

Una lectura de *Los genecillos dominicales* a la luz del “Primer diario limeño”

Giovanna Pollarolo*
Pontificia Universidad Católica del Perú
gpollarolo@pucp.edu.pe

Resumen: Julio Ramón Ribeyro tuvo una relación ambigua con la expresión de los contenidos autobiográficos. Los consideraba no solo triviales sino obstáculos para el desarrollo de una obra capaz de dar cuenta de la sociedad, un “fresco”, una “novela total” a la manera de Mario Vargas Llosa o de Carlos Fuentes. A la vez, fue un persistente escritor de diarios, cuyos primeros cuadernos publicaría en vida, marcadamente autobiográficos. En el presente trabajo me propongo indagar en la relación entre el diario y la obra ficcional, específicamente entre el “Primer diario limeño” y los contenidos de su segunda novela, *Los genecillos dominicales*.

Palabras clave: Autobiografía – Autoficción – Novela autobiográfica

Abstract: Julio Ramon Ribeyro had an ambiguous relationship with recurring to autobiographical contents. He thought those were not only banal, but also an obstacle for developing a literary work able to show society as a whole, a “fresco”, a totalizing novel on the way of Mario Vargas Llosa or Carlos Fuentes. At the same time, he was a persistent writer of clearly autobiographic diaries, publishing its first installments while still alive. The purpose of this essay is to inquire about the relationship between diary and fictional work, in particular between his *First Lima Diary* and the contents of his second novel, *Sunday Geniuses*.

Key words: Autobiography – Autofiction – Autobiographical novel

Luego de publicar su primera colección de relatos, *Los gallinazos sin plumas*, Julio Ramón Ribeyro decide escribir su primera novela; y como quiere contar la “historia de una generación” (68) se plantea el problema de los contenidos autobiográficos. La anotación del 2 de febrero de *La tentación del fracaso*¹, da cuenta de ello, cuando luego de afirmar que no piensa escribir

* **Giovanna Pollarolo** estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú donde obtuvo la licenciatura y se doctoró en Literatura hispanoamericana en la Universidad de Ottawa con una tesis sobre los guiones cinematográficos de Manuel Puig. en la que estudia y trabaja temas relacionados con el cine y la literatura. Es profesora asociada en la PUCP.

¹ Julio Ramón Ribeyro es un escritor reconocido por haber frecuentado, además del género cuentístico, el de los diarios, género que cultivó desde su juventud. En 1992 publicó en el Perú

más cuentos y que le seduce la idea de la novela se pregunta “¿cómo escribirla?” Le da la razón a su amigo, el poeta y crítico Alberto Escobar quien le ha dicho que debe hacer no solo la novela de Lima sino la novela de la clase media, del mundo pequeñoburgués. “Esto hacía tiempo que lo tenía yo pensado y las pocas cuartillas que llevo escritas están encaminadas en ese sentido. El peligro, sin embargo, es que ellas se estén desarrollando por las vías de la autobiografía. (*La tentación del fracaso* 54). Es evidente que su preocupación tiene poco que ver con el pudor o temor a exponer públicamente su intimidad, como sería esperable. Le incomoda, más bien, la trivialidad de relatarla, en tanto que afirma a manera de confesión:

No puedo eludir, como sí lo consigo en el cuento, mis propias experiencias. De este modo solo podré escribir un vasto cuadro evocativo donde yo sería el centro y los demás la decoración. No me desagrada pintarme a mí mismo, pero me parece injusto y hasta trivial. Debo abordar problemas más generales, para lo cual necesito rebasar mi propia vida. Esto es lo que no puedo conseguir. Solo podría tocar un tema colectivo a través de una figura individual si yo me considerara un arquetipo de la clase burguesa. Pero mi experiencia europea me ha desarraigado... En París he alternado la época del señorito con la del obrero. Hay una contradicción insalvable que no sé cómo solucionar (54).

