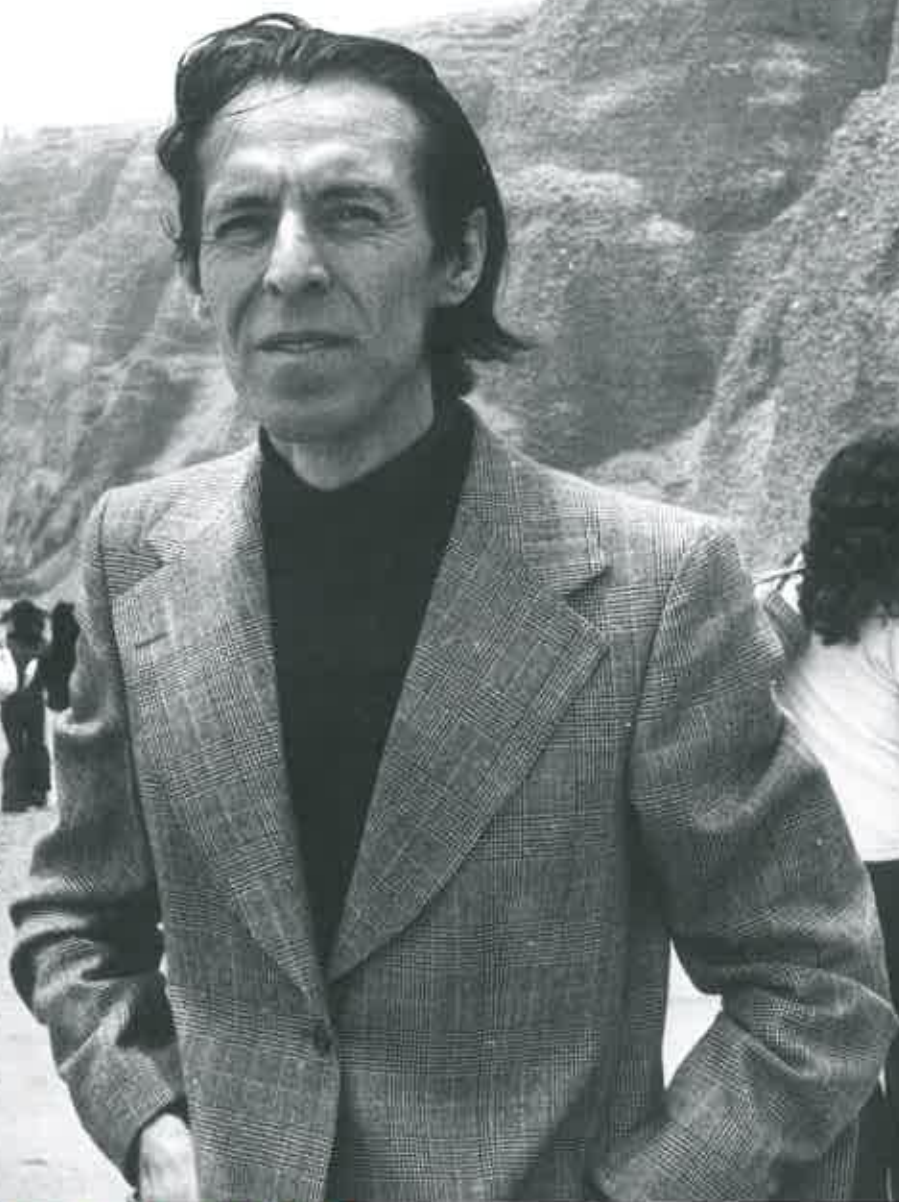


Quimera

.REVISTA DE LITERATURA



Nº 427-428 - julio-agosto 2019 - €

427-428

DOSSIER: ESPECIAL JULIO RAMÓN RIBEYRO

AIXA DE LA CRUZ - COLECTIVO ¡HOSTIA UN LIBRO! - TANNIA R. TAMAYO - LAURA GARCÍA
MIGUEL ÁNGEL ZAPATA - RAFAEL COURTOISIE - DOLAN MOR - ALICIA GARCÍA-HERRERA
MIGUEL RODRÍGUEZ MINGUITO - DAVID FERREZ - CARLOS HERNÁNDEZ DE MIGUEL



COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

David Aliaga, Juan José Barrientos, Laura Bordonaba, Agustín Calvo Galán, Federico Camino Macedo, colectivo ¡Hostia un libro!, Rafael Courtoisie, Aixa de la Cruz, Javier de Navascués, Laureano Debat, Florencia del Campo, Eva Díaz Riobello, César Ferreira, David Ferrez, Víctor Flores Olea, Ana Gallego Cuiñas, Laura García, Alicia García-Herrera, Alberto García-Teresa, Mauricio Hernández Cervantes, Carlos Hernández de Miguel, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Dolan Mor, Municipalidad de Miraflores, Dave Pape, Juan Peregrina, Gustavo Alberto Quichiz Campos, Jolanta Rękawek, Miguel Rodríguez Minguito, Anna Rossell, Pilar Rubio, Tannia R. Tamayo, Eva Valero Juan, José Antonio Vila, Miguel Ángel Zapata

FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y DOSSIER:

Víctor Manrique © (cedida por María Corthon, 1973)

EDITOR: Miguel Riera

DIRECTOR: Fernando Clemot

JEFE DE REDACCIÓN: Jordi Gol

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Álex Chico, Ginés S. Cutillas

DISEÑO: Xavier Balaguer

MAQUETACIÓN Y CUBIERTA: Jordi Gol

CORRECCIÓN: Cinta Moreso

WEB Y REDES SOCIALES: Eva Díaz Riobello

ISSN: 0211-3325 **DL:** B 38779 /1980

EDITA: Ediciones de Intervención Cultural S. L.

