

ARTÍCULOS

**RECLAMOS DE LUZ.
UNA CRÍTICA DE LA REMEMORACIÓN
EN LA SENSIBILIDAD CONTEMPORÁNEA**

**DEMANDS FOR LIGHT.
A REMEMBRANCE CRITICISM
IN CONTEMPORARY AESTHETICS**

Paula La Rocca

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y docente en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Integra el Proyecto Ubacyt "Activismos artísticos: modos de hacer en disputa en la historia del presente" dirigido por la Dra. Ana Longoni y el Proyecto PICT "Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes" dirigido por la Dra. Gabriela Milone .

Contacto: paularocca@mi.unc.edu.ar

ORCID: [0000-0002-5696-4920](https://orcid.org/0000-0002-5696-4920)

DOI: [10.5281/zenodo.14544970](https://doi.org/10.5281/zenodo.14544970)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Crítica**Rememoración**Acción lumínica**Literatura chilena**Estética contemporánea*

Este trabajo interroga sobre los modos en que la crítica se involucra con sus objetos de investigación. Para ello, aborda un análisis conjunto entre un grupo de proyecciones seriadas del colectivo de acción lumínica Delight Lab (2020-2023) y la nouvelle Chilean Electric (2021) de Nona Fernández. A partir de allí el artículo se ocupa del procedimiento compositivo de la rememoración, un tipo de anacronismo que trabaja con latencias de tiempos anteriores. La hipótesis del trabajo sostiene que las imágenes del arte y la literatura chilena actual comparten con la escena crítica contemporánea una zona de indagaciones. Según este argumento, tales operaciones permiten recuperar un sentido del "común" (Negri y Hardt, 2011) para el presente.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Critical Theory**Remembrance**Light Experimentation**Chilean Literature**Contemporary Aesthetics*

This article inquires about the ways in which critical theory is involved with its research objects. To achieve this, it will make a joint analysis of a group of serial projections presented in the period 2020-2023 by the collective of light experimentation Delight Lab, and the short novel Chilean Electric (2021) by Nona Fernández. Both works deal with remembrance, a type of anachronism working with latencies from past times, as their composition method. I will hold that the images of current Chilean art and literature share a zone of inquiry with criticism's present situation. The argument suggests these operations makes it possible to retrieve a sense of "the common" (Negri y Hardt, 2011) for the present.

Fecha de envío: 02/11/23

Fecha de aceptación: 28/12/23

Comienzo por un pequeño epígrafe que encontré citado dos veces por Andrea Soto Calderón, es de Jean Françoise Lyotard y dice: “La imaginación es una fuerza para inventar criterios”. La cita corresponde a su lectura de la tercera crítica kantiana y está en dos libros recientes de la autora, *La performatividad de las imágenes* (2020: 32) y *La imaginación material* (2022: 106). Quiero detenerme en esta idea de invención para formular una pregunta sobre las maneras en que la crítica se involucra con sus objetos de investigación. Desde allí propongo abordar un conjunto de proposiciones del arte y la literatura chilena actual. Con esta premisa me acerco a un conjunto de proyecciones seriadas del colectivo de acción lumínica *Delight Lab* (2020-2023) y una *nouvelle* de Nona Fernández titulada *Chilean Electric* (2017). Según sostendré en estas páginas, desde ellas es posible recuperar un sentido del común para el presente.

El primer tramo de este artículo trata sobre la imaginación y la sensibilidad. El segundo, se ocupa de la política y el horizonte del “común” siguiendo las formulaciones de Toni Negri y Michael Hardt en *Commonwealth* (2011). Estos dos momentos están estructurados sobre un aparato reflexivo que piensa la tarea crítica desde su complicidad con las imágenes, alejándose de la postura de los *ojos abatidos* (Jay, 2007) y su diagnóstico del ahogo del pensamiento a causa de la saturación de imágenes. Con ello, el trabajo se propone la tarea de consignar las relaciones que traman las imágenes desde su estratificación temporal, con sus reservorios y supervivencias, desde una perspectiva didi-hubermaniana.¹

