

Fantasma a la manera uruguaya: una lectura imprecisa de Washed Tombs de Mercedes Estramil

An uruguayan-way phantom: an imprecise approach of Washed Tombs by Mercedes Estramil

Um fantasma do estilo uruguaio: uma abordagem imprecisa de Washed Tombs de Mercedes Estramil

Varela, Luana

Luana Varela *

luanavarelac3@gmail.com

Consejo de Educación Secundaria Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay, Uruguay, Uruguay

QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

ISSN-e: 2683-2143

Periodicidad: Semestral

vol. 1, núm. 2, 2019

qvadrata@uach.mx

Recepción: 27 Octubre 2019

Revisado: 05 Noviembre 2019

Aprobación: 17 Diciembre 2019

Publicación: 13 Marzo 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/636/6363089012/>

DOI: <https://doi.org/10.54167/qvadrata.v1i2.502>

Resumen: En la novela Washed tombs de Mercedes Estramil se revela la cara más convincente de la sociedad uruguaya, acompañada de elementos fantasmagóricos que confirman y anulan alternadamente la presencia de lo fantástico. El presente trabajo consistirá en un abordaje a la organización discursiva del texto, que se erige desde una narrativa sustentada en la incertidumbre. Propondremos como punto de partida la lectura de dos episodios, desde una perspectiva psicoanalítica con base en Jung –y su concepto de arquetipo– y Freud –con la noción de lo *unheimlich*–. Consideraremos los presupuestos teóricos de Omar Nieto, en tanto plantea que la esencia del sistema de lo fantástico radica en el efecto logrado desde el método narrativo, y cómo este es alcanzado distintamente en los diferentes paradigmas que postula.

Palabras clave: Fantasma, teorías de lo fantástico, Montevideo, posmodernidad, psicoanálisis.

Abstract: In the novel Washed Tombs by Mercedes Estramil, the most convincing face of uruguayan society is revealed, even though accompanied by phantasmagoric elements that alternatively confirm and annul the presence of the fantastic. The present work consists in an approach of the discursive organization that the text builds from the incertitude, proposing as a starting point the study of two episodes from a psychoanalytic perspective: the concept of “archetype” by Jung and the notion of *unheimlich* by Freud. We will also consider the theoretical budgets of Omar Nieto, since he proposes that the fantastic system essence lies on the effect achieved from the narrative method, and how it is reached in the different paradigms.

Keywords: Phantom, Theories of the fantastic, Montevideo, postmodernity, psychoanalysis.

Resumo: No romance Washed Tombs, de Mercedes Estramil, é revelada a face mais convincente da sociedade uruguaia, mesmo acompanhada de elementos fantasmagóricos que, alternativamente, confirmam e anulam a presença do fantástico. O presente trabalho consiste em uma abordagem da organização discursiva que o texto constrói a partir da incerteza, propondo

como ponto de partida o estudo de dois episódios de uma perspectiva psicanalítica: o conceito de “arquétipo” de Jung e a noção de unheimlich de Freud. Também consideraremos os orçamentos teóricos de Omar Nieto, uma vez que ele propõe que a essência fantástica do sistema reside no efeito alcançado pelo método narrativo e em como é alcançado nos diferentes paradigmas.

Palavras-chave: Fantasma, Teorias do fantástico, Montevideú, pós-modernidade, psicanálise.

