

//Dossier//

Narrativa argentina del siglo XXI:

Escrituras de lo siniestro en la cotidianidad urbana

## ***Éste es el mar, el siniestro canto de sirena y los modos de producción social***

**Lucía Feuillet<sup>1</sup>**

Recepción: 21 de junio de 2020 // Aprobación: 15 de agosto de 2020

### **Resumen**

Proponemos abordar la novela *Éste es el mar* (2017), de Mariana Enríquez, que incorpora los géneros del *fantasy* y del terror para exacerbar los sentidos sociales de un modo de producción tan brutal como alienante. Para esto, trabajamos desde el punto de vista de la hermenéutica materialista (Jameson, 1989) según la cual, cada acto interpretativo implica la reescritura alegórica del texto literario en términos de un horizonte más amplio, el modo de producción. En este sentido, la novela narra, desde la perspectiva de un hada-ninfa, la intervención sobrenatural en los mecanismos de consumo y producción del rock al modo de un espejismo de la Industria cultural, exponiendo los siniestros peligros que yacen tras las formas cotidianas de apropiación simbólica. Así, en la novela de Enríquez, el exceso humano del fanatismo y la perversión colectiva articulan un testimonio expresivo que proyecta indecibles horizontes de destrucción y alienación ligados al capitalismo.

### **Palabras claves**

*Fantasy* – Terror – Modos de producción – Siniestro

### **Abstract**

We propose to analyze the novel *Este es el mar* (2017), by Mariana Enríquez, which incorporates fantasy and terror to exacerbate the social senses of a production mode as brutal as it is alienating. Therefore, we work from the point of view of materialistic hermeneutics (Jameson, 1989) according to which, each interpretive act implies the allegorical rewriting of the literary text in terms of a broader horizon, the mode of production. In this aspect, the novel narrates, from the perspective of a fairy-nymph, the supernatural intervention in the mechanisms of consumption and production of rock, in the manner of a mirage of the cultural industry, exposing the sinister dangers that lie behind the daily forms of symbolic appropriation. Thus, in Enríquez's novel, human excess, fanaticism and collective perversion articulate an expressive testimony that projects unspeakable horizons of destruction and alienation linked to capitalism.

### **Keywords**

Fantasy – Terror – Modes of production – Sinister

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria Postdoctoral CONICET en el CIECS de la Universidad Nacional de Córdoba. E-mail: feuilletlucia(arroba)gmail.com

Si la historia argentina fuera un relato, probablemente caería, de manera difuminada y con bordes indecisos, bajo la categoría de varios estilos, todos relacionados con el paroxismo (comedia, grotesco, absurdo, terror)

**Elvio Gandolfo**

Sólo el marxismo puede darnos cuenta adecuadamente del *misterio* del pasado cultural, que, como Tiresias al beber la sangre, vuelve momentáneamente a la vida y recobra calor y puede una vez más hablar y transmitir su mensaje largamente olvidado en un entorno profundamente ajeno a ese mensaje.

**Fredric Jameson**

La escritura de Mariana Enríquez, autora inescapable en cualquier abordaje de la literatura actual<sup>2</sup>, hace estallar las formas habituales de inteligibilidad de la historia y la cultura argentinas. La lectura de la novela *Éste es el mar* nos ofrece las claves para replantear la relación entre literatura y política, a partir del uso del *fantasy* y el terror, que vehiculizan una revisión crítica de las categorías con que la sociedad se piensa a sí misma. En esta dirección, un abordaje de lo literario como el de Fredric Jameson, que afirma la prioridad de la interpretación política como horizonte absoluto de toda lectura, resulta pertinente para un estudio de la novela de Enríquez. Esto, teniendo en cuenta que la tarea de una hermenéutica basada en la recuperación del marxismo incluye la prioritaria operación de “historizar”, recuperar el pasado cultural y actualizar sus significaciones. La articulación dialéctica entre lo colectivo y lo individual, lo cultural y lo económico se hace necesaria para este modo de trabajo, de allí que los géneros literarios constituyan el mecanismo mediador privilegiado para pensar esos cruces entre los distintos niveles de los modos de producción social.

Uno de los ejes sobre el que gravita la propuesta de Enríquez es el trabajo con la matriz de los peligros cotidianos, ocultos tras la superficie social-racionalista. En *El libro de los géneros recargado*, Elvio Gandolfo menciona brevemente la primera novela de Enríquez, *Bajar es lo peor*

---

<sup>2</sup> La producción de Mariana Enríquez puede leerse en el marco de la “nueva narrativa” (Drucaroff, 2011), teniendo en cuenta la caracterización de estas generaciones como “prisioneros de la torre” que aún reescriben el trauma de la violencia dictatorial, aunque en clave de ruptura con la producción nacional anterior. Los escritores de la nueva narrativa estarían doblemente signados, por un lado, por el peso de la militancia o el compromiso político de sus antecesores y por otro, por la responsabilidad de trazar un rumbo diferente reelaborando la derrota política (2011: 34-35).

(1995), –una confesada reescritura local de *Entrevista con el vampiro* y *Mi mundo privado*– como un “caso aislado del género [del terror] en sus claves más recientes” (Gandolfo, 2017: 302). Efectivamente esta novela reescribe los motivos del vampirismo y el romance homosexual que combina horror y adicción. Lo más notorio es el modo en que sus personajes recorren una Buenos Aires gótica cuya geografía ficcional se profundizará en otros relatos. Este espacio urbano configura un submundo atestado de riesgos y escenas de repugnancia que aparece como fondo en casi toda la narrativa de Enríquez.

El libro de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), consolida la experimentación con los límites del terror y el *fantasy* e introduce un procedimiento clave para la reescritura de los géneros en Enríquez, el uso de voces femeninas, ancladas en una enunciación que combina extrañeza con familiaridad. Allí, podemos destacar los relatos “El desentierro de la angelita” que relabora el “terror-arte” a partir de la dimensión de la repugnancia (Carroll, 2005: 58) y evidencia el “fantasma” de los mandatos de maternidad; y “Cuando hablábamos con los muertos”, que propone el regreso del pasado dictatorial como trama prioritaria del horror en nuestro país. Por su parte, la *nouvelle* *Chicos que vuelven* (2010) –reescritura del cuento “Chicos que faltan” de *Los peligros de fumar en la cama*– opera en los márgenes de una configuración social degradada, conjurando la figura del zombi para representar el abandono de los adolescentes y los desgarrados vínculos familiares y sociales. *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) refuerza el gesto disruptivo que caracteriza las ficciones de Enríquez con “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”, que profundizan la superposición de una urbanidad realista y miserable con experiencias del terror sobrenatural.