¹ Quisiera consignar, brevemente, la influencia que tuvo en este trabajo el libro de Georges Didi-Huberman *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014). Específicamente, el apartado “Sobreexpuestos y subexpuestos” donde aparece la tesis que interesa para este estudio. Según sostiene el autor, sobreexposición y subexposición son operaciones simétricas y funcionan de manera similar evitando el aparecer genuino de las multitudes ante otros ojos. La censura de la subexposición, dice el autor (2010: 14), es igual de dañina que la reiteración estereotipada de la imagen, pues esta última hace ver borrosas las circunstancias humanas. Por eso, para interrogar sobre el modo en que los pueblos han sido expuestos, pone atención a las formas de narrar y las variaciones del montaje y del plano. Con ello, toma nota de cómo se constituyen los escenarios de su aparición y se preocupa por mostrar que la imagen se mantiene como lugar de manifestación del común, de lo que es propio e impropio al mismo tiempo. En un sentido análogo intentaré dar cuenta de las operaciones que propone la luz para dos casos de estudio, atendiendo sus posibilidades de escenificación según la técnica compositiva. En línea con aquello que sugiere Didi-Huberman, los casos estudiados buscan *trabajar junto con* las imágenes para extender el escenario de su aparición, pero sin forzar la visibilidad de un territorio sensible inédito. Es decir, el trabajo no se propone

Dentro de la teoría crítica, en aquello que se conoce como el *giro material* y también en campos aledaños, hay una desconfianza sobre la capacidad del discurso para componer un diagnóstico de mundo que modifique algo de su estado de cosas. Se afirma que hay muy buenas y ajustadas apreciaciones sobre la cultura —en ese sentido, potentes articulaciones discursivas— y al mismo tiempo se insiste en señalar que ellas no terminan de decantar en el esperado proceso de transformación de lo real.² Hay en cambio (según sostienen Latour, 2004; Bennett, 2022; Zylinska, 2023) otras formas de construcción de conocimiento que *performan*, en el sentido de Austin (2003), instancias de lo real. Jeane Bennett se refiere a esto en *Materia Vibrante*, haciendo esta salvedad: señala que no es posible conseguir redistribución de la riqueza, cumplimiento y ampliación de derechos sin disposiciones, estados de ánimo o ensamblajes culturales hospitalarios a esos afectos (Cfr. 2022: 16). De allí la insistencia en construir una reflexión sobre la fuerza de las cosas y la vitalidad de la materia, tendiente a desafiar el reparto actual de lo sensible. Así, Bennett sostiene: “Puede que la figura de una materia intrínsecamente inanimada sea uno de los factores que obstaculizan el surgimiento de modos de producción y consumo más ecológicos y materialmente sustentables” (2022: 13). La *pista* que sigue la autora entra en consonancia con una filosofía vital de modelo spinozista que se aleja de la hermenéutica de la sospecha, argumentando que las operaciones de denuncia parecen haber tomado el motivo central de la crítica (un motivo que, sostiene la autora, ha perdido capacidad resolutive). En consecuencia, promueve una crítica de formulaciones positivas, desde una materialidad des centrada de lo humano y atenta a la agencia de las cosas. Ese es el motivo por el cual atiende a la (“curiosa”) habilidad de las cosas inanimadas para producir diferentes clases de efectos.³

“sacar a la luz” o “echar luz” sobre una escena oculta, sino en cambio, analiza las condiciones de aparición de cada material sensible.

² Esta posición reaparece en diversos autores y puede rastrearse en un conjunto de gestos de pensamiento ligados a las propuestas del giro material (como veremos a continuación desde Bruno Latour a Joanna Zylinska). Sin embargo, es preciso señalar que hace más de quince años Jacques Rancière construía también una posición al respecto. En efecto, este es su punto de partida en el ensayo titulado “Las desventuras del pensamiento crítico” (2010) [2008], donde dice: “antaño podía uno entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero hoy ya no habría ninguna realidad sólida [...] ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo” (2010: 29). Desde aquí el autor profundiza en la inversión de la función de la crítica, la cual no puede ya dirigirse a aquello que antes declaraba como su fin específico. Volveremos sobre esto hacia el final del apartado.

³ Comprendo a las *teorías críticas* como formas de la teoría social con perspectiva situada en el presente histórico, motivadas, interesadas y que explicitan un punto de vista valorativo. Con ello, las teorías críticas, y en especial la crítica materialista de raigambre marxista, contienen necesariamente una dimensión política y tienden a integrar lo descriptivo en un sentido emancipatorio, afirmando que hay un reservorio de posibles ante las crisis de la realidad contemporánea. En un sentido amplio, sus preguntas versan en

En línea con estas consideraciones, cuando el planeta sufre un proceso de transformación acelerado cuyas consecuencias son registradas desde diferentes disciplinas, se vuelve ambiguo intentar formular una pregunta orientadora. Por ese motivo quisiera avanzar sobre un interrogante que tiende hacia lo simple. Lo recupero de los argumentos de Soto Calderón: “¿Cómo pensar una crítica que pueda crear escenas?” (2020: 23).

