

FIGURAS DE ENCANTAMIENTO EN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ Y *EL NERVIÓ ÓPTICO* DE MARÍA GAINZA*

FIGURES OF ENCHANTMENT IN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA*
BY NONA FERNÁNDEZ AND *EL NERVIÓ ÓPTICO* BY MARÍA GAINZA

ANNA FORNÉ
Göteborgs universitet
anna.forne@sprak.gu.se

Recibido: 18.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

RESUMEN: Inspirada en los planteamientos neomaterialistas en torno a la interacción entre sujeto y objeto, en este artículo propongo una lectura de las representaciones de la "materia vibrante" de los diferentes objetos expuestos en los museos y galerías que las protagonistas visitan en *La dimensión desconocida* (2016) de la autora chilena Nona Fernández y en *El nervio óptico* (2017) de la novelista argentina María Gainza. La lectura propuesta abordará la dimensión afectiva de la interacción entre sujetos y objetos, una aproximación que implica una reconsideración de la subjetividad y de la memoria, nociones centrales de la conceptualización de las diferentes variantes de las escrituras del yo en tanto expresiones del humanismo occidental.

PALABRAS CLAVE: Materia, subjetividad, objeto, encantamiento, memoria

ABSTRACT: Inspired by new materialist approaches to the interaction between subject and object, in this article I propose a reading of the representations of the "vibrant matter" of the different objects exhibited in the museums and galleries that the protagonists visit in *La dimensión desconocida* (2016) by the Chilean author Nona Fernández and in *El nervio óptico* (2017) by the Argentine novelist María Gainza. The proposed reading will address the affective dimension of the

* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

interaction between subjects and objects, an approach that implies a reconsideration of subjectivity and memory, central notions of the conceptualization of the different variants of the first person narratives, as expressions of humanism.

KEYWORDS: Materia, Subjectivity, Object, Enchantment, Memory



1. DESTELLOS

Inspirada en los planteamientos neomaterialistas en torno a la interacción entre sujeto y objeto, en este artículo propongo una lectura de las representaciones de la “materia vibrante” de los diferentes objetos expuestos en los museos y galerías que las protagonistas visitan en *La dimensión desconocida* (2016) de la autora chilena Nona Fernández y en *El nervio óptico* (2017) de la novelista argentina María Gainza.¹ La lectura propuesta abordará la dimensión afectiva de la interacción entre sujetos y objetos, una aproximación que implica una reconsideración de la subjetividad y de la memoria, nociones centrales de la conceptualización de las diferentes variantes de las escrituras del yo en tanto expresiones del humanismo occidental. Por tanto, esta aproximación permite poner en tensión crítica las concepciones humanistas de la subjetividad, al enfatizar los procesos relacionales y de interdependencia entre las subjetividades y las materialidades en las novelas autoficcionales objeto de estudio. Abordaré las escrituras del yo en las novelas de Fernández y Gainza, pensándolas como prácticas estéticas que, desde una concepción renovada del yo, plantean preguntas sobre cómo pensar el sujeto y la escritura de la memoria en relación con los objetos materiales circundantes. Esta perspectiva implica una problematización de la posible agencia de los objetos, en interacción con la del sujeto autoral, significativa para repensar las interrelaciones entre subjetividad y materialidad, entre intelecto y afecto, alma y cuerpo, así como en torno a la representación de lo real. Explica Héctor Hoyos acerca de la cultura material en la literatura que:

En otras palabras, queremos desplazarlos de una ontología que separa sujeto y objeto, cuyo ejemplo paradigmático es Descartes, a una que reconoce las propiedades agénticas de cosas que, aunque carecen de intención, sí tienen una efectividad en el mundo. Ese planteamiento afecta a la literatura doblemente, por cuanto esta hace parte de procesos materiales y también los representa. A contrapelo de la teoría dualista de la mímesis, en la que la literatura y otras artes reflejarían lo material en lo espiritual, se abre paso un pensamiento más matizado sobre la compleja interacción interna entre creación y realidad. (Hoyos 2016: 256)

¹ Manejo una edición de 2017.