UNA PRESENTACIÓN

En el año 2017 la editorial Hum publica *Washed Tombs* de Mercedes Estramil, la penúltima novela de la In the novel *Washed Toms* by Mercedes Estramil, the most convincing face of uruguayan society is revealed, even though accompanied by phantasmagoric elements that alternatively confirm and annul the presence of the fantastic. The present work consists in an approach of the discursive organization that the text builds from the incertitude, proposing as a starting point the study of two episodes from a psychoanalytic perspective: the concept of “archetype” by Jung and the notion of unheimlich by Freud. We will also consider the theoretical budgets of Omar Nieto, since he proposes that the fantastic system essence lies on the effect achieved from the narrative method, and how it is reached in the different paradigms. autora que viene a insertarse en un corpus narrativo compuesto por Rojo (Banda Oriental, 1994), *Hispania Help* (Hum, 2009), *Irreversible* (Hum, 2010), un volumen de cuentos titulado *Caja Negra* (Hum, 2014), la novela *Iris play* (Hum, 2016), y que ganará el premio Bartolomé Hidalgo del año 2018 siendo precedida por su más reciente publicación, la novela *Mordida* (Hum, 2019). Dentro del estilo ácido y sincero de Estramil, *Washed Tombs* calzará a la perfección y presentará un mundo donde la salvación y la misericordia no encuentran espacio y donde la crueldad y la violencia se muestran tan posibles, tan probables en la vida de Jennifer, su protagonista, como la propia decadencia en los múltiples personajes montevideanos: “¿No está hecho el ser humano para esperar, y más si es mujer, pobre y montevideana? Odio sonar así y ser confundida con una resentida feminista subempleada divorciada subdesarrollada en momentos como este en que soy literalmente la dueña desnuda de una piscina de agua circulante que desmiente a Heráclito” (25).

Desde el relato en primera persona, la novela transcurre en el devenir de las múltiples peripecias sucedidas durante un día de la vida de su narradora, entretejidas a un pasado que es tan presente como el propio tiempo de la narración: un ex marido violento y machista –salvando la redundancia– cuya figura parecería reproducirse en la personalidad del hijo en común, que con tan solo cinco años, sentencia a su madre con un discurso sumamente adulto que explicita su dicotómica relación con él, oscilante entre la ternura y el rechazo a la maternidad; un negocio familiar fraudulento que da título a la novela; un recuerdo fantasmal de los padres que es tan metafórico como vívido.

Las escritoras desestimadas, de bajos o medios recursos, no son asunto nuevo en las novelas de Estramil, así como los amantes casados, sueños incumplidos, maternidades dudosas o repudiadas y, como pieza fundamental, la muerte de los padres y su reingreso a la vida de una protagonista que la lleva a rastras, buscando el goce en algún rincón olvidado de su cotidianidad que desdeña. Estos tópicos pueden hallarse en su conjunto, por ejemplo, no solo en la obra que nos ocupa sino también en *Hispania Help*, novela en la

NOTAS DE AUTOR

* Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y docente en Educación Secundaria. Es miembro del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, dirigido por Claudio Paolini.

que este retorno de los progenitores es sustancial, aunque distinto a su presentación en *Washed Tombs*. Son dos caras del recuerdo de infancia: el sueño y el fantasma, lo onírico ante su representación gráfica.

Estos son algunos de los elementos a destacar en el presente abordaje, donde la imagen fantasmal se mostrará como clave a una posible lectura fantástica del texto, pero no aisladamente, sino en diálogo con otros múltiples factores que fluctúan entre lo quimérico y los aspectos profundamente realistas, que adjetivan con crudeza a algunas de las caras más oscuras del ambiente uruguayo. Partiendo, entre otros, de los presupuestos que el teórico Omar Nieto propone en *Teoría general de lo fantástico* (2015), el concepto de “efecto fantástico” servirá como eje vertebrante a este planteo, que constará precisamente en caracterizar las formas discursivas en que se alcanza ese efecto en el texto de *Estramil*, más allá de la temática argumental seleccionada.

ENTRE FANTASMAS

1. Concurso mortuorio nacional

La presentación en el relato de *Washed Tombs* como empresa mortuoria prepara al lector para dos posibles actitudes: tender hacia lo ridículo, hacia el engaño, a lo tragicómico que transmite la estafa del negocio característico de la viveza criolla, la que busca el hueco, la grieta donde poder insertar esa idea –brillante– que le permita ganar unos pesos a costa la carencia y la miseria del otro; o instalarse dentro del posible terreno de lo fantástico.