La novela *Éste es el mar* configura un espacio de disimilitud y reescritura de los núcleos semánticos que mencionamos. En dicho relato, reaparece la figura de los adolescentes y los tránsitos por el submundo de una urbanidad lejana (Los Ángeles), pero con sectores igualmente degradados, donde se asienta el diálogo con las dimensiones del terror. No obstante, la novela opera en los umbrales de lo maravilloso y lo siniestro, incorporando la perspectiva de una narradora sobrenatural, Helena, combinada con una tercera persona que transmite cierta ambigua ajenidad. La noción de lo ominoso penetra en la ficción a nivel temático y estructural, combinando aspectos de lo mítico-maravilloso con representaciones del terror inspiradas en los puntos de presión fóbica<sup>3</sup> (Gandolfo, 2017: 298) cotidianos, casi invisibles.

<sup>3</sup> Stephen King reelabora la idea del horror en dos niveles, el de la repugnancia y el la “danza macabra” que aspira a romper los órdenes de la vida segura apuntando a lo secreto, los puntos de presión fóbica no sobrenaturales ni individuales (las arañas, las serpientes, las alturas) sino sociales, políticos y económicos (King, 2006).

Podemos leer ciertas coordenadas de la mezcla de géneros en la tradición de la literatura argentina, por ejemplo, en relatos de Eduardo L. Holmberg –*Cuentos fantásticos* (1904) y especialmente “La bolsa de huesos” (1896) que combina policial y terror– o Leopoldo Lugones –*Las fuerzas extrañas* (1906) que juega con los límites de lo siniestro (“Yzur”) y la ciencia ficción–. También vale mencionar los cuentos fantásticos de Silvina Ocampo –autora que motivó la investigación periodística de Enríquez reflejada en *La hermana menor* (2019)<sup>4</sup>–; o los relatos de Jorge Luis Borges –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones* (1944) y “El Aleph” en *El Aleph* (1949)– son ejemplos insuficientes de la proyección de los universos fantásticos en una obra invadida por la topología de este género (múltiples dimensiones del tiempo y el espacio, dobles, espejos y laberintos). Por su parte, las novelas *La invención de Morel* (1940) –que combina aspectos de ciencia ficción– y *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares, representan también la preocupación por lo fantástico en otro autor clave en la tradición de la literatura argentina.

No obstante, estas influencias parecen bastante lejanas en razón de la propuesta estética de Enríquez, que sí recupera algunos elementos del terror realista de Horacio Quiroga. Específicamente la crueldad, lo monstruoso y la repugnancia del cuento “La gallina degollada” (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917), puede resaltarse aquí como un antecedente más pertinente. Algunos textos de Julio Cortázar asumen cierta resonancia en el marco de este análisis, en el que los elementos del terror operan sobre figuraciones femeninas y sociales, por ejemplo, “Circe” (*Bestiario*, 1951) o “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959).

En relación al terror, vale aludir brevemente a la ficción de escritores argentinos más contemporáneos. *La condesa sangrienta* (1966), de Alejandra Pizarnik, representa la crueldad de una integrante de la nobleza que tortura jóvenes y se baña en la sangre de vírgenes, justificando sus crímenes como un privilegio de clase. De este modo, establece un precedente innegable para la figura elitista de las Luminosas de *Éste es el mar*<sup>5</sup>. Las ficciones de Ana María Shua –*La fábrica del terror* (1991), orientada a un público juvenil, y el trabajo con lo siniestro en cuentos como “Una buena madre” en el libro homónimo (2002)– registran también un trabajo con el género de terror en clave social. *El mal menor* (1995), de Carlos E. Feiling, configura una referencia central en estos

---

<sup>4</sup> La investigación sobre las relaciones familiares de Silvina Ocampo inspiró la representación de la poderosa y rica familia que protagoniza la reciente novela *Nuestra parte de noche* (2019), ganadora del Premio Herralde.

<sup>5</sup> No haremos hincapié aquí en las figuras de la literatura universal que inspiran estas criaturas, ni la importancia de la mitología celta, dejando pendiente este punto para futuras investigaciones. No obstante, vale mencionar el relato de Arthur Machen “El Pueblo blanco” (1899), con el cual el texto de Enríquez presenta similitudes evidentes. Un guiño al lector constituye la mención de los Juegos, las Rondas Hermosas, las ceremonias Blancas, Verdes y Escarlata, los bosques secretos y la guía proporcionada por la Gente Blanca (Enríquez, 2017: 26-27).

aspectos, con su representación de los pasajes entre lo sobrenatural, la repulsión y lo cotidiano. El gótico de Angélica Gorodischer<sup>6</sup> en *La noche del inocente* (1996), puede también conformar el índice de una tradición posible respecto a la narrativa de Enríquez.

El modo que adquiere la enunciación de la novela que estudiamos y la crueldad dispuesta desde el primer acto narrado –el “sacrificio” de una joven fan que se suicida motivada por el plan de ascenso social de Helena– prefigura en clave de extrañeza, rechazo y desconfianza la relación del lector con la historia. Accedemos de esta manera al funcionamiento de una colectividad de criaturas mitológicas que intervienen en los mecanismos de consumo y producción del rock mundial, creando “dioses” legendarios a partir de la violenta invasión de sus cuerpos y su cotidianeidad. Todo lo dicho suscita, por un lado, una lectura alegórica de los mecanismos de la industria cultural, en la cual se evidencia la antropofagia del capitalismo que utiliza al arte masivo como correa de transmisión ideológica. Por otro lado, el efecto de lo siniestro opera como exhibición de los peligros inarticulables, ocultos tras formas de producción que superponen elementos de misteriosas y lejanas temporalidades –y que precisan esta dinámica de ocultación para sobrevivir–.

Para abordar estos niveles de significado, trabajamos desde el punto de vista de la hermenéutica materialista, en base a la propuesta de Fredric Jameson, modulada principalmente en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Allí el autor norteamericano realiza un recorrido por los puntos clave de la tradición marxista para formular un método de investigación que consiste en la reescritura alegórica de un “código maestro”, el modo de producción<sup>7</sup>, compuesto por la superposición de temporalidades de distintas formaciones sociales y la articulación de los niveles económico, ideológico, jurídico, político. Así, la tarea que plantea esta hermenéutica es la reescritura del texto literario en términos de un horizonte más amplio, el modo de producción que contempla discontinuidades históricas<sup>8</sup> y antagonismos sociales.