C/Juan de la Cierva, 6.

08339 - Vilassar de Dalt (BCN)

937 550 832

www.revistaquimera.com

redacciondequimera@gmail.com

publicidad@revistaquimera.com

pedidos@edic.es

IMPRIME: Gráficas Gómez Boj

Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de este número, sea por medios mecánicos, químicos, fotomecánicos o electrónicos, sin la autorización del editor. Quimera no retribuye las colaboraciones. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. La redacción no devuelve los originales no solicitados ni mantiene correspondencia sobre los mismos. La revista no comparte necesariamente las opiniones firmadas por sus colaboradores.

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



427-428

QUIMERA. REVISTA DE LITERATURA - Julio-agosto 2019

Julio Ramón Ribeyro (Santa Beatriz, Lima, 1929 - Lima, 1994) es uno de los máximos exponentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Cultivó varios géneros — ensayo, aforismos, teatro—, pero destacó sobre todo en el diario (con su monumental *La tentación del fracaso*) y en la narrativa corta, de la que es considerado uno de los grandes maestros en lengua castellana y en la que da voz a aquellos que se encuentran al margen de la «oficialidad», víctimas de una modernización y una urbanización descontrolada. En *Quimera* hemos querido dedicarle un dossier —realizado por grandes expertos en su obra y coordinado por el profesor Juan José Barrientos— para reivindicar su figura señera que, en cierta medida, ha quedado injustamente eclipsada por el brillo de otras luminarias del *boom* latinoamericano como García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar.

JORDI GOL - JEFE DE REDACCIÓN DE QUIMERA

El salón de los espejos

Entrevista a Aixa de la Cruz - 4

Entrevista al colectivo ¡Hostia un libro! - 9

El cielo raso

ESPECIAL: JULIO RAMÓN RIBEYRO

César Ferreira.

Julio Ramón Ribeyro: la palabra que perdura - 15

Eva Valero Juan. Ribeyro,

un clásico nacido en las trincheras del *boom* - 19

Javier de Navascués. Julio Ramón Ribeyro:

lecturas desde fuera del Perú - 27

Ana Gallego Cuiñas. Las cartas de Julio Ramón

Ribeyro: una lectura materialista - 31

Federico Camino Macedo.

Con Julio Ramón Ribeyro en Agua Amarga - 40

Gustavo Alberto Quichiz Campos. Ribeyro y Cortázar:

A propósito de *Un tal Lucas* y *Dichos de Luder* - 44

Juan José Barrientos. Ribeyro y su «filosofía» - 49

La vida breve

Tannia R. Tamayo. El camino escarlata - 54

Laura García. Madera mojada - 58

Los pescadores de perlas

Microrrelatos inéditos de Miguel Ángel Zapata - 60

El castillo de Barba Azul

Poemas inéditos de Rafael Courtoisie - 62

Poemas inéditos de Dolan Mor - 68

Einstein on the Beach

Alicia García-Herrera.

Literatura japonesa, una breve mirada - 71

Miguel Rodríguez Minguito. Sobre *El origen de los Brunistas*, Robert Coover y otras cosas alucinantes - 76

David Ferrez. reflexiones en torno al compromiso de la Otra Sentimentalidad - 79

Entrevista a Carlos Hernández de Miguel - 83

El ambigü

Jolanta Rękawek:

Esta bruma insensata de Enrique Vila-Matas - 86

José Antonio Vila:

La noche fenomenal de Javier Pérez-Andújar - 87

Laura Bordonaba Plou:

La memoria del alambre de Bárbara Blasco - 88

Juan Peregrina: *Antes. Entonces. Nunca.* de Raúl Ariza - 89

Florencia del Campo:

La mecánica del agua de Silvana Vogt - 90

Anna Rossell:

El pasajero de Ulrich Alexander Boschwitz - 91

Pilar Rubio Álvarez: *VOLT* de Alan Heathcock - 92

Agustín Calvo Galán: *Mi padre* de Eduardo Moga - 93

Alberto García-Teresa: *Troxos / Cachos* de Berta Piñán - 94

Laureano Debat:

Una muñeca para tirar de Mary Jo Bang - 95

David Aliaga:

Batman: El príncipe oscuro de Enrico Marini - 96

Recomendaciones - 97

Las cartas de Julio Ramón Ribeyro: una lectura materialista

Por ANA GALLEGO CUIÑAS

Es notable el interés que han suscitado en el siglo XXI los textos autobiográficos. Las cartas, diarios y memorias de escritores son objeto privilegiado de estudio hoy día, cuando antaño eran considerados productos periféricos, debido a la centralidad que ocupaban los géneros canónicos (novela, poesía, cuento, teatro) en la producción global de un autor. Pero, ¿a qué se debe este cambio? ¿Qué valor tienen las escrituras del yo para la comprensión de una poética?

Por un lado, desde una perspectiva filológica, estos géneros son considerados como laboratorios y borradores de obras que permiten trabajarlas en un espacio comparativo, de cruce y de diálogo, muy provechoso para ensanchar los estudios de genética y edición de manuscritos, así como para el entendimiento del proceso escritural. Esta ha sido la lectura predominante en las últimas décadas, muy volcada en la visibilización de estas *otras* formas y en la puesta en valor de su *condición* relacional. El problema es que esta postura asume, en el fondo, un concepto subsidiario de la carta y del diario con respecto a los géneros hegemónicos, que termina restándoles autonomía y valor *per se*.

