



Seix Barral

Julio Ramón Ribeyro

La tentación del fracaso

TOMO I (1950-1978)

Prólogo de Enrique Vila-Matas





Seix Barral Biblioteca Breve

Julio Ramón Ribeyro

La tentación del fracaso

TOMO I: (1950-1978)

Prólogo de Enrique Vila-Matas

APARTARSE DE UNO MISMO

1

Julio Ramón Ribeyro imaginó un libro que sería desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un valioso conjunto de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes. Y tras describirlo en las páginas de *Prosas apátridas*, se preguntó por qué no llevarlo a cabo y, poco después, en una de sus habituales vacilaciones, se preguntó para qué.

Esto último no es tan extraño, pues a fin de cuentas Ribeyro era un adicto a *Pentotal paqué*, el venenoso verso de Oliverio Girondo. Lo verdaderamente extraño —o, mejor dicho, lo más curioso— es que la descripción de ese libro utópico se parece, casualmente o no, al libro que la incluye entre sus páginas (*Prosas apátridas*), que es un sutilísimo conjunto de fragmentos que, viendo su autor que no se ajustaban a ningún género concreto, decidió reunir en un volumen inclasificable, genial e injusta y misteriosamente poco celebrado, aunque en la Barcelona de 1974, editado por Beatriz de Moura en Tusquets, causó una pequeña revolución; de hecho, se convirtió en la obra de cabecera de algunos de mis mejores amigos.

Tampoco ha sido tan celebrado como merecería *La tentación del fracaso*, cuando en realidad es uno de los más fascinantes diarios literarios del siglo pasado; un siglo en el que abundaron, por otra parte, los más brillantes diarios de escritores, hasta el punto de que Robert Musil, en el suyo, se sintió obligado a alzar la voz para preguntarse qué pasaba con tantos cuadernos íntimos: «¿Los diarios? Un signo de los tiempos. ¡Se publican tantos! Es la forma más cómoda, la más indisciplinada [...]. No es arte. No debe serlo. ¿De qué sirve escucharse ahí?»

Que no sean arte es muy discutible. Pero la pregunta sobre «qué hay que escuchar ahí» tiene, en cambio, pleno sentido, por mucho que, al formularla, Musil diera muestras —siempre mirando con resquemor a sus rivales literarios— de que a duras penas podía él soportar su propio diario, y en consecuencia aún menos los que escribían sus colegas. Pero la pregunta sobre «qué hay que escuchar ahí» está claro que es bien razonable. Y es más, juraría que atraviesa el diario entero de Ribeyro, y hasta favorece la transformación de su autor en alguien que, si bien empieza *ahí escuchándose* —consciente de que un diario personal tal vez se reduzca a una sola fórmula, antiquísima pero eficaz: conocerse a sí mismo—, acaba situándose admirablemente a las puertas de su propia disolución como personaje. Y es que es muy probable que, entre otras cosas, *La tentación* cuente la historia de la transformación de un diarista (obsesionado, como tantos, por sí mismo) en un *fracasista*, es decir, alguien especializado en las derrotas propias, pero también en las ajenas; alguien que, a la vista de lo que sospecha que le espera, busca *ir disolviéndose* lentamente en el anonimato de un mundo de paisajes tan abstractos como inciertos y escapar así tanto del relato sombrío de su vida como del recuento del universo de los otros. A fin de cuentas, seguramente se descansa mejor perdiéndose uno en un mundo sigiloso y sereno, sin personajes.

Ya estaba la pregunta en *Prosas apátridas*: «¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar?»

Es una pregunta que por suerte no ha tenido nunca una respuesta mínimamente creíble. Por suerte. Porque, de llegar a saberse qué hay que escribir para subsistir en el tiempo, estoy seguro de que se abonarían a la fórmula mágica miles de mediocres y con sus inmortalidades nos lo arruinarían todo.

En cualquier caso, aun careciendo de respuesta fiable, no hay duda de que un buen escritor ha de hacerse esa pregunta esencial acerca de cómo hacer para durar, pues, de lo contrario, mejor sería que se dedicara a otra cosa. Algunas veces he pensado que si esa pregunta nos parece esencial es básicamente porque nos recuerda a la muerte; a la muerte que tanto nos molesta, pero que debemos reconocer que le da *pleno sentido* a la vida al otorgarle precisamente esencia.

