

Jorge Riestra y su incursión en el género fantástico

Jorge Riestra and his foray into the fantasy

Federico Ferroggiaro

Universidad Nacional de Rosario

Resumen: Gran parte de la producción narrativa de Jorge Riestra (1926-2016), incluyendo la novela *Salón de billares* y el libro de cuentos *A vuelo de pájaro*, puede inscribirse en la estética realista. Más allá de la variedad de los temas y de las exploraciones que el escritor emprendió con el lenguaje y con la figura del narrador, la voluntad de representar de manera fidedigna un ambiente, una época y los hombres que los habitaron, es la faceta predominante en su escritura literaria. Sin embargo, desde sus comienzos, con *El espantapájaros* (1950), se esboza una marcada inclinación hacia el fantástico, registro que se mixtura en algunos textos hasta condensar en “El taco de ébano” (1962) una narración reconociblemente fantástica. En esta presentación nos proponemos rastrear en este cuento, que recrea los ambientes y personajes ya retratados en *Salón de billares*, sus inscripciones temáticas y simbólicas y los recursos que se asocian con la tradición del género fantástico en Occidente, a partir de los estudios realizados por Todorov, Jackson y Ceserani.

Palabras clave: “El taco de ébano” – Jorge Riestra – Fantástico

Abstract: Most of the narrative production of Jorge Riestra (1926-2016), including the novel *Salón de billares* and the book of short stories *A vuelo de pájaro*, can be inscribed in realistic aesthetics. Beyond the variety of themes and explorations that he writer undertook with the language and with the narrator figure, the intention to represent an environment, an era and the men who inhabited them, in an accurate way is the a distinctive aspect in his literary writing. However, from its beginnings, like in *El espantapájaros* (1950), a marked inclination towards the fantastic is outlined, a register that is introduces in some texts until it is fully accomplished in “El taco de ébano”(1962), a recognizable fantastic narrative. In this presentation we propose to trace in this story, which recreates the environments and the characters already portrayed in *Salón de billares*, its thematic and symbolic inscriptions and the resources that are associated with the tradition of the fantasy in the Western world, using the studies developed by Todorov, Jackson and Ceserani.

Keywords: “El taco de ébano” – Jorge Riestra – Fantasy

Es posible que en sí mismo el tema de este trabajo sea menor o intrascendente, incluso sospecho que anacrónico, en vistas a los horizontes e intereses críticos que se vislumbran en las publicaciones académicas que circulan y que consultamos. Sin embargo, en las conversaciones que sostuve con Nicolás Manzi —editor de las obras completas de Jorge Riestra— para compartir nuestras lecturas, nuestros hallazgos y experiencias con los libros de este escritor, lo que fue decantando es que debía abordar alguno de los intereses que atravesaban nuestras charlas, aun a riesgo de no posicionarme en el horizonte de los estudios literarios contemporáneos. Por eso, de Riestra, del vasto universo que es y que compone Riestra, quise explorar una línea marginal, secundaria, que es aquella que lo vincula al género fantástico, género que ha recibido tanto sólidas teorizaciones e idealistas y poéticas definiciones, como impugnaciones y rechazos.

Mi íntima convicción —tanto por leer gran parte de los cuentos y las novelas de Riestra, como artículos y prólogos a sus textos—, y que supongo la certeza compartida por quienes al menos han visitado el *Salón de billares* (1960) o los relatos de *A vuelo de pájaro* (1972), por mencionar solo los dos volúmenes para mí indispensables del conjunto, era que la obra de Riestra se inscribía de manera homogénea, monolítica, en la línea del realismo. Que, además de “seria”, y de alguna forma “comprometida” en su crítica tangencial o directa a la sociedad, al capitalismo, a la pérdida de valores en el siglo XX, era una obra que, en las ocasiones en que recaía en la ironía o el humorismo, lo hacía solamente para enfatizar el distanciamiento o el resignado desencanto del autor con el mundo. Esta imagen, sospecho, había sido fortalecida por el mismo Riestra en su conferencia en las Jornadas de Literatura de Rosario, realizadas en el año 2011 en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), y en algunas pocas conversaciones posteriores, en una de las cuales, de modo categórico, señaló a Elio Vittorini como el escritor italiano a quien más admiraba. Basta recordar, si no los libros del autor, al menos la carrera como editor y agente cultural de Vittorini, marcada a fuego por un fuerte vínculo ideológico con el PCI (*Partito Comunista Italiano*) y con el realismo socialista, para justificar la convicción a la que me he referido.