Muchos años después, en 1992, en el prólogo que escribió para presentar el primer volumen de *La tentación del fracaso*, Ribeyro explicó que a medida que transcurrían los años, escribir su diario se convirtió en una necesidad. Y más que un complemento a su actividad literaria, pasó a formar parte de esta, “tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos” (I). El escritor Santiago Gamboa en el “Prólogo” a la edición española que reúne las tres entregas, no duda en emparentar el tono y la temática del diario con su narrativa: “Sus personajes hombres solitarios, fracasados y silenciosos, se parecen mucho a la imagen que da de sí mismo en sus páginas personales, al modo como se ve en todas las etapas de su

el primer volumen “de los diez o doce” que anunció comprendería *La tentación del fracaso*, título general que les asignó. Como se sabe, esta primera entrega reunió los correspondientes al periodo 1950 – 1960. En 1993 se publicó la que reunía los diarios escritos entre 1960 – 1974; y finalmente, en 1995 un año después de su fallecimiento, la tercera entrega abarcó un periodo más breve 1975 – 1978.

vida” (XVI). Es cierto: Ribeyro elige contar historias de personajes excluidos, fracasados, marcados por la indecisión y el desasosiego, del mismo modo como elige escribir en sus diarios los episodios más angustiosos y oscuros de su día a día, plenos de desazón y desesperanza²: así, solo por citar un ejemplo, el 4 de agosto de 1974 anota: “Este diario se va convirtiendo en el archivo de mis desastres” (463). Y pasa a relatar minuciosamente sus penurias económicas; cuenta bancaria sobregirada, sin dinero para pagar el alquiler de la casa, sin teléfono (corte por falta de pago); mientras que silencia, o si los menciona lo hace muy discretamente, las alegrías, los momentos amables y felices que ciertamente tuvo³.

Puede parecer paradójico el que un escritor que le dio tanta importancia a sus diarios haya descartado en un inicio la escritura de su primera novela por considerar que escribir solo a partir de su propia vida es una limitación⁴; no lo es si recordamos que Ribeyro pertenece a una generación que se siente obligada a escribir “grandes frescos” que den cuenta de la realidad total y que consideraba que los mundos privados no alcanzaban las alturas de las ficciones nacidas de las experiencias colectivas, de las creaciones que desbordan la propia experiencia o de aquellas que nacen de las invenciones.

² Pero sería injusto generalizar pues en su diario, Ribeyro registra, además de ciertas experiencias cotidianas, sus impresiones, reflexiones en torno a la vida y muy especialmente en relación con la escritura, con su vocación literaria.

³ En sus diarios, hay periodos de diferente extensión, algunos de varios meses, en los que no escribe una sola línea. En 1964, por ejemplo, apenas escribe unas pocas anotaciones sin fechar. Pero el 5 de enero de 1965, hace un inventario del pasado: “1964 ha sido fructuoso para mí, desde el punto de vista literario”. Señala: publicación en Lima de *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*; aparición en francés de *Los gallinazos sin plumas* y en alemán de *Crónica de San Gabriel*, etc. Pero concluye: “Esto bastaría para contentar a un hombre menos exigente que yo. Pero lo que a mí me fascina es la otra cara de la medalla: lo que he dejado de hacer, lo que salió mal, lo que no tuvo eco, lo que fracasó” (299). El 8 de julio: “Comprobación: la vida activa absorbe, en mi caso, la redacción del diario. ¡Y debía haber anotado tantas cosas! Asustado un poco por la acumulación de tantos acontecimientos felices” (232).

⁴ En *Cambio de guardia*, la tercera y última novela, intentará un relato ajeno, pero cuando lo evalúa, en 1966, su juicio es condenatorio: “Es un libro escrito con una parte de mí que no me pertenece. Diría casi que es un ejercicio literario, a diferencia de Los geniecillos que, a pesar de ser una novela fallida, está hecho, no todo es cierto, con jalones de mi experiencia, de mi reflexión. En *Cambio de guardia* no se reconoce: “Seco, informativo, descriptivo, el libro parece una sucesión de autos de algún escribano un poco pretencioso. Quizás los fragmentos se sostengan entre sí y adquieran un valor arquitectural una estructura monótona de edificio administrativo, sólido, eficaz pero carente de belleza” (324). Y en 1975 abandona sus pretensiones de escribir la “novela total”: “Creo que debo concentrarme en mi autobiografía, libro libre, para decirlo cacofónicamente, en el cual la invención apenas interviene” (473).

