

opticks



opticks magazine n°15
5º aniversario luz PRIMAVERA-VERANO 2014

Índice

Editor y Director Octavio Ferrero Punzano
Maquetación y Programación José Antonio García Iváñez
Sección Arquitectura Vicente Ferrero Punzano
Sección Música Rafa Simons y Marta Amorós
Sección Música Clásica Quico Miró
Sección Literatura M^a José Alés
Edición Vídeo Jose Antonio García

Editado en:
C/Doctor Waksman, 5-2D
03440 Ibi (Alicante)
inbox@opticksmagazine.com
ISSN 2174-4904

Colaboradores: Victor David López, Joan Montón Segarra, Julio Ruiz, Rosendo Martínez Rodríguez, Kiko Sanjuán, Luís Casado, Mila Punzano Gisbert, Lorena Fernández Valero, Martín Hernando, Cristina Miró
Portada / Contraportada Miguel Ángel Díez



EDITORIAL	4	MACARENA TRIGO	86
ALEJANDRA FERNÁNDEZ	4	ALICIA MÁS	86
ÍÑIGO PLAZA	8	MIGUEL ÁNGEL DíEZ	88
ADA SORIANO	14	VICENTE FERRERO	98
MARÍA DÍAZ PERERA	14	GUILES MC GARRY	112
JAUME CABRÉ	16	HÉCTOR ALTERIO	118
MARTIN JARRIE	26	JULIO RUIZ	126
AQSO	34	RICARDO BELLVESER	130
TERESA VIEJO	38	JAUME MARCO	130
JOSÉ LUÍS ZERÓN HUGET	44	JOAN VILA GRAU	136
MIQUEL SERRATOSA	44	SHAUN TAN	148
ANTONIO LÓPEZ	48	JOE CREPÚSCULO	160
MICHAEL KNAPP	59	ANYA BARTELS-SUERMONDT	166
LIDIA BENAVIDES	68	M ^a JOSÉ ALÉS	172
RAMÓN GARCÍA MATEOS	74	JORDI VILA DELCLÒS	172
HELENA TORAÑO	74	ROSENDO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ	174
EULÀLIA SOLÉ	80	KIKE IBÁÑEZ	174