Por todo esto, la lectura de “El taco de ébano”, cuento o *nouvelle* que inaugura el libro homónimo publicado en 1962, me descolocó, fracturó mis

certezas porque representaba una marcada desviación, no quizás en la carrera de Riestra, pero sí en mi mirada o mi concepción de ella; porque lo colocaba, con este texto singular, en la tradición de la narrativa fantástica decimonónica, aquella que inaugura Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y que exploran una pléyade de escritores europeos y norteamericanos, entre los que podemos destacar desde Edgar Allan Poe y Robert Louis Stevenson, hasta Théophile Gautier y Oscar Wilde.

Retomando lo anterior, de alguna manera, la voluntad realista del proyecto literario de Riestra, en primer lugar, nace y se nutre del y en el registro lingüístico, en el lenguaje con el que el autor trabaja y opera su escritura. Agustín Alzari, por ejemplo, lo resume como “preciso, detallista y jugado” (7), mientras que Inés Santa Cruz, aceptando la categoría de “escritor situado”, afirma que su uso del idioma produce un espacio en el cual “se inscriben las marcas de la cultura, la tradición y la pertenencia. Habitarlo en toda su complejidad y dinamismo es bucear en los conflictos de su comunidad” (*El rumor de la ciudad* 12). Para Eduardo D’Anna:

Riestra tiene que haber llegado a la conclusión de que realizar dicho proyecto implicaba crear un lenguaje fuertemente localizado, marcadamente diferente de la simple reproducción magnetofónica de un habla local en los diálogos, o de la mera referenciación de los sitios cercanos. (*Capital de nada* 131)

Y, un poco más adelante, recupera una cita de la conferencia de Riestra recogida en el libro *La novela en Estados Unidos* (1956):

‘Cuando el novelista se afinsa en la vida del ambiente que lo rodea —aldea, ciudad o nación— e intenta expresarla en su obra, cuando no se remonta a generalizaciones intelectuales, sino que quiere hablar de lo que lo rodea, sólo el idioma puede describir con la misma realidad y simbolismo el paisaje vital que él elige’ dice Riestra. (*Capital de nada* 131-132)

Abreviándolo en una máxima, para Riestra el lenguaje es el mundo.

En segundo lugar, podría afirmarse que los personajes y los ambientes que recrean sus narraciones afirman y tonifican esta fe realista que reproduce la de los norteamericanos, de Faulkner a Hemingway, de Dos Passos a Steinbeck, trasplantando a nuestra ciudad un proyecto estético aplicable, quizás, a cualquier geografía que haya sido ya arrasada o redimida por la modernidad. Casi obligadamente debo mencionar que no es otra operación la

que Cesare Pavese, quizás el primero en apropiarse de la lección americana, practica en sus cuentos y novelas de la segunda mitad de la década del cuarenta, por ejemplo, *El diablo en las colinas* (1948) y *La luna y las fogatas* (1949), con su Torino y con las colinas de Le Langhe...

Sin embargo, en sus comienzos, en su juventud, en su primera publicación, *El espantapájaros*, de 1950, ya se podía identificar un matiz fantástico —empleo aquí el término de manera coloquial— que retornaría en otros textos. D'Anna, en el prólogo que realiza para la reedición de esta *nouvelle* por la UNR editora, insiste, en cambio, en el carácter alegórico de la metamorfosis de Lázaro en espantapájaros y pavimenta ese camino de lectura en el cual no se problematiza

Cómo consigue convertirse en espantapájaros o emplazar su espíritu, su alma, en él, es algo que no se explica, se da simplemente por descontado. Desde este punto de vista formulado no realistamente, el narrador nos introduce en el pensamiento de su protagonista... (“Donde comienza una escritura” 9),

sino que se concentra en asociar las imágenes alusivas con determinados conceptos.