Cuando reflexiona, en una entrada de 1970, sin consignar el día, sobre las novelas célebres que son un “fresco” de una determinada sociedad en una época dada, se lamenta: “Yo nunca podré concebir un “fresco” ni menos escribirlo, no cabe en mi espíritu abarcarlo, en la medida en que el fresco implica una reflexión sobre la Historia...yo he pasado siempre al lado de la Historia y he penetrado en la vida por puertas más pequeñas y disimuladas como pueden ser la aventura privada o la anécdota (*La tentación* 367). En 1974 cambiará esta perspectiva cuando refiriéndose a su cuento “El polvo del saber” lo califica de relato autobiográfico, sin intriga...Cada vez más me oriento por esta vía cuyos antecedentes son “Los eucaliptos”, “Página de un diario”, “Por las azoteas”. Relatos tal vez demasiado personales, que mis críticos no aprecian, pero que para mí tienen un encanto particular” (423). Y en 1977 escribe: “Vargas Llosa, Roa Bastos, Carlos Fuentes, Goytisolo, García Márquez, Donoso....Solo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir. La obra vasta y compleja, densa y sinfónica está fuera de mis posibilidades” (583).

Aquello que comprueba, con resignación en 1977, lo presiente tempranamente, en el “Primer diario limeño” cuando el 26 de junio de 1955 a la 1 de la mañana, cuatro meses después de haber iniciado la escritura de *Los geniecillos dominicales* declara: “Mi novela parece por inanición. He tomado la decisión de interrumpirla”. Está convencido de que le falta “perspectiva histórica”, que “los modelos que ha tomado de la vida real para construir sus personajes siguen viviendo, haciéndose, transformándose ¿cómo puedo escribir sobre ellos si no sé cómo serán mañana?” (68).

A pesar de haberla declarado muerta por “inanición” esa madrugada del 55, Ribeyro retomará la escritura de *Los geniecillos dominicales*⁵ luego de haber concluido *Crónica de San Gabriel*, que había empezado a escribir en Munich en 1956. Su anotación del 3 de agosto de 1957 muestra una suerte de aceptación resignada a su tendencia autobiográfica:

⁵ Ribeyro arribó a este título tras una sucesión de propuestas. Empezó con *Los insumisos* (*La tentación* 71); luego menciona “*Pillaje en el incendio*” o el larguísimo *El sol es una plaza donde la muerte gira locamente* (*Cartas a Juan Antonio* Tomo II 80). Seguirá proponiendo nombres hasta llegar, sin mucho entusiasmo al título con el que fue publicada.

En realidad –tengo casi la evidencia—si alguna vez escribo un libro importante, será un libro de recuerdos, de evocaciones. Este libro lo compondré no solo con fragmentos de mi vida, sino con los fragmentos de mis estilos...Un libro de memorias –en un grado mucho mayor que la novela—es un verdadero cajón de sastre (151).

Tanto *Crónica* como *Los geniecillos dominicales* han sido consideradas autobiográficas; es decir, la relación con los diarios se percibe no solo por la desazón o el sentimiento de fracaso sino desde las experiencias y hechos vividos. Wolfgang A. Luchting, amigo de Ribeyro señaló que *Los geniecillos* “muy fácil y justificadamente puede considerarse, al igual que *Crónica de San Gabriel*, la primera, esencialmente autobiográfica” (Luchting 25). Asimismo, su protagonista, el joven Ludo Tótem, el “alter ego” de Ribeyro; y su grupo de amigos, los “geniecillos”, sus compañeros de la bohemia limeña en los primeros años de la década del 50⁶.