Editorial

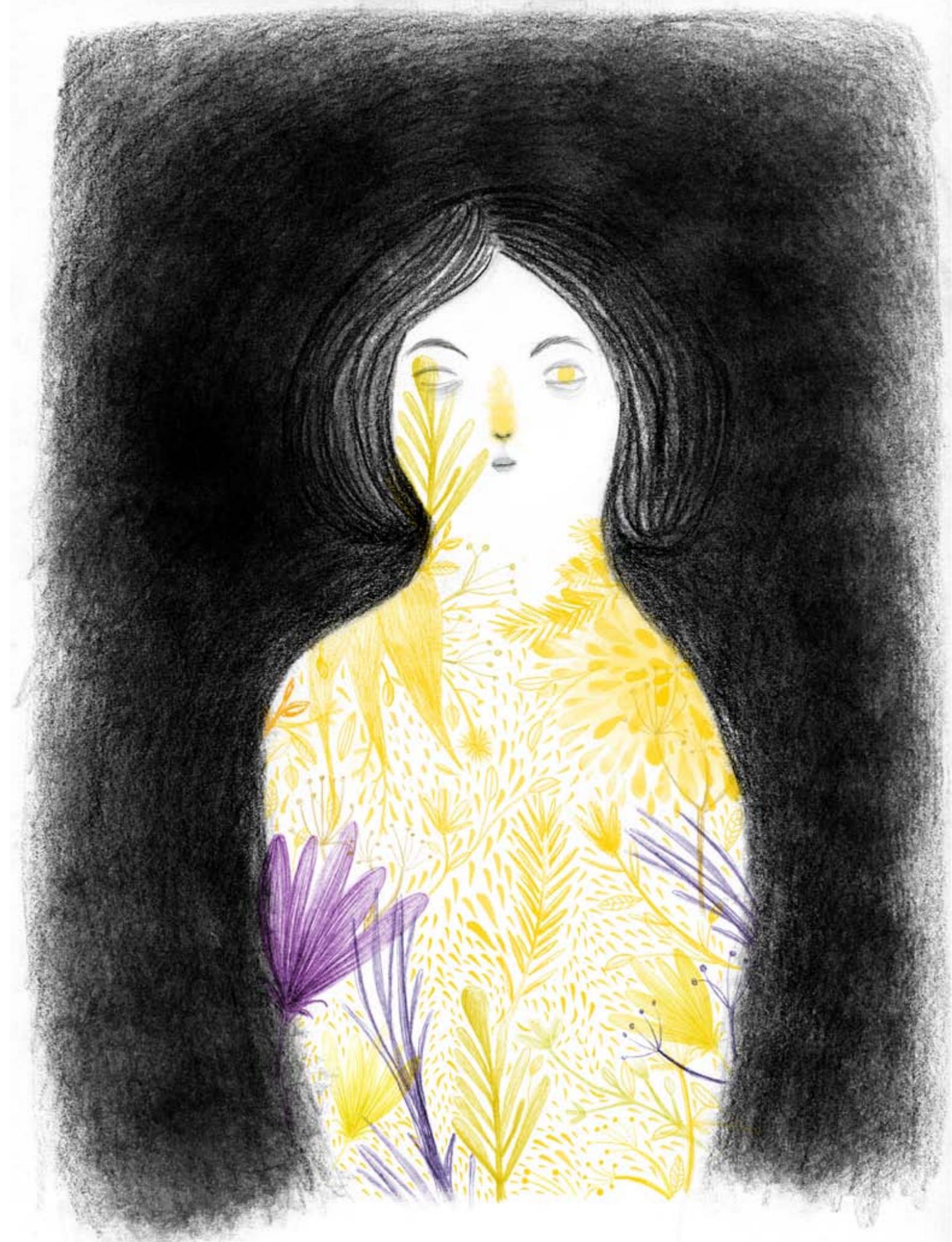
Luz

Por Octavio Ferrero

Ilustración. Alejandra Fernández

Llegó taconeando con el mayor de los descaros. De forma repentina entró por la puerta de mi despacho, con total naturalidad. Las cosas que no se desean suelen presentarse de este modo. Traía los datos del mes

de abril bajo el brazo - Apretados bajo el brazo-, me dijo; como si pesaran toda una vida de esfuerzos, sacrificios y noches en vela. Apenas tenía treinta años y ya sabía cómo despedirme sin que se le quebrara la



voz, sin levantarla apenas, apoyada en la seguridad de su larga melena y mis indiscutibles canas. Nunca quise teñirme el pelo, para qué.

Me fui de la empresa sin espavientos. Me despedí de mis compañeras; con alguna llevaba más de veinte años trabajando. Me despedí del señor de la limpieza. Me despedí de mis plantas, la estantería, los cajones, el escritorio, los olores, los sonidos, las voces... A la chica de la larga melena no la encontré durante el curso de las despedidas.

Mi sofá es de eso que llaman polipiel, un cuero artificial; el mío, de un color ceniza muy limpio según dijo la vendedora. Es de lo más cómodo. Llevo cinco días sentada, repasando las cuentas, disfrazando de mérito sostenerme tanto tiempo en la cuerda. He pensado en buscar un nuevo trabajo. Todos me dicen que no tendré problemas. Me ha

llegado incluso alguna oferta. Pero ahora sólo puedo detener el tiempo en mi piano, mi delicado piano.

Recuerdo el día en el que creí descubrir algo tan perfecto como un nuevo sentido, acababa de cumplir los nueve años. –Mamá, ¿yo ya puedo ver?-. Mi madre me volvió a explicar, con los argumentos cariñosos de siempre, que nunca podría hacerlo. Perdí el sentido de la vista al nacer y nunca he sabido qué es eso de ver.

Ese día, sentada frente al piano, tracé algunas notas en mi cabeza. Se comprimieron y dilataron alternativamente. Podía sentir las como cuando noto a través de las yemas de los dedos. Dibujaban piruetas, se alzaban y alzaban hasta perder fuerza y detenerse en el aire, y luego caían, al principio lentamente, después embravecidas cada vez más rápido, veloces hasta

quemar, hasta arder y entonces..., entonces imaginé el rojo, también el azul, y el amarillo, y el verde... Inventé colores con la música que surgía de mi instrumento. Los colores pintaron las líneas que describían las notas. Seguí pintando así hasta descubrir el piano con el que creaba aquel universo. Pinté hasta iluminar el rostro de mi madre que permanecía sentada a mi lado con los ojos cerrados, contagiada por el delirio de la música. Pinté y pinté y me sentí feliz.

Puede parecer un contrasentido, pero al levantarme aquel día del taburete y dejar de tocar, la oscuridad más absoluta me inundó. Perdí lo que hasta entonces nunca me había faltado. Y entonces tuve miedo, era tan solo una niña. Abandoné mis estudios de piano, ante el estupor de mis padres que no encontraban razones para mi renuncia. Y jamás

volví a “ver”.

¿Cómo nunca hasta ahora he intentado experimentar aquella sensación? No sabría decirlo. He imaginado a través de la música de otros, nunca con el mismo resultado. Tal vez el taconeo descarado de la joven que acompañó mi despedida la otra mañana me haya proporcionado la ocasión de quedarme a solas, frente a frente, con el piano que otrora fuera cómplice. Concentrarme ante él, sin los miedos de una niña ni las urgencias de un adulto.