El espantapájaros ha tenido que huir de la ciudad, la ciudad burguesa y convencional, que castiga a los que viven auténticamente... en medio de la soledad de los trigales, éste puede encontrar esa vida a la que se siente destinado, sin tener que efectuar transacciones innobles para poder sobrevivir. (“Donde comienza una escritura” 10)

Salvando las distancias, y si se me disculpa el exceso, sería como desentendernos de las implicancias del pasaje de Gregorio Samsa a cucaracha o escarabajo, según el traductor, *quid* que Todorov considera esencial para definir el género fantástico.

También *La ciudad de la Torre Eiffel* (1963) se aleja del realismo aunque en otra dirección; quizás hacia la distopía o presentándose como “una bella parábola donde se describe una utopía” (Santa Cruz “Prólogo” 8). Con cierto ingenuo idealismo, abiertamente maniqueo, el texto plantea el surgimiento, en 1989, de una ciudad en el segundo piso del emblemático ícono de París, en donde se congregan, sin leyes ni jerarquías, los hombres y mujeres que quieren alejarse del angustiante clima de guerra que enfrenta a las potencias del mundo y amenaza con su destrucción definitiva. Contra esa gente buena a

quienes “los sostiene su voluntad de permanecer ‘entroncados’ en un mismo espíritu” (Santa Cruz “Prólogo” 8), idealizaciones románticas de un candor sospechoso, se alza la ciega mezquindad y la despreciable maldad de los dueños del poder político y del sector que representa a los intereses dominantes, que entienden como una amenaza a sus intereses y privilegios a esta comunidad de seres ascéticos y angelicales: “la Ciudad se presentaba como un elemento nocivamente perturbador, por lo cual era preciso aislarla y reducirla sin demora” (Riestra *La ciudad* 80). Sin querer especular acerca de las posibles filiaciones de este libro, se me hace difícil no ver en esta tribu “romántica” a un grupo de epígonos de Cosimo Piovasco de Rondó, el protagonista de *El barón rampante*, la célebre novela de Italo Calvino, de 1957, que fue publicada en Argentina con traducción de María Angélica Bosco, por Compañía Fabril Editora, en 1958: justamente el año en que Riestra escribió esta *nouvelle*. De cualquier modo, como sentencia D’Anna, se trata de “un regreso al género de la parábola, que no aporta nada significativo al realismo de Riestra” (*Capital de nada* 133).

Como señalábamos previamente, la narración que sí se separa de la línea realista, de manera sutil, pero siguiendo claramente la huella de la tradición del género fantástico del siglo XIX, es “El taco de ébano”. Si bien continuamos inmersos en el universo masculino que exalta el honor, la virilidad y la amistad de los hombres que habitan el café; la mística, los juegos y las rutinas, las charlas, los perfiles psicológicos y las poses que ya leímos en *Salón de billares*, en este relato, a pesar de las coincidencias temáticas, las diferencias son evidentes.

En primer término, podríamos mencionar al narrador, un narrador que está ahí, adentro del bar, que es un trashumante que recorre las mismas mesas de billar y de café que los personajes protagonistas; un joven que, en primera persona, cuenta los episodios que se tejen alrededor del taco de ébano. Además, es un narrador que se repliega en un “nosotros” que integran un puñado de veinteañeros que buscan educarse en La Gran Victoria, tomando como maestros a los parroquianos “cuarentones” que imparten sus cátedras en las mesas de billar o tomando un café. Santa Cruz señala que el narrador recoge “versiones que se van encapsulando en otras versiones” (*El rumor de la ciudad* 55) y que