¿En qué términos se define una novela autobiográfica? ¿Es relevante considerar la biografía del autor en el marco de su creación ficcional? ¿Basta que el relato se presente como novela como para que se inscriba en el ámbito de la ficción? Y si es así, ¿qué diferencia a una “novela” de una “novela autobiográfica”? Diana B. Salem en su estudio *El yugo de la memoria* luego de pasar revista a los cambios operados en la concepción de las memorias, testimonios, confesiones, diarios de vida, que “desde la Antigüedad cumplían las funciones de lo que a partir de 1800 se denominó autobiografía” (23) señala que “La complejidad del tema hace de la autobiografía una noción inestable que escapa a las clasificaciones genéricas por estar deslizándose siempre entre los bordes” (26).

En realidad, desde que el pensamiento posmoderno puso en cuestión la existencia de “verdades”, la representación de un yo de cuya identidad homogénea no se duda devino en imposible; y de allí, la fácil y elemental

⁶ Más adelante, cuando ha terminado de escribir la novela, en una carta que le escribe a su hermano Juan Antonio, se refiere a un “geniecillo” de la realidad: “La pintura que hago de él en mi novela, breve y episódica, es más bien halagüeña. El capítulo dedicado a ellos es importante y no puedo eliminarlo. Es doloroso decirlo, pero no puedo hacer concesiones. Digo simplemente la verdad. Y para mí la verdad está por encima de todo sentimentalismo de tipo familiar” (103).

diferenciación entre ficción y realidad dejó de tener sentido. Este “cambio de paradigma en el género tradicional autobiográfico” no solo determina un quiebre del estatuto convencional de lo literario, donde literatura era igual a ficción” sino, concluye Salem “una tendencia a la hibridación, tanto en la novela como en las llamadas autoficciones o nuevas autobiografías” (29).

Desde estas transformaciones surge la “autoficción” y resulta curioso que sus teóricos la definan contraponiéndola a la “autobiografía”; es decir, asumiendo aquello que antes se había cuestionado: la autenticidad de la información. Alberca, por ejemplo, señala que esta es “propia del relato autobiográfico”, no de la autoficción (7).

No pretendo revisar las definiciones y discusiones en torno a este “nuevo” género, me basta señalar el énfasis que pone Alberca en la necesidad de no confundir las “novelas autobiográficas” con las “autoficcionales”. Para este autor, que sigue a Jacques Lecarme, el criterio único y definitivo que permite diferenciar un texto autoficcional de uno autobiográfico es “la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista” (8). No interesa que los hechos narrados como biográficos sean ciertos o no; basta la identidad nominal. En este juego de ambigüedad interpretativa --el lector vacilará respecto a si debe leer la aceptando el pacto de ficción o el autobiográfico-- se funda la gran diferencia al punto tal que Alberca señala explícitamente que “la autoficción simula un discurso autobiográfico” (7) sin importar que el relato sea verdadero o inventado. Lo único que interesa es la identidad nominal. Por el contrario, no son autoficcionales aquellas novelas en las que aun cuando presenten hechos identificables con la biografía del autor, este no se presenta con su propio nombre sino que crea un personaje distinto.

El concepto queda claro en el marco de su condición de novela posmoderna por cuanto la postura del autor implica un ánimo que busca subvertir, y en esto coinciden muchos teóricos, tanto el pacto autobiográfico como el ficcional. Pero más allá de permitirnos diferenciar la “novela de autoficción” de la “novela autobiográfica”, tal constatación no resulta productiva para estudiar una novela que consideramos autobiográfica pero que no se presenta como una autografía. ¿Cómo enfrentamos un texto con tales

características? ¿Basta reconocer rasgos autobiográficos en la historia relatada para leerla como “verdadera” y no ficcional; es decir, como una autobiografía? ¿O, por el contrario, es suficiente que el autor “real” enmascare sus experiencias biográficas adjudicándoselas a un personaje con otro nombre ya sea por pudor, por razones sociales, literarias e incluso legales, para que automáticamente sea considerada una novela de ficción aun cuando presente evidencias autobiográficas? Es cierto, como dice Alberca, que en buena parte de las novelas conocidas son reconocibles materiales o contenidos autobiográficos (8) y si identificáramos “novela autobiográfica” con “novela de autoficción” el nuevo término resultaría inservible (6). Pero también es verdad que la manera como se emplean y presentan los elementos autobiográficos marca diferencias importantes.