Por otro lado, desde una perspectiva materialista, apenas transitada por la crítica hispanista, tienen un

enorme potencial como documentos que revelan las condiciones materiales de producción y recepción que se dan en una determinada época, los mediadores y las mediaciones socioculturales que hacen circular la literatura, y los intercambios y contactos que se establecen en los campos culturales que devienen en políticas —y poéticas— de la literatura. Esto es: a través de las cartas y los diarios de ciertos autores se cristalizan las distintas operaciones —y los agentes— de tasación del valor del objeto literario, hasta conformar una suerte de historia de la formación del gusto —como diría Bourdieu— y de los capitales simbólico y económico que mueven los dos principales mercados de la literatura: el de bienes culturales y el académico.

Con este horizonte, propongo en las páginas que siguen llevar a cabo una lectura materialista de las últimas cartas publicadas de Julio Ramón Ribeyro. Las que salieron antes a la luz fueron las *Cartas a Juan Antonio*, en dos tomos, entre 1996 y 1998 (Jaime Campodónico; Lima), cuando había fallecido el peruano. El primero abarca el intercambio epistolar que ambos hermanos mantuvieron entre 1953 y 1958; y el segundo las cartas de 1958 a 1970. La correspondencia ribeyriana apenas ha sido abordada por la crítica, en comparación con la pléyade de ensayos publicados sobre su diario. Así encontramos tan sólo dos estudios de calado académico:



J. R. Ribeyro con Luchting y José Miguel Oviedo en Lima. Archivo familiar de JRR ©

uno de Paul Baudry («Una política de lo epistolar en *Cartas a Juan Antonio (1953-1970)* de Julio Ramón Ribeyro», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 84, 2016; págs. 193-204) focalizado en la «política epistolar» de Ribeyro y la tesis de Jorge E. Coaguila sobre el contenido político de estas cartas: *Ideología política en la correspondencia de Julio Ramón Ribeyro con su hermano Juan Antonio (1953 - 1983)* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima, 2017).¹

Sin embargo, las *Cartas a Luchting (1960-1993)* que compiló, anotó y prologó Juan José Barrientos,² pu-

1. Además, Coaguila cita en su tesis otros artículos breves sobre *Cartas a Juan Antonio*: «Ismael Pinto (1997, 1998), Rocío Silva-Santisteban (1997), Luis Alberto Castillo (1997, 1999), Jorge Coaguila (1997), Ricardo González Vigil (1998) y Jorge Paredes (1998)» (2017: 6).

2. Este material se encuentra en la Firestone Library de Princeton University disponible desde hace mucho tiempo. Sin embargo, sólo Barrientos fue consciente de su valor —lo que denota la prístina condición menor que ha tenido el género

epistolares de Ribeyro con Bryce Echenique, Vargas Llosa, Oquendo o Cobo blicadas en 2016 en la Universidad Veracruzana, no han sido tratadas en profundidad hasta la fecha, más allá de la tesis de Coaguila arriba mencionada y de algunas reseñas en prensa, blogs y revistas (v.g. Joaquín Castillo Vial). Algo sorprendente, dado el inestimable valor de su contenido para la evaluación de los modos de producción de la obra de Ribeyro, de los canales de circulación de la literatura latinoamericana mundial y de su preocupación por la recepción; es decir, por establecer un marco de lectura para su poética. Se impone entonces la necesidad de realizar un ejercicio crítico de envergadura sobre esta correspondencia, así como el esfuerzo en seguir editando el material autobiográfico aún inédito. Barrientos, en la introducción a este volumen, da cuenta de intercambios epistolares de Ribeyro con Bryce Echenique, Vargas Llosa, Oquendo o Cobo

epistolar para la crítica— e hizo una gran labor, como una suerte de mediador del siglo XXI del legado de Ribeyro, con Alida Cordero, su viuda, para que las cartas se publicaran todas juntas en un volumen.

Borda (pág. 11). En estas «correspondencias literarias»³ pueden encontrarse otras claves de lectura que sirvan para ampliar el conocimiento ficcional, crítico y material de la obra de uno de los mejores escritores latinoamericanos del siglo XX.

Las figuras de autor de Ribeyro: diarios versus cartas

Ribeyro tenía predilección por las «prosas laterales», es decir, por prácticas literarias *subalternas* como el diario, la carta, las entrevistas y las reseñas. Las notas de *La caza sutil*, sus *Prosas apátridas* o los *Dichos de Luder* han sido examinadas como parte de su poética y de su faceta de ensayista, y las entrevistas han sido recogidas por Coaguila en los libros *Ribeyro, la palabra inmortal* (1995), reeditado y ampliado en 2018, y en *Las respuestas del mudo* (2015),⁴ aunque ninguno de los dos ha sido objeto de un estudio de conjunto. El diario es el género, más aún en el caso de Ribeyro, que cuenta con mayor capital simbólico y crítico de entre todas estas prosas, puesto que ostenta un valor en sí como conjunto de textos con identidad —estética— propia, pensado como una suerte de «obra en obra», utilizando la categoría de Didi-Huberman (*En la cuerda floja*; Shangrila, 2013), donde lo que está en juego es la configuración de una poética: una figura de autor construida en la tensión entre literatura y vida, lenguaje y silencio.

Sin embargo, la carta, texto dialéctico, fragmentario, discontinuo e interrumpido, adquiere su valor en el contexto, en un plano pragmático y social.⁵ Esta contingencia hace que sea muy provechosa la lectura sociológica y material de la escritura epistolar, además de la biográfica y genética. De hecho, las *Cartas a Juan Antonio* han sido analizadas como reflejo ideológico de las coordenadas políticas y sociales de Perú y Latinoamérica. Todo este material autobiográfico generado por

3. Las cartas a su hermano Juan Antonio revelan la cara íntima y política de Ribeyro, las de Luchting la profesional y el intercambio con otros escritores, la literaria.