Esperaré algún tiempo antes de aceptar un nuevo trabajo. Quiero retomar mis clases de música. Considerar echar de nuevo un vistazo. Conseguir pintar con los mismos colores de antaño, arrancados de las teclas de un piano. ■



Íñigo Plaza

<http://iplazacano.com/>







Plenitud

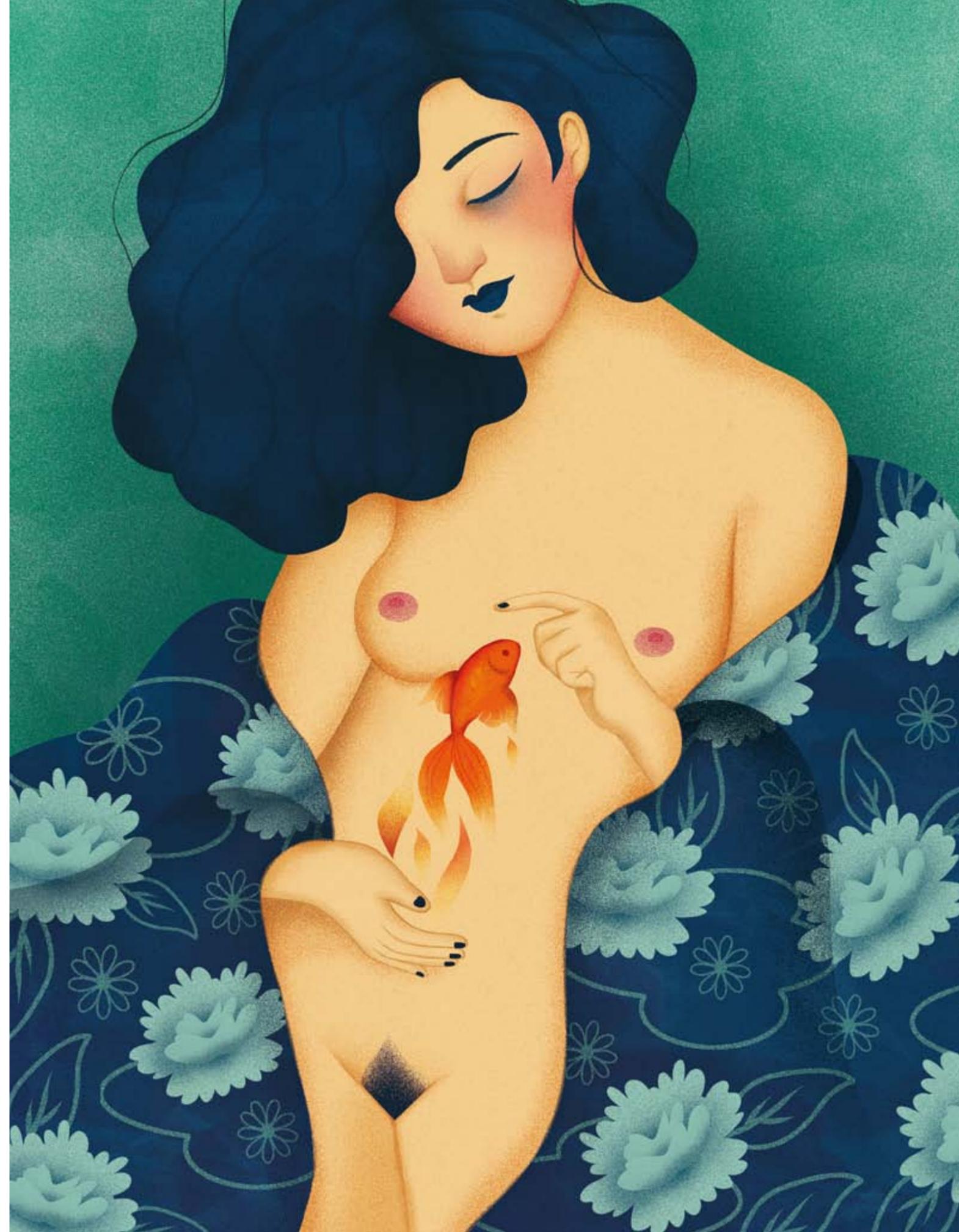
Poema. Ada Soriano

Ilustración. María Díaz Perera

En mi vientre antes llanura
se erige una montaña.
Mi vientre transmutado
por la savia de los árboles.
No tengo miedo
a tropezarme con tu cuerpo.
No eres un extraño.
Estaba preparado el recorrido,
espero tu llanto.
Plenitud.
Chispa que todo lo contiene.
Germen de fuego
donde reside el universo.
Universal tú,
luz que permanece en el abismo.
Puertas abiertas yo,
abiertas de par en par.