<sup>6</sup> Sobre los rasgos específicos que adquieren géneros como el policial, la ciencia ficción, el gótico y lo erótico en la narrativa de esta escritora puede consultarse el trabajo de Ana Cremona *Poética contra la marginación. Politización de géneros “menores” marginados. La rejerarquización textual de sujetos subalternos en la narrativa de Angélica Gorodischer* (Tesis doctoral inédita) (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba).

<sup>7</sup> Caracterizada por José Manuel Romero como “hermenéutica dialéctica”, el enfoque que retomamos combina las teorías marxistas y la interpretación cultural. Según Romero, tanto Jameson como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno incorporan un modo de lectura que no tiene que ver con las intenciones de la producción, ni con los “velos ideológicos” ocultos, sino con el desciframiento, a partir de un objeto cultural concreto de los significados ligados a la historia y lo social, sin dejar de lado el lugar central que ocupa la praxis en el marxismo. Según Romero “este significado histórico es tematizado a partir de un interés explícito por impulsar un proceso de ilustración práctico-política en una dirección emancipadora. Se trata de un sentido iluminador de la praxis política del colectivo social oprimido, en tanto que inervador de la acción políticamente transformadora o generador de una comprensión crítica a la sociedad existente” (Romero, 2012: 14).

<sup>8</sup> Consideramos, para esta conceptualización de modo de producción, la definición de Nicos Poulantzas, también retomada por Jameson. El teórico argumenta que: “Por modo de producción **no se designará** lo que se indica en general como económico, las relaciones de producción en sentido estricto, sino una combinación específica de

Ya en *Marxismo y forma*, Jameson comienza a delinear una crítica dialéctica a partir de una relectura de los programas interpretativos de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, György Lukács y Jean Paul Sartre, entre otros. El trabajo con la matriz hegeliana se incorpora para priorizar la relación entre forma y contenido y privilegiar la articulación entre la dimensión estético-cultural, económica y técnica (Grüner, 2018: 7). Para abordar esta dimensión dialéctica totalizante –pero no “totalizadora”– Jameson propone una operación interpretativa que devela un conjunto de significaciones a partir de *mediaciones* que conectan los distintos planos de la vida social y que orienten el pasaje de lo psicológico a lo social, de lo social a lo económico, de lo ideológico a la realidad histórica de las clases en conflicto (Jameson, 2016: 8) <sup>9</sup>. De esta forma, el concepto de mediación se transforma en un “dispositivo del analista” que hace posible adaptar hallazgos de un nivel a otro (del modo de producción), romper la compartimentalización de las disciplinas y conectar el análisis formal del arte con su dimensión social (Jameson, 1989: 33).

Así tomamos la noción de género privilegiando su función mediadora “que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica genérica de la historia de las formas y la evolución de la vida social” (Jameson, 1989: 85). La crítica de los géneros, según la presenta el propio Jameson suele retomar los textos desde sus premisas semánticas relevando sus principales temáticas, o bien desde una sintaxis estructural que apunta a actualizar sus leyes y sus límites. Cualquiera de estas alternativas supondría una proyección de negación del otro par dialéctico, de allí la necesidad de articular las perspectivas, preguntándonos sobre el significado y la función, o la forma y el contenido –en términos de la oposición clásica en la crítica literaria– (Jameson, 1989: 87).

---

diversas estructuras y prácticas que, en su combinación, aparecen como otras tantas instancias o niveles, en suma como otras tantas estructuras regionales de aquel modo” (Poulantzas, 1997: 4) [subrayado nuestro]. De esta manera, es la articulación entre los niveles y el modo en que ésta se modifica históricamente lo que estructura el objeto de conocimiento del materialismo histórico.

<sup>9</sup> En su lectura de la interpretación benjaminiana, Jameson postula los siguientes “planos” de significación para una hermenéutica marxista: en el nivel **psicológico**, Benjamin estructuraría la interpretación de los objetos culturales en torno a las formas del “olvido” o la imposibilidad de asimilar la experiencia presente y su dimensión histórica –en una sociedad sometida a conmociones permanentes, el periódico insensibiliza, naturaliza la experiencia de lo novedoso– (Jameson, 2016: 54-55). Esto exige en el nivel **moral** una reconciliación con el presente, porque la “conciencia” debe superar el nivel destructivo de la individualidad hacia una recuperación colectiva del pasado (Jameson, 2016: 57). A su vez, el desciframiento del significado social de una obra de arte continúa en el tercer nivel, el **alegórico**. De allí que en el plano de la **historia** aparezca la imagen del *Angelus novus* benjaminiano (Benjamin, 2012), aquella figura simbólica que mira hacia el pasado desde “un presente del lenguaje en el umbral del futuro” (Jameson, 2016: 69).

## ***Fantasy*, o cómo subvertir lo conocido**

Como señalamos con anterioridad, el lugar de los géneros literarios en la perspectiva interpretativa que retomamos está ligado al carácter mediador de esta categoría entre la historia de las formas y la evolución de la vida social (Jameson, 1989: 85). De allí la necesidad de plantear un análisis que dé cuenta del modo en que se transforma y utiliza el artefacto cultural. Señalaremos aquí algunos puntos clave para comenzar a repensar las matrices discursivas que reelabora la novela de Enríquez en diálogo con las configuraciones de lo siniestro. Un breve examen del *fantasy* nos confronta con este modo de pensar de manera inescapable, ya que el fundamento de esta matriz discursiva es justamente la transgresión de los límites de lo conocido, a la vez que el cuestionamiento de las formas dominantes de construcción del saber.

Tzvetan Todorov define el fantástico en términos de un efecto de vacilación ante la ruptura de las leyes naturales: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (2001: 48). No obstante, según las características de la enunciación en la novela de Enríquez, podemos comenzar a plantear una inversión respecto del efecto de vacilación, porque la perspectiva de Helena ofrece, por el contrario, una imagen de la perplejidad experimentada por una entidad sobrenatural ante la arbitrariedad del mundo humano. *Éste es el mar* sigue la representación de la conciencia de un personaje que pertenece a un mundo ajeno al del lector, y tipifica, por tanto, la incertidumbre y la desnaturalización de lo humano –todo lo que es cotidiano como comer, beber, llorar o dormir es narrado aquí desde el extrañamiento–. Mientras, la vida eterna, la transformación en otras sustancias, la ausencia de las distancias y la dimensión discontinua del tiempo se representan como lo habitual.

Podemos destacar, en este sentido, otros aportes críticos contemporáneos más pertinentes para el análisis de *Éste es el mar*, como el de Jaime Alazraki, quien destaca la irrupción de “lo otro” en el fantástico cortazariano como representación de una realidad humana enmascarada por la cultura sedimentada: “la realidad es –como decía Johnny Carter en «El perseguidor»– una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, otra realidad” (2001: 276). La idea de “metáfora epistemológica”, que formula este autor, es una noción que problematiza la relación de estos submundos –cuyo sentido o sinrazón puede atisbarse entre los intersticios de los relatos– con el conocimiento.