Ambas novelas pueden categorizarse como autoficcionales. Por una parte, en *La dimensión desconocida* están insertadas referencias explícitas a los trabajos anteriores de Nona Fernández, como el documental sobre la *Vicaría de la Solidaridad*,² así como el guion de once episodios de la serie televisiva *Los archivos del cardenal* (2011). Además, en varias entrevistas y presentaciones públicas, Nona Fernández se ha referido al carácter autoficcional de su novela, haciendo hincapié, no obstante, en la manera en que la realidad sobrepasa la ficción (y no al revés), así como la responsabilidad del autor al trabajar con materiales documentales de archivo, insertados en un marco ficcional: “Solo podía organizar ese material, y lo hice incluyendo mi propia vida, aunque sea una vida corriente. Mi presencia en la novela le otorgaba una dimensión presente y también suponía cierto bálsamo. Son hechos feroces pero filtrados a través de mi imaginario, de mi cotidianeidad” (Hebrero 2019). Por otra parte, si bien no trabaja con materiales de archivo historiográficos en su novela, en *El nervio óptico* las tensiones e interacciones entre sujetos y objetos ocurren cuando las memorias y experiencias de la narradora-protagonista llamada María, una guía de museo y crítica del arte, al igual que María Gainza, toman forma a través de una serie de descripciones de sus experiencias estéticas o, como sugiere Dustin Illingworth, “her experiences are refracted through the prism of art” (2019: sp.).

2. LAS FIGURAS DE ENCANTAMIENTO

El giro epistemológico y ontológico que se experimenta en los años 90, referido como el neomaterialismo, implica una puesta en duda de los dualismos humanistas y un rechazo del antropocentrismo, destronando al ser humano, que termina relocalizado entre otros agentes, de los que los objetos-materia es uno. Desde esta postura teórica, la configuración de la subjetividad no es meramente discursiva, sino que depende de las realidades materiales, dado que lo material también se considera agencial. En *Vibrant Matter*, Jane Bennett sugiere que “thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience” (2010: xvi). Según Bennett, es necesario desarrollar una lectura horizontal, más allá de la jerarquía vertical humanista, con el fin de poder entender cómo interactúan la materialidad y las personas, un acercamiento que implica una “puesta entre paréntesis” del ser humano y también de la subjetividad: “[B]racket the question of the human and to elide the rich and diverse literature on subjectivity and its genesis, its conditions of possibility, and its boundaries” (2010: ix). En *Vibrant Matter*, Bennett sostiene que los objetos se convierten en cosas gracias a su vitalidad, que no solo se determina según la percepción humana. En la terminología elaborada por Bennett, el *afuera* [the *out-side*] es aquello que el ser humano sabe que está allí, pero que solamente puede percibir de forma indirecta por medio de *vislumbres* o *destellos* [*glimpses*], que provocan una sensación de extrañamiento en el sujeto. En este

² *Habeas Corpus* (2015).

sentido, hasta cierto punto la cosa excede nuestro entendimiento y para poder percibir la vitalidad [*thing-power*], el ser humano necesita asumir la ingenuidad de un niño, abierto a maravillarse y sobrecogerse por el mundo material (2010: 5). Además, estos vislumbres de la extrañeza de la cosa son solo momentáneos y, a causa de la brecha entre una cosa y su representación, difíciles de poner en palabras (2010: 13). Si bien la agencia de las cosas no depende de la subjetividad humana para aparecer, Bennett plantea en *Vibrant Matter* cómo saber si los efectos de los objetos encontrados son solo configuraciones subjetivas, derivadas de la memoria y el significado cultural de estas cosas o si, en cambio, la "actividad hormigueante" es causada por la materialidad vital: "[I]f the swarming activity inside my head was itself an instance of the vital materiality..." (2010: 10).³

Con relación a la duda expresada por Bennett acerca del origen de los destellos o vislumbres, Erika Goble argumenta que, si bien Bennett explícitamente evita una aproximación fenomenológica, su trabajo revela varios aspectos en común con los estudios fenomenológicos de las cosas, como por ejemplo querer entender la unicidad de las cosas, y concientizar a las personas sobre su calidad viviente (2017: 75). Goble critica la falta de compromiso con la subjetividad en el acercamiento de Bennett, sosteniendo que incluso si reconocemos nuestra propia materialidad y la agencia de las cosas, es imposible hablar de la experiencia más allá de la subjetividad:

We may come to recognize in our own material agency something of things' quasi agency, but we are still bound to our experience of the world and our reliance on language. And while we may have no doubt that the material world exists, is always changing, and is always interacting with other elements in the world –with or without humans' awareness– Bennett fails to address how this could be accessed in any other way than through human subjectivity. Nor does she address the potential shaping that subjectivity may have on our understanding. (Goble 2017: 75)