El estudio de la obra de Ribeyro, tanto los textos ficcionales como los diarios, cartas y ensayos se presenta como especialmente productivo para la discusión de estos temas en tanto que, como lo dice el propio Ribeyro, entre su diario y su obra de ficción se teje “una apretada trama de reflejos y reenvíos” (*La tentación* 1). En este trabajo me propongo justamente prestar atención a esa red de reflejos y reenvíos que se teje entre los diarios y *Los geniecillos dominicales*.

La historia de esta novela transcurre en un tiempo específico y claramente delimitado: empieza el 31 de diciembre de 1951 y concluye el 28 de julio de 1952, periodo que abarca el descenso a la marginalidad de Ludo Totem, el joven protagonista estudiante de Derecho con vocación de escritor que al inicio de la novela renuncia primero a su empleo, luego a sus estudios y finalmente a la escritura. Descendiente de una familia en la que cada generación ha ido perdiendo sistemáticamente sus bienes y posición social, la de Ludo, conformada por la madre viuda y el hermano, vive en un departamento que hacia el fin de la novela deberán alquilar para afrontar el desastre financiero al que los llevó el emprendimiento de un mal negocio. La última noche que Ludo pasa allí, reina la oscuridad pues no hay dinero ni para pagar la cuenta de luz. Luego se instala en un desvencijado cuarto en Santa Beatriz, un distrito de clase media que carece del prestigio de Miraflores. Tras

fallidos intentos, emprendidos todos con poca convicción, de ganar dinero; tras fallidos intentos de convertirse en escritor; tras largas y desasosegadas noches de bohemia y desorden en los bares de Surquillo y los prostíbulos de La Victoria, Ludo deviene, sin proponérselo, en cómplice de un asalto violento a un marinero americano, que se convierte en un caso muy publicitado por la prensa. Víctima del chantaje del proxeneta de Estrella, una prostituta a la que persigue, y sin dinero para comprar el silencio del extorsionador, Ludo lo mata y se esconde en su nueva habitación dispuesto a suicidarse. “Frente al espejo, su reflejo le pareció ridículo, de mal gusto. En el acto tiró el revólver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar, se rasuró en seco, heroicamente, el bigote” (*Los geniecillos* 214).

El primer diario limeño (1950 – 1952) contiene, como una suerte de mapa u hoja de ruta, el universo de la novela cuyo argumento acabo de referir. La primera anotación bien podría formar parte de esta y haber sido enunciada por Ludo: “Se ha reabierto el año universitario y nunca me he hallado más desanimado y más escéptico respecto a mi carrera. Tengo unas ganas enormes de abandonarlo todo, de perderlo todo. Ser abogado ¿para qué? No tengo dotes de jurista, soy falto de iniciativa, no sé discutir y sufro de una ausencia absoluta de ‘verbe’” (5). Como Ludo, el joven Ribeyro forma parte de una familia con serios problemas económicos, una madre viuda que vive de la renta de dos pequeños departamentos y mantiene como puede a dos jóvenes hijos poco activos; como Ludo, Ribeyro frecuenta a amigos intelectuales y escritores, participa en una lectura en El Ateneo, desea ser uno de ellos pero estudia Derecho siguiendo la tradición familiar. Como Ludo, el joven Ribeyro del “Primer diario limeño” se representa como un personaje que padece el “asco existencial”, tan propio de los jóvenes de los 50. Marcado por el desasosiego, desencantado a sus veinte años, es un joven melancólico que se autocomplace en su inacción. Su itinerario, psicológico, laboral, vivencial, es errático y sin rumbo; o, mejor, el rumbo lo deciden las circunstancias, el azar de un encuentro, la desazón. “¿Qué cosa es lo que persigo, qué cosa es lo que espero? A la postre, todo me resulta igual, regresar o no regresar al Perú, llegar a ser o no un gran escritor, casarme o permanecer soltero. Soy incapaz