Ana María Barrenechea asocia lo fantástico a la confrontación con un orden “lógico” o a la transgresión de la racionalidad hegemónica (1972: 393). En este sentido, el efecto semántico

primordial es el de la problematización de lo establecido, de allí que “lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente” (1972: 403). Combinado con el terror “realista” de los puntos de presión fóbica, el cambio urgente que se vislumbra como posibilidad en los textos no sólo apunta a las racionalidades y firmezas de los sistemas filosóficos que sostienen este orden, sino también a los aspectos sociales que estos modos de articular lo conocido ocultan.

Para Rosemary Jackson, el centro de la estética del *fantasy* es la violación de las normas y convenciones asociadas a la representación de lo real, de ahí que la autora haga hincapié en su potencial de “subversión” de los supuestos dominantes (1986: 12). La autora apelaba a las definiciones de Eric Rabkin para delimitar el “modo fantástico” en el cruce de los grandes dispositivos o matrices genéricas, como el cuento de hadas y el policial (1986: 11). Pampa Arán también destacó el modo en que el fantástico contemporáneo impone como premisa la contaminación, la fragmentación y la mezcla, transformándose en un hipergénero (2009: 21).

Así es como *Éste es el mar* modula la lógica de lo fantástico para de-velar una dimensión oculta que amenaza la existencia humana. Para esto, hace uso del cruce del *fantasy* con lo maravilloso, integrando otros mundos lejanos en el ámbito cotidiano. Más allá de la perspectiva restrictiva de Todorov respecto a la diferenciación entre lo maravilloso y lo fantástico, preferimos abordar aquí dichos cruces como posibilidades contempladas en el *fantasy*, que intensifican la lectura de los antagonismos sociales y cognitivos. La reescritura de Enríquez superpone la dimensión del mundo de las hadas y ninfas en un tiempo lejano pero coexistente al universo ficcional humano, dando cuenta de los intereses opuestos de ambos mundos. Esto implica el uso de la metáfora epistemológica para desgarrar lo real y evidenciar lo que oculta ese desgarramiento, de modo que lo conocido se vuelve peligroso cuando la trama de lo dominante exhibe sus secretos.

Vale destacar aquí, finalmente, algunos puntos en dirección hacia la conexión de este género con lo siniestro. En la topología del *fantasy*, basada en la clasificación de Todorov, Jackson diferencia dos clases de mitos, aquellos que identifican la fuente de la amenaza en el yo (al modo de la clásica novela de Mary Shelley, *Frankenstein*) –por vía de la hiperracionalización y la extralimitación del pensamiento científico–, y aquellos que proponen la emergencia del miedo a partir de una fuente exterior (al modo del relato de Bram Stoker, *Drácula*) (Jackson, 1986: 56). En este punto, se vuelve central, respecto a la premisa de subversión de las racionalidades dominantes, la decisión de la autora de rescatar las lecturas psicoanalíticas –según Jackson, los modelos imaginarios de relación con lo real son profundamente inconscientes (1986: 61)–. Una excesiva atención a los aspectos estructurales a la hora de estudiar el género explicaría la ausencia de lo



psicoanalítico en los estudios de Todorov aun cuando: “Los rasgos formales y temáticos de la literatura fantástica están determinados en forma similar por este intento (imposible) de encontrar un lenguaje para el deseo” (Jackson, 1986: 62).

El foco está puesto en la operación de des-cubrimiento de la literatura fantástica sobre lo real, en el develamiento de lo oculto tras los convencionalismos del conocimiento dominante. Lo siniestro implica la prevalencia de lo oscuro y lo amenazante tras lo cotidiano o lo “casero”, operando un movimiento de transformación de lo conocido en inexplorado (Jackson, 1986: 65). Conviene aquí recuperar brevemente el texto de Freud “Lo ominoso” (1919) donde el célebre médico establece: “Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2013: 220), y luego afirma: “La palabra alemana «*unheimlich*» es, evidentemente, lo opuesto de «*heimlich*» {«íntimo»}, «*heimisch*» {doméstico}, «*vertraut*» {familiar}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {*bekannt*} ni familiar” (Freud, 2013: 220).

La contradicción es evidente en la definición del fenómeno subjetivo de lo ominoso, pero ¿a qué refiere esta discordancia? La multiplicidad significativa hace pie en el devenir, en el movimiento de un pasado de familiaridad reprimido que retorna con carácter amenazante, “pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión” (Freud, 2013: 241). Los ejemplos de este efecto siniestro incluyen el doble, el nexo con la muerte –la “entropía” que rescata Jackson como transgresión de los umbrales entre yo y lo otro, o entre lo humano y lo animal, lo orgánico y lo inorgánico, indiferenciación que impulsa el caos y el desorden (Jackson, 1986: 73)–, el animismo relacionado a la omnipotencia del pensamiento y la concepción de mágico. De esta manera, *Este es el mar* no sólo trabaja con la potencia de transformación de lo conocido que se vuelve extraño, sino también con el retorno de lo antiguo que porta un conjunto de significaciones misteriosas, modos de conocimientos “superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad” (Freud, 2013: 245).

Antes de comenzar el análisis de la ficción, retomaremos brevemente a Daniel Link, quien presenta dos interpretaciones respecto a la fantasmagoría de las sirenas, estos monstruos seductores que asedian a los marineros de *La Odisea*. Una lectura es la de Adorno, quien actualiza el significado del episodio de las sirenas en términos de dominación política y económica. El crítico de la Industria cultural sostiene que el terrateniente Odiseo está interesado en hacer trabajar a los marineros y para lograr su cometido debe “neutralizar” los efectos del arte en sus infatigables

acompañantes, volviéndolo un objeto de contemplación vacío (Horkheimer & Adorno, 2003: 87)–. De este modo, “racionaliza” el episodio maravilloso, lo vuelve legible en el marco de nuestra propia lógica social. La reescritura de Franz Kafka en “El silencio de las sirenas”, en cambio, logra evidenciar la potencia seductora del encantamiento inexplicable: “Lo que sucede, entonces, es que el canto encanta. Y el silencio más todavía” (Link, 2009: 33). La lectura de Adorno resignifica un antagonismo, la dominación del hombre extendida a lo social, lo natural y lo cultural. La de Kafka rechaza la omnipotencia de la técnica que proyecta una racionalidad (“la astucia” de Odiseo que evita la seducción gracias a las argucias de la cera en los oídos de los marineros o sus ataduras en el mástil) y presenta el vacío, el silencio que reconecta con lo inexplicable del arte.