Así, en tanto cuestionamiento del orden instituido, en sentido de la pérdida de eficacia de la crítica, la frase citada de Soto Calderón recupera el problema que Walter Benjamin señalara en “El autor como productor”, aquel que insiste en cómo se ubica una obra en las condiciones de producción de su época (según la famosa expresión por *cómo la obra está en ellas*). El deslizamiento que aparece allí permite transformar el problema de la pertenencia a una determinada tendencia, hacia la pregunta por los modos como la crítica, en cuanto práctica o labor del pensamiento de las humanidades, se encuentra emplazada entre las ficciones de su tiempo. En ese sentido, es posible seguir la solicitud de Soto Calderón por una *crítica de la imagen* que intente soltar su predisposición absoluta hacia la reflexión de los futuros posibles –esto es, la exigencia de asumir una utopía que direcciona el sentido de la praxis del presente– intercambiando esa posición por un entusiasmo sobre el propio tiempo. Así, la autora llama a un sentido imaginativo que, sin desprenderse de los horizontes potenciales, se preocupe antes bien por los lazos que tiende con su actualidad, desde el gesto precario de inventar una imagen de acogida. En ese sentido su crítica es una escena de resistencia.⁴

Para pensar en estos términos Soto Calderón recupera la episteme foucaultiana. Busca con esa matriz desprenderse del imperativo de señalar un camino programático para los proyectos estéticos. Según explica, si la crítica se ejercita en la praxis del desvío, con ello puede acercarse al presente esquivando ciertos afectos propios del neoliberalismo, especialmente el de juzgar, pero también la pasión de explicar aquello que debe hacerse. Dice: “considero importantes seguir las líneas de ciertos hilos que persisten con fuerza en las configuraciones de cómo ejercemos la crítica, si lo que queremos es activar sus desvíos y pensar cuáles podrían ser sus sentidos actuales como potencia de creación y como fuerza de intervención” y aclara: “en

torno de problemas éticos y políticos normativos, estableciendo su tarea como una operación básica de las humanidades, operación que actualmente ha ingresado en un nuevo campo de debates (Cfr. Biset 2024). Así, las discusiones de la crítica que organizan estas páginas se inscriben en la genealogía de polémicas derivadas de la crítica inmanente a las formas de organización social contemporáneas. Para extender estas consideraciones recomiendo la lectura del recorrido de Facundo Nahuel Martín en la introducción de *Ilustración sensible. Hacia un giro materialista en la teoría crítica* (2023).

⁴ Sería necesario, por esto mismo, revisar el trabajo de la noción de resistencia que aparece en “Imágenes que resisten” del reciente libro de Soto Calderón (2023).

este caso, no se trata de ubicar una falta de voluntad que habría que potenciar [...] no se trata de una potencia transparente, tampoco de una que viene de una conciencia específica, sino de una potencia porosa, arraigada en una experiencia herida” (Soto Calderón, 2020: 24). El desvío, como también lo enseñara Roland Barthes, es una de las nociones aledañas al campo semántico de la invención, en su acepción de método, que tiende hacia un despertar de las potencias transformadoras.

En su elogio de Foucault, Judith Butler (2002) sostenía que la crítica en tanto praxis está amenazada por juicios mecánicos (los nombra también como “impulsos burocráticos” siguiendo una proposición previa de Theodor Adorno), que no harían más que alejar la incumbencia de la crítica sobre los procesos culturales. Es una trampa que estará siempre tendida, dice Butler, y la vía de restitución es desde la praxis afirmativa. Dicha tarea ha formado diferentes posiciones de la tradición. Es también, por caso, el lugar de la interrupción en la crítica benjaminiana: el ejercicio de una praxis situada, con un sentido de emplazamiento y conciencia de la distancia entre la cultura y la operación estética, la cual produce una rajadura hacia el saber escenificada en la disposición del montaje. En el corazón del método benjaminiano habita una diferencia fundamental entre esas dos tendencias. Puesto que la fractura es el insumo compositivo ejemplar, en ella la denuncia se subsume a la tarea de mostrar y componer un elemento inaudito. En efecto, desde la perspectiva benjaminiana la tarea de la teoría crítica no se restringe ya a la denuncia, sino que comienza a comportarse como una “fuerza material de creación” (si puedo colocar aquí estos términos de Soto Calderón, 2020: 32). De allí que la crítica contemporánea haga uso de la inespecificidad de los actuales objetos estéticos, aprovechando las relaciones que establece con las artes y con la literatura.