4. Esto demuestra el interés creciente en los últimos años por las producciones autobiográficas y periféricas de los escritores.

5. Sentencia Ribeyro: «La comunicación epistolar es como una onda radial, a la que basta un cambio en la presión atmosférica o un fenómeno de carácter parásito —como la tenaz y casi obsesiva movilidad de uno de los corresponsales— para que el contacto se interrumpa y se pierda» (2016: 144).

Ribeyro se aviene al empleo de métodos de estudio que basculan entre la hermenéutica y la sociología de la cultura. Por eso mi intención en este trabajo —dadas las características de la correspondencia con Luchting— es combinar la interpretación filológica con el punto de vista sociológico, materialista, para dilucidar cómo interactúan los agentes (escritor, traductor, editor, crítico) del campo literario peruano —latinoamericano— y del espacio mundial en la articulación de una obra como producto —ideológico y económico— y en la tasación de su valor. Aunque curiosamente Luchting pusiera únicamente el acento en el mérito biográfico y literario (aforístico) de estas epístolas —«son cartas “citables”, con aseveraciones profundas y literarias» (Ribeyro 2016: 7)—, su aporte al conocimiento de la relación de Ribeyro y de su obra en/con el mercado editorial (nacional, continental y mundial) es lo más significativo de ellas. Incluso nos presenta una nueva figura de autor: material.

De una parte, en *La tentación del fracaso* Ribeyro forjó una imagen autoral que se (auto)legitima en la idea del fracasado, del marginal, del vividor y del sobreviviente —de la enfermedad, de la economía liberal y del mercado literario— cuya escritura gira en torno al ejercicio narrativo como *forma* de aprehensión de lo real y de sí mismo⁶. De otra, en estas cartas prevalece la imagen de un escritor en búsqueda —simbólica y económica— de la consagración, dispuesto a ganar dinero y éxito con su literatura. Aquí Ribeyro no hace tantas reflexiones sobre la condición del artista y la dificultad de su oficio (Gallego Cuiñas, 2016: XX), sino más bien sobre sus problemas de edición y traducción, es decir, sobre el lugar que quiere ocupar en el campo de la literatura peruana/latinoamericana mundial. Esto llama la atención, porque en el diario su figura de autor es distinta, construida desde la visión romántica del escritor no profesional que entiende la escritura como modo de vida, aunque se vea obligado —parece que contra su voluntad— a utilizarla para conseguir sustento económico (de hecho, pone como contraejemplos a escritores que sí son profesionales y «calculadores»: a Carpentier, Hinostroza y Vargas Llosa):

6. Gallego Cuiñas, Ana. «Diario y dinero. La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro», *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, Berna: Peter Lang, 2016; págs. 211-224.

Yo establezco una diferencia nítida entre escribir y publicar. Escribir es para mí un asunto personal, una tarea que me impongo porque me agrada o me distrae o me ayuda a seguir viviendo. Publicar, en cambio, es un fenómeno diferente, una gestión que encomiendo a otra parte de mi ser, al administrador, bueno o malo, que todos tenemos dentro. El autor se desentiende del administrador, el cual generalmente considera a la obra como una mercancía y la vende a quien sea para equilibrar el presupuesto doméstico. De este modo puedo decir sin contradecirme que escribo porque me gusta y publico para ganar dinero. Lo que no impide reconocer que no me gusta todo lo que he escrito y al cabo de veinte años de publicar he ganado sumas irrisorias que el decoro me impide precisar. (Ribeyro, 2008: 527)

Entonces, el Ribeyro que aparece en *Cartas a Luchting* es otro: el administrador de su obra, un gran negociador de sus derechos y de la forma editorial en que quiere colocar sus producciones literarias: «Yo creo que deberíamos aprovechar esta cuasi competencia entre ambas editoriales [alemanas] para sacar el mayor partido posible» (2006: 29). Aunque desea separarse de esta imagen ligada al materialismo burgués y a la fuerte profesionalización del escritor a partir del *boom* de los años sesenta, en estas cartas revela su preocupación y voluntad de acumular no sólo capital económico sino simbólico: «Pienso sinceramente que tu trabajo tiene un gran valor, pero que este valor será apreciado si llego a ser un autor leído. Estamos pues en una especie de círculo vicioso: para llegar a ser un autor leído necesito que hables de mis libros, pero para que se comprenda cabalmente lo que hables de mis libros necesito ser un autor leído» (2016: 173-174).

Otra diferencia estriba en la tarea que supone para Ribeyro la redacción de estas cartas «profesionales» en comparación con la del diario o las cartas a su hermano, cuya práctica cultiva con frecuencia y le apasiona. La redacción de este tipo de epístolas parece ser más una obligación que le aleja de su escritura: novelas, crítica, entrevistas. En rigor, Ribeyro tenía plena consciencia de la producción de su diario como obra literaria y de su futura publicación, así como de la correspondencia con Juan Antonio;⁷ pero con las cartas a Luchting u

7. Coaguila indica en su tesis que Ribeyro «tenía en mente»

otras «dictadas por la amistad, la simpatía, la educación» (2016: 25) no lo tenía tan claro: «He llenado así cientos, sino miles, de páginas que, por lo general, van a parar a la basura, salvo las que algún maniático conserve porque le da la gana. Y esta carga epistolar, como comprenderás, ha ido en detrimento de mi obra literaria, pues hace años que no puedo escribir ni siquiera un cuento o corregir o terminar los comenzados» (2016: 250). De esta manera, es como si el diario, desde un plano simbólico, fuese un género usado para pensar temas y formas de la escritura ficcional; las cartas de Juan Antonio para dilucidar su posición política y su relación con la historia y la sociedad civil; y estas cartas a Luchting, desde un plano material, para producir y hacer circular su obra, como catapulta a la internacionalización y a la consagración. Lo que no ofrece duda en ninguno de estos tres casos epistolares es que Ribeyro «era consciente de que escribía a la posteridad» (Coaguila 2017: 6) y de que estos textos «laterales» eran aprovechables para hacerlos públicos, por ser un escritor reconocido.⁸ De hecho, bromea con esta posibilidad ya en los sesenta: «No quiero ser alguna vez citado en algún libro como “escritor de estilo ameno que destacó en el género epistolar”» (2016: 186).