Mientras la explicación alegórica a la manera de Adorno supone una decodificación económico-social de las huellas textuales, la de Kafka hace pie en el vacío de significaciones que exhibe el *fantasy* con su irrupción de lo inexplicable en el mundo cotidiano. Las ninfas de Enríquez bosquejan ambos niveles de significado, cuya integración dialéctica se vuelve productiva en la lectura que exponemos, porque proyecta un conjunto de significados colectivos del texto individual y la posibilidad de enhebrar las formas de conocimiento subvertidas con las tendencias que deben cambiar. Lo siniestro, así, se lee temática y estructuralmente, en tanto un retorno de lo ancestral, lo mitológico de tiempos lejanos –ya aparentemente superado– que se presenta como amenaza, superponiendo temporalidades antiguas con imágenes de un presente en crisis e interviniendo desde una oscuridad que se devela en el interior de lo social.

### **Antagonismos y alegorías**

Lo ominoso invade la forma de la novela narrada desde la perspectiva del hada-ninfa y la dimensión semántico-temática, porque para convertir en leyenda al ídolo del grupo musical, Helena debe “infectar” el cuerpo de James y proporcionarle sufrimientos físicos y afectivos. El objetivo es volver trascendente la historia individual del cantante en el marco de una sociedad hambrienta de figuras catárticas, invadida por zonas oscuras que se de-velan (aunque no se explican) por medio de la metáfora epistemológica o la alegoría. Lejos de proponer una lectura alegórica de lo fantástico que suponga una “negación” de lo inexplicable o una adaptación a la racionalidad, nuestro análisis apunta a conectar los sentidos sociales del texto con los aspectos inexplicables de los vínculos productivos.

La primera dimensión alegórica que podemos destacar, así, como proyección y expresión de una totalidad social conflictiva, se despliega en la representación de la despreciada labor del

Enjambre, que sugiere un paralelismo con el trabajo alienado en el capitalismo desarrollado. Estos seres sobrenaturales “infectan” a los fans, mientras se alimentan con su devoción, obrando funcionalmente a la producción de ídolos, luego la elite de las “Luminosas”, una forma de mutación del Enjambre, convertirá a estos ídolos en leyenda, en “dioses” humanos. Alternando entre formas similares a las humanas y misteriosas metamorfosis, el Enjambre opera como modelo deformado y evanescente de la productividad colectiva. Sus integrantes viven en movimiento perpetuo y no necesitan dormir, porque el objetivo es la inalcanzable producción simbólica de una entrega irracional y extrema por parte de los adolescentes humanos y el engaño es el *modus operandi* para motivar o exaltar la afectividad.

Esta dinámica de trabajo del Enjambre en contextos de masividad de los recitales, tiene su contraparte en el trabajo “remoto”: “Debían entrar en redes sociales, en foros y tumblrs, Facebook y snapchats, e instagrams, youtube, twittear, y postear, dejar comentarios, crear rumores, amenazar con suicidarse” (Enríquez, 2017: 10), lo que sugiere la apariencia de una conspiración secreta tras la organización del contenido de las redes en el plano de “lo real”. Además, el Enjambre debe vincularse individualmente con las fans humanas y convencerlas de inscribir en su cuerpo y en sus espacios cotidianos la veneración fetichista de los ídolos –hacerse tatuajes, comprar merchandising, decorar habitaciones con fotos y posters–. De ese modo, el Enjambre aborda una forma de la totalidad social, penetra en los cuerpos y las conciencias, individual y colectivamente, modifica los espacios y los vínculos de las fans “reales” para dar sentido a un mundo tan irracional como el de las hadas de los cuentos maravillosos, pero mucho más adverso y sombrío, compuesto por adolescentes que son el blanco de las estrategias de consumo en una colectividad social que no los contiene.

Todo esto no sólo exhibe el funcionamiento de un universo de producción y consumo de la música masiva en permanente aceleración, también muestra los vacíos que ocasiona esta afectividad impostada del deseo. Las entidades del Enjambre pueden introducirse en los recovecos de los cuerpos y las emociones ajenas, “insertando” estratégicamente sensaciones placenteras o imágenes del ídolo en el lugar de los sufrimientos humanos:

Donde encontraban un dolor, una rabia, un vacío, una oscuridad, una tiniebla, un horror, lo aliviaban con la imagen de James en una foto y salvo otros fans nadie los entendía, pero los fans amaban y sobrevivían y vivían más intensamente que la mayoría de los seres humanos, con excepción de los religiosos. (Enríquez, 2017: 62)

Esta figuración colectiva, sin embargo, no funciona sin su contraparte dialéctica, la historia individual de Helena, que no solamente es parte de este industrioso Enjambre cuando empieza la novela, sino también, la más exitosa dentro de una comunidad cuyo orden no cuestiona, pero desea superar. La lógica del trabajo perpetuo y del sacrificio mágico le permite acceder a una opción de salvataje individual, un espacio utópico donde formará parte de la elite de las Luminosas:

Helena no cuestionaba su forma de vida, pero sabía que podía tener otra. Por eso había seguido en movimiento incluso cuando el cansancio la hacía temblar. Quería conocer la Costa. Quería dejar de ser enjambre; virus; quería saber su origen, quería ir a la Casa. Y eso solamente se lograba, lo había visto durante todos sus años de zumbido y movimiento, trabajando bien. (Enríquez, 2017: 11)

La mutación del “virus” es el ascenso a la jerarquía de Luminosa, el sector privilegiado de estas hadas que viven en paisajes idílicos, gracias a que –a costa del trabajo del Enjambre– han podido crear “leyendas”, modelos a seguir para la adaptación de adolescentes rebeldes, dioses del rock como John Lennon, Jim Morrison, Sid Vicious, Kurt Cobain. Así es que Helena decide elegir una “chica sacrificio”, “débil, y estúpida y cobarde” (Enríquez, 2017: 13), e impulsar la crisis familiar para motivar el suicidio de la adolescente. Esto funciona como un ejemplo extremo del modo en que el Enjambre hace brillar a las Estrellas bajo efecto de las “lágrimas y humedad” (2017: 11) de sus fans humanos.