Sería preciso restituir ahora la importancia que Jacques Rancière otorga al conflicto, el lugar donde anida el borde filoso en que la exposición del malestar corre el riesgo de perpetuarse en su propia continuidad dialéctica o bien, puede producir un nuevo reparto sensible. En “Las desventuras del pensamiento crítico” Rancière (2010) cuenta una serie de peripecias donde la denuncia crítica se compara con el incansable proceso de desencanto sobre una ilusión otrora impuesta como realidad. Según afirma, una vez y otra, la denuncia tomaría la misma forma violenta, que consiste en avergonzar al intelecto sobre su falta de agudeza para desentrañar el desarrollo de procesos de construcción social. Con ello consigue concertar actualidad. Allí Rancière vuelve sobre sus pasos y sugiere que tal mecanismo de develamiento podría haber enfrentado su propio límite:

Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas a un proceso de emancipación. Ahora están ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño (Rancière, 2010: 36).

En este sentido, el agotamiento de la tarea ha determinado la necesidad de una reconfiguración en cuanto a las motivaciones de la acción y parece, en efecto, que la crítica materialista ha tomado nota de esa demanda.⁵

Transversalidad de la luz

Para indagar la performatividad de la crítica este trabajo recorre dos escenas conectadas por la materialidad de la luz. La primera corresponde a las intervenciones del colectivo de acción lumínica *Delight Lab* y la segunda, a la *nouvelle* de Nona Fernández, *Chilean Electric*. Este panorama de la luz es quizá menos general que una geología de los medios (una alternativa para el abordaje de este problema de la sensibilidad), pero es el único modo de mantener aquí la simpleza de la pregunta. Quiero saber si es posible desde la sensibilidad de la luz, desde la saturación contemporánea de la luz, levantar otras memorias. Para responder, habrá que determinar las operaciones estéticas que habitan estas escenas, aquellas que, tanto como se acercan al pensamiento político (en el mismo movimiento) se alejan de las formas canónicas de la representación. Aquí se agrega el interrogante de Soto Calderón citado arriba: *¿Cómo pensar una crítica que pueda crear escenas?* Tal configuración determina el alcance de este segundo apartado.

Las proyecciones del colectivo *Delight Lab* se desarrollan en territorios amenazados en su soberanía. En el último tiempo (entre los años 2020-2023), estas imágenes estuvieron vinculadas a la revuelta chilena, a la insta-

⁵ En el texto citado Rancière muestra la reversibilidad del abordaje crítico posmoderno. Sitúa de un lado aquello que llama el “furor de la derecha poscrítica” cuya reflexión sobre la mercancía es a la vez una crítica de la democracia (Cfr. 2010: 37-44) y, por otro lado, ubica la “melancolía de izquierdas” complacida en develar cada nuevo juego del mercado global sobre las prácticas autónomas. Según el autor, ambos movimientos son parte de un mismo suelo, que puede remontarse al análisis contrarrevolucionario francés del Siglo XIX donde la relación interpretativa entre democracia, mercado y terror coincide con el análisis marxista de los atributos del individuo de la burguesía. Por eso Rancière impugna etimológicamente el sentido de la *emancipación*, la salida de un estado de minoridad vinculado a la recuperación de un lazo social perdido. Sobre esa relación, dice: “La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostalgias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde [...] la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera” (2010: 46). A esa relación armoniosa Rancière la llama “división policial de lo sensible” y en ese sentido reclama un cambio de trayectoria de la teoría hacia la socialización de las herramientas del disenso, marcando el valor del conflicto para la política.

lación de una central hidroeléctrica en territorio sagrado selk’nam y al conflicto por las salmoneras en el sur de Chile. De estas escenas se conserva registro fotográfico, también algunas anotaciones sobre la biografía de quienes las protagonizan y la ubicación geográfica de los territorios en litigio. Cada episodio muestra figuras proyectadas sobre una superficie (puede ser piedra, bosque, agua o cemento) y la función de la luz es extender ese conjunto de formas hacia una visibilidad de gran escala (las figuras se trabajan con *mapping*). Entre ellas, algunas son fragmentos de rostros, otras, cuerpos animales, humanos o también cuerpos míticos, como en el caso de las que integraron el proyecto titulado *Relatos de luz* (2021) o *Gneko. Espíritu del agua* (2019). En otros casos se proyectaron consignas. Entre este grupo puede citarse la frase “CHILE DESPERTÓ” y también: “HAMBRE” o “DIGNIDAD!!” y “NO ESTAMOS EN GUERRA” (2019). Ellas forman parte del conjunto de intervenciones del estallido chileno correspondientes a los días del toque de queda del mes de octubre de 2019.

