

Joy Laville: pintora de la levedad

Nacida en Inglaterra en 1923, y radicada en México desde hace casi cincuenta años, Joy Laville es un referente imprescindible en el panorama de nuestras artes plásticas. Con este texto festejamos los ochenta años de una artista que ha sabido sugerir los infinitos matices de la claridad.

Joy Laville no es abstracta, geométrica o realista; su pintura está hecha de insinuaciones cuyo enlace más nítido son las siluetas y huellas que habitan en la memoria, en sus múltiples capas y recovecos, allí donde pasado y presente se funden en un tiempo móvil: el que subyace en el espacio atemporal, fijo, de los objetos y figuras del cuadro. Existe, sí, una memoria primigenia que late en la obra de esta artista nacida en 1923 en la isla de Wight, Inglaterra: es el recuerdo de ese lugar expandido y reinventado por la memoria vital en otras costas, como si de aquel sitio inicial sólo perdurara un bosquejo. Y sí: las escenas pintadas por Joy Laville parecen un deliberado esbozo leal a las formas de lo que se conserva y se pierde a causa del destierro. Si así fuera, habría, desde esta lectura, una doble actitud dirimida entre la región de origen como un espacio mítico e inalcanzable que cruza secretamente a las obras; y, por otro lado, el esbozo como categoría estética. Caben, además, otras designaciones. Por ejemplo, la de registrar los cuadros de esta autora como neofigurativos, y es cierto, desde un punto de vista historiográfico ese señalamiento tal vez sea correcto. Pero no, la pintura de esta inglesa que vivió durante años en Canadá (1947- 1956) y estableció su residencia quizá definitiva en México, excede la clasificación antes mencionada. Por su originalidad, por su ubicar la propia conformación visual al margen de una neofiguración más convencional y conocida, Laville se abre camino en una situación transitiva entre lo verosímil y la abstracción con un manejo del lenguaje pictórico absolutamente personal. Y con este enclave se inserta en la modernidad mediante la construcción, reitero, de un estilo bien definido e insular, como si buscara establecer la metáfora global —que recorre todos sus cuadros— cuyo origen está en la isla donde nació. Dicho en otros términos, la pintura de Joy Laville tiene la gran virtud de no parecerse a ninguna otra, aunque ella reconozca el influjo de su maestro Roger von Gunten. Y a propósito, por su abarcador manejo de la luz —casi no hay claroscuros en sus imágenes—, podría emparentarse con el impresionismo. Por otra parte, sus contornos difusos, su lirismo y sus escuetas pautas figurativas la acercan a su coterráneo William Turner. Otra relativa coincidencia: la conformación de las figuras a medio camino entre el realismo y la mancha, entre lo



Joy Laville, 1996.

reconocible y el aplanamiento desfigurador, recuerdan las pequeñas figuras del argentino Guillermo Kuitca. Insisto, es una coincidencia, porque ambos artistas, Laville y Kuitca, no se conocen entre sí y tampoco han visto sus respectivas obras.

Volviendo al tema de la memoria, es necesario precisar que ésta aflora bajo la forma de una condición tácita y sustancial; atraviesa cada tela como si se tratara de un fino y transparente velo; tocada por la levedad, el eco del recuerdo es el suelo sim-

bólico de uno y otro y otro cuadro, generando una sensación tan intangible, tan inmaterial como la vagarosidad de la memoria. “Los cuadros de Joy, como los sueños, no parten de apuntes sino de recuerdos...” escribió alguna vez Enrique Krauze. En efecto, Joy Laville nos hace sospechar que sueña con los ojos abiertos a la luz, al breve juego de formas y al color, con una melancolía que convive muy bien con los frecuentes medios tonos y que no desdeña los espacios soleados.

