

La imagen chamánica de Lester Álvarez

Gerardo Muñoz

Incubadora edic.



Lester Álvarez. “Biblioteca para lomo-lectores” (2018-2019)

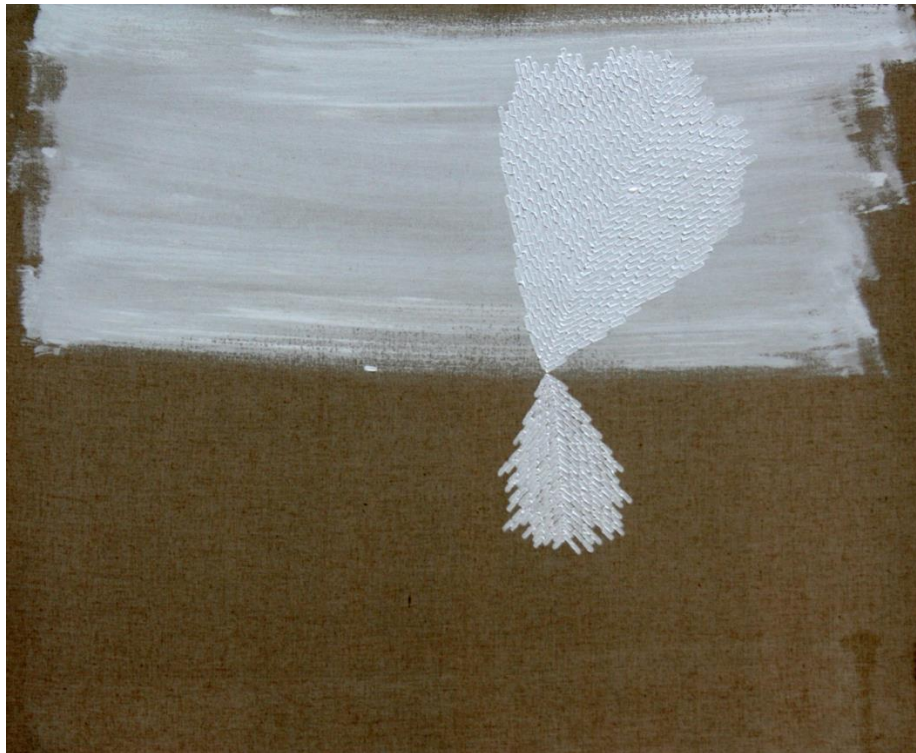
I. La insistencia en los libros y la lectura nos da acceso al mundo sensible del artista Lester Álvarez. ¿Pero a causa de qué un artista se enamora de los libros o de una biblioteca como punto de partida para el despliegue de su constelación de imágenes? Si pensamos en proyectos como “La Maleza” (2015-2016), “Biblioteca para lomo-lectores” (2017), o el proyecto en colaboración con Ezequiel Suárez con el libro-objeto *Un metro en Asia* (2017-2018), vemos con nitidez que lectura es una forma de regreso al mundo – no

tanto de “volver a casa”, como de dar riendas sueltas al afuera – porque ahora lo esencial es que las cosas nos lean a nosotros. Dicho así, la práctica de Lester Álvarez da un paso atrás con respecto a la teatralidad del objeto “libro”, puesto que la propia fenomenología de su trabajo pone el énfasis en el hallazgo por encima del tiempo presente [1]. Como sabemos, en la objetualidad la teatralización es la manera en que antiguamente se resolvió el problema del eclipse de la experiencia; que, por lo tanto, debía atenuarse bajo los presupuestos del efecto objetual sobre la realidad. Cuando Fried explicaba la “literalidad” de los objetos minimalistas en un espacio, directamente acentuaba la tesis de que entre las artes y la realidad yacía el teatro. De esta manera el medio pasó al campo del artificio. Por eso es por lo que el “presente” se consagraba a un estado de gracia, aunque el precio a pagar fuera el cierre del afuera, y de esta manera darle la espalda a una lógica sensoria que jamás coincide con aquello que la divide. En cierto sentido, la proximidad de la práctica de Álvarez con el libro tiene menos que ver con el estatuto del objeto que con lo que Elena Molina ha identificado como la producción de una lectura transversal [2]. Leemos para encontrar algo, o dejar que algo nos encuentre. Esto requiere de una elucidación más precisa, puesto que el modo transversal no busca archivar, extraer, localizar, u ordenar un sistema de signos entre libro y lector. Al contrario, recorreremos una diagonal de lectura

desde el delirio poético porque somos incapaces de leer la nada. De ahí que solo podamos leer la página que siempre falta.