Estas imágenes surgieron al calor de la crisis instalada por el avance neoliberal, la represión y la amenaza a los territorios, pero muestran no solamente una denuncia sobre el estado de cosas, sino que resaltan una sensibilidad de época. Su manera de construirla es desde el emplazamiento de la instalación y mediante el recurso técnico, en el aprovechamiento de la dimensión traslúcida de la proyección y de la distancia de tiraje que permite la luz. La transparencia otorga a la imagen un carácter asociado al recuerdo o al sueño que técnicamente se produce como una consecuencia de lo liviano del material (si cabe esa expresión respecto de la proyección lumínica) y a lo efímero del tiempo de exposición, pues su duración es de apenas unas horas. Así, las figuras retienen algo latente, aquello que aparece (o podríamos decir que *reaparece*, si consideramos la recuperación de imágenes ancestrales en *Gneko. Espíritu del agua*, por ejemplo), pero que rápido vuelve a sumergirse en una sensibilidad cotidiana. El resultado es una imagen de alta resolución, siempre en tránsito de desaparecer, porque la luz tiende a apagarse.⁶

⁶ La imagen que se verá a continuación se produce en el sur del país y es recuperada a través de la red social *Instagram*. El procedimiento de exposición que elige *Delight Lab* está relacionado a la práctica del señalamiento, una praxis de apropiación del espacio público, cercana a formas de la performance y al activismo artístico. Su antecedente es la exploración del arte en la calle, uno de los principales motores de la vanguardia de los sesenta-setenta. En Argentina esta relación ha sido vinculada a figuras de la vanguardia conceptual como Alberto Greco, Edgardo Vigo, Oscar Masotta y en Chile está ligada principalmente a las propuestas de la Escena de Avanzada. Esos antecedentes son ineludibles para pensar las prácticas en espacio público del arte contemporáneo.



Gneko. Espíritu del agua. Proyección sobre Tanques Essal. Colab. Corporación Tratraico

Quiero recordar en este sentido la centralidad de la noción de “imaginación material” en el último libro de Soto Calderón (2022), cuya propuesta gira en torno de ese concepto como un significante que se constituye al desplegarse materialmente. De ese modo, la autora recoge la instancia performativa de la imagen. En el caso que nos ocupa, las proyecciones componen un territorio modesto de experimentación que inaugura campos de relaciones. Así, estas imágenes muestran, desde el esquema de su actuación, opciones estético-políticas transformadoras, pues su escenificación modifica algo del orden de lo posible. Además, en cuanto instituyen relaciones inéditas, intervienen el terreno de una subjetividad, a la vez que conectan con el espacio macro de su participación hegemónica.⁷

Es decir, las imágenes acompañan la formación de subjetividad como un acto de creación que no constituye una función suplementaria, ellas conforman la trama de la totalidad de los procesos de conformación de realidad, como lo hace la literatura o también, en otra clave, la economía. Así, cada escena lumínica comporta la aparición de una ficción en el terreno extenso

⁷ Habría que reconocer también, entre los dos libros citados de la autora (2020; 2022), un traslado que va de la centralidad del concepto de imagen hacia el de imaginación y que puede verse desde la elección misma de los títulos de estas publicaciones. Así, Soto Calderón (2022) propone expandir el término imaginación, en tanto concepto saturado de la historia del pensamiento, hacia lo que denomina su “fuerza formadora”. Esta no preexiste a las prácticas, sino que se constituye en el trayecto de su desenvolvimiento. Tal es el pasaje que le permite la articulación del concepto-guía de “imaginación material”. En ese sentido, la imagen como centro del pensamiento filosófico contemporáneo cede ante la necesidad de imaginar otro presente y, por tanto, la crítica cultural se asume en la actualidad involucrada en el territorio del *hacer* (que coincide con un *hacer la imagen*).

de las prácticas vitales. En ese sentido, sería más preciso considerar la influencia de las imágenes de *Delight Lab* de acuerdo a lo que Josefina Ludmer exploraba en su último libro, *Aquí América Latina*, en términos de lo *íntimo-público* (2021: 31). Es decir, como una “fuerza formadora” de la especulación imaginativa. “Fuerza formadora”, como concepto, aparece tanto en Soto Calderón (2022: 10) cuanto en Ludmer (2021: 32), mostrando que la performatividad del hacer estético funciona justamente a causa de la reversibilidad del sentido. Así, la performatividad, haciendo uso de la ambivalencia de los sentidos del presente, abre zonas de indeterminaciones potentes y pasibles de ser ocupadas. Con ello, estas imágenes comportan un modo de la especulación en tanto organizan materialmente su propia escena de apariciones y, con ello, contribuyen a dar una forma a lo común.