En el marco de los estudios de la memoria, Andreas Huyssen (2016: 108) rechaza una perspectiva ontológica, argumentando a favor de una aproximación dialéctica y genealógica, que toma en consideración las proyecciones mutuas de sujeto y objeto. Otra perspectiva la ofrece Jo Labanyi, quien indaga en cómo el "giro afectivo" de los estudios culturales podría servir al explorar el "enredo" [*entanglement*] del ser humano con lo material. Labanyi sugiere una concepción relacional de la subjetividad, con base en la interacción (o "enredo") entre el yo y los demás, así como con las cosas. Repasando las teorías del afecto, Labanyi indica que este es un fenómeno corporal, provocado por algo que viene desde afuera, es decir la respuesta corporal a un estímulo precognitivo y prelingüístico (2010: 224). En este sentido, Labanyi sugiere un continuo o escala que va de la emoción a la materialidad, en el que el afecto, tal como se conceptualiza por

³ Al pensar en la traducción del concepto de *glimpses*, se me ocurre que, dependiendo de si elijo poner vislumbres o destellos, la agencia se traslada del sujeto que vislumbra a un objeto destellante.

los teóricos del “giro afectivo”, ocupa un término medio complejo: “The complex middle ground of the ‘real-materia-but-incorporeal’” (2010: 227), afín a las concepciones pre-Ilustración de la pasión como un fenómeno corporal provocado por una fuerza externa. Esta reconceptualización contemporánea, por tanto, deshace la dicotomía entre cuerpo y mente, sujeto y objeto, y la idea del sujeto autónomo. No obstante, para el análisis textual estas ideas presentan una serie de dificultades. Señala Labanyi (2010: 230) que el enfoque en el afecto nos acerca a sentidos que no se limitan a lo cognitivo, pero que habría que desarrollar formas de lectura que aborden las intensidades de los textos culturales, en tanto formas de prácticas culturales: “Cultural texts are ‘things that do things’: that is, things that have the capacity to affect us” (2010: 232).

En *Vibrant Matter* Jane Bennett retoma el concepto de *encantamiento*, proponiendo hablar de *figuras de encantamiento*, en las que inconfundiblemente hay un sujeto humano que lo experimenta respecto al objeto-cosa:

[T]he catalyst itself as it exists in nonhuman bodies. This power is not transpersonal or intersubjective but impersonal, an effect intrinsic to forms that cannot be imagined (even ideally) as persons. [...] the figure of enchantment points in two directions: the first toward the humans who feel enchanted and whose agentic capacities may be thereby strengthened, and the second toward the agency of the thing that *produce* (helpful, harmful) effects in human and other bodies. Organic and inorganic bodies, natural and cultural objects (these distinctions are no particular salient here) *all* are affective. (Bennett 2010: xii)⁴

Desde esta perspectiva, las vibraciones materiales del entorno repercuten en el ser humano, generando efectos perceptivos tanto sensoriales como corpóreos. Pensado en relación con la autoficción y otras formas de narrativas de vida, ¿cómo podemos concebir la configuración y representación de la subjetividad y la memoria cuando también se le otorga agencia al mundo no-humano y material? A continuación, propondré una lectura de algunos pasajes de *La dimensión desconocida* y *El nervio óptico* a partir de la noción de figuras de encantamiento con el fin de indagar en las dimensiones afectivas de la interacción entre sujetos y objetos, aproximándome a una reconsideración de la subjetividad y de la memoria tal como se despliega en las representaciones literarias del encantamiento provocado en las protagonistas de las dos novelas antedichas.

3. OBJETOS LUMINOSOS

En *La dimensión desconocida*, la voz en primera persona abre la trama enfatizando las tensiones entre la imaginación y lo real-documentado. Tanto lo real como lo imaginario pertenecen al pasado, que es recordado e imaginado en el presente por medio de la lectura y la escritura:

⁴ Bennett esbozó sus ideas en torno al encantamiento ya en *The Enchantment of Modern Life* (2001), explorando sus alcances y las condiciones del asombro, que en la vida cotidiana se produce en el encuentro o cruce con un objeto, generador de una experiencia sensorial.

Imagino que la periodista no esperaba algo así. Observaba la tarjeta desconcertada. Podría agregar: asustada. Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1°, carnet de identidad 39.432 de la comuna de la Ligua. Junto a la información una fotografía con el número de registro 66.650, que no imagino, que leo aquí, en el testimonio que la misma periodista escribió tiempo después. (Fernández 2017: 16)