Washed Tombs había empezado como una empresa casera y de bajo vuelo creada por dos mujeres desempleadas que yo conocía de habérmelas cruzado [...] consistía en aliviar los duelos, esa instancia de desprendimiento gradual que empieza en los velorios, sigue en los entierros, continúa en los años posteriores. [...] Wanda y Toni iban a los cementerios con regularidad, adecentaban las tumbas, hablaban con los difuntos, llevaban y traían mensajes consoladores, el tipo de murmullo que la gente quiere escuchar ya sea que esté viva o muerta (te quiero, tenías razón, te perdoné, etc. Mentiras) [...]. *Washed Tombs* estaba para eso; era una venta de indulgencias posluterana, vendía tranquilidad, que es algo que no se paga con nada. Y que tampoco sirve para mucho pero el vulgo la ansía. (22, 23)

En más de una oportunidad Jennifer la recuerda como “la empresa que ahora Qingming dirige como legal –pero que comenzó como un timo–” (14) o revela la necesidad de tener que “lavar el dineral truchode esa empresa” (12) aspectos que, sumados a la presentación del negocio, fácilmente predisponen a entenderlo como un ardid. De hecho el propio objetivo de la protagonista, es “hundir *Washed Tombs* para sentir que por lo menos algo queda cobrado” (15).

Sin embargo, la enumeración de hechos que desestabilizan este mundo aparentemente creado desde la esfera más convincente de la realidad uruguaya comienzan a sucederse sin piedad, aunque no puede decirse que sin aviso. El primero de estos acontecimientos ingresa para formar parte de las múltiples actividades dudosas de estos empresarios de Nuevo París–o “New paris” como se enunciará con soltura, como si nada cambiara, a lo largo de la obra– y es un Concurso Mortuorio Nacional que se realiza gracias a los servicios de médiums que entablan conversaciones con los difuntos para que estos revelen ciertos versos de su creación, y así poder llevar a cabo el evento.

La idea de que un médium pueda hacerse, justamente, mediador de la escritura de un difunto, no es algo que suene descabellado en algunas áreas. El pedagogo y escritor Hippolyte Léon Denizard Rivail, más conocido como Allan Kardek, sistematizador de la doctrina espiritista, afirma en *Les Livre des Médiums* (1891), en un apartado titulado “Psycografía”, destinar ese término al mecanismo –uno de los tantos– de escritura que conlleva como intermediaria a la figura del médium, quien transmite un mensaje que llega del más allá directo a sus manos. El brasileño Francisco C. Xavier, conocido médium de la región, publica en 1932 un libro titulado *Parnaso de Além-Túmulo* donde sigue la técnica mencionada por Kardek, estructurando su

obra por apartados que llevan el nombre del difunto en cuestión. En la novela de Estramil, el concurso se muestra como un evento semejante a los recién citados por el mecanismo en que se opera, pero el tono irónico que caracteriza a la autora conduce a comprender que el episodio ridiculiza los eventos de tal magnitud que en el ambiente literario abundan, no necesariamente vinculados a la cuestión espiritista, sino en materia de concursos y premiaciones académicas en general.

Ante la presentación de la empresa como un fraude, es fácil que el lector tienda a leer las referencias al Concurso con un tono irrisorio. Nada vinculable a *Washed Tombs* podría establecerse como legítimo si entendemos que el fin de lucro linda con lo ilegal, y que los personajes a cargo del negocio brindan más dudas que certezas. Sin embargo, sí puede decirse que este episodio recordado por la protagonista establece a la lectura una primera duda de si está o no ante un evento fantástico. De hecho podría afirmarse que este suceso presenta en sí mismo una dualidad: de considerarse al concurso una estafa se anularían casi totalmente las probabilidades de una lectura en clave fantástica; marcaría un precedente en la credibilidad del funcionamiento de este negocio y se entendería que allí no radica la inestabilidad. Por otra parte, cualquier otro modo de ver al evento establecería que esta realidad ficcional admite la existencia difusa del límite entre muertos y vivos. Esto situaría al texto dentro de la categoría predicativa en la que Rosalba Campra, en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), incluye a “Otro tipo de relatos [que] establecen la transgresión a partir del eje opositivo animado/inanimado” (43) para agregar luego que “una de las transgresiones frecuentemente exploradas por la literatura fantástica tradicional es [...] la abolición –o la suspensión– de las fronteras entre la vida y la muerte” (44).