Es el mismo pleno sentido que planea sobre *La tentación*. Recuerdese, a fin de cuentas, que un pacto mortal convive siempre con ese diario del «enfermo» Ribeyro. De hecho, es el pacto de tantos diaristas literarios. Ya decía Alan Pauls, en su introducción a una antología de diarios íntimos, que hay una fatalidad sensacionalista del género: «Ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor. A juzgar por la posición en la que suele encontrárselo, es evidente que muere casi durante el acto de añadir la última entrada a su maniático inventario de hechos y de días.»

La intensa pregunta de fondo de *La tentación* —qué diablos tendríamos de poner en la obra para perdurar— crece a medida

que avanza el inventario de hechos y de días, y desemboca en lo que Ribeyro escribe en mayo del 92, en el prólogo a su propio inventario vital, donde habla del peligro de que su diario haya acabado sustituyendo a su obra de creación. Máxima inquietud acaba creándole ese temor que, bien mirado, es sólo un presunto peligro, ¿o acaso no hay diarios que demuestran lo contrario? Pero Ribeyro pertenece a una época en la que el diario literario, especialmente en el ámbito de la lengua española, estaba considerado un género menor, y eso le lleva —decía temerlo ya en sus *Prosas apátridas*— a ver en sus anotaciones privadas una ocupación peligrosa que podría estar cerrándole la comunicación con los otros y confinarle, además, a un soliloquio estéril y secreto que podría, además, conducirlo a escribir solamente acerca de los problemas y perplejidades que le planteaba su oficio de literato, de modo que su diario podía acabar simplemente suplantando a *la obra potencial* que había en él.

4

No deja de ser curioso que descubriera este peligro en el *Journal Littéraire* de Paul Léautaud, que precisamente ofrece otros peligros pero no éste, porque escapa por completo a la idea de que la obra clave de un escritor no pueda ser su cuaderno íntimo: «Leyendo el diario de Léautaud me doy cuenta del carácter estéril, irritante de este tipo de obras, refugio de escritores fascinados por su propia persona y que no pudieron nunca emanciparse de la autocontemplación para acceder a la esfera verdaderamente creativa y superior de la impersonalidad.»

Precisamente para Paul Léautaud la gran literatura era un espanto, un horror, algo de lo que había que huir, pues le parecía que en lo trivial y secundario estaba la verdad y no en la grandilocuencia. Así que Léautaud andaba bien tranquilo con su diario u obra maestra y en modo alguno le preocupaba *la obra potencial*

que tan inquieto tenía a Ribeyro y que le creaba esa insistente desazón que hasta le llevó a vivir un momento que para mí es el fragmento de fragmentos, el párrafo que a lo largo de todos estos años más he memorizado de su diario: «Leyendo hace poco a Cervantes pasó por mí un soplo que no tuve el tiempo de captar (¿por qué?, alguien me interrumpió, sonó el teléfono, no sé), desgraciadamente, pues recuerdo que me sentí impulsado a comenzar algo... Luego, todo se disolvió. Guardamos todos un libro, tal vez, un gran libro, pero que en el tumulto de nuestra vida interior rara vez emerge o tan rápidamente que no tenemos tiempo de arponerlo.»

Ese párrafo —que, por cierto, ya estaba también en *Prosas apátridas*, demostrando el trasvase que hay entre un libro y otro— lo relaciono a veces con Gombrowicz y *Ferdydurke*: «¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca pueden distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final? ¿Y si en ese momento entrase, digamos, su hermano y dijese algo? La noble labor del escritor se echa a perder a causa de una mosca, un hermano o un teléfono. ¡Oh, malvados moscardones...!»

Siempre un insecto de alguna clase —un hermano y un teléfono también pueden serlo— acaba estropeándolo todo, permitiéndonos así poder echarle la culpa de que no hayamos escrito o leído algo que supere al *Quijote*. Sólo una vez, y en cualquier caso a lo largo de dos escuetas aunque fulgurantes décimas de segundo, accedí a ver con claridad la totalidad de un libro que estaba destinado a escribir y que comprendí que era tan bueno que superaría al *Quijote*. No es que me entrara miedo de dedicarme a la tarea de escribirlo, sino la más profunda de las perezas, quizás porque me vi prisionero para siempre de mi *potencial* obra maestra, lo que con el tiempo me facilitó muchas cosas, pues me llevó a descubrir que aquélla no era obligatoriamente, como tanto había creído, mi máxima aspiración en la vida. ¿Cuál era pues? ¿Te-

ner buena salud, una posición económica estable, creer en el amor? Poco propenso a confesar mi intimidad —soy aficionado a leer diarios literarios, pero no me siento diarista—, todavía hoy, cuando los amigos me hacen la pregunta, sigo respondiendo —cargado quizás aún de la perplejidad que me causara aquel descubrimiento— que tan sólo aspiro, con perdón, a la vida del moscardón.