La estructura de la imagen del colectivo lumínico *Delight Lab* establece entonces un vínculo con el territorio comprometido (para los casos que vimos, el de la revuelta, el territorio ancestral indígena o el mar). Instituye asimismo un vínculo técnico, la posibilidad efectiva de aparición de una señal de luz sobre un soporte más o menos firme que puede ser el agua, un edificio, un bosque. Desde esa conjunción la acción traduce los términos a una posición de perspectiva latinoamericana y feminista.⁸ Con esa matriz se reconocen algunos personajes: un puma, el conjunto de las mujeres *selk'nam*, las consignas asamblearias, un rostro indígena, una canoa. Todos tienen el mismo estatuto, son parte de un ecosistema en resistencia. Esto es: un conjunto de alianzas que exponen trozos de mundo para conquistar una legibilidad compartida.⁹ Con ello, las expresiones configuradas desde la

⁸ Para extender estas consideraciones sugiero la lectura de “*Chile despertó: conmociones de lo sensible y regímenes de la mirada*” de Nelly Richard (2024), donde indaga sobre la función del arte y las opacidades y transparencias del trabajo con la luz en el contexto neoliberal que asecha a la revuelta. A ello, puede agregarse el lazo que tiende este capítulo –en su afán de conectar el registro político con el registro estético desde la dislocación sensible provocada por el vínculo entre los ojos y la visión de futuro concentrada en la consigna de “Chile despertó”– con la idea de los *ojos abatidos* de Martín Jay que referimos arriba.

⁹ La referencia es al Konvolut N del *Libro de los pasajes* que cito aquí en extenso: “Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la «historicidad».) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las «ciencias del espíritu», tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: Todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (Benjamin, 2016: 465). La referencia permitirá construir la idea de “dinámica del fragmento” que aparece a continuación, en cuanto pertenece al mismo universo de significados. Según espero argumentar, esa dinámica configura el movimiento en que las imágenes traban una relación de pertenencia (aunque no de necesidad) que aseguran la expresión de su carácter.

luz reivindican la capacidad agencial desde una dinámica estructural del fragmento.¹⁰

Es inescapable, sin embargo, retornar sobre un cierto *malestar en las imágenes*. Expresión conocida, que busca traducir una incompetencia en las artes para contribuir a las transformaciones de la existencia colectiva. Así, el malestar asoma ante la posibilidad de que la resistencia por la imagen no sea suficiente para afrontar la velocidad de construcción de una imagen hegemónica (o *reproductiva*, según el término que usa Rancière) que actúa a veces con “pretendidos gestos de revuelta” (2010: 34), cuando no participa directamente de una sensibilidad ligada a formas conservadoras.

Escena de sombras

Para recordar que la relación entre luz y política tiene larga data bastará con recurrir a la carta pasoliniana que relata el encuentro con los reflectores militares en la campaña italiana (Didi-Huberman, 2012). No obstante, la saturación de la luz en la imagen, según se desprende de la hipótesis de este artículo, indica algo más que su exacerbación en el mundo contemporáneo. Indica más bien el sitio donde se emplaza la historia y, a la vez, un lugar de producción *del común* (Negri y Hardt, 2011). Para avanzar sobre esto propongo recuperar la pequeña novela experimental de Nona Fernández, *Chilean Electric*, que en su inicio compone una escena de sombras: “La niña rubia iba de la mano de su madre, así me dijo. Las sombras de sus cuerpos se proyectaban en los muros y en el suelo, avanzaban a sus espaldas sin desprenderse de sus pies” (2017: 17). Ese es el comienzo del relato sobre la noche en que la plaza de Armas de Santiago de Chile se ilumina por causa de las lámparas eléctricas, y que continúa del siguiente modo:

la gente se acercaba a los faroles y sonreía bajo las ampolletas mirando sus propios cuerpos iluminados, exponiéndolos al resto como quien muestra un traje nuevo. La niña rubia era muy niña y me dijo que miraba todo sin soltar la mano de su madre porque no terminaba de entender lo que pasaba. El brillo de las ampolletas era tan potente que hizo desaparecer las sombras de la plaza (Fernández, 2017: 19).