Qué abandonado está el Enjambre, pensó Helena, y se sintió feliz de haber dejado atrás esa vida de incertidumbre, esa vida comunal y trabajosa donde nadie tenía un nombre, donde no había respuestas y la vida era paciencia y movimiento, ser eficiente para que te notaran, te vieran y te sacaran de ahí. (Enríquez, 2017: 76)

El Enjambre es una metáfora epistemológica para designar la industria musical y también la formación del deseo como dispositivo colectivo complejo, afectado por una dominación impalpable y secreta, que funciona por debajo de la producción económica, ideológica y doxal. Estos mecanismos ocultos están claramente diseñados para sostener las jerarquías establecidas en el universo de las Luminosas y en el mundo humano, porque determinan el modo en que el capitalismo tardío<sup>10</sup> puede lidiar con la producción del arte en el mercado. Develar este

---

<sup>10</sup> En *El capitalismo tardío* Mandel afirma que a partir de 1940-1945 se abre paso la tercera onda larga de la expansión capitalista: “Este nuevo período se caracterizó, entre otras cosas, por el hecho de que, junto a los bienes de consumo industriales producidos por máquinas (desde principios del siglo XIX) y a las máquinas hechas por máquinas (desde mediados del siglo XIX), ahora encontramos materias primas y alimentos producidos por máquinas. El capitalismo

funcionamiento es un gesto subversivo, porque el sostenimiento del modo de producción exige que estos dispositivos cognitivos permanezcan subrepticios. De la misma manera, el capitalismo precisa de la fetichización –proceso por el cual las relaciones sociales se leen como relaciones entre productos o mercancías– para ocultar la dimensión alienante de su dominación<sup>11</sup>.

Pero en *Éste es el mar* no sólo opera un des-cubrimiento del carácter brutal del funcionamiento productivo, sino también exhibe algunas profundas e inexplicables dimensiones amenazantes de nuestra cotidianeidad de consumo. La figura del “fan” es el blanco de una de las representaciones más cruentas, porque da cuenta de un nivel antropofágico de uso del “otro” como bien cultural.

Helena sintió el amor desesperado y se permitió entrar en el Enjambre una vez más y ver lo que los fans querían, imágenes del vientre de James destrozado, un ave comiendo su intestino, manos en el cuello, dedos que se hundían en sus brazos. No le tendrían piedad. (Enríquez, 2017: 65)

Este segmento exhibe también un aspecto del trabajo enunciativo que vale destacar, porque dialoga con el efecto siniestro del *fantasy* a nivel estructural. Mediante el poder “telepático” de Helena –que puede ingresar en los cuerpos y conciencias humanas– se revela otro aspecto repugnante en esta nueva dimensión de identificación propuesta al lector. Es decir, los lectores somos también “fans” rapaces, antropófagos dispuestos a desbrozar lo humano en función de la avidez de consumo. Así, la focalización de la enunciación no es sólo una restricción informativa, reformulada en clave fantástica, se configura como una posibilidad de ampliar la información a la que se accede, de “totalizar” la experiencia individual en clave colectiva. Forma (enunciación) y contenido (alegoría) se expresan especialmente concordantes en este fragmento, en que el efecto de lo siniestro contrapone interioridad y exterioridad, familiaridad y extrañamiento.

---

tardío, lejos de representar una “sociedad posindustrial”, aparece así como el periodo en el que todas las ramas de la economía están completamente industrializadas por primera vez en la historia; a lo que podría añadirse la creciente mecanización de la esfera de la circulación (con la excepción de los servicios de reparación) y la mecanización creciente de la superestructura” (Mandel, 1979: 187) [La cursiva es del texto original]. No daremos cuenta aquí de la extensa y compleja teoría de las ondas de expansión del capitalismo –basada en las fluctuaciones del crecimiento de la tasa de ganancia– puesto que dicho problema excedería los límites de este trabajo. No obstante, vale destacar la posición teórica de Mandel, que Jameson también retoma, en función de la demostración de que la sociedad posindustrial es una fase del capitalismo que confirma y profundiza las caracterizaciones de los análisis marxistas (Jameson, 2012: 33).

<sup>11</sup> Lukács también propone la superación de la “coseidad no-humana” de las formaciones sociales, que han sido convertidas por intermedio la economía clásica en permanentes relaciones entre cosas, mercancías, productos del trabajo. La propuesta de Marx es la crítica histórica de la economía, que apunta a “disolver” las objetividades cosificadas por esta ciencia ahistórica y comenzar a leerlas como relaciones entre hombres (Lukács, 2009: 147).

Finalmente, no podemos prescindir, en estas dimensiones alegóricas, de la figuración de los antagonismos, las contradicciones y las imágenes de las coexistencias conflictivas de una totalidad social cuyo sentido se puede divisar en los fragmentos dispersos de la desigualdad. La gira millonaria de la banda “Fallen” convive en la novela con la manifestación de una urbanidad miserable en el mundo humano, de la misma manera que los bosques de ensueño y la costa de las Luminosas se superpone con el espacio de los recovecos sucios que ocupa el Enjambre en la masividad terrenal. Durante el recorrido por la ciudad ficcional de Los Ángeles aparece la representación de la pobreza que convoca cualquier ciudad cosmopolita: “Las veredas estaban cubiertas de colchones, cartón, incluso carpas. Había gente caminando por la calle, muchos con botellas en la mano. Otros movían los cartones hacia adentro de casas o de carpas. Algunos se cubrían con mantas de plástico transparente” (Enríquez, 2017: 93). Ante esto, la actitud de Helena es más humana que sobrenatural, porque expone la indiferencia necesaria y aborrecible de la supervivencia: “No le importaba demasiado ni le impresionaba ese desastre humano. Había muchos semejantes. Para las que eran como ella, se trataba sólo de otra desolación, una de tantas” (Enríquez, 2017: 93).

Como las casas de los artistas o de las zonas más ricas de Los Ángeles que figuran en la novela, la vivienda de las Luminosas, por su parte, muestra la desigualdad y el privilegio que sustenta su poder mítico. Estas nobles criaturas sobrenaturales viven en las orillas del mar y su organización pertenece a otro tiempo: “La casa les pertenecía desde hacía siglos, aunque había cambiado de forma con el tiempo: toda esa colina junto al mar era propiedad de las Luminosas (...) El mar estaba en el mundo, pero en otro tiempo” (Enríquez, 2017: 18). Perseguidas por los humanos, la especie construye su guarida en un espacio-tiempo lleno de secretos que Helena se dispone a descubrir. El retorno de imágenes ancestrales de matanzas e incluso registros corporales de una transformación operan en la conciencia de Helena como indicios del antagonismo con la humanidad, recuperados en una memoria individual que resignifica la praxis colectiva. Es decir, estos retornos de la propia historia ancestral guían el trayecto de la figura sobrenatural:

Tuvo un recuerdo que no pudo precisar y que se desvaneció enseguida: el silbido de una flecha. Huesos. Un recuerdo de caza. Siempre le pasaba en ese jardín de plantas altas que parecía un bosque. Vashti le había enseñado a dejar pasar los recuerdos. “Somos viejas”, le había explicado, “muy viejas, y tenemos el mismo problema que los humanos: olvidamos. Y, como somos mucho más viejas que el más anciano de los humanos, es mucho lo que hemos olvidado”. (Enríquez, 2017: 70-71)

Hasta la muerte que elige Helena para James tiene un anclaje en la acentuación de las diferencias y el dominio, porque el método de la asfixia supone la supresión del mecanismo de respiración que ella no comprende: “Ella no entendía lo que era ahogarse, había leído definiciones, Vashti había tratado de explicárselo, pero no podía imaginarlo: ella no necesitaba aire para vivir. (“Quizás alguna vez vivimos en el agua”, le había dicho Vashti).” (Enríquez, 2017: 43)

La convivencia con seres “diferentes” proyecta permanentemente una visión de los antagonismos humanos, porque estos seres muestran los umbrales, los límites del conocimiento “real”. A su vez, lo humano implica un peligro sobre la especie de las Luminosas, porque “infecta” a Helena, corroe su poder invadiéndola de sensibilidad afectiva. Cuando ingresa al cuerpo de James para destruirlo desde dentro, Helena se rinde a la entropía, se queda quieta, y es rescatada por las Luminosas que la someten a una curación de comunidad. De modo que la convivencia es imposible, la coexistencia demuestra una disparidad que solo se resuelva con la destrucción del otro: “Son de distintas especies y tiempos. Tu vida es su muerte. No hay nada más. Estás viva para matarlo” (Enríquez, 2017: 108). Lo humano es ruina para esta especie de seres sobrenaturales que vienen a exponer las contradicciones de otros tiempos y mostrar la arbitrariedad del orden que sostiene las relaciones sociales “reales”.

## **La canción de la sirena**

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.

**Alejandra Pizarnik**

Las ninfas de Enríquez convocan las devociones deseantes y rapaces de adolescentes humanos ante los ídolos del rock, pero también los antagonismos que traspasan el enfrentamiento entre mundos/tiempos dispares. La historia recrea núcleos de una contradicción que supera la dimensión temporal y se resuelve ficcionalmente en la aniquilación de James, lo que permite la subsistencia de un modo productivo basado en la exaltación del carácter fetichista del arte masivo.

Pero la conversión de los ídolos en “leyenda” supone una dimensión del trabajo artístico que también resalta su singularidad, porque la música aparece como espejo deformado de lo real.

Una invasión al cuerpo de James permite a Helena “robar” la historia oculta de su infancia, el abuso sexual al que es sometido por una madre adicta, cuestión que alimentará el patetismo de la “leyenda” y acentuará el carácter singular de su producción musical. Se narra así esta intrusión en la conciencia ajena:

*El chico escucha los discos de su padre y aprende las canciones en la guitarra que le presta su vecina. Era de mi hijo, pero él no va a volver pronto, está en el ejército, le dice. Cuando se recupera de los golpes, la madre mete al chico en la camioneta y lo lleva hasta una casa cerca del río (...) El hombre de la casa los recibe con sonrisas y Coca-Cola y le agradece a la madre por confiar en él después de aquella charla en el bar. El chico todavía no entiende, pero sabe que se trata de él. El hombre les explica que no hay nada malo en lo que hace, solo son fotos de niños y niñas en toda su inocencia –“con toda la inocencia al aire”, dice–, como se hacía antes, antes de que nos enloquecieran de paranoia, antes, cuando los adultos podían tocar y mirar a los niños con admiración y afecto y en eso no había nada malo, nada sucio. (Enríquez, 2017: 99) [Cursiva del texto]*

Esta escena trabaja ya con todos los condimentos del terror y el horror ante lo inexplicable, la “perturbación física”, la repugnancia y la confrontación con las monstruosidades realistas. Este es el aborrecible aspecto del que está hecha la leyenda y el mundo oculto que dejan ver las canciones finales de James, como modelo de arte singular. Los puntos de presión fóbica, la miseria económica, la adicción y la explotación sexual infantil configuran verdaderos focos oscuros tras las formas de producción social. En clave de industria cultural, esta ajena experiencia individual puede leerse como adaptación y superación posible –una figura que prueba la resistencia del ser humano a las circunstancias se vuelve legitimadora del orden social que permite el éxito a unos pocos– del horror. Sin embargo, la forma en que está narrada, desde esta visibilidad “interior” produce el efecto siniestro que juega con el umbral identificador. Así es que la perspectiva de Helena nos permite asistir a la escena desde fuera y a la vez asegurar “El chico todavía no entiende, pero sabe que se trata de él”, accediendo al más íntimo resquicio de la conciencia de James.

En el otro extremo de la creación –donde la devoción exacerbada por el Enjambre exhibe el sin sentido de la cultura de masas– Helena revela que James “No tenía una canción buena. Ni una. Era sobrenatural, casi” (Enríquez, 2017: 35). Lo sobrenatural de esta ausencia marca la necesidad



de la Luminosa de ofrendar su potencia creadora, las canciones ancestrales que son un secreto de su especie y que sólo ella recuerda. En esta melodía atávica yace el misterio que codifica la historia hereditaria de otra especie. De modo que James puede convertirse en leyenda porque –además de recuperar un pasado oscuro– contrario al de Odiseo, escucha la melodía de la sirena y logra producir un arte con el material de la propia memoria humana y sobrenatural. Como las canciones de las sirenas de la antigüedad, las nuevas producciones de James tienen el aspecto peligroso y seductor del arte que “encanta” a los fans de modo inexplicable:

Hablaban de canciones enigmáticas, de imágenes y personajes que parecían venir del recuerdo, de esa melodía insistente de belleza sobrenatural, de otro mundo, varios decían eso, de otro mundo, y Helena pensó que tenían razón, pero más bien debían decir de otro tiempo. Jesús, el mexicano, con su auto destartalado, los chicos que dudaban si inhalar freón de las heladeras abandonadas por miedo a que les congelara la lengua, el estallido de una cocina de crack en plena noche de las montañas (...) canciones con historias que resultaban muy familiares y al mismo tiempo tenían toda la extrañeza de la intimidad. (Enríquez, 2017: 102-103)

En las canciones emerge el secreto de lo ominoso, los aspectos más oscuros de la humanidad, aquellos saberes que se “olvidan” para poder sobrevivir, aunque retornan permanentemente en la superficie de la cultura. Una cultura que merece su nombre en tanto que se yergue como recuperación de esta dimensión significativa olvidada, alejándose del sinsentido de la devoción del Enjambre y totalizando la experiencia humana a través del gesto de la historización crítica.