de tomar una decisión porque me es imposible establecer una jerarquía entre mis deseos” (*La tentación* 92). Como Ludo, gasta el dinero de manera vehemente, sin reflexionar, tal como recuerda, en 1969, cómo dilapidó el dinero que cobró cuando renunció a su primer trabajo:

Mi gratificación al salir de D.F., suma equivalente a un año de trabajo, fue dilapidada en quince días (libros, Estrella, bares). Luego, cuando mamá vendió los departamentos. Lo que me tocó lo gasté en tres o cuatro meses, ni me acuerdo cómo. Nada era para mí imposible. Tenía reservada mesa en el Embassy, cerraba el burdel de Carlota (356).

Los geniecillos comienza justamente con la narración de la renuncia a su trabajo en el estudio de abogado y la dilapidación de los cinco mil soles de indemnización que le dieron: la frustrada y patética orgía que culmina con la persecución de la muchacha enana, el largo recorrido nocturno con su tío Gonzalo hasta encontrar a Estrella --a quien le comprará todo lo que quiere y la invitará todas las cervezas y comidas—y terminar sin dinero volviendo a su condición de hijo que vive de propinas. Y podría seguir refiriendo una lista de correspondencias, pero me voy a limitar a mencionar, por razones de tiempo, un episodio, particularmente significativo, en el que el tejido entre diario y ficción conforma una trama indesligable.

Se trata del episodio de la lectura pública narrada tanto en el “Diario limeño” como en *Los geniecillos*. En la novela, Ludo y otros jóvenes de la bohemia leen sus cuentos en El Ateneo convocados por el doctor Rostalínez; una suerte de maestro, amigo y mecenas de los jóvenes universitarios y bohemios. La escena es relatada con minuciosidad y soterrada ironía: baste decir que cuando le toca leer a Ludo, apenas anunciado el título de su cuento “escuchó llegar del hall el son de un mambo...baila pingüino baila...Ludo elevó la voz y siguió leyendo pero conforme avanzaba se daba cuenta no solo de que su cuento era una estafa, una impostura, sino que la situación era incongruente: tener que leer cuando no quería leer delante de un público que no quería escuchar” (*Los geniecillos* 102).

Tras esta “deplorable lectura” como bien lo ha señalado Peter Emore, queda claro que Ludo y sus compañeros que pretenden ser los “voceros de

una generación” no darán el salto hacia un compromiso sólido con sus vocaciones artísticas y con la sociedad en la que deben ganarse a pulso un espacio propio: su gesto juvenil se perderá, como el de tantos otros antes que ellos, en el vacío” (*El perfil de la palabra* 169). En la penúltima anotación del “Diario limeño” pocos meses antes de partir a Barcelona, Ribeyro da cuenta de una lectura en el “Negro Negro”⁷ en la que participó junto a Tulio Carrasco y Carlos Eduardo Zavaleta. Anota: “Impresión de haber causado buen efecto en el público” y comenta con ánimo burlón la lectura de Carrasco “tono de voz melifluido, engolado con modulaciones de radioteatro”. De Zavaleta dice: “No estuvo muy feliz, no por la calidad de sus cuentos, sino porque estos no se prestan a la lectura en alta voz” (*La tentación* 18).

