performance teoría y prácticas interculturales. pról. de Susana Rivero y M. Ana Diz. tr de M. Ana Diz. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000

Spacks, Patricia Meyer. Boredom. The literary history of a state of mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Žižek, Slavoj. El acoso de las fantasías. México: Siglo XXI editores, 2005.