Asimismo, por medio de estas canciones, la novela de Enríquez propone una resolución imaginaria a las contradicciones reales (Jameson, 1989: 63) expresadas en el marco de la alegoría que analizamos en el apartado anterior. Si la convivencia conflictiva, manifestada por la superposición de espacios y tiempos, de mundos míticos y humanos, es imposible –en términos de confrontación de órdenes sociales colmados de antagonismos– sí es posible un arte que sintetice y pueda resignificar estos antagonismos históricamente.

## **Cierres posibles**

Hemos recorrido el camino de la alegoría, interpretando la trama de los modos de producción que muestran antagonismos sociales y totalidades conflictivas, y descubriendo las resoluciones imaginarias que se plantean en la ficción. Los vínculos entre lo económico y lo

cultural, lo individual y lo colectivo se dibujan como fondo de una reescritura de los géneros del *fantasy* y el terror, cruzados a partir de lo siniestro. Este efecto opera doblemente en la novela, con la perspectiva de Helena que pone al lector frente a la arbitrariedad del mundo humano y con la representación temática de su función social, que supone ingresar al cuerpo de James para destruirlo desde dentro. A su vez, la praxis individual de Helena convoca el retorno de un conjunto de experiencias colectivas que se recuperan con cierta familiaridad, aunque constituyen el núcleo de lo amenazante en la novela.

La reescritura del *fantasy* opera en los intersticios de la racionalidad para poner en juego las dinámicas de producción-consumo y mostrar la “danza macabra” que oculta un modo de producción basado en la explotación y la alienación. Es así que, al igual que las últimas canciones de James, *Éste es el mar* ofrece el aspecto misterioso del retorno de un oscuro secreto que se creía socialmente superado. Incorpora las tradiciones ancestrales y una melodía hecha de perspectivas narrativas sobrenaturales y canciones de rock para recobrar el sentido perdido en la memoria actual, aquel que se oculta por su peligrosidad.

Observamos, además, un núcleo de presión fóbica que está funcionando en el fondo de este *fantasy-terror*: el fanatismo es una “infección” que avanza y afecta al sector más débil de la población, los adolescentes; se difumina por las redes sociales, pero también, en recitales masivos y que borra el sentido profundo de lo artístico en pos de una transmisión funcional a la reproducción de las jerarquías y los órdenes sociales. En este punto, el único modo de subversión de estos mecanismos es el develamiento de los oscuros secretos que rigen la dominación, mediante una recuperación de los antagonismos misteriosos que se ocultan en las historias ancestrales, tras las leyendas antiguas y las actuales. Sólo esta dimensión totalizante de lo humano, que incluye la singularidad de las experiencias siniestras y se opone a una devoción antropofágica de lo masivo, puede motivar la búsqueda del sentido, el cuestionamiento de los programas cognitivos dominantes y el establecimiento de una dirección hacia la transformación.

En este punto, para finalizar, podemos recuperar la perspectiva sartreana sobre la interioridad del saber y la cultura (Sartre, 2011: 200), y su conceptualización del hombre “totalizado y totalizador”. Es decir, el hombre se “totaliza” a partir de una experiencia milenaria apropiada como esquemas de comprensión subyacentes, estabilizados en la praxis. Y responde a un mecanismo “totalizador” porque participa de la redefinición de la cultura mediante la praxis reificadora —“en la medida en que la experiencia crítica es posible, la profundidad temporal de la aventura totalizadora se revela desde el momento que interpreto reflexivamente las operaciones de

mi vida singular” (Sartre, 2011: 201)–, que transforma la experiencia vital en el marco de la historia. Entendido así, lo siniestro aparece como un instrumento que, en diálogo con el *fantasy* y el terror, permite actualizar ciertos esquemas de conocimiento que retornan desde la interioridad y se resignifican en la praxis aun cuando desafían y socavan ciertos principios de lo real, haciendo visible las estructuras invisibilizadas de lo conocido.

Para Lukács el método dialéctico gira en torno del conocimiento necesario del proceso histórico, por eso: “La expresión literaria, científica, de un problema aparece como expresión de una totalidad social, como expresión de sus posibilidades, sus límites y sus problemas. El tratamiento histórico-literario de los problemas puede así expresar de modo más puro la problemática del proceso histórico” (Lukács, 2009: 130). De esta manera, explicitamos aquí un análisis que apunta a comprender el carácter histórico y cambiante de las relaciones que habían sido naturalizadas y transformadas en categorías estables por la ciencia dominante. La dimensión histórica de los antagonismos sociales se revela en el fondo de estas lecturas, aunque parcialmente, porque el “mal” (sobrenatural o realista) aún conserva su aspecto inexplicable, irracional, del mismo modo que el arte precisa de un aspecto misterioso irreductible a los órdenes dominantes, que permanezca en los umbrales de la experiencia humana. Es allí donde hace pie nuestra lectura política de Enríquez, para exponer los vacíos significantes y las arbitrariedades de los sistemas cognitivos que sostienen un orden hegemónico que “debe cambiar urgentemente” (Barrenechea, 1972: 403).

## **Bibliografía**

- Alazraki, Jaime (2001). “¿Qué es lo neofantástico?” en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.
- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Arán, Pampa (2009). “Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo” en Cristina Elgue-Martini & Luigi Volta (comp.): *Fantasmas, sueños y utopías en la literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- Barrenechea, Ana María (1972). “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, N° 80.
- Benjamin, Walter (2012). *Escritos políticos*. Buenos Aires: Abada Editores.
- Carroll, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado libros.

- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, Mariana (2017). *Este es el mar*. Buenos Aires: Random House.
- Freud, Sigmund (2013). “Lo ominoso” en *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gandolfo, Elvio (2017). *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Grüner, Eduardo (2018). “Prólogo” en Fredric Jameson *La estética geopolítica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W (2003). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Madrid: Akal.
- King, Stephen (2006). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar. (Libro en formato E-Pub)
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lukács, György (2009). *Historia y conciencia de clase*. Buenos Aires: Ediciones RyR.
- Mandel, Ernest (1979). *El capitalismo tardío*. México: Era.
- Poulantzas, Nicos (1997). *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Roas, David (2001). “La amenaza de lo fantástico.” En Roas, David (comp.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco.
- Romero, José Manuel (2012). *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid: Síntesis.
- Sartre, Juan Paul (2011). *Crítica de la razón dialéctica I*. Buenos Aires: Losada.
- Todorov, Tzvetan (2001). “Definición de lo fantástico” en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.