De igual modo, la transgresión en el texto no radica exclusivamente en lo argumental, sino que lo que introduce la incertidumbre de creer o no en la naturaleza fantasmagórica de los hechos del relato es el propio mecanismo narrativo.

La primera vez que el concurso se menciona en el texto, es de la siguiente manera:

Washed Tombs, la original de Wanda y “Toni” Pérez, comenzó a hundirse cuando mi marido empezó a ofrecer el mismo servicio que ellas pero complementado por la oferta de médiums que contactaban con el más allá [...] Aclaro que Qingming no era espiritista ni creía en la reencarnación, como no fuera la de los billetes en billetes de denominación. (26)

Aún contando con la desconfianza explícita de la narradora, no se estará desprovisto del cuestionamiento en ningún momento a lo largo de la novela, puesto que el personaje realizará afirmaciones tales como “el negocio así planteado me parecía una chantada, falto de respeto y de viabilidad” (28) y sin embargo asegurar, tan solo unas cuantas líneas después, que Qingming –su ex esposo– había sido democrático en lo que al Concurso respecta, debido a que permitió que “participara cualquier muerto” (28) sin importar si poseía obra publicada, y que por “ver su nombre en un papel la gente hace lo que sea, incluso si está muerta” (28), de modo que en su discurso se admite cualquiera de las lecturas posibles destacadas anteriormente, posibilitando así que el territorio inestable se encuentre en este primer dislocamiento evidenciado desde el lenguaje, ya que no se posiciona enteramente de un lado u otro, y genera confusión en el propio acto de narrar.

Problematizar la credibilidad en el relato, ya desde el contenido como desde el estilo narrativo, coloca a la duda como un aspecto sustancial del texto de Estramil, donde nunca triunfará ninguna de las verdades puestas en juego, sino que prevalecerán todas en su conjunto y convivirán como inevitablemente indisociables. La narradora es, en términos de Gerard Genette, no fidedigna, contradictoria y conflictiva, aunque inserta en un ambiente que resulta verosímil, un Montevideo fotográfico, ya por el tono descriptivo, ya por la múltiple enumeración de locaciones perfectamente retratadas sin alteraciones notorias, que proporcionan un encuadre de corte realista que favorece el distanciamiento entre lo que el lector identifica como conocido y los eventos narrados. Según Campra: “Lo que confiere realidad es el procedimiento de nominación [...] Todo nombre –una calle, el título de un libro, el apellido de un personaje– da materia a la realidad del texto por un efecto de referencia” (*Territorios de la ficción. Lo fantástico*, 72). A la escena uruguaya tampoco le es ajena la idea del negocio que busca introducirse como novedad y llegar así al éxito. Si la naturaleza de *Washed Tombs*

como empresa fuera otra, no vinculada a la esfera de lo sobrenatural, la pregunta no tendría lugar, pero su cercanía a lo ominoso abre paso a la duda planteada en un comienzo: ¿Es realmente un negocio fraudulento que toma el hecho espiritista como podría tomar cualquier otro?

La estafa se confirma en cada enunciado, pero requiere ser vista desde otras perspectivas que esclarezcan dónde radica el engaño. Es decir, que tanto Washed Tombs como la organización del concurso sean denunciados por el personaje de Jennifer como “un timo” (14), no quiere decir que ella encuentre el fraude en lo fantasmagórico, sino que puede revelar que la estafa existe desde el modo en que operan los implicados, por sobre todo el personaje de Qingming que, de hecho, calza a la perfección con una de las acepciones que el término “fantasma” posee en el Río de la Plata y otras localidades; según la Real Academia Española en su actualización de 2018 “Persona que es envanecida y presuntuosa” o “Aquello que es inexistente o falso”; según la jerga uruguaya: el chanta.

