

LA PALABRA DEL MUDO: LA COMBINACIÓN DE LA IRONÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA «LA INSIGNIA» Y «EL LIBRO EN BLANCO» DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

GUSTAVO ALBERTO QUICHIZ CAMPOS
Universidad de Zaragoza
gaquichizc@gmail.com

Recibido: 08-01-2018
Aceptado: 28-04-2018



RESUMEN

El nombre de Julio Ramón Ribeyro suele estar ligado al de una obra marcadamente realista, lo que tal vez oculta que el escritor peruano comenzara y, de cierta manera, terminara escribiendo cuentos fantásticos. Si bien el estilo de su obra se caracteriza por eludir casi cualquier tipo de experimentalismo, su concepción de lo fantástico no oculta la inestabilidad ideológica y existencial de su generación. Dos de estos relatos, «La insignia» y «El libro en blanco», separados en más de cuarenta años según su fecha de creación, están unidos en base a una sincronía en clave irónica, la misma que ubica la obra de Ribeyro como uno de los pocos ejemplos de la combinación del humor y lo fantástico en la literatura del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: Julio Ramón Ribeyro, La insignia, El libro en blanco, ironía, humor, metaliteratura.

ABSTRACT

The name of Julio Ramón Ribeyro is usually linked to a highly realist work, which may hide the fact that the Peruvian writer started and, in a sense, finished writing fantastic stories. Although the style of his work is characterized by the avoidance of any kind of experimentalism, his approach to fantasy does not hide the ideological and existential instability of his generation. Two of these stories, «La insignia» and «El libro en blanco», with more than 40 years apart in their creation apart, are connected due to a syn-

chronization in ironic code, the same that places his work as one of the few examples of the combination of the humor and the fantastic in the 20th-century literature.

KEY WORDS: Julio Ramón Ribeyro, La insignia, El libro en blanco, irony, humor, metalinguistics.



INTRODUCCIÓN

Si hay una certeza en el estudio actual de lo fantástico es la obligatoria referencia a la realidad a la hora de definirlo. En *Tras los límites de lo real* (2011), David Roas señala que mientras podemos referirnos a gran parte de la literatura fantástica del siglo XIX como hija de las teorías newtonianas, la del siglo XX es una reacción a la mecánica cuántica, donde, rotas las nociones del espacio y tiempo, la percepción de la realidad se vuelve relativa al individuo, de modo que si los primeros relatos fantásticos se caracterizaron por la simple afirmación de lo sobrenatural, los relatos fantásticos del siglo XX se orientan en cambio a la deconstrucción de los esquemas de interpretación de nuestro entorno real. Lo fantástico, por lo tanto, siempre exigirá la presencia de un conflicto a ser contrastado con la realidad, la cual, sin embargo, cambia y con ella los márgenes en los que se ubican los cánones de lo fantástico, en relación constante con las convenciones culturales de cada época.

La ironía, por su parte, ha recorrido una trayectoria similar. Como lo fantástico, su definición ha ido afinándose en el tiempo, y, así como la Ilustración impulsó el culto a lo irracional y marcó sin querer el origen de la narrativa fantástica, el desosiego que dejó la pérdida de una realidad unívoca en el siglo XX convirtió a la ironía ya no solo en un tropo del lenguaje, sino incluso en un modo de vida. Así, pasó a diferenciarse entre un uso resumido de la ironía en palabras aisladas en el discurso de aquel tono que volvía irónico el discurso en su totalidad, lo que supone pasar a entender la ironía «no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica “modalidad” literaria» (Ballart, 1994: 296).

No hay, pues, una escritura exclusiva de lo fantástico, así como tampoco la hay de la ironía; sin embargo, sus elusivas concepciones no han evitado la confluencia de ambas modalidades, sobre todo cuando, en medio del caos

epistemológico del siglo xx, su combinación permite la posibilidad de reflejar la incertidumbre del hombre ante un mundo desconcertante.