“Desde hace un año vivo con una mujer lila. Cuando abro los ojos, cada mañana, la veo en su postura habitual: está de pie, en medio de una habitación verde... desnuda, con los brazos un poco echados hacia atrás, como esperando que alguien le tome una fotografía. Por la ventana que está a su espalda se ve la noche de luna... la luz de la luna que ilumina unos muros con enredaderas y un árbol... La otra ventana de la habitación da a la otra noche, mucho más oscura. A veces, me acerco y busco a la mujer, y allí está siempre, esperando... La mujer, la luz, el árbol y la noche están en un cuadro de Joy Laville”, escribe Jorge Ibargiuengoitia en un catálogo de la muestra que Laville presentó en la Galería de Arte Mexicano en 1967. El escritor maneja

aquí la ambigüedad fundada entre la mujer (su mujer), que comparte la recámara con él, y las figuras femeninas de dos cuadros colgados sobre los muros del cuarto. Es decir, Ibargiuengoitia abre en su texto las fronteras de los cuadros para crear un juego de relaciones entre el interior y el exterior de ambas telas. Un juego que la pintora parece realizar con naturalidad. Veamos lo que el escritor agrega en otra parte del prólogo: “Joy Laville sabe ver, sabe recordar, sabe poner colores sobre una superficie plana, y tiene la rara virtud de poder participar en el pequeño mundo que la rodea.” El paralelismo hecho por Ibargiuengoitia en el fragmento anterior y esta última transcripción hablan de una vertiente autobiográfica sui géneris, pero palpable en la obra de su mujer. Además, la ambivalencia entre la superficie pintada y el ámbito tridimensional de la habitación alude también a los rasgos personales que la pintora introduce en su pequeña, sintetizada y sabia poética visual. De ese modo, en la medida en que Joy Laville transforma su entorno en material estético, las pautas de su autobiografía se fusionan con la simultaneidad del presente. —

— LELIA DRIBEN

C I N E

Metafísica del dolor

La esperada segunda película de Alejandro González Iñárritu ya está en cartelera. Después del extraordinario éxito mundial de Amores perros, 21 gramos se enfrenta al reto de estar a la altura de las expectativas del público y confirmar a su director como uno de los grandes talentos del nuevo cine.

V eintiún gramos es el peso de la vida, o del alma, o de aquello que por cualquier otro nombre dicen algunos que se pierde al morir. Todo en esta premisa —falsa o cierta, no es el punto— es de naturaleza mística y tiene implicaciones éticas. Parte y desemboca en el ámbito de las Ideas, y se antepone a la realidad sensible. Esta realidad es truculenta, necesariamente imperfecta, pero, a la luz de la abstracción que la acoge, revela un sentido final. Casi siempre, un sentido edificante y sublime.

Por todo lo dicho, *21 gramos* es el nombre elegido para la segunda y esperada película de Alejandro González Iñárritu, quien, en colaboración renovada con el guionista Guillermo Arriaga, ha elegido privilegiar las ideas (las Ideas) en aras de una narrativa más cercana a la mundanería. Las directrices filosóficas de la cinta —desde un principio, el sustento de su campaña publicitaria— han predisuesto al público a entender la cinta como una fábula sobre la vida, la muerte y las resurrecciones simbólicas, que utiliza el argumento y los personajes

como vehículos y medios de exposición. Lo inverso, por lo tanto, queda más o menos anulado: *21 gramos* no es una historia con fin narrativo en sí mismo, de la cual las conclusiones y experiencias se desprendan como una consecuencia al margen.

Uno querría evitarlo, pero el caso particular lo exige: para internarse en *21 gramos* —incluso en su mera reseña— hay que hablar de *Amores perros* como antecedente y referencia: simplemente, aquélla no existiría sin ésta. Primero por las razones obvias: el éxito avasallador de su ópera prima le permitió a González Iñárritu filmar su segunda película en condiciones inéditas para un director mexicano, como tal desconocido en su país, ya no se diga el extranjero. Cuando la productora Focus Features decidió hacerse cargo del financiamiento de *21 gramos*, el director ya había decidido las condiciones creativas de su proyecto: la elección del *casting* y las locaciones, el guión intocable y el derecho al corte final le correspondían sólo a él. Nada de esto se pondría a discusión. Se trata —así la ha calificado—, de la primera película en Hollywood concebida por mexicanos, en donde la injerencia

estadounidense se limita a la inversión del capital.

Los otros vínculos con *Amores perros* —los que interesan más allá del cliché del “mexicano que conquista Hollywood”— son los que mejor explican los altibajos de *21 gramos*. Son también los que podrían comenzar a definirlo como autor, y cuya reincidencia es clave para someterlo o no a un juicio a veces perjudicial, a veces halagador.