El punto de partida de la historia narrada en *La dimensión desconocida* es la memoria de la portada de la revista *Cruce*, que la narradora vio a los trece años, en 1984. La cara de Andrés Valenzuela, un agente de inteligencia de los servicios de seguridad durante la dictadura de Pinochet, quien decidió desertar y dar testimonio sobre las atrocidades cometidas, cubría este número específico de la revista, con el rubro "yo torturé".⁵ La narradora explica que la lectura del testimonio de Valenzuela le hizo entrar en una suerte de realidad paralela, infinita y oscura, al mismo tiempo que pudo entender que el hombre que torturaba podría ser cualquier persona, porque era de aspecto común y corriente (2017: 19). La segunda vez que la narradora-protagonista se encuentra con el hombre que torturaba ocurre veinticinco años más tarde, cuando trabaja con el guion de una serie de televisión, en la que uno de los personajes se inspira en alguien como Valenzuela.⁶ La última vez que lo vio –"que lo vi" (2017: 21)– fue, cuenta la narradora, unas semanas atrás cuando estaba repasando todo el material documental y testimonial que ella y sus amigos habían juntado para el documental que estaban realizando sobre la Vicaría de la Solidaridad.⁷ De repente Valenzuela aparece en un video dando su testimonio. Entre la multitud de testimonios recolectados, el de Valenzuela destaca y llama la atención de la narradora, quien sufre una transformación a través de la interacción con los archivos audiovisuales testimoniales, que no solo proveen información factual, sino que afectan de tal manera que se convierte en un detective/fantasma, que converge con Valenzuela, cuando su cara se sobrepone a la de él en la pantalla: "Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta" (2017: 24-25). El poder performativo de este montaje visual recuerda al carácter sugestivo de los conocidos ensayos fotográficos de Lucila Quieto, recogidos en *Arqueología de la ausencia* (2011), en los que los hijos de desaparecidos en Argentina colocan una foto de su familiar desaparecido en una pared, entran en la escena entre el proyector y la pared, y se toman una foto con su familiar perdido, creando así una tercera temporalidad imaginaria (Amado, Domínguez y Astutti 2004: 55) que posee la potencialidad performativa de un "qué pasaría si": "El cruce entre *lo que*

⁵ Para consultar la galería de prensa donde se puede ver la portada citada, véase <<http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-hombre-que-olia-a-muerte/>>.

⁶ Se refiere a la serie televisiva *Los archivos del cardenal* (2011).

⁷ Un organismo de la iglesia católica que trabajó en defensa de los Derechos Humanos durante la dictadura. Véase aquí: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3547.html>>.

ha sido y lo que es deviene en que lo que ya no puede ser aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador" (Longoni 2011: sp). Si bien la relación afectiva en la obra de Fernández no emana de un parentesco y amor íntimo, el palimpsesto formado de igual forma produce una suerte de tercera temporalidad imaginaria, en este caso de índole siniestra. En efecto, el título de la novela, *La dimensión desconocida*, alude a una espacio-temporalidad que podría aproximarse a la tercera temporalidad mencionada. El título es la traducción al español de la serie de televisión *The Twilight Zone*, que la narradora-protagonista miraba cuando era niña, recuperada en la novela para acercarse a la zona gris entre lo observable y racionalmente explicable, y las facetas que se encuentran más allá de la razón.

En la novela de Fernández se suman y se describen sus visitas al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, y en la primera parte de la novela narra cuatro visitas. En la cuarta ocasión, la narradora cuenta que regresó al museo para buscar más documentación sobre el hombre al que intenta imaginar, es decir, Andrés Valenzuela (2017: 41). Según se describe en la novela, en una sección del museo "ideado para seducir a los visitantes, incluso a los aguafiestas como yo" (2017: 45), más de mil fotografías de las víctimas de la dictadura chilena cuelgan de uno de los muros, y los visitantes pueden observarlos desde arriba, desde un mirador iluminado por velas eléctricas. Las imágenes, donadas por familiares de las víctimas, muestran escenas cotidianas, domésticas, que no guardan relación con las circunstancias extremas que interrumpieron violentamente la vida cotidiana de las personas fotografiadas:⁸

Son fotos donadas por sus familias, entonces se las ve en situaciones domésticas, en celebraciones, en la playa, sonriendo a la cámara como hacemos todos cuando queremos dejar un registro de nuestros mejores momentos. [...] Imágenes protectoras, luminosas, que establecen lazos a pesar de los años y la muerte. Vistos en conjunto todos parecen una gran familia. En parte lo son. Tíos, primos, hermanos, sobrinos, abuelos, gente emparentada por circunstancias extremas. (Fernández 2017: 45)