En 1975, en una conferencia titulada «Problemas del novelista actual», Julio Ramón Ribeyro aludirá a esta realidad problematizada: «¿Qué debe hacer el novelista para comprender una realidad inabarcable? ¿Cómo ubicarse frente a lo incoherente y lo caótico? Y sobre todo ¿cómo expresarlo? Una de las posibilidades es *dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, expresar el caos mediante el caos*» (2016a: 266; énfasis mío). Considerado uno de los escritores peruanos más importantes del siglo xx, los cuentos fantásticos de Ribeyro se caracterizan por presentar lo sobrenatural como un fenómeno que parte de nuestra misma cotidianidad y que termina por reconstruir la realidad del cuento, entremezclándose con ella y volviéndola algo nuevo, especial y diferente. Si bien el estilo de su obra se caracteriza por eludir casi cualquier tipo de experimentalismo —Vargas Llosa decía de él que «la transparencia de su estilo es engañosa» (1996: 264)—, su concepción de lo fantástico estaba más ligada a lo que sucedía en ese momento con lo fantástico en Hispanoamérica, llegando a señalar que: «En parte comparto la teoría de Cortázar de que lo “mágico” está en lo cotidiano, en nuestra realidad» (Ribeyro, 2015: 225).

LO FANTÁSTICO Y EL HUMOR EN RIBEYRO

Es imposible acometer en este espacio la relación entre la ironía y lo cómico, pero nos basta con reconocer a la risa como uno de sus efectos perlocutivos. Este efecto cómico la vincula a su vez con lo paródico en su grado más extremo. Ambas reclaman una atención constante del lector; sin embargo, mientras que en el caso de la ironía esta búsqueda de significado ocurre a nivel semántico, la de la parodia se sitúa en un nivel textual, en su semejanza con otros textos superpuestos.

Lo fantástico, como hemos visto, descansa en la cercanía que existe entre la realidad del texto y la del lector, sin embargo, este contacto desaparecería por efecto de la risa, que supondría una «“distancia de seguridad” frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada» (Roas, 2011: 173). Sin embargo, escritores como Cortázar o Iwasaki han utilizado el humor de modo que

la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan

su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud (Roas, 2011: 174).

La hibridación entre el humor —como ironía o parodia— y lo fantástico es uno de los diversos aspectos que definen la literatura fantástica actual, si bien cuenta con ejemplos destacables en la literatura hispanoamericana del siglo xx, entre los que se encuentran Julio Cortázar, Augusto Monterroso y, precisamente, Julio Ramón Ribeyro.

El escritor peruano era consciente del uso del humor en sus cuentos, así como del olvido de la crítica sobre esta dimensión de su obra: «hay un aspecto de mis cuentos, de mis libros, que es muy poco percibido por los críticos y justamente es el humor. Toda la gente me considera un escritor muy sombrío, muy escéptico, muy trágico, es decir, pesimista,¹ cuando hay, yo creo, cosas muy divertidas» (Ribeyro, 1996: 36). No obstante, no solo su vertiente humorística sino incluso la fantástica han estado siempre a la sombra de la atención que tanto la crítica como el público han enfocado en la dimensión realista de su obra. La razón más evidente tal vez se encuentre en las escasas incursiones del autor en lo fantástico, cuyo corpus apenas sobrepasa la decena de relatos de los 95 que componen toda su cuentística.² Pese a este ejercicio intermitente, ya es llamativo que el escritor peruano empezara y, de cierta manera, terminara escribiendo cuentos fantásticos.³

A partir del apartado siguiente expondré el caso de dos relatos que combinan lo irónico con lo fantástico: «La insignia», tal vez su cuento fantástico más emblemático, fue escrito en 1952 y publicado en 1958 como el relato que abría la colección *Cuentos de circunstancias*; por su parte, escrito en 1993 y publicado al año siguiente como una de las actualizaciones que el autor preparó para la segunda edición de *La palabra del mudo*, «El libro en blanco» es precisamente el último cuento fantástico que Ribeyro escribiera y publi-

1 Se puede hablar incluso de un prototipo de personaje *ribeyriano*, «un hombre sin atributos que, luego de atravesar una serie de peripecias donde muy bien podría revertir su situación, resulta fracasar una vez más, debido fundamentalmente a las limitaciones de su carácter» (Vega, 2009: 101).