Mucho tiempo antes de su estreno, lo único que se sabía de la cinta era que el azar volvía a ser protagonista en la forma de un accidente automovilístico. Otra vez —corrían los rumores— las vidas de tres personajes se verían entrelazadas como consecuencia de una fatalidad. Cada vez que se lo cuestionaba al respecto, el director respondía con un enfático: “No es lo mismo.” La estructura de *21 gramos*, proseguía en su defensa, era un logro atribuible a la valentía de Arriaga: ni rastro de narrativa lineal, simultánea o de episodios con cronologías que se rozan. Lo que en *Amores perros* era una trilogía de relatos convergentes, en *21 gramos* significaría la descomposición de un mismo argumento en partículas mínimas que sólo adquirirían sentido vistas en su totalidad. La expectativa se cumplió. A contracorriente de la tendencia más comercial del cine —inclusive del que corre riesgos, el que se niega a pactar con la flojera del espectador—, *21 gramos* es el tipo de película que no existe sin un público que pone el intelecto y participa.

Que éste sea uno de los logros de la cinta impide ser explícito en la revelación de su argumento: los implicados son una mujer (Naomi Watts) cuya vida familiar destrozada deriva en autodestrucción; un profesor de matemáticas (Sean Penn) que, después de estar desahuciado, recibe un trasplante de órgano, lo que paradójicamente deriva en una fatalidad mayor; y un ex convicto convertido a fanático religioso (Benicio del Toro), cuyo papel en el argumento es el hacer de pivote en el cambio de vida de los otros dos.

González Iñárritu se confirma en *21 gramos* como un director de actores al nivel de cualquier consagrado. La virtud en la que coincidían sus colegas cercanos al proceso de creación del personaje —“director del método” lo llamaban, emparentándolo sin reparos con Polanski o Altman— es evidencia de la compenetración emotiva del director con sus personajes, y de lo que él mismo ha calificado como la “tortura de dirigir”. La estética de *21 gramos* es indisoluble de su carga emotiva. Esto es atribuible a la fotografía de Rodrigo Prieto —con cámara en mano de principio a fin, creando una sensación contagiosa de vulnerabilidad— y a la dirección de arte de Brigitte Broch, que refleja los distintos estratos sociales de los personajes, a la vez que los unifica en su condición de infelicidad compartida.

En una cinta que en su totalidad no puede ser sino calificarse de intensa, quizá la intensidad exa-



Naomi Watts: una vida difícil.

cerbada es justamente su talón de Aquiles. Que cada uno de los retratos de vida esbozados antes suene sobrecargado de dramatismo y tragedia es el costo de que los personajes existan para ajustarse a abstracciones preconcebidas y no, en cambio, para habitar sus propias vidas —las clases de matemáticas de uno, la rutina familiar de la otra, hasta la vida carcelaria de aquél—, con todo y sus momentos superfluos, que son todo menos banales en el contexto de una existencia plena, y claves para entender la tragedia de su interrupción abrupta.

Y es aquí donde los *21 gramos* abstractos —y el peso del alma, y de la vida, y de todo aquello sobrehumano y divino— acaban cargándole a la cinta su equivalente en toneladas de gravedad narrativa. La aplastan bajo el peso de un dolor concentrado que, a fuerza de reiterarse en clímax y catarsis sucesivos, no encuentra en el espectador asideros inmediatos en su memoria emotiva —por ley de probabilidades, y no por ello intrascendente, mucho más serena y feliz. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Penn y González Iñárritu: de tú a tú.

La futura megabiblioteca

El proyecto de la nueva Megabiblioteca, que llevará a cabo el arquitecto Alberto Kalach, ha convocado un concierto de voces críticas a su alrededor. Miquel Adrià expone razones de orden estrictamente arquitectónico.