A pesar de estas disimilitudes, hallamos también coincidencias y conexiones entre ambos textos autobiográficos. Diarios y cartas dan el perfil de un escritor autocrítico, que se juzga con dureza, nada complaciente y con un absoluto cuidado y respeto por la palabra.⁹ Ribeyro analiza con detalle en el diario la construcción de sus novelas y en estas cartas hace lo mismo, sólo que en función de la lectura —cuando la considera errada o insuficiente— del propio Luchting. Es una forma más, por tanto, de (auto)legitimarse y de forjar un determinado marco de legibilidad de su poética, a través de uno de los críticos de la literatura latinoamericana más destacados del momento.

publicar las *Cartas a Juan Antonio*, con este mismo título, y así se lo hace saber a su hermano (2017: 5)

8. Al igual que era reconocido lector de diarios de escritores (Amiel, Stendhal, Woolf, etc.) lo era de correspondencias literarias (Flaubert, Voltaire, Kafka, etc.)

9. Recordemos una de las anotaciones de su diario: «Quién, Dios mío, comprenderá que cada palabra que he escrito he tenido que pensarla laboriosamente y la he puesto sin dejarme vencer casi nunca por la facilidad» (Ribeyro, 2008: 465).

Luchting: *gatekeeper* de la literatura latinoamericana mundial

El concepto de *gatekeeper* fue utilizado por primera vez por Lewis Coser¹⁰ en 1975 para referirse a las personas u organizaciones que hacen posible la circulación de productos culturales. Muchos años más tarde, en 2008, Loren Glass¹¹ propone una definición del término ligada a los expertos literarios que regulan la relación entre autor y audiencia, promotores de ciertas obras y creadores de hábitos de escritura y lecturas (pág.79). Más recientemente, Marling¹² lleva a cabo un análisis pormenorizado de los «rituales de interacción» de los escritores (u.g., formación de grupos, promociones, estrategias desafiantes, etc.) y de los *gatekeepers* de la literatura mundial desde los años sesenta: personajes concretos —editores, traductores, escritores— que han fungido de mediadores de otros autores. Entre los mencionados está García Márquez, para cuyo caso señala varios *gatekeepers* que influyeron en su mundialización: la agente Carmen Balcells y su traductor al inglés Gregory Rabassa.

Según esta conceptualización podemos considerar a Wolfgang A. Luchting también como un *gatekeeper* de la literatura (latinoamericana/peruana) mundial. Fue el traductor al alemán no sólo de Ribeyro (de *Crónica de San Gabriel* y de algunos de sus cuentos), sino de Borges, Sábato, Ciro Alegría, Puig, Jorge Edwards, Antonio Skármeta y Manuel Rojas.¹³ Por Ribeyro conoció a Vargas Llosa y tradujo *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la catedral* entre otros; así como a Bryce Echenique,¹⁴ «de quien tradujo el cuento con que se dio a conocer, “Con Jimmy en Paracas” y al que

apoyó para que obtuviera la beca Guggenheim», como explica Barrientos (Ribeyro, 2016: 9).

Además llegó a fungir también de agente literario de Ribeyro para la difusión de sus obras y la gestión de sus derechos en lengua alemana, francesa e inglesa.¹⁵ A esto se suma su papel como crítico avalado de la obra ribeyriana —recordemos sus monografías *Ribeyro y sus dobles* (1971) y *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988)—, lo que da como resultado una triple labor de mediación (traductor, agente, crítico) para la puesta en circulación —en valor— de la obra del autor de *La palabra del mudo*. La relación autor-agente parece haber sido la más conflictiva,¹⁶ a tenor de estas cartas, ya que Luchting le reclama un porcentaje económico de su traducción al francés, aunque no la haya propiciado, sólo por ser su agente y porque la edición francesa deriva de la alemana, en su opinión. Esta información nos brinda una doble lectura del estado de la literatura latinoamericana a comienzos de los sesenta (*pre-boom*): que se trata de un campo que aún está en vías de profesionalización y que la fidelidad a Luchting como *gatekeeper* le resultó poco rentable a Ribeyro para su internacionalización, más allá de la propia Alemania. Justo en los sesenta es cuando establece Carmen Barcells su agencia literaria y sabemos de su capacidad para mover a otras lenguas (sobre todo el inglés) las obras de los escritores latinoamericanos a los que representó.¹⁷ Por otro lado, es claro que Luchting pondera la industria editorial alemana en Europa como dispositivo de mundialización y mediación de literatura latinoamericana en los años sesenta, por encima de la francesa

10. «Gatekeepers of ideas», *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 421; págs. 14-22.

11. «Markets and “Gatekeepers”», *A Concise Companion to American Fiction 1900-1950*, ed. Peter Stonely y Cindy Weinstein, Oxford: Blackwell, 2008; págs. 77-93.

12. Marling, William, *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. Oxford University Press, 2016.

13. Su contacto con el Perú fue el más estrecho y sostenido en el tiempo: Luchting estuvo varios años enseñando en San Marcos y la Universidad Católica, y según lo que leemos en las cartas, visitaba Lima casi anualmente.