2 Se incluyen los seis cuentos que componen los *Cuentos olvidados* —primeros relatos de Ribeyro que aparecieron publicados en revistas y diarios peruanos, pero que el escritor nunca incluyó en sus obras posteriores— y el cuento inédito «Surf» —escrito en 1994—. Todos estos relatos aparecen reunidos en la última edición de *La palabra del mudo* (2010), volumen que recopila toda su narrativa breve.

3 Dejando de lado a «Surf» —publicado póstumamente, «*Nuit caprense cirius illuminata*» y «El libro en blanco», fechados respectivamente en septiembre y octubre de 1993, son los últimos relatos escritos y publicados por Ribeyro. Asimismo, ambos comparten la característica de ser ejemplos de su narrativa fantástica.

cara antes de su muerte en 1994. Más de cuarenta años los separan y, sin embargo, ambos relatos se configuran como ejemplos del «inventario de enigmas» que compone su obra, el producto de un hombre frente al «rompecabezas de la realidad»:

Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. *Por ello, lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas* (2007: 139-140; énfasis mío).

«LA INSIGNIA»

«La insignia» narra en primera persona la historia de un innominado personaje que, tras encontrar en un basural una insignia de plata, pasa a formar parte de una sociedad secreta sin llegar a conocer su ideología u objetivos. Más aún, tras cumplir diligentemente con las ridículas tareas que se le imponen —entre las que se incluye hacer un listado de todos los teléfonos que empiecen con 38, arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias, adiestrar a un mono en gestos parlamentarios o fabricar una gruesa de bigotes postizos—, va escalando posiciones hasta llegar a ser presidente de la agrupación: «Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle» (Ribeyro, 2010: 133).

Si bien no hay un evento sobrenatural en el sentido más estricto —tradicional— del término, la transgresión que exige lo fantástico ocurre en el mismo plano del orden social, donde las tareas que le son encomendadas —fantásticas ya de por sí— son resueltas con premura y sin objeciones pese a su incredulidad. La atmósfera fantástica del relato, además, se exagera por el tono irónico que este toma. Así, por ejemplo, el protagonista resume de esta manera el desarrollo de la primera sesión a la que asiste: «Los recuerdos de niñez anduvieron hilvanados con las más agudas especulaciones filosóficas, y a unas digresiones sobre el cultivo de la remolacha fue aplicado el mismo método expositivo que a la organización del Estado» (Ribeyro,

2010: 130), o su conversación con otro de los integrantes de la organización: «Mantuvimos luego una charla ambigua y ocasional, llena de confidencias imprevistas y de alusiones superficiales, como la que sostienen dos personas extrañas que viajan accidentalmente en el mismo asiento de un ómnibus» (Ribeyro, 2010: 131).

Al igual como sucede en algunos relatos de *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, en «La insignia» se reproducen hechos o acciones que corresponden a nuestro marco social, pero que en el relato solo contribuyen al enrarecimiento de una realidad que se nos hace conocida y desconocida a la vez. El efecto de la ironía en este cuento no solo favorece la deformación de la realidad, sino que revela la ilusión de la misma con el triunfo de la incomunicación en las conversaciones, discusiones y exposiciones exitosas que sostiene el protagonista, que solo espera confiado «los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala» (Ribeyro, 2010: 132).

Escrito en Lima en 1952, «La insignia» es el cuento con más apariciones en los estudios de la vertiente fantástica del escritor,⁴ aunque no sin cuestionamientos. Así, mientras para Washington Delgado es «el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta» (citado por Belevan, 1977: LVII), Belevan considera que «la tirantez que condiciona lo fantástico está ausente en aquel cuento, que fluye más bien, monocorde, con la misma naturalidad con la que podemos tropezarnos en cualquier relato banalmente realista» (1977: LVII). En medio de estos dos extremos, las múltiples valorizaciones y lecturas que ofrece el cuento son ya de por sí llamativas. Así, Luchting (1971) o Roderó (1999, 2015) ubican el cuento entre lo fantástico y lo alegórico; Martínez (2008) y Vega (2009), en cambio, lo catalogan cerca o totalmente dentro de lo absurdo, respectivamente; y, por último, Minardi (2002), Elmore (2002), Weitzdörfer (2008) y Zapata (2017), encuentran en el humor que fluye en el cuento rasgos que lo acercan a la sátira, la farsa o la parodia.