¹⁰ Las condiciones de esta dinámica pueden comprenderse a la manera benjaminiana por vía del montaje, según las consideraciones del autor a propósito de las vanguardias y sus ensayos sobre Brecht, o también en la perspectiva de Jane Bennett respecto de los ensamblajes y la agencia material, en aquello que la autora recupera de las proposiciones de Deleuze y Guattari: como colaboración entre agencias humanas y no humanas. Soto Calderón refiere a este problema. Afirma que las imágenes no están sujetas a lo que representan, ni tampoco rinden cuentas sobre lo real, sino que están más bien comprometidas “con los tejidos de lo real que son capaces de construir” (2022: 64). En la perspectiva de estos autores este trabajo define una *dinámica estructural del fragmento*.

Esta escena marca entonces un antes y un después en la ciudad. Es sabido que la aparición de la luz nocturna señala un conjunto de posibilidades ligadas a la producción, especialmente en las fábricas. Como sabemos, la luz es la condición para que la industria seriada pueda rotar los turnos, permite asignar horarios de trabajo extendidos. Sobre esa escena primigenia vuelve la narradora de la novela, con un relato de un recuerdo impropio, aunque en primera persona. En ella el trabajo onírico y el de la herencia familiar configuran una manera de transcurrir el tiempo. La narradora dice:

Una ciudad alerta, siempre encendida, la ciudad insomne. Esos postes de luz que fueron los primeros, llevaban el nombre de la empresa alemana que los levantó. Era un logo circular con una sigla en su interior. Tres o cuatro letras indescifrables [...] Esos postes permanecieron en la ciudad durante muchos años. Camino a la compra del kilo de pan y el cuarto de aceite, de la mano de la niña rubia que con el tiempo se transformó en mi abuela, vi esa sigla impresa en los postes de luz en la calle donde nací. Esta es la empresa en la que trabajaba mi papá, así me dijo, y me enseñó la marca con su mano blanca y arrugada, como un testimonio de la noche donde, según ella, comenzaron a trampear con el tiempo (2017: 21).

De estas escenas espero recoger dos cuestiones. La primera tiene que ver con el presente posutópico del arte que augurara Rancière, cuya salida es por los modos de crear lazos (2016: 28). Es esta una actitud reivindicativa de lo que efectivamente acontece, de los gestos que ponen en pie de igualdad la fuerza de la materia, las responsabilidades institucionales y la disposición de los cuerpos. En el caso de la novela, las imágenes *recuperan* un pueblo desde el dispositivo de luz, reconociendo un cambio de época que se percibe en las siluetas iluminadas de la plaza. Esa luz hace confluir épocas y sostiene una sensibilidad a la vez que recrea y consigue dar actualidad a un deseo compartido. El escenario de la plaza, en ese sentido pone en diálogo lo personal de un recuerdo con la complicidad de la participación colectiva. La narradora recuerda aquella sorpresa conjunta con un leve resque-mor de infancia que se articula entre la expectativa de lo nuevo y la propuesta de mundo importada por la empresa extranjera.

Ese marco de sensaciones se aprecia en el uso sutil de los adverbios que ella elige para contar, por ejemplo: “La luz era mucho *más* brillante que la de las lámparas de mecha. Era una luz completa que no dejaba a nadie afuera” y luego: “Los santiaguinos *nunca* se habían visto así. El hermano colorín era *aún más* colorín bajo los faroles” (Fernández 2017: 19, el subrayado es mío). Una segunda cuestión es la escritura intervenida de Nona Fernández, la primera página del libro (en la edición de 2015 de Alquimia) imprime un croquis de Santiago de Chile, con su río y su periferia. Casi a

continuación aparece una boleta de gas, a modo de carátula. Cada cierta cantidad de páginas, una frase en tipografía de la máquina de escribir ocupa una carilla completa y en el transcurso de la novela hay, además, dibujos y fotografías intercaladas. Así, la narración es una apuesta por la reconstrucción de la memoria, con sus fallas atestiguadas en materiales varios, que intentan reponer el valor del conjunto de sensaciones que componen la vida de quien recuerda.