14. Podemos compararlo con Claude Couffon, que fue traductor al francés y promotor de la literatura latinoamericana en la misma época.

15. Ribeyro se compromete por carta, dándole un estatuto legal a la misiva, a «abonarle catorce por ciento de lo que recibiere de las casas editoras por concepto de derechos de autor» (2016: 15).

16. Las discusiones y las polémicas epistolares son frecuentes entre Luchting y Ribeyro. Sorprenden los prejuicios eurocéntricos del alemán —habida cuenta de su fuerte contacto con el Perú—, que habla de los peruanos como desleales, perezosos o *amateurs*, a excepción de Vargas Llosa, que sí trabaja. Es decir: critica la falta de profesionalización del escritor peruano, que tiene que ver no sólo con la formación sino con la puesta en escena. O lo que es lo mismo: con la relación con otros mediadores.

17. Y no sabemos si Balcells le ofreció en algún momento a Ribeyro ser su representante.

Gallimard. Sin embargo, como sabemos, el *boom* situó a la capital francesa, después de Barcelona, como uno de los grandes centros de irradiación de literatura latinoamericana.

En cuanto a la competencia crítica del alemán, hay que hacer notar que en muchos pasajes es puesta en tela de juicio por Ribeyro: «Dile al alemán que vivió 37 años en el Perú que debe conocer muy poco de árboles o debe haber leído muy mal mi cuento» (2016: 21). O:

En tu carta sobre «Al pie del acantilado», Wolfgang, hay observaciones del mismo género, que revelan una ingenuidad gramatical tan radical como, en tu opinión, es mi ingenuidad literaria. Tal vez se deba a que el alemán no permite las licencias del español o francés, las infracciones a la lógica, a la verosimilitud, a la racionalidad, que «hacen un estilo». Pero hay también en tu carta muchas observaciones de una gran penetración, que disculpan a las primeras (2016: 96)

No obstante, el peruano considera que Luchting es el lector crítico que mejor conoce su obra, «como pocos», por eso se molesta en precisarle el significado exacto de ciertas palabras y expresiones de sus cuentos; le deja relatos inéditos para enseñar en sus clases, o que cite sus propias cartas, a condición de que no use párrafos comprometedores. Huelga decir que esta generosidad busca agradecer y aquilatar el trabajo académico que le dedica Wolfgang, que deviene en otro mecanismo de consagración: «Tu ensayo lo he leído de un tirón, con el interés que imaginas. Necesito volverlo a leer con mayor atención. A primera vista me parece una buena aproximación a mis cuentos» (2016: 153). El autor de *Solo para fumadores* sabe que el puesto estratégico que ocupa Luchting, un alemán de prestigio que enseña en Washington State University, como *gatekeeper* de la literatura latinoamericana en EE. UU. puede influir en la imagen de su obra y favorecer (o no) su ansiada traducción al inglés: «¿Crees que un artículo como el tuyo me sirve, despierta el interés del lector, me puede abrir puertas del mercado editorial norteamericano en el que aún no he penetrado?» (2016: 249).

Por último, la faceta de traductor de Luchting fue la más prolija y la que más frutos —en Alemania— le dio a Ribeyro. También tuvieron desavenencias en este aspecto: «Te ruego atender bien a este argumento: no trato de ninguna manera de disminuir el papel de tra-

ductor, que a mi juicio es tan laborioso, difícil, loable y sacrificado que el de autor [...] Pero lo que no puedo aceptar es que tus beneficios impliquen el recorte de los míos o que se apoyen en una disminución de lo que me corresponde» (2006: 39). Ya al final del intercambio epistolar, y en los últimos años de Ribeyro, Luchting se distancia por no haber traducido sus *Prosas apátridas* en 1991, así como juzga de «desastre» su diario personal recién editado, y sus postreros cuentos «de vergüenza». Eso es lo que recoge la última carta del volumen, con la apostilla posterior de Ribeyro: «No me sorprende que no te hayan gustado, pero sí me choca un poco los términos que utilizas. *Un peu de retenue, mon vieux*. Hay formas de decir las cosas» (2016: 292). Y esa parece ser la *forma* en que acabó el contacto epistolar entre el traductor alemán y el escritor peruano.

Ribeyro y el mercado de la literatura

a. Producción: la industria editorial

Uno de los temas más fecundos de esta correspondencia, apenas tratado en las otras cartas y en el diario, es la atención prestada a las condiciones materiales de publicación de sus cuentos y novelas: «... voy a preparar un volumen grueso y gestionar su publicación en España. Primitivamente, como te dije, había hecho la gestión ante Mejía Baca, pero las condiciones de este no eran aceptables. Seix Barral, editora de Barcelona, puede ofrecerme mejor paga y más amplia tribuna» (2016: 41). Esto lo escribe Ribeyro en octubre de 1962, año en que gana Vargas Llosa el Premio Biblioteca Breve. Vemos entonces que el peruano era muy consciente del papel mediador de Carlos Barral en la internacionalización de la literatura latinoamericana.¹⁸ Por eso lo intentó varias veces en el sello barcelonés: «A mi paso por España dejé en Barcelona, en la editorial Seix Barral, diecisiete cuentos. Carlos Barral, director de la editorial, me dijo que me contestarían a París a comienzos de julio» (2016: 57). No obstante, sabemos que esos encuentros no dieron fruto. Esta postura contradice por tanto la imagen de Ribeyro como un escritor ajeno a la producción material de su obra, aislado en su orbe creativo. Sin duda, buscaba colocar sus textos en edito-

18. Barral, además, dice Ribeyro, tiene para Vargas Llosa «el derecho de gestionar la traducción de su novela a idiomas extranjeros» (2016: 65).

riales de prestigio que le dieran aval económico y simbólico. De hecho consiguió más tarde, en los setenta, que Milla Batres lo publicara en España, Tusquets en los ochenta y, finalmente, Alfaguara en los noventa.