5

Lector de muchos diarios literarios, Ribeyro cita bastantes a lo largo de *La tentación*. Los de Paul Léautaud entre ellos, pero también los de Anaïs Nin, Charles Du Bos, los hermanos Goncourt, Gombrowicz, Stendhal... Llega a nombrar en un momento determinado a sus preferidos: Amiel (fundamental, porque fue el origen de su adicción al género), Jünger, Kafka, Saint-Simon, Chateaubriand, Casanova...

La gran mayoría de estos famosos diarios nos han llegado completos, pero no es el caso de los de Ribeyro, que terminan algo abruptamente en 1978 cuando en realidad él los siguió escribiendo prácticamente hasta el fin de su vida, en 1994. Tal vez este dato pueda explicar mejor esa área final en *La tentación*, esa área que es más autocrítica y parece de vez en cuando estar anunciándonos hacia qué abstracto conjunto de paisajes sin personajes podrían estar dirigiéndose las páginas que cubren los años setenta: esas páginas en las que se percibe y se nota —como si la estuviéramos tocando— la lenta pero firme transformación del diarista en *fracasista*, un escritor no en retirada ni mucho menos, pero sí a la busca de *disolverse* de alguna forma en su propio diario, de dejar atrás «los personajes» y perderse en el paisaje que él consideraba «incomprensible» de nuestro mundo: «“Basta mirar mucho rato una cosa para que ésta se vuelva interesante”, dice Flaubert en su correspondencia. Sí, pero se le olvidó añadir: “y también incom-

prensible”. Así las cosas, los edificios que veo por el balcón, sobre la Place Falguière, van perdiendo a medida que los observo su naturalidad, su seguridad, su realidad...»

6

Y desde luego, el tono de Ribeyro —tanto del escritor joven como del de la segunda parte de su diario— es indisoluble del fragmento, algo de lo que era lógicamente consciente cuando decía tener «alguna dificultad para construcciones muy grandes y de mucha envergadura y además no poseer la capacidad de hacer proyectos a largo plazo». El fragmento en Ribeyro viaja y baila por todas las líneas de su literatura, porque no pertenece a ningún tipo de registro concreto, sólo es literatura. «Es en verdad la obra de Ribeyro —escribe Cristian Crusat— un *continuum* en el que las fronteras entre géneros literarios son particularmente frágiles, dúctiles; catalogar un texto de una manera u otra responde a un asunto circunstancial, a cualquiera de las fluctuantes irisaciones del ánimo. Su latido literario —“yo no tengo un estilo: tengo sólo una tonada”— es fácilmente reconocible. “Lo importante —afirmó— no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor”.»

Pero también es verdad que cuanto más creemos conocer su tono, más nos vamos dando cuenta —como si estuviéramos impregnados de su propio punto de vista sobre el mundo— de que no sabemos nada sobre él, lo que dificulta cuanto podamos decir sobre su obra. Y nos salva la campana cuando encontramos su más lúcida declaración de principios: «Me gustan las personas sobre las que no podemos formarnos una opinión, en otras palabras, las que nos obligan a renovar constantemente la opinión que tenemos de ellas.»

Es sólo una conjetura, pero a ciertos lectores del diario de Ribeyro puede dejarles huella el punto de vista tan cambiante que éste va adoptando cada vez más a partir de ese fragmento del 23 de marzo de 1974 en el que se dedica a analizar el punto de vista de Henry James en contraposición a un cierto totalitarismo en las miradas de Balzac o de Flaubert.

Un fragmento del que da la impresión Ribeyro de salir muy reforzado, como si hubiera pasado a ser James en su propio diario y empezado a verlo todo de una forma más incompleta, trabajando más los vacíos y dejando al lector activo que también los complete. De hecho, se empieza a observar en Ribeyro de tarde en tarde, a partir de ese momento, cierta tendencia a dejar de ser un diarista intensamente concentrado en sí mismo y omnisciente y a distanciarse de él mismo y a adentrarse en cierta modalidad del *fracasismo*, consistente en abandonar a su suerte al autor y pasar a adoptar el punto de vista de un personaje que abre más el juego y no desea exactamente *conocerse a sí mismo*, sino hallar su renovación en el fractal punto de vista del que parece haberle contagiado el Maestro, el gran James.