Queda por revisar si estas escenas de luz son el último avatar de una época o de una sensibilidad y con ello, si estamos obligados a abandonar la canónica definición de la *política como gestión del conflicto*. Nelly Richard (2024) comenta el borde que toca el colectivo de activismo lumínico *Delight Lab* al proyectar sus consignas en el edificio de la Compañía Telefónica ubicado en la Plaza de la Dignidad durante los días de la revuelta. Coloca como borde su confianza en la hipervisibilidad. Entiende esta luminosidad como una posición de confrontación táctica que se debate entre el oscurantismo, la transparencia, el blanqueo, las sombras, los claroscuros, a los que se agregan los rostros de víctimas de la revuelta social en una “doble espectralidad” que reactiva el eco del lamento por los muertos de la dictadura. Luego, la rememoración en *Chilean Electric* sostiene en la plaza y en la fábrica dos espacios enlazados por el recuerdo de la niñez hecha cuerpo en la experiencia privada. Así, el pasado aparece como un tiempo que sostiene todavía la arquitectura del presente, construyendo una genealogía. Con esto, el esquema que proponen las dinámicas lumínicas son un muestrario de aquello que consigue legibilidad, pero que para activar su despliegue, es decir, la extensión de sus potencialidades, precisa de un movimiento crítico que conforme una ocasión para tales expansiones. Esa es la condición de una política que se debate entre la imagen hegemónica, una idea de resistencia y el devenir de la historia.

En ese sentido, los materiales estéticos siguen articulando posibilidades a su alrededor, inclusive cuando la claridad que otrora se arrobaran esté destinada actualmente a la modestia de algunos gestos, expuestos al riesgo de errar por la ausencia de una estructura programática. Lo que estas prácticas sugieren, las proyecciones y la *nuvelle*, son modos de activar las genealogías haciendo confluir materiales diversos como forma cognoscitiva enclavada en la política del fragmento, en su doble poder de cifrar y de interrumpir la historia. Tal como dice Bennett, se trata de “cuidar nuestras interrupciones para que formen estructura” (2020: 57). Entonces, para cerrar, en principio aclarar el marco epistemológico de una crítica que sigue el rastro específico de la luz como apertura para pensar el tiempo presente. En este sentido, la luz es la unidad que reúne las prácticas analizadas. Por otra parte, señalar el establecimiento de las condiciones de habitabilidad del

tiempo que corre, como un vaivén que oscila entre el agotamiento y el despertar de la imaginación. Allí se sostiene una vía de escape a la función aplastadora de la imagen. Así, las formaciones de luz que estudiamos conforman y deshacen proposiciones arriesgando un imaginario posible para pensar lo político y lo común, como una forma de colaborar con la memoria colectiva. Desde actos de rememoración específicos no solo recuerdan al modo en que lo hace la historia (desde un conjunto de eventos fechados y documentados) sino que insertan la dimensión de la tradición oculta, de las memorias antepasadas que se recuperan torpemente, pobladas de trampas, pero que insisten en conformar una malla donde puedan tramarse sus verdades coyunturales.

La mañana en que amanece lejos de los reflectores del fascismo, Didi Huberman cuenta que Pasolini dice “ho danzato in onore della luce”, una luz torpemente brillante que encandila de deseo al clarear el día, en una claridad que es también promesa amenazada. En ese sentido, las ampolletas de la plaza de *Chilean Electric* y las proyecciones de *Delight Lab* son un llamado tenue, que brilla pero no encandila, en donde pueden tenderse algunas relaciones para calibrar los alcances de las tareas de la crítica.

Bibliografía

- AUSTIN, JOHN L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”, *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2019.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2016.
- BENNETT, JANE. *Materia Vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- BISET, EMMANUEL. “El abandono de la crítica”, *Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea*, núm. 19, 2024.
- BUTLER, JUDITH. “Qué es la crítica. Un ensayo sobre la virtud de Foucault” Tr. de Marcelo Expósito, *EIPCP. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- LATOUR, BRUNO. “¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin Energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación”, *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 11, núm. 35, 2004.
- LUDMER, JOSEFINA. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021 [2010].

- FERNÁNDEZ, NONA. *Chilean Electric*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2017.
- MARTÍN, FACUNDO NAHUEL. *Ilustración sensible. Hacia un giro materialista en la teoría crítica*. Buenos Aires: Ediciones IPS, 2023.
- NEGRI, MARIO. HARDT, MICHAEL. *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal, 2011.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- RICHARD, NELLY. *Tiempos y modos*. Palinodia, 2024.
- . *Margins and Institutions art in Chile since 1973*. Melbourne, Santiago de Chile: Art and Text, 1986.
- SOTO CALDERÓN, ANDREA. *Imágenes que resisten*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2023.
- . *La imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022.
- . *La Performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- ZYLINSKA, JOANNA. *Ética mínima para el antropoceno*. Valparaíso: Mímesis, 2023.