Los apuntes con los que Ribeyro concluye su “Diario limeño” dan cuenta de su indecisión entre ser abogado o escritor o académico, de su vida desordenada, de su desesperanza:

¿Cuándo me corregiré? Ayer no vine a dormir a mi casa. Pasé toda la noche con Paco Bendezú y Tulio Carrasco. Estuvimos en el Negro – Negro, luego recorriendo los bulines. Terminamos tomando desayuno en La Parada y alquilando un cuarto de hotel en el Mercado Mayorista para dormir la borrachera. Todos los gastos corrieron por mi cuenta, con dinero que reservaba para mi viaje (17)

Aun cuando parece no buscar nada más que el fracaso de sus proyectos, Ribeyro logra salir de Lima con destino a Barcelona, viaje que iniciará su largo periodo europeo y donde desarrollará su obra literaria. A pesar de sus persistentes dudas, de su casi permanente sensación de haber fracasado como escritor, la escritura, más precisamente, el “acto de escribir” es para Ribeyro la actividad que le produce un placer de calidad tal que “no puede comprarlo con ningún otro”. Explica que biológicamente lo daña, pero todo (fuma, bebe, se le entumescen los dedos) va acompañado de “de un gozo tan singular que podría hablarse casi de un caso de masoquismo” (180). En 1965 anota que “ser escritor” es una coartada que le permite librarse del proceso de

⁷ El escritor Carlos E. Zavaleta en *Autobiografía fugaz* refiere que : “La tertulia literaria descrita es una deformación de lo que realmente sucedió en la asociación cultural Insula; y sobre todo el personaje Loco Castañeda” (86)

la vida. Solo, frente a la máquina de escribir, se siente protegido “sin coerciones ni apremios, sin jueces, ni público, ni ovaciones ni rechiflas, en la arena solitaria de mi página en blanco” (301).

La historia de Ludo culmina en un fracaso estruendoso: la esterilidad y el abandono de su vocación literaria; el descenso a la marginalidad. Dejó de ser el “muchacho pobre pero honrado” para devenir en delincuente. Aquí, no hay ya autobiografía, pero sí una bella metáfora: Ludo se afeita el bigote en la soledad de la mísera habitación y con este acto quiere mostrar un nuevo rostro, una nueva identidad que se funda en la renuncia a su clase social, a sus estudios y futuro profesional así como a sus vagos sueños de convertirse en escritor. Julio Ramón, en cambio, parte a Europa escapando de un destino como el de Ludo o como el de los otros “geniecillos. Pero allá no podrá dejar de sentirse como Ludo: por sus trabajos proletarios, sus magros ingresos, su soledad. ¿Qué hago lejos de mi país en una ciudad donde solo tengo dos o tres amigos...en dos piezas con goteras y cucarachas, desempeñando un trabajo mecánico y subalterno? ¿Quién me ha exiliado y por qué? ¿Qué aguardo? Me sorprende a veces que pueda sobrellevar esta vida sin caer en la depresión o sin pegarme un tiro (329).

¿Autobiografía? ¿Novela autobiográfica? ¿autoficción si encontramos alguna correspondencia nominal entre “Julio Ramón Ribeyro” y el extraño y nada realista “Ludo Tótem”? Lo cierto es que ni Julio Ramón ni Ludo se pegaron un tiro. Julio Ramón se fue a Europa y a pesar de los muchos avatares y dificultades, escribió novelas, cuentos, diarios; el otro, Ludo, se afeitó el bigote y su historia quedó atrapada en las líneas de la ficción.

Bibliografía

Alberca, Manuel. “Existe la autoficción hispanoamericana ?” *Cuadernos del CILHA*. N 7 / 8 (2005 – 2006). 5 – 17.

Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima / México D.F: PUCP, Fondo editorial / Fondo de Cultura Económica, 2002



Luchting, Wolfgang A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt / Maine: Vervuewrt, 1988

Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca breve, 2008

------. *Cartas a Juan Antonio*. Tomo II 1958 – 1970. Lima: Jaime Campodónico / Editor, 1998

Salem, Diana. *El yugo de la memoria. Autoficciones*. Buenos Aires: Biblos, 2012

Zavaleta, Carlos Eduardo. *Autobiografía fugaz*. Lima: UNMASM, 2000.