2. El fantasma de la madre

Un día en la vida de Jennifer transcurriría de forma insípidamente cotidiana, pero esta vez cuida la mansión de los Reyes, como hizo su padre en su tiempo, y lleva a su hijo con ella como también le habría sucedido en la niñez. Despierta y decide recorrer Montevideo en el BMW de la familia rica mientras el hijo duerme: “Son las únicas horas que tengo para averiguar las cosas que no sé de Washed Tombs, para encontrar alguna prueba de los chanchullos que se urdieron ahí, o algún muerto que hable de verdad e incluso atestigüe y mande a mi ex a la cárcel, o por lo menos logre que la pensión alimenticia que me paga sea por lo que de verdad factura y no por lo que declara” (32). Sigue el rastro de la estafa retornando a su barrio de origen, buscando los actores principales del negocio, mientras se pasea por las calles del ala oeste de Montevideo y describe con naturalizado detalle el camino que conduce hacia el barrio Verdisol, pero que es denominado como Greensol al igual que sucediera, como ya se ha aclarado, con la zona de Nuevo París. Esta vuelta a lo anterior, a su punto de partida, desde un momento determinado comienza a presentarse en tres tiempos a nivel de la narración, compaginados con el recuerdo del personaje: dos de evocación vinculados al pasado reciente –ella casada con Qingming y formando parte de la empresa– y al pasado de la infancia –cómo era el barrio antes, siendo o adolescente– entrelazados al tiempo presente de la descripción que, como ya dijimos, dibuja un contexto verosímil.

Entre recuerdo y suceso, el personaje decide comprar flores a sus padres muertos e ingresa a un complejo de viviendas, toqué el timbre pringoso del 27 esperando encontrar a Toni [...] entré y vi a mi madre, pedaleando una Alfa para ponerle puntillas a un fardo enorme de túnicas escolares. Mi mismísima, madre que había muerto hacía tiempo, cuyos huesos ya habían sufrido y entendido mis no visitas, la misma que en pesadillas piadosas aparecía remozada y feliz y a la que yo solía abrazar hasta que una voz me decía que despertara. (45)

Aunque efectivamente breve –se narra en no más de media carilla e implica unos pocos minutos para Jennifer, que sale corriendo después de intercambiar un diálogo absurdamente naturalizado– el encuentro termina de definir que el elemento fantasmagórico tiene lugar en el universo planteado, y que tal vez cuando a esto se refiere previamente con el Concurso Mortuorio, se lo hizo en clave de “verdad” y no de “mentira”. Es decir, que la tan nombrada farsa o estafa no necesariamente radicaba en ese aspecto –por lo pronto no porque no fuera posible– y que por ende la búsqueda de Jennifer, que pretende venganza, se desplaza en otra línea.

Resulta obvio que este evento, nunca siendo ajeno a la propia historia de la literatura que lo rodea y lo enmarca, puede leerse desde la perspectiva psicoanalítica correspondiente.

En primer lugar el fantasma de la madre, en tanto que “madre”, además de la lectura de corte edípica freudiana que es posible realizar siempre, carga con un pesado simbolismo que Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959) asocia a “la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo

de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión” (75). Aspectos que radican en el ámbito del inconsciente colectivo, pero que en el inconsciente personal varían en cuanto a la carga afectiva que parte de la experiencia individual, y que pueden resultar en lo singular tanto negativos como positivos. El propio autor destaca que pese “a que la figura de la madre que nos ofrece la psicología de los pueblos es, por así decirlo, universal, esa imagen sufre modificaciones [...] en la experiencia individual” (76). No se aclara, en este caso, si la representación de la madre coloca a la protagonista dentro del terreno del recuerdo agradable o de la experiencia del dolor, si funciona para Jennifer en clave de una mujer ídolo o como imagen a ser inalcanzable, vinculada al amor o al sufrimiento. La figura arquetípica universal que, según Jung, está cargada de “autoridad y numinosidad” (76) opera, ya en concordancia o en disonancia, con la propia imagen de la “madre personal”, concepto al que el autor refiere.