Las fotografías son, obviamente, un rasgo común en las exposiciones museísticas, y este medio específico ciertamente tiene connotaciones particulares con respecto a las configuraciones de la memoria en las sociedades postdictatoriales del Cono Sur. Se ha sugerido en innumerables análisis, partiendo de la noción de *postmemoria* de Marianne Hirsch (2008, 2012) que, al estar moldeada por los afectos y deseos del espectador, la indexicalidad se vuelve performativa en las reconfiguraciones de las fotografías y otros materiales de archivo, realizadas por los artistas de segunda generación. De hecho, la performatividad lograda a través de la innovación estética es omnipresente en los artistas de la segunda generación, como han argumentado varios críticos. Al extender el enfoque analítico a la figura bidireccional del encantamiento, tal como propongo aquí, se abre paso a una interrogación acerca de cómo los objetos y artefactos de la

⁸ En la página web del museo se puede ver una foto de esta sección: <<https://web.museodelamemoria.cl/exposicion-principal/>>.

memoria pueden interactuar y afectar al sujeto cuando se consideran objetos vibrantes. Tal análisis comprende no solo las experiencias del sujeto creador, sino también los posibles efectos en el sujeto perceptor, que encuentra los artefactos artísticos y los objetos de memoria en galerías y museos. Es la representación literaria de estos procesos materiales lo que me interesan abordar aquí.

Según Jennifer Fisher y Helena Reckitt, en lo que respecta a las exposiciones museísticas, "affect accounts for the feeling of exhibitions. It is sensed before cognition or meaning occur – qualifying and charging the interstice among artworks themselves, as well as in the links between exhibitionary agents, institutions, communities, technologies and platforms" (2015: 361). Ahora bien, en *La dimensión desconocida*, el significado sociohistórico ya está instalado cuando la narradora-protagonista visita el Museo de la Memoria, lo que sugiere que el encantamiento se produce más allá de la aprehensión cognitiva del contenido documental de la exposición. En este sentido, los documentos aportan conocimientos y permiten la verificación, pero no conducen a una comprensión profunda. Es como si fuera solo por medio de destellos, un sentir del afuera –en el sentido que da Jane Bennett al término–, de lo que está más allá de lo obvio, que las profundas heridas sociales se pueden imaginar, sentir y comprender. En este sentido, argumentaría que la secuencia de cognición, significado y sentimiento podría ser otra a la sugerida por Fisher y Reckitt, en los casos en que el visitante conoce previamente el significado sociohistórico de los objetos museísticos expuestos.

En la descripción de esta sección del museo, el sujeto perceptor que trata de reconstruir el pasado presente es movido por los objetos expuestos, con los que no tiene ninguna conexión genealógica personal. No se trata solo de registros históricos, sino de piezas u objetos luminosos que generan asociaciones y sensaciones más allá del impulso de verificar y autenticar. En la escena, las fotografías expuestas provocan un sentimiento de extrañamiento y encantamiento, que se fortalece paulatinamente cuando la narradora-protagonista toca la pantalla táctil colocada en medio del mirador para recibir más información. Poco a poco los rostros que aparecen en la pantalla cobran vida y el público (y nosotros como lectores) somos invitados a la zona liminal que da título a la novela. Está claro que el modo documental-testimonial no es suficiente para narrar lo inconmensurable:

Muchos de los nombres que he leído en el testimonio del hombre que torturaba comienzan a enfocarse en esta pantalla que les da un rostro, una expresión, un poco de vida. Aunque sea una vida virtual. Extensión de las fotografías que cuelgan de este muro transparente y celeste que parece un pedazo de cielo. O mejor, un pedazo de espacio exterior en el que naufragan perdidos, como astronautas sin conexión, todos estos rostros que fueron tragados por una dimensión desconocida. (Fernández 2017: 47)

En contraste con la experiencia afectiva del Museo de la Memoria representada en *La dimensión desconocida*, en su abordaje de la museografía del mismo, y en particular del muro de fotografías, Nelly Richard repara en el carácter artificial

de la escenificación, que tilda de espectáculo hiperestilizado. Según Richard, la estética de diseño mercantil, alcanzada por medio de la elección de materiales como el vidrio y las velas de acrílico, arruina las posibilidades de reverberación del objeto. Richard en particular subraya cómo esta hiperestetización, propia del espectáculo neoliberal, priva a la exposición de rigor al “desvincula[r] afectivamente la mirada de las fotografías exhibidas” y “anula[r] el temblor melancólico del aura” (2010: 268). En este sentido, según Richard, la espectacularización de la memoria desprovee a los objetos exhibidos de sus propiedades agénticas, cancelando así las posibilidades de comprensión e imaginación, es decir, lo que experimenta la protagonista de *La dimensión desconocida*.