8

«Ahora que leo *Washington Square* me doy cuenta de que [...] Nosotros sabemos perfectamente lo que piensa y siente y quiere cada uno de sus personajes, salvo Morris Townsend, el pretendiente, del cual sólo nos da lo que los demás personajes saben de él. Gracias a este recurso crea un clima de misterio, de suspenso, de tensión, por momentos de angustia que le da a la novela —aparte de otras cualidades— su encanto y su interés. Qué lejos estamos entonces de un Balzac o un Flaubert, que sabían todo de sus creaciones y al no dejarle al lector ninguna po-

sibilidad de completar los silencios los vuelve completamente pasivos.»

9

Si bien Ribeyro es inseparable del papel que representa el fragmento en su obra, tampoco puede comprendérsele por completo sin saber que éste fue fuente de algunas desgracias para él; desgracias sólo pasajeras, porque el tiempo ha jugado a su favor y hoy leemos, con una leve sonrisa en los labios, declaraciones tan ingenuas como ésta: «Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito un gran libro narrativo que condensa su saber, su experiencia, su técnica, su concepción del mundo y la literatura. Vargas Llosa, *La casa verde*; Roa Bastos, *Yo el supremo*; Carlos Fuentes, *Terra nostra*; Goytisolo, *Recuento*; García Márquez, *Cien años de soledad*; Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*, etc. Sólo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir.»

Y algo más adelante, en el mismo fragmento y a modo de tétrica conclusión, se lamenta de no haber escrito nada importante: «Casi un centenar de cuentos y otras cosas menores. Nada de eso me permitirá permanecer, durar. Jugador de tercera división...»

Parece una pérdida de tiempo esa amargura absurda de Ribeyro por llegar a creerse que no estaba a la altura de esas novelas de narradores sumamente omniscientes que algunos lectores de hoy percibimos ya un tanto monstruosas en todos los sentidos. De algún modo, Roberto Bolaño acabó con ellas y de paso, por caminos vagabundos, fulminó el mito de la exuberancia del *Boom* de la literatura latinoamericana al llevar la exuberancia a sus últimos extremos en *Los detectives salvajes* y en *2666*.

Aquella amargura de Ribeyro la veo hoy como un simple y muy deliberado fingimiento de un complejo de inferioridad. Un complejo que no tenía, ya que creo que en el fondo adoraba la

comodidad de vivir como un marginal de la literatura, con las ventajas que esto le ofrecía: alejado de pompas banales, poder dedicarse plenamente a la literatura.

Y es que, a fin de cuentas, Ribeyro sabía que en el fondo no era problema alguno que sus colegas del *Boom* se mostraran tan pujantes y que más bien todo era cuestión de tiempo, porque al final todo pasa y acaban quedando siempre los mismos: su majestad el fragmento, su alteza el cuento.

10

Venía sabiéndolo desde el principio y no por nada, el 9 de mayo de 1955 había escrito en su diario que veía y sentía la realidad como un cuento y sólo podía expresarse de esa forma: «En otras palabras, mi inteligencia está dispuesta de tal manera que todos los datos que percibo se ordenan de acuerdo con cierto molde interior —¿categorías?— cuya estructura no puedo modificar. De allí que hasta el momento no pueda escribir novelas...»

Catorce años después, en 1969, en *Problemas del novelista actual*, insistía en arremeter contra la idea de totalidad en la obra literaria, haciendo hincapié en la importancia de la mirada, de la parcialidad. Y en el *Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles* de 1974, texto que se encuentra en *La caza sutil*, decía que intentó, al escribir los cuentos de *La palabra del mudo*, representar la sociedad peruana, pero que pronto vio que su intento iba a tener que quedar en un esfuerzo fragmentario, inconcluso y parcial.

—¿Niega que la literatura pueda ofrecer una lectura total del mundo? —le preguntaron en cierta ocasión.

—Así es —respondió encendiendo un cigarrillo—, porque creo que ésa no es la misión de la literatura, sino de la filosofía.

Fracasar, en su significado prístino y en su primer uso en castellano remite al «naufraigo de un barco al chocar con escollos» (el vocablo procede del italiano *fracassare*, «romper algo estrepitosamente»). Y ésta es la definición conspicua de fracaso que cristaliza la práctica artística de escritores como Beckett o Ribeyro, que se encuentran entre los que más y mejor supieron naufragar. Pero quizás el que más se avenga a la imagen del siniestro en la mar sea nuestro escritor de Lima. «Como barco que sale en busca del naufragio / levo anclas cada día para hacerme a la vida», anota en su diario un 6 de noviembre de 1974. Para mí es indudable que se enfrentó al fracaso saliendo en su búsqueda, luchando con la escritura, narrándolo, haciendo de él un arte supremo. De algún modo, fue un náufraigo de sí mismo, pues sobrevivió a su propio instinto de autodestrucción, a su adicción alcohólica y fumadora, a su enfermedad sin tregua, y supo salir airoso y convivir con el temor a la obra perfecta.