En esa lectura de aquello que jamás será escrito, encontramos la transposición del momento en que las cosas nos leen a nosotros. En ese momento hacemos éxodo de la prisión de la objetualidad desde una *parabasis* que descentra a la teatralidad misma que había encarcelado a la *poiesis*. El dispositivo de lectura que Lester Álvarez pone a disposición de los espectadores busca, en última instancia, liberar la autoafirmación de una experiencia singular e irrepetible contra los monumentalismos de la Cultura. Justamente porque la arqueología es opaca, genealógica, y lapsa, es que al trabajar con los residuos del pasado no nos interesamos por la restitución de las sucesivas pérdidas como archivo. En este sentido Lester Álvarez es dueño de una práctica arqueológica en la que historia natural de la destrucción habilita un lugar para posibles sin tasarla en los pedestales de la Historia. Este modo de lectura transversal sobre las cosas explora esa región, tematizada por Eric Unger, en la que la coextensión entre posibilidad y realidad toma partido [3]. Dicho en otras palabras, no hay manera de atravesar la latencia de la posibilidad en la realidad sin la capacidad de ser leído por los residuos inconexos que, en potencia, emergen en una franja de tiempo. Por eso la

lectura no es una mediación orientada para la producción de un saber u ordenamiento hermenéutico – tal y como erróneamente se atendió en la paideia de los modernos – sino que es una forma de vida que participa en el intelecto común de la imaginación.



Lester Álvarez. "Comunión" (de la serie Pinturas Blancas, 2010)

II. Una vez fuera de la objetualidad, la inmersión en las formas emerge como la condición para una experimentación entre estilos. De ahí que buena parte de la obra de Lester Álvarez tenga lugar en una mixtura permanente. ¿Qué significa colaborar entre estilos y no meramente “autores” o “creadores”? En

primer lugar, que no hay condiciones verificables para la finalidad de un proyecto, sino que la unidad mínima ahora viene siendo el “gusto” en la medida en que se decanta por el *mood* de una cercanía. El estilo es el problema de la apropiación del mundo una vez que estamos fuera. Como ha visto Pacôme Thiellement: “El descubrimiento de la superioridad del *mood* en la obra es el momento - por desgracia muy raro - donde una obra de arte se abre a lo que le es exterior y se transforma en mundo, en paisaje, en respiración” [4]. El *mood* o la tonalidad es el sobrevenido del singular y, sin embargo, no hay tonalidad en el mundo sin pasar por las intermediaciones de las cosas y los seres que nos dispensa la violencia de la belleza. Por esta razón es que hacemos bien en no hablar de comunidad en estas mixturas, sino de un tejido que armonizan tonos entre los nombres: Ezequiel Suárez, Rafael Almanza, Román Gutiérrez, los colaboradores anónimos de “La vitrina que cae” (2016) en los autores muertos de la literatura cubana, e incluso, en la pintura (como en el cuadro “Comunión” donde color y figura se rozan en punto asintótico de una franja de la tela). Como me dijo el propio Álvarez en una conversación reciente, lo que a él le interesa en las distintas colaboraciones que ha llevado a cabo es una manera de entrar en “contacto” con formas externas que, en retorno, resuenan afónicamente con el modo en el que se organizan los materiales de sus piezas [5]. El tono es la forma en que

escuchamos la nota que escapa a la composición de una armonía; de la misma manera que una figura siempre resta a la propia forma de una comunidad.

Así, la comunidad de estilos aparece en virtud de un contacto desde el cual la sensación y la expresión solo puede darse mediante un “vacío de representación” entre un objeto y un sujeto en la estructura misma de la apariencia, como ha enseñado Giorgio Colli [8]. Cuando se entra en *contacto* con otro estilo, en realidad traspasamos el umbral para recorrer la intensidad del medio (*metaxy*). Por esta misma razón es que a la puesta en contacto del despliegue colaborativo de Álvarez le es ajena la idea de “acción relacional” del performance, puesto que en la relacional la unidad participativa promueve un sentido acabado sobre la “obra” que ahora coincide con la liturgia del cuerpo. En cambio, la dimensión del contacto de estilos busca liberar el medio por el cual una experiencia recobra un tono irreductible sobre el mundo. De algún modo, uno de los arcanos de la obra de Álvarez es el amor al medio que confirma la fragilidad de ese estar en el lugar (lo irrepresentable del contacto). Este amor ya no se personaliza ni queda anclado en la melancolía de un objeto perdido, sino que intuitivamente persigue una tonalidad para la cual solo hay imágenes posibles en perpetua mutación.