¿Pero cuál es el objeto de la parodia en «La insignia»? Aquí tampoco hay un consenso. Para Elmore el mundo de «La insignia» «no es tanto una versión exacerbada de la sociedad tecno-burocrática como, más bien, su enrarecido boceto» (2002: 56). Minardi, por su parte, observa que la analogía puede ser aún mayor, por lo que «asistimos a la amarga, y al mismo tiempo, cómica parodia de la sociedad humana, de su fragilidad interior» (2002: 84). Más

4 José María Martínez (2008: 261) incluso señala que es el relato que más veces ha recibido el marbete de fantástico por parte de su mismo autor, al mismo tiempo que cita *Las respuestas del mundo*, libro que compila una selección de sus entrevistas concedidas. Esta aseveración, sin embargo, está desactualizada, pues la última edición de dicho libro ubica en dicho lugar a «La huella», uno de los relatos *olvidados* del autor.

específico, en cambio, es Zapata, quien encuentra que elementos del cuento como los disfraces, las citas secretas y las contraseñas, así como el diálogo de sordos o el uso recurrente de sinsentidos «parodian algunas constantes de la ficción de espionaje en combinación con otros recursos procedentes en su mayor parte de la literatura del absurdo» (2017: 18).

Con todo, en una carta de Ribeyro a Wolfgang Luchting, su agente literario y amigo, el escritor revela que el germen del relato es una parodia de las sociedades secretas:

En realidad, lo que yo me propuse al escribir el cuento fue criticar a un tío mío que, porque se aburría, decidió ingresar a una agrupación llamada Los Caballeros de Colón. Yo quise varias veces sonsacarle algo sobre esa secta o cábala seudosecreta, pero nunca me dio respuestas claras. Probablemente lo hacía por respetar los estatutos de su organización pero a mí se me ocurrió que no me daba informaciones porque no sabía él mismo de qué se trataba el asunto. Lo que le interesaba, pensé yo, era integrarse en una microcomunidad, en la cual tuviera un rango, una función y una responsabilidad. Pensé luego que lo ascenderían hasta llegar a la más alta jerarquía y ya el cuento estaba hecho (Luchting, 1971: 246).

En todo caso, la concepción de la sociedad de la insignia como un club secreto, así como la lista de las actividades tan estrafalarias como lúdicas por las que el narrador tiene que pasar, recuerdan también —si se puede de hablar de ellos como tales— a los preceptos de la patafísica, la *ciencia* de las excepciones, movimiento francés del siglo pasado cuyas bases descansan en el surrealismo y que, en cierta manera, supone una parodia de las estructuras académicas.⁵

Sin embargo, atender únicamente a los rasgos paródicos nos llevaría solo a una lectura superficial del cuento, que, igual que sucede con una lectura solo alegórica del relato, supone olvidar la importante dimensión fantástica del relato. Así, como el protagonista de «La insignia», que nunca entiende el porqué de las tareas ni de la razón de ser de la misma sociedad que le incluye y aúpa, los lectores nos acercamos a este relato y nos alejamos de él dejando el misterio de la sociedad de «La insignia» intacto, que lo único que nos revela es un mundo «completamente irracional, imprevisible, donde no hay lógica ni dirección u objetivos determinados; al menos, no perceptibles para los humanos» (Ribeyro, 1996: 72).

5 Ribeyro escribiría en 1977 un artículo sobre el *Ouvroir de Littérature Potentielle*, que pasaría a formar parte del *Collège de Pataphysique*. Su cuento «El carrusel», tal vez su relato más experimental, desarrolla uno de los métodos de dicho taller.