En segundo lugar, el fantasma de la madre en tanto que “fantasma” constituye en sí mismo un aspecto que no puede ser descuidado. Jennifer no se encuentra simplemente con su madre –elemento reiterado en la literatura de Estramil, como se dijo, en la novela *Hispania Help* donde la narradora también protagonista suele soñar con su casa paterna, donde habitan serpientes de color blanco y toda otra clase de símbolo–, sino que se encuentra con su madre muerta, claramente reconocida como aparición fantasmagórica. Aunando tanto la lectura psicoanalítica como la intrínsecamente literaria, Jean Bellemin-Noel indaga acerca de los términos “fantasmagórico” y “fantasma” en su artículo “Notas sobre lo fantástico”. Allí el teórico plantea partir desde la doble premisa “lo fantástico es una forma de narrar, lo fantástico está estructurado como el fantasma” (108) y destaca en una nota al pie de página que el francés, como lengua, posee dos vocablos distintos para referirse a dos de las acepciones que en castellano podremos brindar al concepto de “fantasma”: su lectura psicoanalítica –regresión de algo pasado– o su referencia literal a la persona que ha retornado desde la muerte. En nuestra lengua, y por ende en nuestra episteme, estas acepciones se distinguen en el uso, mas no así en la palabra que se torna polisémica. Como segundo episodio vinculado a lo espectral en la novela, el encuentro con la madre podría considerarse el más claro, debido a que es el que recibe en la narración un tratamiento aproximado a los relatos fantásticos tradicionales, que Omar Nieto clasificaría como fantástico clásico. Un fantasma aparece, resulta inesperado para el personaje que duda y huye porque no entiende, porque encuentra la grieta y percibe la imposibilidad en la unión de estos mundos irreconciliables, al que refieren los teóricos del tema en su amplia mayoría. El fantasma cumple con sus dos acepciones en simultáneo, tanto por su literalidad como por el histórico simbolismo con que carga no un fantasma cualquiera, sino este en particular: otra mujer –la primera–, otra madre.

Sin embargo, a pesar de que podemos reconocerlo como un episodio que dialoga con lo clásico en ese punto, el pasaje establece a su vez un distanciamiento al respecto. Bellemin-Noel destaca, como elemento indispensable en la composición del relato fantástico, al “artificio de la descripción” (110) e incluso agrega que “lo que investigamos es una forma, no un contenido” (113) y designa al propio término “fantasmagórico” como “el conjunto de procedimientos que caracterizan al género fantástico en tanto que constituido por relatos literarios” (108), aspecto en que coincide con Nieto.^[5] La aparición del espectro no necesariamente basta para entenderlo como ruptura, por sobre todo en un texto en que, por momentos, el muerto que habla, que se hace corpóreo, se presenta como una de las tantas realidades posibles.

Desde los hechos, la reacción inicial de la protagonista ante el encuentro es la sorpresa, la alarma, aunque no el miedo. Distingue a su alrededor una serie de elementos conocidos: la máquina de coser y las túnicas escolares, que a juzgar por la cantidad de prendas –“fardo enorme”– remiten al probable desempeño de su madre como modista –la elección de la túnica escolar no puede resultar azarosa–. No obstante el discurso comienza a fluctuar entre la descripción de lo familiar y de lo desconocido, de manera intercalada. Mientras que se enumeran los minuciosos rasgos físicos del espectro, como por ejemplo “vi sus brazos flacos y sin vello (los había olvidado) terminando es unas manos huesudas y chicas con falanges doloridas y un dedo meñique doblado en la izquierda [...] El pelo escaso también parecía el de ella” (45), lo nuevo, lo no conocido -o no recordado- de su madre y su accionar sale también a la luz: formas de expresarse que Jennifer no reconoce, a

saber “levantó la cabeza del trabajo para decirme que entrara y cerrara la puerta porque ese barrio de mierda hervía de ladrones [...] no era una construcción propia de mamá” (45); por otra parte menciona que la ropa “no se la conocía” (45), para concluir afirmando que “No iba a rebajar el momento con una pregunta del estilo merengüero del ¿sos vos, mamá?, una pregunta tan inútil como preguntarle al amante casado si va a dejar a la esposa algún día” (45). La alternancia entre el recuerdo de lo que su madre fue y un posible avance en el tiempo después de su fallecimiento que hiciese que, efectivamente, ella adquiriera nuevas expresiones o vestimentas, termina por aterrorizar al personaje que parece, hacia el final del episodio, unificar en sí misma las ideas disonantes de lo familiar y lo desconocido, tornando al acontecimiento en un elemento problemático: se lo presenta de manera prácticamente normalizada, como ocurriera con la descripción previa del Concurso Mortuorio, pero a la protagonista no lo es posible sostener esa actitud desinteresada. Se abre en el texto un espacio hacia lo ominoso, que no se produce en un primer momento debido a la ausencia de temor en el personaje.