El concurso para la nueva Megabiblioteca “José Vasconcelos” llegó a su última etapa con tanta polémica como empezó. El jurado internacional que se juntó para oír y ver las siete propuestas finalistas decidió a favor del proyecto liderado por Alberto Kalach, aun cuando fue incapaz de llegar al mínimo consenso que daría mayoría al veredicto. Después de meses de convocatoria, selección de proyectos y desarrollo de las propuestas escogidas, sólo queda la elaboración del proyecto ejecutivo y su construcción, en un comprimido calendario comprometido con los fastos de final del sexenio.

Un análisis de las siete propuestas corrobora que la selección del jurado de la primera vuelta quiso ser política y geográficamente “correcta”, más que arriesgar en las potencialidades de los participantes; y al comprobar que no emergió ningún proyecto “revelación” entre los seleccionados, hace más lamentable la ausencia de Rem Koolhaas, Zaha Hadid y otros brillantes despachos que quedaron excluidos en la primera criba.

El jurado de la segunda vuelta, compuesto por cinco mexicanos, cuatro estadounidenses, un español y un japonés, se bloqueó en la confrontación de propuestas irreconciliables: Luis Fernández-Galiano, crítico madrileño y columnista de arquitectura en *El País*, y Aarón Betsky, neoyorkino que dirige el Instituto de Arquitectura Holandesa de Rotterdam, defendieron los proyectos de David Chipperfield y Alberto Kalach, respectivamente, sin llegar a convencer al resto del jurado con la contundencia necesaria de la mitad más uno: faltó diálogo. El proyecto del californiano Eric Owen Moss estuvo también en la contienda final, con más votos que el británico, aunque a mi modo de ver la inclusión de sus formas contorsionadas sólo se justificó por el elevado número de estadounidenses en el jurado.

David Chipperfield —autor de la recién terminada biblioteca en Des Moines, Iowa, y de la ampliación del Neues Museum de Berlín— proyectó una elegante secuencia de patios hilvanada por un recorrido rico en sutiles cambios de proporción y luz, a la vez que se constituía como un hito regenerador del deteriorado tejido urbano de la zona. El proyecto ganador de Kalach asumía mejor que ninguno las necesidades reales del cliente, fuera del programa bibliotecario: el nuevo monumento podría ser inaugurado total o parcialmente —con o sin libros— al terminar el sexenio. Cabe destacar que el proyecto de Alberto Kalach, Gustavo Lipkau, Juan Palomar y Tonatiuh Martínez reafirmó lo presentado en la primera vuelta del concurso: edificio lineal; sección simétrica que privilegia el espacio central-jardín botánico; y solidez aparente de sus fachadas levemente inclinadas. A diferen-

cia de otras propuestas finalistas —que cambiaron forma y estrategias al aumentar la altura permitida—, la necesidad proyectual de Kalach lo llevó repetir la apuesta y aumentarla, con un único pórtico estructural que se podría repetir indefinidamente.

En su mejor estilo, Kalach eludió el tema desde el principio: tomó la biblioteca como una excusa y el jardín botánico como un deseo. Todo el discurso se centró en privilegiar los aspectos ecológicos y paisajísticos. Como en obras anteriores, el arquitecto y jardinero Kalach juntó el programa en bloques sólidos, vaciando su volumen y perforando sus superficies. Después incorporó



El proyecto ganador.

la vegetación como factor de proyecto, para dejar que las plantas llenen de tiempo el espacio. Kalach proyecta espacios atemporales que apelan a las arquitecturas arcaicas, a la memoria remota de las ruinas y, sin embargo, en este proyecto rompe la ortogonalidad de la trama urbana de la Colonia Guerrero, que sólo se justifica por un accidente —la coyuntura de una subestación.

Las tres naves consecutivas que conforman su extenso edificio lineal pretenden desaparecer tras la vegetación, eludiendo su condición de monumento, de icono representativo para la ciudad. Si todas las propuestas resolvían un programa en planta, ésta destacó por su sección transversal repetible a lo largo de sus doscientos cincuenta metros, de la que colgarán los libreros. Fácil de construir en etapas, esta propuesta se convirtió en la solución más “inaugurable”. Y así, la futura biblioteca “José Vasconcelos” —o al menos su contenedor arquitectónico— será la oportunidad de Alberto Kalach para trascender más allá de la propia disciplina y materializar las expectativas creadas por este visionario y original arquitecto. —

— MIQUEL ADRIÀ