Esta asimilación de lo intersubjetivo faulkneriano se resuelve en un juego sintáctico especial, propio de los narradores en cadena: ‘dijo que dijo’ y desemboca en la redundancia de un estilo envolvente que otorga cierta relatividad a lo referido acentuando su grado de expresividad. (55)

Por eso, el conocimiento de los acontecimientos llega al narrador de segunda o tercera mano, es decir que los hechos que se nos van presentando provienen de un narrador subjetivo, deficiente, que acumula rumores, que recoge lo que dicen que dicen las voces que trasuntan otras voces, instalando la vacilación del lector y colocándonos en el territorio de la ambigüedad y de la incertidumbre características del género fantástico.¹

En segundo término, señalamos la participación del taco de ébano, que se constituye en un objeto mediador, mágico, por supuesto; que se alza como un elemento que conecta el mundo racional y fáctico con otro mundo gobernado por fuerzas o poderes que nos son desconocidos. Un taco que opera con reglas fijas de funcionamiento, como la piel de zapa de Balzac o, mejor aún, como la botella que contiene al diablo en el célebre cuento de Stevenson “El diablo en la botella”. Pero aquí no hay una serie limitada de deseos que se expliciten. El beneficio que otorga el taco se deduce con facilidad: su poseedor es capaz de ganar las partidas de casín cuando y como le venga en ganas. Con la mano cambiada, tirando con un solo pie, acumulándose las dificultades que desee para seducir a los potenciales rivales que rehúyen de sus desafíos. Junto con el consecuente prestigio, la fama, claro, está en el rédito económico, las ganancias que se obtienen en las mínimas o grandes apuestas que animan el juego. Pero como en todo pacto fáustico, el taco otorga un don a la vez que implica la perdición; que exige, que demanda del beneficiado un sacrificio, una inmolación total: la muerte.

En el cuento, la serie se abre con Corrales, pero antes de él no se sabe si hubo otros —seguramente los hubo—, a pesar de que pertenecen al pasado mítico, a la memoria silenciada por el relato, por la sencilla razón de que el narrador, con sus inseguridades y sus nebulosas, no puede ir más atrás en el tiempo. Antes de Corrales están los puntos suspensivos que reemplazan los nombres que anclan la leyenda en los tiempos inmemoriales.

¹ Cfr. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Traducido por Elvio Gandolfo, pp. 23-40.

El segundo poseedor del taco, pero el primero cuya historia restaña en el texto, es Landa: el indigno, el cobarde que juega con jubilados por cinco pesos la partida. Iriarte lo despoja del taco en una muerte teñida de casualidad y fatalismo, “accidente, desgracia o estupidez” (Riestra “El taco de ébano” 15): un salto o una caída al vacío durante una redada policial en una casa de juego clandestino de la calle Arijón, después de que Iriarte lo expulsara del bar La Gran Victoria con dos buenos sopapos. El taco queda como un “bien vacante” que Iriarte reclama por haber sido él quien le llevó a Corrales la valija con “el smoking, el taco y las bolas de marfil (...) cuando iba a los clubes a dar exhibiciones” (19).

Después de treinta días, plazo que fija don Luna, el dueño de La Gran Victoria, para esperar que se presenten otros herederos, Iriarte, bajo la fachada de dedicarse a vender pólizas de seguro, recorre la línea de Venado Tuerto–Río Cuarto–Córdoba vaciando las arcas de los chacareros, “haciendo tabla rasa con todos los jugadores de casín” (23). La ambición desmedida, la avaricia y la impaciencia llevan a Iriarte a cometer una trampa que un espectador, “un indiecito que estaba sentado en la primera fila” (33) enmienda aplicándole una certera puñalada.

Otra vez “libre”, el taco pasa a manos de Perfumo, quien, en lugar de la voracidad y el enriquecimiento rápido de Iriarte, opta por la cautela, por desangrar lentamente los bolsillos de los seis kiosqueros griegos que, engañados por Perfumo, al que creen un novato, un principiante con suerte, pierden a diario, durante “más o menos ciento veinte días” (68) cincuenta pesos, enfrentándolo en la mesa de billar. Su objetivo es evidente para los parroquianos de La Gran Victoria: “Lo que Perfumo quiere asegurarse es una pensión vitalicia. O jubilarse. Eso, jubilarse a los treinta y siete años de edad y uno de servicio” (65). Pero los inadvertidos griegos lo descubren dando cátedra, jugando al casín en un café de Corrientes y Pellegrini, y lo esperan para aplicarle una paliza mortal.