Este último concepto, abordado por Freud en su conocido artículo de 1919, y que parte del término alemán *unheimlich* que significaría literalmente “no familiar” o “no conocido” entre otras acepciones, al ser comparado con su antónimo *heimlich* revela un origen común: “[...]la palabra *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *un-heimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*” (224). Es decir, lo cercano y cotidiano conlleva en sí mismo la facultad de resultar agradable y seguro, tanto como de invertirse e ingresar en el terreno de lo desconfiable. La infancia y los momentos placenteros o incluso de dolor, se regocijan en el terreno de lo conocido; pero la aparición de la madre en clave espectral, aunque esto se haya mencionado ya como posible en la ficción creada por Estramil, desestabiliza toda noción de equilibrio que mantiene vivo al recuerdo de esa madre que sigue siendo familiar en tanto no muestra que, después de fallecida, podrá seguir aportando cambios en su actitud, como si el tiempo siguiera corriendo. Jennifer, como hija, no encuentra otra respuesta que buscar rápidamente la salida del apartamento 27 de ese complejo habitacional, ya sea porque reconoce el paso de la vida después de la vida, o porque ya no reconoce completamente aquello que supo ser su madre y que hoy le es ajeno: “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (225).

EL “EFECTO FANTÁSTICO”: BÚSQUEDA Y CLASIFICACIÓN; EL FIN

Lo que opera en nuestro trabajo como motor de búsqueda en *Washed Tombs* es el rastro de lo fantástico, que es igual que afirmar que seguimos la pista del fantasma en el discurrir de las páginas de esta novela, por momentos confusa, engañosa, y en otras tantas oportunidades tan clara y precisa.

Dos son los episodios estudiados, seleccionados por relatar en ambos casos la presencia –o la posibilidad– de lo fantasmagórico, que permanece, ya sea nombrado o no, como una sombra que protege al texto de toda imprecisión bajo el propio velo de lo impreciso. Sin embargo, a pesar de que los dos eventos posean como característica ser los únicos pasajes en que se menciona la posible existencia de lo sobrenatural, el planteo en ambos es disímil en cuanto al peso de lo argumental: el primero abrirá paso a la duda, ¿esta ficción admite la existencia del fantasma y su interacción con el mundo de los vivos?; el segundo afirmará que sí, pero reabrirá la irresolución: el ingreso del espectro en un capítulo no afirma, necesariamente, que lo acontecido en páginas anteriores pueda ser comprendido bajo una misma explicación. Aún teniendo en cuenta que siempre, en lo que refiere al Concurso Mortuorio, el tono irónico que evidencia la existencia del fraude en la empresa *Washed Tombs* no deja de revestir la posibilidad de que todo sea mentira. La presente reflexión nos conduce a la corrección: buscar el rastro de lo fantástico no será necesariamente igual que seguir la pista del fantasma, como afirmamos. Es decir, tal vez esto –la unión fantasma/fantástico o argumento/género– nos alentó al inicio como criterio de selección, como recorte dentro del corpus, pero no es posible sostenerlo

como conclusión puesto que no es la determinación a la que hemos arribado: aunque argumentalmente los pasajes coincidan, no sucede lo mismo en cuanto al tratamiento de la temática.