En este mismo rubro, dedica bastante espacio a las ediciones peruanas de sus narraciones. La queja por la falta de condiciones materiales óptimas para la edición de libros en Lima —revisores, correctores, editores— es constante, hasta el punto en que llegan a cambiarle el título de una obra: *Los hombres y las botellas*. «Conclusión: no editar más en Lima: algunos te cambian el título del libro, otra [sic] te masacran el texto con errores. Y encima no pagan» (2016: 76). Aun así, un año antes había admitido que «[p]ublicar en Lima se ha

vuelto interesante: los premios de Fomento a la Cultura han sido elevados a 20000 soles (antes eran 7500) y se ha creado además un premio anual de Literatura de 50000 soles» (2016: 59). Su objetivo es obtener reconocimiento en su país natal a toda costa, por eso —presa de la desesperación— se le ocurre fabricar, como estrategia de *marketing*, un «folleto bilingüe (alemán-castellano), con extractos de críticas que se regalaría en las librerías de Lima donde se vendan mis libros. Publicidad moderna [...] Si todo el mundo se hace publicidad, no veo por qué yo no la haré» (2016: 72). Es más, se presenta con este fin, en 1964, al concurso peruano de novela *Expreso*, animado por Scorza, al que concurren Arguedas, Zavaleta, Congrains y Reynoso. A este

Homenaje a Julio Ramón Ribeyro por Marco Sueño. Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú ©



respecto afirma: «Ya estoy impaciente por que se dé el fallo, pues esta tardanza inmoviliza completamente el circuito de mi novela. En mayo hará un año que la terminé y aún no puedo disponer de ella» (2016: 91).

Por último, sobresalen las alusiones a Gallimard y al arduo y largo proceso de edición de *Crónica de San Gabriel*, que cuando finalmente salió tuvo que ser retirado del mercado porque había salido en la solapa una foto de un negro: «Verás que la mala suerte en materia de publicaciones me persigue. Nadie sabe en Gallimard cómo fue a parar esa foto a mi libro, ni siquiera de quién es esa foto» (2016: 170). Pero lo peor para Ribeyro no es eso, sino que en la relectura encuentra la obra naïf y teme que la crítica francesa le haga «papilla».

b. Circulación: las traducciones

Ribeyro no tuvo prestigio en el Perú hasta los años setenta, y fuera de estas fronteras apenas fue divulgado en otras lenguas, a excepción del alemán y el francés. El éxito sobrevino mucho después, en los noventa, cuando publicó los dos tomos de su diario, y la Universidad de Texas sacó en inglés la recopilación de cuentos *Marginal voices: selected stories* en 1993, un año antes del fallecimiento del escritor.

En efecto, el gran dispositivo que pone en circulación la literatura a escala mundial es el mercado anglosajón. De eso era muy consciente Ribeyro, desde comienzos de los sesenta, cuando le habla a Luchting de la posibilidad de que Inés Pozzi-Escot traduzca al inglés *Crónica de San Gabriel*: «... te ruego que no las desanimas diciendo que “la novela es mala” o que no te gusta o que al público norteamericano no le interesará» (2016: 22). O: «Le escribí a Mariátegui sobre la posibilidad de vender diez crónicas en EE. UU. pero no me contestó» (2016: 36). Y la frase más contundente a este respecto: «Hay que conquistar a cualquier precio el mercado norteamericano» (2016: 28).

El caso opuesto en la literatura peruana de la época es el de Vargas Llosa. Ribeyro hace muchas alusiones en estas cartas a la pronta consagración como «héroe nacional» y a la mundialización de su obra, que en 1964 ya estaba traducida «al japonés y al hebrero (aparte del finlandés, sueco, noruego y demás lenguas decentes de Europa). Un caso único en la literatura peruana. Me alegra por él, porque lo merece, pero tanto ruido me inquieta un poco. Es la desventaja de la gloria: siempre exige un poco de impudor» (2016: 74). Asimismo menciona mucho a Bryce,

desde que lo conoce en junio de 1967, y vaticina: «... es un genio literario en potencia» (2016: 141), que también tendrá mayor suerte —circulación— que él.

A la vista de lo expuesto, se manifiesta la preocupación de Ribeyro por «hacer circular» (2016: 92) sus publicaciones. De ahí que celebre que una editorial italiana se interese en su obra, que le traduzcan al ruso con cincuenta mil ejemplares (2016: 132) y al holandés, aunque «[p]robablemente es el único caso en toda la historia de la empresa [editorial] que un libro no les deja ni un florín de utilidad» (2016: 136). En los ochenta le proponen traducciones en Grecia, China y Brasil, lo que le sorprende y le ilusiona, sobre todo en el caso de la traducción brasileña, cuya editorial también ha publicado a Vargas Llosa. A la sazón, el título de uno de sus libros es *Cuentos europeos* (frente a los peruanos), que de por sí proyecta una imagen cosmopolita de la escritura del peruano, que se aviene a un referente que facilita su internacionalización. E incluso, al final, decidió contratar los servicios de la agencia Casanovas-Strausfeld, «cansado como estoy de ver que mis libros no salen del mercado limeño» (2016: 245). Es decir, de la falta de traducciones y de la imposibilidad de formar parte de la literatura mundial.

c. Recepción: la crítica

Ribeyro siempre estuvo en una situación desplazada con respecto al *boom* de la literatura latinoamericana, que supuso la apertura al mercado internacional de una ficción que desde el comienzo estuvo muy ligada al compromiso político, al albur de la revolución cubana y a la exotización, al albur del realismo mágico. La poética del peruano, desde luego, no encajaba en estas consignas —eurocéntricas— de lectura del *otro* latinoamericano: temas muy «locales» (2016: 107), un estilo ilegible¹⁹ o resistente a la popularización²⁰ y una maestría mayor

19. Pienso en este término en función de Barthes. Esto no significa que sus textos sean difíciles (todo lo contrario: son muy claros), sino que su poética no se adapta a los marcos de lectura de esa época, como él mismo reconoce en una carta del 30 de abril de 1976.