Desde que toma posesión del taco, Perfumo había designado a su sucesor: Leandro Bertolino. Al momento de heredar el objeto siniestro, por cautela o por cobardía, Bertolino aspira a evitar la supuesta maldición quemando el taco:

lo levantó despacito y lo tendió en el suelo, los dos deditos pegados todavía al taco pero formando el cuerpo una comba que intentaba conservar aquellos tres prudentes metros antes mencionados. Nosotros siempre habíamos creído que ese taco era un potro negro, pero en ese momento, tendido en el suelo junto a la mesa de casín, nos pareció una serpiente... (73)

De inmediato lo baña con medio litro de querosén, lanza el fósforo y

el taco de ébano empezó a incendiarse como un barco. Se quemó así, chisporroteando y echando humo, como luchando contra las llamas, hasta que al final sólo quedó intacta la arandela central de bronce, mientras el resto parecía una larga y retorcida cola de ratón. (74)

Luego, el mismo Bertolino barre las cenizas pero queda, indeleble, como lo comprobará don Luna, “una mancha oscura y ondulada, como un gigantesco ciempiés que medía casi siete baldosas de largo por media de ancho” (84). Además de las referencias a animales, o partes de ellos, cargados de semas negativos, demoníacos o, al menos, desagradables, es notable la solución por la destrucción a la que recurre Bertolino para cortar la maldición del objeto mediador.

Por la misma época, Buzzati, Dino Buzzati, el creador del desierto de esos tártaros que siempre están llegando, o no, plantea una solución análoga para librar a su narrador de la chaqueta embrujada² que le permite enriquecerse con infinitos billetes de diez mil liras que le quita a otros remotos desafortunados. El resultado es el mismo: las desgracias no pueden evitarse...

Y aunque no ha gozado de los privilegios de emplear el taco, apenas consumado el ritual, los dolores de hígado y de pecho obligan a Bertolino a lanzarse a caminar en una huida frenética y sin rumbo, arrastrando al Gordo López, uno de sus adláteres, hasta terminar, luego de asistir al velorio de Perfumo, sufriendo un infarto en plena calle.

Las dos últimas muertes marcan la fuga de la banda de los cuarentones, que se refugian en un alejado club, como el Gordo López; en el matrimonio y la reproducción, como hace Peire, o en la absurda inhalación de los vapores que salen de una farmacia, cuyo poder para alargar la vida es “indiscutible”, estrategia que adopta el taxista Tejerina. Pignorado el taco, quien carga con la

² Cfr. Buzzati, Dino. “La chaqueta embrujada”. *Los siete mensajeros y otros relatos*. Buenos Aires: Alianza, 2007. Traducido por Javier Setó. 192-199.

desgracia, en definitiva, es el único que no se escapa del lugar: el dueño del bar, don Luna, que recibe el “maleficio” al intentar borrar de las siete baldosas la mancha fatal y, tras el fracaso, las suplanta por otras nuevas. Eso alcanza para librarlo de la muerte, pero no de los daños. Al final, el narrador revela que lo ha visto en el hipódromo con un brazo amputado y, además, “le habían cortado las dos piernas y el otro brazo, parecía una especie de gigantesco pez martillo recién sacado del agua, pero cada ojo, bajo las cejas peludas y negras, era francamente una puteada” (89).