«EL LIBRO EN BLANCO»

Entre la metaliteratura, la ironía y lo fantástico, «El libro en blanco» es el relato acerca de un volumen maldito que solo trae la desgracia a sus poseedores, ocasionando que estos se arruinen, enfermen o incluso mueran. De origen florentino y del siglo XVIII, el objeto mágico del cuento cumple con las condiciones de los relatos que abordan el motivo del talismán en la literatura fantástica, donde, tras una detenida presentación que sirve para dotar al objeto de verosimilitud, este pasa a un segundo plano hasta su revelación final en el clímax de la historia: «En las estanterías vi el lomo de un libro forrado en damasco y sin ninguna referencia. Al sacarlo noté que todas sus páginas estaban en blanco. Pero era un hermoso libro, no solo por la encuadernación sino por la calidad del papel, que era grueso, ligeramente estriado y sus bordes exteriores bañados en pan de oro» (Ribeyro, 2010: 147).

«Es como para escribir allí una obra maestra» (Ribeyro, 2010: 147), señala el protagonista sobre el libro. Este innominado narrador del cuento es un peruano en París que trabaja de traductor en una agencia de noticias, coleccionista aficionado de libros raros y antiguos, pero, sobre todo, un escritor que nunca escribe. El libro llega a sus manos como el inocente regalo de su amiga Francesca, a quien no veía hace mucho tiempo y que en los últimos años ha pasado de vivir en una linda y amplia casa en Versalles a un departamento pequeño en el bulevar de Saint-Germain. Además, ahora está divorciada y su trabajo, el comercio del arte, pasa por una época difícil. A ella a su vez el libro le fue regalado por su hermano, un anticuario que se lo dio al tener que liquidar su negocio —y que siempre odió que esta se hubiera casado con un peruano—. El volumen, por lo tanto, es a la vez «una pieza de artesanía fina —literalmente, una joya destinada a la escritura— y (...) un fetiche de la desgracia» (Elmore, 2002: 57).

Desde que pasa a ser su nuevo dueño, la vida del narrador empieza a torcerse, irónicamente, por culpa de la literatura: «¡Leyendo novelas! —exclamó [su jefe]—. ¡Y nada menos que *En busca del tiempo perdido!* ¿Cree que está aquí para perder el tiempo? Así haya momentos de calma, los redactores deben aprovecharlos para releer los cables del día o para repasar el *Manual de redacción* de la agencia» (Ribeyro, 2010: 148), le grita al encontrarlo un día leyendo en un momento de poco trabajo. Como castigo, el protagonista pasa al turno de la noche y durante meses trabaja de la una a las siete de la mañana. A la larga, este nuevo horario trastoca sus hábitos alimenticios y termina por reactivarle una vieja úlcera que lo lleva finalmente de urgencias al hospital

tras sufrir una hemorragia. Luego, recuperado y de nuevo en el trabajo, el jefe vuelve a encontrarlo leyendo —esta vez *Elogio de la pereza* de Bertrand Russell—, y, tomándolo ahora como una afrenta personal, comienza un hostigamiento contra el protagonista que desemboca en la renuncia de este último.

Se puede ir dilucidando ya el tono que acompaña el relato, pero, sobre todo, el extracto antes mencionado es especialmente interesante, pues allí Ribeyro teje una red de ironía de muchos niveles. En primer lugar, como el protagonista del relato, Ribeyro trabajó como traductor durante gran parte de su vida en París, concretamente en la agencia France-Press de 1961 a 1972. Su estancia allí, sin embargo, si bien le permitió un sueldo que le permitió sobrellevar la vida parisina, le supuso tener que robar horas al ejercicio literario, como ha dejado claro en su diario y sus cartas:

Mucha gente cree que vivo en París «como escritor», consagrado exclusivamente a la creación de una «gran obra» y se extrañan que no publique con mayor frecuencia. Ignoran que soy un miserable empleado a sueldo, que trabajo siete horas diarias en una agencia corrigiendo, traduciendo y redactando cables, y que en los dos años que llevo acá me han lavado toda la poesía de la cabeza y pronto me quitarán toda ilusión (Ribeyro, 2016b: 49).

También es llamativo que los títulos citados en el relato puedan ser entendidos irónicamente, como parece ser la reacción del jefe de «El libro en blanco». No obstante, tanto *Elogio de la pereza* como *En busca del tiempo perdido* alientan las «veleidades literarias» que el protagonista del relato encuentra agredidas por el «cretino» de su jefe y cuyo abandono sirvió a Ribeyro para, veinte años después, inspirarse para escribir este relato.