El objeto-cosa es uno de los artefactos más habituales empleados para crear verosimilitud en la literatura de lo fantástico, que en general se configura en torno al encuentro imposible entre dos órdenes ontológicos incompatibles, de los cuales lo normal es mimético, realista y referencial, mientras que el reino de lo fantástico carece de o, al menos, tiene una fiabilidad cognitiva inestable. Según José María Martínez (2010: 363-364), este rasgo de lo fantástico muchas veces lo convierte en una ficcionalización de la filosofía de lo real del autor, y también explica por qué el género es comúnmente analizado como una reacción a los enfoques racionalistas o cientificistas de la realidad. Este tipo de explicación, afirma Martínez, ha tendido a obviar el componente mimético-realista del género fantástico. Lo que Martínez llama el objeto-mediador, está omnipresente en diferentes formas en la narrativa fantástica, y como parte del modo realista estos objetos “materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable” (2010: 365). Al mismo tiempo que estos objetos consisten en evidencias auténticas de la veracidad del hecho, son también una prueba de la imposibilidad de saber y comprender. En *La dimensión desconocida*, Nona Fernández recurre al reino de lo fantástico tratando de entender y explicar la imposibilidad de comprender lo que corroboran los documentos recogidos y expuestos; hechos que, a pesar de todas las pruebas presentadas, son difíciles de aprehender, pero susceptibles de ser imaginados. En un párrafo breve insertado después de la escena de la visita al museo, la narradora-protagonista invoca los poderes de la imaginación como llave de la comprensión, invitando a los lectores a adentrarse en la dimensión desconocida: “Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando en la dimensión desconocida” (Fernández 2017: 47).

Más allá de su importancia y validez histórica, los objetos expuestos en el Museo de la Memoria parecen tener algo de lo que Bennett llama el exterior [the *out-side*], algo que el sujeto humano discierne implícitamente y percibe indirectamente como indicaciones, pistas o signos, llamados vislumbres o destellos en la terminología de Bennett. Estos son los objetos luminosos que encuentra la narradora-protagonista cuando regresa por cuarta vez al museo. En este sentido, *La dimensión desconocida* se sumerge en una realidad análoga –“un universo que se desarrolla más allá de las apariencias” (2017: 47); “esa grieta por la que

se asomaba la dimensión desconocida" (2017: 51)– para explorar lo que Giorgio Agamben denominó la aporía de Auschwitz, que es la contradicción interna del conocimiento histórico, entre hechos y verdad, y entre verificación y comprensión. Según Agamben, podemos poseer un conocimiento histórico detallado y ser capaces de enumerar y describir los eventos, pero, sin embargo, "they seem singularly opaque when we truly seek to understand them" (2000: 12). Agamben sostiene que los testimonios de Auschwitz contienen una laguna, y para entender el testimonio del sobreviviente es necesario atender a este vacío. En *La dimensión desconocida* es este vacío, es decir, el silencio de los desaparecidos, el que Nona Fernández nos invita a escuchar, convocándonos a maravillarnos y emocionarnos con los objetos de la memoria y las historias que contienen, y lo que nos pueden decir si nos atrevemos a escuchar. De esta forma, se nos invita a reconsiderar la relación no solo entre sujetos y objetos, sino también entre el significado histórico y su comprensión más profunda.

4. LOS PODERES MAGNÉTICOS DEL ENCANTAMIENTO

El nervio óptico es el relato en primera persona de una crítica y guía de arte llamada María, quien vive y trabaja en Buenos Aires. En comparación con *La dimensión desconocida*, la historia narrada en esta novela es de carácter más íntimo, revelando las limitaciones y debilidades personales de la narradora-protagonista, quien reflexiona en torno a su vida, y a la historia y presente decadencia de su familia patricia. Al mismo tiempo que la novela presenta una suerte de diario extendido, ofrece a sus lectores una clase de Historia de Arte, ya que la peripecia vital desplegada en *El nervio óptico* está íntimamente conectada con la descripción de una serie de obras de arte y la biografía de las artistas, invocadas a lo largo del relato. En *El nervio óptico*, las experiencias y vivencias subjetivas de una serie de obras de arte, descritas en detalle, constituyen el núcleo del texto. Así, en esta novela autoficcional, los artefactos artísticos se convierten en catalizadores externos, que posibilitan articular y poner en palabras los sentimientos y sensibilidades de la narradora-protagonista. En el capítulo titulado "Refucilos sobre el agua" se entretajan, en una cadena de asociaciones, los recuerdos personales con fragmentos de la historia del arte en la que una casa en Mar del Plata y el elemento agua sirven como puntos nodales: "Dejen que les cuente algunas cosas, algo así como mi historia íntima con ese pedazo de agua" (Gainza 2017: 66). Es decir, es el elemento agua y sus diferentes configuraciones artísticas que posibilitan la narración de los recuerdos y vivencias de la protagonista. En esta sección de la novela, la narradora cuenta que se enamoró por primera vez en su adolescencia, cuando vio el cuadro *Mar borrascoso* de Gustave Courbet. Lo que llama la atención aquí no es tanto la descripción de la pintura, sino la narración de los efectos corporales que el objeto-cosa provoca en el perceptor, que preceden a la comprensión intelectual de la obra de arte:

Cada vez que miro *Mar borrascoso* algo se comprime dentro de mí, es una sensación entre el pecho y la tráquea, como una ligera mordedura. He llegado a respetar esa punzada, a prestarle atención, porque mi cuerpo alcanza conclu-

siones antes que mi mente. Más tarde, rezagado, llega a la escena mi intelecto con su incompleto kit de herramientas. (Gainza 2017: 66)

Refiriéndose a esta pintura en particular, la narradora-protagonista también habla de sus poderes magnéticos, comparándolos con los efectos fosforescentes que tienen algunos minerales después de ser expuestos a la luz ultravioleta. En este caso, lo difícil de describir no es el objeto en sí, sino las emociones y los sentimientos que provoca, y los recuerdos que despierta en el espectador. Los destellos de la materia vibrante del cuadro –su fuerza magnética– solo pueden describirse mediante analogías con las fuerzas de la naturaleza, porque los efectos son corporales más que intelectuales. Cuando la obra de arte provoca, en palabras del narrador, una sobresaturación de los sentidos, el artefacto desaparece en favor de la vida misma: “Frente a él el arte desaparece y otra cosa toma su lugar: la vida con todo su penacho estridente” (2017: 70). Las aguas tormentosas del cuadro de Courbet llevan a la narradora-protagonista a recordar a su prima que vivía temporalmente en la casa vieja y abandonada de la familia en Mar del Plata, y cuya intrépida relación con el mar, así como su enfermedad psíquica toman forma en los *collages* que hacía en las paredes de su habitación: “Fue como ver la ola de Courbet desde adentro” (2017: 73).

Es como si para la narradora-protagonista, vislumbrar el exterior del objeto-cosa –el mar y las obras de arte– y dejarse afectar, fuera la única forma de comprender el interior –la vida y la persona– y así establecer algún tipo de relación interpersonal con un familiar, al que sólo ve en el desayuno y con quien no habla, ni tiene ninguna relación. Tras el suicidio de la prima se da cuenta de que su nombre (ambas se llaman María) contiene la palabra mar: “Como un llamado, como una premonición” (2017: 74).

Tal como revela el título de la novela, en *El nervio óptico* la vista es el sentido de percepción principal cuando la narradora-protagonista intenta dar sentido al mundo. Como es bien sabido, Víctor Shklovski argumentó que el propósito del arte es desfamiliarizar nuestra percepción para hacernos ver más allá de lo habitual:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.* (Shklovski 1978: 60)

Parfraseando a Shklovski, en *El nervio óptico*, la piedra es pedregosa o, en este caso, el agua es acuosa, porque la narradora describe los objetos y acontecimientos como si los viera o como si sucedieran por primera vez. Aunque la idea de Shklovski del arte como artificio no toma en consideración el exterior o la vibración de los objetos que podría resultar en un encantamiento –si bien habla

del devenir del objeto—, él concluye después de varias páginas de citas de Tolstoi que existe un extrañamiento en cada imagen porque la imagen no es invariable, sino que está en cambio constante, con el propósito de hacernos experimentar el objeto con nuevos ojos: “[L]a imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (1978: 65). Así que, aunque el formalismo y el neomaterialismo pueden parecer paradigmas teóricos incompatibles, comparten el presupuesto de que: “La elaboración en el arte y la literatura de un distanciamiento o desfamiliarización de formas dominantes de percibir el espacio [...] para abrir la posibilidad a otras maneras de ver y sentir la realidad” (Castro 2020: 12). La diferencia entre el neomaterialismo y el formalismo es que en este los efectos de desautomatización y extrañamiento dependen de las estrategias estéticas empleadas por el artista, mientras que en aquel, las fuerzas materiales nos afectan, en forma de encantamiento y extrañamiento, independientemente de los propósitos del sujeto creador y perceptor. En *La dimensión desconocida* el proceso de desfamiliarización se realiza principalmente en un nivel metanarrativo, y menos como un experimento formal con la materialidad *per se*. Aun así, en la obra se sugiere la importancia de encontrar formas alternativas de percibir y sentir lo real. En este sentido, *El nervio óptico* parece ser el objeto-cosa—los poderes magnéticos— como tal que provoca una saturación de los sentidos, corpórea-afectiva, más que intelectual y racional.