Omar Nieto afirma que el efecto fantástico no está ligado a la selección argumental sino a la estrategia narrativa empleada en tales fines. Así sostiene: “Al ubicar el hecho fantástico como una estrategia textual, independiente de la reacción del lector, obtenemos un beneficio: descubrir los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores” (59). En su planteo, el escritor mexicano clasifica a los textos pertenecientes a ese corpus en fantástico clásico, moderno y posmoderno y sostiene que esos paradigmas son “formas posibles de poner en marcha el sistema de lo fantástico” (54) – concepto que utiliza en vez de “género” – al que define como “una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y se convierten a la sazón en tres paradigmas” (54). La irrupción de lo otro, de un elemento extraño en un mundo en que no concuerda, también es para Nieto –y en esto coincide con un amplio espectro de autores– fundamental a lo fantástico como sistema. Y es según ese manejo de la otredad que él mismo establecerá la división de paradigmas recién mencionada: “el sistema de lo fantástico, tal como nosotros lo proponemos, está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla” (65). Dentro del corpus que integraría la clasificación de “fantástico posmoderno” el punto común radica en que, en estos textos, no se busca la ruptura completa del mundo ficcional base mediante el ingreso del elemento sobrenatural, como sí ocurriría en un texto clásico. Como híbrido entre lo clásico y lo moderno, este paradigma plantea quiebre y adaptación simultáneos; la pluralidad como norma.

“Hibridación (la realidad «cruzada» y «contaminada»), simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad [...], ironía, arcaísmo, desarraigo [...] paralelismo, deconstrucción, coexistencia, tiempo no-lineal, multiplicidad de cosmovisiones, pastiche” (Nieto, 226), todas esas características posee *Washed Tombs* en su prosa confusa, que intercala al entorno “real” del contexto de Jennifer, la posibilidad de ser correlativo y no con el Montevideo externo al objeto libro; que mezcla lo corpóreo de la aparición del fantasma a la visión descreída de la narradora que por momentos afirma y en tantos otros niega la existencia de algo más. El “efecto fantástico” se alcanza precisamente desde la narrativa de la incertidumbre, donde es capaz de plantearse en un mismo enunciado dos afirmaciones contradictorias. La dualidad “hay fantasma”/“no hay fantasma” se muestra como clave del texto pero no busca alcanzar una certeza, sino que, en la propia duda, reviste la evidente pertenencia a un momento dado; a un siglo XXI en que la multiplicidad de verdades y realidades coexisten sin posibilidad y sin necesidad de estandarizar. Zavala vincula al término *aletheia* con el “tipo de verdad dialógica que está en la raíz del pensamiento posmoderno, (cuya) finalidad es el reconocimiento de cuántas verdades son posibles” (La precisión 18). Un mundo que aún en sí mismo la capacidad de ser uno y ser múltiple, no puede esperar algo distinto de la literatura que engendra.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellamin-Noel, Jean. “Notas sobre lo fantástico.” *Teorías de lo fantástico. Introducción, compilación y bibliografía* por David Roas. Arco Libros, Madrid, 2001.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico. Renacimiento*, Sevilla, 2008.
- Estramil, Mercedes. *Hispania help. Hum*, Montevideo, 2009.
- . *Washed Tombs. Hum*, Montevideo, 2017.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso.” *Obras completas. Tomo XVII. Traducido por José L. Etcheverry. Amorrortu*, Buenos Aires, 1992.
- Genette, Gerard. *Figuras III. Lumen*, Barcelona, 1986.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo. Traducido por Miguel Murmis. Paidós*, Barcelona, 1970.

Nieto, Omar. Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2015.

Zavala, Lauro. La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2006.

REFERENCIAS

Kardec, Allan. El libro de los espíritus. Traducido por Gustavo N. Martínez. Consejo Espírita Internacional, Brasilia, 2011.

NOTAS

[1] Falso o ilegal.

[2] Barrio de origen obrero ubicado en la zona oeste de Montevideo.

[3] De “Chanta”. Falso, que presume una habilidad que no posee.

[4] Adjetivo calificativo. Véase nota tres.

[5] Cabe destacar que la caracterización del teórico acerca de los artilugios de la narrativa fantástica no cuadra exactamente con el texto de Estramil. Bellemin-Noel, como otros en el tema, enumera formas determinadas en que el narrador del texto fantástico podría referirse al elemento sobrenatural, útiles para causar el extrañamiento, la incertidumbre, el asombro o tal vez el terror necesarios en esta clase de textos clásicos. A saber, designaciones tales como “eso, esta cosa” (111).