Los pocos críticos que han trabajado este relato encuentran que Ribeyro hace fantástico el miedo del escritor a la página en blanco. Ewald Weitzdörfer observa que la capacidad de escribir un libro y no hacerlo «es como tener un libro en blanco. El rechazo de un don natural es una violación de la naturaleza. Al igual que un libro sin contenido, un libro en blanco constituye una violación de la esencia de un libro, dos tipos de desnaturalización que merecen el castigo correspondiente» (2008: 196; énfasis suyo). González Montes, por su parte, propone un análisis similar al encontrar en el ejemplar del relato «una metáfora de la esterilidad de un escritor que no es capaz de romper el maleficio de la página en blanco y renuncia a explotar la capacidad creativa de la escritura» (2010: 48).

Con todo, estas propuestas olvidan que la revelación de la verdadera condición del volumen maldito se da a través de un poema escrito en sus pro-

pías páginas por la única víctima fatal, el poeta Álvaro Chocano, amigo del protagonista. Como el narrador, Chocano queda fascinado por la belleza y rareza del ejemplar, por lo que, al darse cuenta el protagonista de que él lo había olvidado por completo en su biblioteca, decide regalárselo: «Para que escribas tus mejores poemas» (Ribeyro, 2010: 149), le dice. Esta frase, junto a la antes mencionada, «Es como para escribir allí una obra maestra», son las únicas que se cruzan a partir de dicho ejemplar y, más que del miedo a la página en blanco, avalan un análisis de la figura del libro en blanco ligada a la novela como excelencia narrativa, una deuda pendiente para Ribeyro: «Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito su gran libro narrativo, que condensa su saber, su experiencia, su técnica, su concepción del mundo y la literatura. (...) Sólo 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» (2003: 583; 28/10/1977).

La búsqueda de la plenitud artística en Ribeyro —un autor que nunca fue «invitado al festín del boom latinoamericano» (Esteban, 1998: 142) y cuyo mayor reconocimiento, el Premio Juan Rulfo, coincidió con su muerte— es, por lo tanto, otra de las posibles lecturas que se pueden proponer para este texto y que Ribeyro ha explorado simbólicamente en «Silvio en El Rosedal» (1977) y más explícitamente en «Ausente por tiempo indefinido» (1987) y «Surf» (2009). En «El libro en blanco», la eterna cacería de Ribeyro toma un giro irónico en un relato donde el escritor que nunca escribe, amigo de otros «escritores, tan desvalidos como yo, [que se reunían] para beber vino barato, compartir nuestras desventuras e ilusionarnos con las obras maestras que esperábamos escribir», sobrevive al no escribir, mientras que el poeta Chocano, el «único que tenía realmente talento y gozaba de mejor situación» (2010: 149), muere al sí hacerlo.

El poema que Chocano escribe antes de enfermar, y del que intenta advertir inútilmente al protagonista en su lecho de muerte, pues en él se revela la verdadera esencia del libro maldito, es el siguiente:

*Contienen todas las penas del mundo
Líbrate de ellos como de una maldición
La de la gitana que desdeñaste en tu infancia
La del amigo que ofendiste un día
Una estatuilla egipcia puede enloquecerte
Un anillo arruinarte
Un libro no escrito conducirte a la muerte* (Ribeyro, 2010: 152).

Junto al anillo y la estatuilla egipcia, el libro en blanco de Ribeyro se ubica por sí mismo como uno de los elementos de un imposible museo de objetos mágicos que portan «todas las penas del mundo». Por su parte, el verso «un libro no escrito [puede] conducirte a la muerte» nos devuelve a la tesis del gran libro ausente, el cual solo llegó a sus manos en la forma de un libro en blanco:

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 (Ribeyro, 2003: 663; 8/12/1978; énfasis mío).