20. Luchting lo vincula con el siglo XIX y a él le gusta la idea porque «ese siglo es el de la gran literatura» (2016: 112). Pero ese «anacronismo», en el sentido que lo piensa Didi-Huberman, puede ser un obstáculo para los estándares estéticos —de legibilidad— del periodo.

en el cuento que en la novela, género hegemónico en la industria del libro: «Ahora me doy cuenta de que es un error entrar al mercado europeo con un libro “discutible”, salvo que seas de aquellos autores fecundos que logran imponerse por la cantidad, es decir, que hagan olvidar al cabo de la décima o vigésima publicación los errores del comienzo» (2016: 77). Ribeyro se refiere en estas líneas a *Crónicas de San Gabriel*, cuyos defectos discute en varias ocasiones con Luchting. La cuestión es que los cuentos siempre han sido un género menos traducible que la novela, lo que en efecto ha podido influir en la tasación de su valor literario.

A esto hay que añadir su condición de «escritor marginal», no sólo por los temas que abordó en su obra, sino por su actitud como creador, su excéntrica figura de autor, siempre alejado de la fama y de la farándula mediática, de entrevistas y apariciones en público: «Estas grandes fiestas literarias están hechas para los tenores de nuestras letras o para oscuros coristas que ven en ellas la oportunidad de salir del grupo para lanzar su *do* de pecho. Como yo no soy ni tenor ni corista, puedo muy bien pasarme estos torneos por las narices» (2016: 254). Su inclinación al silencio —y al retiro— lo mantuvo fuera de los circuitos del *boom*, aunque en las cartas, paradójicamente, sabe bien que las reseñas, la crítica y las apariciones públicas son obligadas para el escritor que busca notoriedad: «Un autor tiene deberes para con su público y la crítica, es cierto. Mi propósito no es faltar a ellos, sino cumplir los indispensables. [...] Aunque me fastidie, tengo que hacer este viaje [a España] y prestarme durante cuatro o cinco días a entrevistas y otras actividades que han sido programadas. Ya desde ahora tengo la carne de gallina. Mis editores esperan demasiado de mí y yo temo defraudarlos» (2016: 252).

En este sentido, Ribeyro también reflexiona sobre la recepción de varios escritores, como sucede con *Cien años de soledad* en *Le Monde*, donde aparece un reportaje con motivo de su traducción al francés. En sus apreciaciones de los *otros* escritores es muy lúcido, así como en la *forma* en que analiza los resortes que activan el mercado de la literatura: «esto me reafirma cada vez más en mi convicción de que la celebridad es como un juego de espejos: las dos páginas de *Le Monde* reflejan la novela de García Márquez, mi nota refleja las páginas de *Le Monde*, revistillas y periódicos reflejarán mi nota, centenares de lectores, millares, mejor

dicho, probablemente millones, reflejarán en sus charlas y comentarios lo que diarios y revistas dicen, etc. Y así hasta el infinito» (2016: 165).

Al contrario de Gabo, y antes de Vargas Llosa, para él son todas malas noticias en los sesenta: «libros rechazados por las editoriales, ventas nulas, comentarios malévolos de algún lector o crítico, etc.» (2016: 125). Hasta se lamenta, aunque utiliza su característico sarcasmo, de que *La fiesta y la contemplación*, libro que publicó Julio Ortega a fines de los sesenta sobre el *boom* latinoamericano, no lo mencione «una sola vez, ni en la solapa, ni en una nota al pie de la página» (2016: 165). Percibe con nitidez que no ser nombrado miembro del *boom* significa mayor marginalidad aún.

Conclusiones

Comprobamos la importancia que adquieren en la actualidad los archivos de escritores y *gatekeepers* (traductores, agentes, editores, críticos, etc.) para el estudio de los modos de producción, circulación y recepción de la literatura latinoamericana contemporánea en el mundo. La publicación de documentos autobiográficos como estas cartas no sólo aporta valor a la obra y a la comprensión del universo ficcional de un autor; sino a su relación material con diversas figuras y textos; toda vez que contribuye a la intelección del mercado internacional de la literatura latinoamericana. Así, en el epistolario dirigido a Luchting emerge el costado menos abonado de Ribeyro: el de gestor y promotor de su propia obra, que nos da claves para conocer mejor el modo en que quería que se editara, se tradujera y se leyera su narrativa.

Ribeyro advertía perfectamente cuáles eran los canales de legitimación y los *gatekeepers* que abrían las puertas a la circulación, a la crítica positiva y a la celebridad. Pero no logró la ansiada consagración mundial —anglosajona— en vida: su poética y su puesta en escena eran *otras*, anacrónicas, producidas *al margen* de las demandas del periodo que le tocó vivir. Esa resistencia a la comercialización (de su obra y de sí mismo) fue la marca, y el estigma, de Ribeyro hasta el final de sus días. De eso da cuenta prolija su correspondencia «profesional» con Luchting, que no deja de ser «literaria»: al cabo, la literatura es una profesión y el conocimiento de las condiciones materiales que la hacen posible es fundamental para calibrar la naturaleza, mudable, de este objeto en el tiempo.