12

Vamos a aceptar al vuelo la posibilidad —como lectores activos— de completar los silencios. Y vayamos a la frase que Katherine Mansfield anotó con la temible perversidad que destilaba en su diario: «Aquí estoy, haciendo ver que escribo.»

Esta frase habría encajado como la seda en el diario de Ribeyro si éste, por ejemplo, la hubiera incluido sobre todo al final de la que para mí es la primera parte del libro, es decir, si la hubiera incluido en el momento en que empezó a no ser un diarista intensamente concentrado en sí mismo y a adherirse al *fracasismo* que le conectaba con los lectores, con el mundo.

Esa adhesión a la derrota de los demás —después de todo, los otros también tienen derecho a fracasar— la sintetizó bien su

descripción del salto que dio el género novelístico desde el gran Flaubert al gran James, una descripción que le permitió de paso dejar atrás sutilmente la línea que hasta entonces había ido recorriendo su libro y que no era otra en realidad que la línea del Stendhal más autobiográfico, el de *Recuerdos de egotismo*, ese texto del que solía contarse que su autor lo inició bien confiado, convencido de que iba a resultarle fácil hablar de lo que más conocía —de sí mismo— y lo terminó desasosegado al ver que su personalidad era mucho más compleja y problemática de lo que había supuesto.

13

La conciencia de esa inutilidad de «escucharse ahí» le ayudó a seguir adelante y a apartarse felizmente de sí mismo: «En mi diario de la década del sesenta [...] Me preocupo mucho de mis propios asuntos, pero no digo nada del telón de fondo, de las personas que frecuentaba, de mi trabajo no literario, de lo que pasaba en París y en el mundo [...] Mi diario no ha sido nunca el reflejo del mundo sino la crónica sombría de mi propia vida, en lo que ésta tenía de más personal.»

Para mí en este fragmento ya no hace ver que escribe, sino que *realmente pasa a escribir*, a escribir la historia de una transformación de la que nos falta conocer la última etapa, pero que intuyo que es el dramático y profundo relato de alguien que se pierde por descripciones de paisajes anónimos en los que comienzan a faltar los personajes, empezando por él mismo.

14

Descripciones de paisajes como ésta, por ejemplo: «En la meseta gris, crepuscular, pelada, se desliza a lo lejos una mancha os-

cura, acompañada por una música de cencerros. No es una alucinación ni un sueño...» (3 de junio de 1977).

15

La tentación en unas breves notas de cierre.

La trama: autocrítica y distanciamiento del yo.

Puesta en escena: un viaje desde la introspección a un paisaje metafísico, probablemente sin personajes.

Estado de ánimo: aferrado a sus páginas con desesperación, como si formaran parte de su paciencia y le ayudaran a no hundirse.

Impresión póstuma: la de un silencio litoral, sin pájaros.

¿No encaja esto con lo que prevemos para las páginas inéditas del diario y sobre las que acerca de ellas dijera en 2014 Juan Ramón, el hijo de Ribeyro: «Los diarios que están en casa de mi madre seguirán inéditos hasta que alguien los corrija [...] Se trata de unos diarios *que no tienen personajes*»?

Se desliza a lo lejos su mancha oscura.

ENRIQUE VILA-MATAS

ÍNDICE

vii *Apartarse de uno mismo*, por ENRIQUE VILA-MATAS

1	Introducción
3	Primer diario limeño (1950-1952)
19	Primer diario parisino (1953-1955)
51	Diario madrileño (1955)
73	Segundo diario parisino (1955)
85	Diario muniquense (1955-1956)
115	Tercer diario parisino (1956-1957)
133	Diario antuerpense (1957)
171	Diario de Berlín, Hamburgo y Francfort (1958)
183	Segundo diario limeño con interludio ayacuchano (1958-1960)
217	1960
223	1961
249	1961 (Anotaciones sin fechar)
255	1962
265	1963
273	1963 (Anotaciones sin fechar)
279	1964
289	1964 (Anotaciones sin fechar)
297	1965

309	1965 (Anotaciones sin fechar)
317	1966
327	1967
335	1968
345	1968 (Anotaciones sin fechar)
351	1969
363	1970
369	1971
373	1972
381	1973
399	1974
433	1975
479	1976
515	1977
599	1978
667	<i>Anexo</i>
671	<i>Índice onomástico</i>