Lester Álvarez. "El Viaje de Salazar" (2021- , *work in progress*)

III. Hablar de la mutación de las imágenes en el medio es otra forma de acercarnos a la pregunta por el artefacto cinematográfico. No es menor que la forma cinematográfica en los últimos proyectos de Álvarez termine ocupando un lugar de convergencia entre las tramas mediales de la lectura, la experiencia y la anarquía de los sentidos que irradia una imagen. Pero la imagen cinematográfica pone disolución a los materiales que componen los peajes del mundo. De ahí que de alguna manera el cine de Álvarez se coloque en una inactualidad entre la historicidad del presente y la constelación eruptiva de la imagen. Esto no significa que la imagen multiplique los caminos hacia una diversificación de la Historia, sino, más bien, que la imagen en

movimiento muestra una salida afectiva para tematizar el vínculo entre imaginación y realidad. El mismo Lester ha vinculado su práctica fílmica no tanto a las mediaciones técnicas del aparato, del montaje, o de la reproducción modernista del cine como artefacto para un público, sino a la tradición imaginista y neoplatónica de la imaginación relativa a una ontología modal constitutiva de los medios disponibles [6]. En otras palabras, el cine ya no se entiende como una caja de resonancias sedativas para el entretenimiento ni para las lógicas comunicacionales de la narración (la imagen vicaria de Hollywood), sino con lo que pudiéramos llamar con Raúl Ruiz, una imagen chamánica en la que la supervivencia del cine pone en movimiento una lógica de la sensación y por lo tanto de lo inenarrable.

Como escribe Ruiz en un momento definitorio de su ensayo: “Cuando hablo de la función chamánica del cine lo que trato de decir es que el cine que me interesa es siempre un viaje entre mundo diferentes y que esos mundos son inevitables de la muerte o el de los reinos naturales. Ese juego inmenso puede convertirse en un territorio abierto a los cineastas chamánicos” [7]. Por eso para Ruiz antes que una historia o un plano, el cine siempre termina por realizar una película “invisible” capaz de generar “un viaje por el más allá... para regresar a nuestro mundo por caminos inexplorados”. Si pensamos en el

actual proyecto de Lester Álvarez, titulado “El camino de Salazar”, encontramos que el vórtice de la exploración radica en el camino entreverado por el cual la imagen y el pasado se entreveran para producir una verdad. Si para la imagen-central de Hollywood o del cine realista soviético, la verdad quedaba subrogada a la producción mimética de la realidad; para el cineasta chamánico, la verdad es la forma de arar en el mundo sensible. Por eso hacerse un camino desde la imagen es estar en condiciones de abrir los posibles que destituyen la ficción de la realidad y las entelequias intercambiables que la diagraman. Ante un mundo incapaz de elucidar una verdad desde la experiencia, la hechicería del cineasta chamán agrieta bifurcaciones en el cual afloran los medios posibles. Y es desde la fragmentación de las imágenes en donde el mundo de los objetos pierde eficacia. El viaje imaginal le abre paso a una vida póstuma en una noche en la cual el clamor de la luz es solo símbolo de lo que es únicamente un destino.

Notas

1. Michael Fried. "Art and Objecthood", en *Art and Objecthood: Essays and reviews* (University of Chicago Press, 1998).
2. Conversación personal con Elena V. Molina. Mayo de 2021.
3. Eric Unger. *The Imagination of Reason* (Routledge & Kegan Paul, 1952).
4. Pacôme Thiellement. *Tres ensayos sobre Twin Peaks* (Ediciones Alpha Decay, 2020)
5. Conversación personal con Lester Álvarez. Mayo de 2021.
6. Solveig Font. "Aquí y Ahora: Lester Álvarez", *Rialta*, mayo de 2020: <https://rialta.org/estar-aqui-ahora-lester-alvarez/>: "Los neoplatónicos herméticos del Renacimiento, como Ficino, o Camillo Delminio, para no hablar de Giordano Bruno, estaban persuadidos de la importancia que poseen las imágenes no sólo para aprender y consolidar los conocimientos, sino incluso para configurar la estructura del psiquismo. Por eso, bien puede decirse que en los siglos XVI y XVII el espejo en que se miraron los príncipes y los pontífices, los místicos y el pueblo llano y, por supuesto, los escritores y los artistas, era un espejo de imágenes, un espejo de la imaginación."
7. Raúl Ruiz. "Misterio y Ministerio", en *Poéticas del cine* (Universidad Diego Portales, 2013), 130.
8. Giorgio Colli. *Filosofía de la expresión* (Siruela, 1996).