5. PALABRAS FINALES

En este artículo he ensayado cómo una perspectiva neomaterialista podría conducir a una nueva lectura de la subjetividad y la memoria al centrarse en la interacción entre sujetos y objetos. He sugerido que en *La dimensión desconocida* se nos recuerda que el modo documental es insuficiente si queremos comprender realmente lo que sucedió en Chile durante la dictadura. Atendiendo a los vacíos de los testimonios y percibiendo los destellos del material documental, se pueden imaginar y comprender las profundas heridas de la sociedad. También en *El nervio óptico*, aunque sin un mensaje político explícito, se enfatizan los afectos provocados por el objeto—la obra de arte— como previos a una comprensión intelectual. En ese sentido, la dimensión afectiva y las fuerzas performativas de los objetos contemplados por las narradoras-protagonistas se revelan como catalizadores de una reconfiguración de la memoria y la subjetividad en estas dos novelas recientes. De esta forma, en las novelas de Fernández y Gainza, se propone, si bien de forma indirecta, una concepción renovada del yo, colocando al sujeto y la escritura de la memoria en relación a los objetos materiales circundantes.

OBRAS CITADAS

- Acuña, Nicolás (dir.) (2011). *Los Archivos Del Cardenal*. Promocine. 2011-2014.
- Agamben, Giorgio (2000). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Nueva York: Zone Books.
- Amado, Ana María, Nora Domínguez y Adriana Astutti (2004). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Barril, Claudia y Sebastián Moreno (dirs.) (2015). *Habeas Corpus*. Documental. Las Películas del Pez. Chile.
- Bennett, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822391623>>.
- Castro, Azucena (2020). *Ecologías Extrañas: Lecturas Postnaturales de Poemas Extensos Latinoamericanos Del Siglo XXI* (Roxana Miranda Rupailaf, Daniel Samoilovich y Luigi Amara). Estocolmo: Romanska och klassiska institutionen, Stockholms universitet.
- Fernández, Nona (2017). *La dimensión desconocida*. Madrid: Penguin Random House.
- Fisher, Jennifer y Helena Reckitt (2015). "Introduction: Museums and Affect", *Journal of Curatorial Studies*, 4.3: 361-362. DOI: <https://doi.org/10.1386/jcs.4.3.361_2>.
- Gainza, María (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.
- Goble, Erika (2017). "Beyond Human Subjectivity and Back to the Things Themselves: Jane Bennett's *Vibrant Matter*", *Phenomenology & Practice*, 11.2: 70-78. DOI: <<http://dx.doi.org/10.29173/pandpr29352>>.
- Hebrero, Virginia (2019). "Muñoz Molina, Vilas y Nona Fernández: la responsabilidad de narrar lo real", *eldiario.es*, 3 de mayo, <https://www.eldiario.es/cultura/Munoz-Molina-Vilas-Nona-Fernandez_0_895210720.html> (1 de junio de 2021).
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29.1: 103-128. DOI: <<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Visual Cultures after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hoyos, Héctor (2016). "La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy", *Cuadernos de Literatura*, 20.40: 254-261. DOI: <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.cmlc>>.
- Huyssen, Andreas (2016). "Memory Things and Their Temporality", *Memory Studies*, 1.9: 107-110. DOI: <<https://doi.org/10.1177%2F1750698015613977>>.
- Illingworth, Dustin (2019). "What to Do When Art Leaves You Speechless", 8 de abril, <<https://www.thenation.com/article/archive/maria-gainza-optic-nerve-novel-review/>> (1 de junio de 2021).
- Labanyi, Jo (2010). "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11.3-4: 223-233. DOI: <<https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>>.
- Longoni, Ana (2011). "(Sobre Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia) Apenas, nada menos", in *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova, sp.

- Martínez, José María (2010). "¿Subversión u oxímoron?: La literatura fantástica y la metafísica del objeto", *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 26.2: 363-382. Accesible en <<https://hdl.handle.net/10171/20738>> (1 de junio de 2021).
- Quieto, Lucila (2011). *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Richard, Nelly (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Shklovski, Víctor (1978). "El arte como artificio", in *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov, ed. Ana María Nethol. México: Siglo veintiuno, 55-70.