La analogía entre el protagonista y Ribeyro parece inevitable, sobre todo si se toman en cuenta los datos autobiográficos antes provistos. Con este relato, Ribeyro retoma nuevamente el tema de la realización artística, pero desde una perspectiva irónica, burlándose de sí mismo y a su vez saldando una vieja deuda pendiente con el destino.

CONCLUSIONES

Poco más de cuarenta años separan a los dos relatos y, sin embargo, la intrincada conjugación de lo irónico y lo fantástico está presente en ambos. En «La insignia», Ribeyro se sirve de la ironía y la parodia para potenciar el desconcierto del lector ante el enrarecimiento de una realidad a partir de la combinación de lo racional e irracional, de lo real e irreal. Así, en este relato, «más que [de] la derrota de la razón, [lo fantástico] extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza» (Bessière, 2001: 99).

En «El libro en blanco», en cambio, tanto la ironía como lo metaliterario dotan de una insospechada profundidad al tópico del objeto mágico si se tienen en cuenta los guiños irónicos a la propia vida e inquietudes del autor. En tal sentido, el relato es una muestra de cómo «motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico» (Roas, Álvarez y García, 2017: 210).

En suma, ambos relatos no solo exponen los problemas epistemológicos característicos de la modernidad, sino que hay también en ellos la muestra del rescate típico de la posmodernidad de factores revitalizados en el uso de

la ironía. En los aún pocos estudios dedicados a este aspecto de su obra, sin embargo, persisten la multiplicidad de posturas acerca de qué es lo fantástico, así como diferentes postulaciones sobre cuál es el respectivo corpus que la conforma,⁶ por lo que aún hace falta un trabajo crítico acorde a la plena actualidad de sus cuentos fantásticos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.
- BELEVAN, Harry (1977): *Antología del cuento fantástico peruano*, Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-106.
- ELMORE, Peter (2002): *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ESTEBAN, Ángel (ed.) (1998): «Introducción», en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos: Antología*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 9-66.
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio (2010): *El mundo de la literatura en Sólo para fumadores (1987), de Julio Ramón Ribeyro*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- LUCHTING, Wolfgang (1971): *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- LUCHTING, Wolfgang (1988): *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Vervuert, Frankfurt.
- MARTÍNEZ, José María (2008): «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIV, 67, pp. 255-272.
- MINARDI, Giovanna (2002): *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROAS, David, Natalia ÁLVAREZ y Patricia GARCÍA (2017): «Narrativa 1980-2015», en David Roas (Dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 195-214.
- RODERO, Jesús (1999): «Del juego y sus fantasías», en *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, University Press of the South, Nueva Orleans, pp. 122-151.
- (2015): «Un inventario de enigmas. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro», *Ínsula*, 826, pp. 22-25.

6 Como ejemplo puede verse las diferentes selecciones propuestas por Vidal (1975: 81), Minardi (2002: 74), Martínez (2008: 261) o Rodero (2015: 23).

- RIBEYRO, Julio Ramón (2016a): *La caza sutil*, ed. Jorge Coaguila, Revuelta Editores, Lima.
- (2016b): *Cartas a Luchting 1960-1993*, ed. Juan José Barrientos, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- (2015): *Las respuestas del mudo*, ed. Jorge Coaguila, Revuelta Editores, Lima.
- (2010): *La palabra del mudo*, Seix Barral, Barcelona.
- (2007): *Prosas apátridas*, Seix Barral, Barcelona.
- (2003): *La tentación del fracaso*, Seix Barral, Barcelona.
- (1996): *Ribeyro, la palabra inmortal*, ed. Jorge Coaguila, Editorial Jaime Campodónico, Lima.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996): «Ribeyro y las sirenas», en Ismael P. Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 261-264.
- VEGA, Selenco (2009): «“Silvio en El Rosedal”: La celebración del autoengaño», *Un vicio absurdo*, 5, 5, pp. 99-105.
- VIDAL, Luis Fernando (1975): «Ribeyro y los espejos repetidos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, pp. 73-88.
- WEITZDÖRFER, Ewald (2008): «Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro», *Alpha*, 26, pp. 193-202.
- ZAPATA, Ángel (2017): «La promesa (in)cumplida. Una lectura de *La insignia*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 801, pp. 17-29.