Como nos advierte Todorov, en el género fantástico no es necesaria una resolución que incline al lector —y a los personajes— a decidir sobre el verdadero carácter del hecho sobrenatural que ha irrumpido para alterar el marco realista del relato; en este caso: el taco de ébano y su maleficio. Una explicación lógica nos permitiría culpar a la casualidad de todas las muertes y mutilaciones, pero contra la seguridad de lo racional, el fantástico desgarrar la dermis de lo real para introducirnos en la sospecha de que existen otras fuerzas desconocidas e inexplicables que gobiernan el mundo. Hasta el mundo concreto, humano y cerrado del bar de billares.

En el fondo, se está esbozando la lógica pandeterminista que alienta narraciones como *Aurelia* de Gérard de Nerval, *El club de los fumadores de haschich* de Gautier y *Un cuerpo* de Camillo Boito y que se funda en la fórmula lacónica de “todo se corresponde”, es decir, “que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra deja de ser cerrado” (Todorov 117). De este modo, el azar y la casualidad dejan de tener vigencia para permitir que imperen las leyes de la causalidad imaginaria (114).

Esta coincidencia entre elementos que pueden no tener relación unos con otros, no solo es sugerida por el texto y sospechada por el narrador, sino que se transmite sugestivamente al lector, que no duda del férreo vínculo que une al taco de ébano con la muerte de su poseedor, aunque se corra el riesgo de desviarse en excesivas sobreinterpretaciones. Porque, en definitiva, como señala Ceserani, el taco de ébano representa uno de los sistemas formales del género fantástico: el “objeto mediador”, un elemento material que

con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo. (108)

Aquí, en el cuento de Riestra, no sabemos quién lo trajo verdaderamente de un lugar-otro, pero estamos invitados a creer, junto con el narrador, que es un objeto que no pertenece a nuestro orden lógico y racional.

Es indudable la precisión de esa afirmación de Borges que indica que “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que estos son leídos” (62). La apelación al fantástico, de Riestra o mía, si bien es cierto que no aporta mérito alguno a su proyecto realista, permite explicitar ya no un tanteo, sino un desplazamiento que resignifica y expande los horizontes de lectura de algunas de sus narraciones en una clave que le brinda un matiz atractivo y menos predecible en el conjunto de su obra.

No bastaría esto solo para tratar a Jorge Riestra como un escritor que se inscribe en el género fantástico. Y aunque esta sea la obra más socarrona o divertida de Riestra —no conozco cuáles son los parámetros para realizar estas mediciones, ni considero que sean productivas—, su exaltado humorismo, su tono cómico, irónico, desencantado, es indicio, para mí, de que el autor estaba jugando a escribir “a la manera de” los cuentos fantásticos del siglo XIX, o bien tomándose un recreo, una pausa que lo distrajera de la seriedad de su obra. De cualquier modo, en “El taco de ébano” encontramos la maestría de un escritor que, probando las posibilidades del universo que estaba construyendo, se animó, con excelentes resultados, a ensayar con un registro, con una estética, con un argumento que fractura la aparente homogeneidad de su escritura.

Bibliografía

Alzari, Agustín. “Un escritor moderno”. Riestra, Jorge. *El taco de ébano*. Rosario: UNR Editora, 2017.

Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

Buzzati, Dino. “La chaqueta embrujada”. *Los siete mensajeros y otros relatos*. Buenos Aires: Alianza, 2007. Traducido por Javier Setó. 192-199.

Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999. Traducido por Juan Díaz de Atauri.

D'Anna, Eduardo. *Capital de nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000)*. Rosario: Identitydad, 2007.

---. "Donde comienza una escritura". Riestra, Jorge. *El espantapájaros*. Rosario: UNR Editora, 2015.

Riestra, Jorge. *El espantapájaros*. Rosario: UNR Editora, 2015.

---. *La ciudad de la torre Eiffel*. Rosario: UNR Editora, 2016.

---. *El taco de ébano*. Rosario: UNR Editora, 2017.

Santa Cruz, Inés. *El rumor de la ciudad. La narrativa de Jorge Riestra*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1995.

---. "Prólogo". Riestra, Jorge. *La ciudad de la torre Eiffel*. Rosario: UNR Editora, 2016.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2000 [1970]. Traducido por Elvio Gandolfo.