Cortinas descorridas
que abren el camino.
Cortinas desprendidas,
tú prendido,
descolgándote.
Plenitud.
Mundo quebrado en dos.
Alguien llamea desde abajo.
Asoma su rostro y llora.
Tus ojos y mis ojos,
Lluvia de miradas.
No percibo a los otros.
No los presiento.
Pleno tú en esta noche
abierta y dilatada.

De "Principio y fin de la soledad"



Jaume Cabré

Por Joan Montón Segarra
Fotografía. Miguel Payá Pérez

Escribo para que me leas. Sobre todo escribo porque no podría vivir sin hacerlo, pero quiero que me lean: si son diez, está muy bien; si son veinte mil, mejor. Me gusta ver cómo mis obras se traducen, porque se introducen en otro universo, una nueva manera de pensar, de concebir el mundo. Mira ahí, en los estantes tengo las doce o trece traducciones de *Les veus del Pamano*¹; y de *Jo confesso*², ya van siete. Llegaremos a los veinte idiomas.

1.- *Las voces del Pamano*. Trad. al castellano de Concha Cardeñoso Sáenz de Miera. Ed. Destino. Barcelona, 2012. La novela original *Les veus del Pamano* la escribió Jaume Cabré entre 1996 y 2003. Ed. Proa, Barcelona, 2004

2.- *Yo confieso*. Trad. al castellano de Concha Cardeñoso Sáenz de Miera. Ediciones Destino. Barcelona, 2011. La novela original *Jo confesso* fue escrita entre 2003 y 2011, Ed. Proa. Barcelona, 2011.



En Buenos Aires, a cuenta de su última novela, *Jo confesso*, una periodista admirada. “¿Vos sabés que este libro es imposible de escribir? Un libro tridimensional”. Cambios de narrador, en primera o tercera persona, se entrelazan con abruptos *flash back* de distintos personajes en una misma frase y ¡todo sin comas!. No es el caos. Y lo entiendo y me gusta. ¿Es esto vanguardista? Los recursos utilizados, desde luego, no lo parecen.

Homero ya lo hacía. Ahora afirmaré algo: aunque puedas romper moldes, no perderás el vínculo íntimo con Homero, que te anuncia, de entrada: “Hablaré de la cólera de Aquiles”, pero enseguida lo escondes para hablar del resto de los personajes y tú dices: “¡Oh, qué bien, Homero! ¿Cómo podías hacer esto en el siglo IX antes de Cristo?”. Y no te creas que son fuegos de artificio. Todo resuelto con una solidez y exhuberancia narrativa impresionante. Y, al final, surgirá Aquiles como si del Séptimo de Caballería se tratase.

Debe de ser un proceso de elaboración bastante arduo.

Sí. Hay que ser hábil para no causar dudas en el lector. El lector debe tener asideros que, sin advertirlo, le orienten.

Y sus lectores no pueden descuidarse.

Soy consciente de que estoy elevando el listón. Lo subí en *L’ombra de l’eunuc*³, en *Les veus del Pamano* y ahora también en el *Jo confesso*. Me gusta el lector que quiere un reto, que desea descubrir las cosas, que no tiene bastante con las evidencias, porque si no hay sorpresa no tengo motivos para pensar que vale la pena pasar página. No es necesario explicitar gran cosa, porque el lector es inteligente y las irá deduciendo”.

El boom Jaume Cabré se vislumbraba con Senyoria, se manifestó rotundo en Les veus del Pamano y con la aparición de Jo confesso, rayos y centellas, llegó la apoteosis.

Es evidente que su bagaje como guionista de ficción o para programas de televisión explica su forma de escribir.

Cuando un viernes, reunido con tu

3.- *La sombra del eunuco*. (No se ha traducido al castellano todavía). *L’ombra de l’eunuc*, Barcelona, Ed. Proa, 1996. Novela escrita entre 1991 i 1996.

equipo de colaboradores, detectas que le falta credibilidad a uno de tus personajes y el lunes, por narices, hay que entregar el guión, no hay más remedio que espabilarse. Lidiar con este tipo de problemas, durante cinco años, seguro que me ha dado oficio y me ayuda a solucionar los problemas con los que me encontraré, porque nunca sé de qué irá lo que estoy escribiendo.

¿Ah, no? ¿No sabe lo que hará? Hay muchos escritores que en el momento de empezar a escribir tienen perfilada en su cabeza la historia y la estructura...

Es la manera inteligente de escribir. ¡Esto lo envidio mucho! Algún colega me ha reconocido: “Si no lo tengo todo pensado, soy incapaz de escribir una línea, me daría pánico”. Yo soy incapaz de seguir este método. Así es que pienso: “Lánzate y ya veremos qué sale” y, mientras tanto, ¿qué hago? Navego con los personajes. Cuando empiezo una novela, parto de cero, me hallo ante el papel en blanco. Es horroroso y, al mismo tiempo, es “¡*Ta-channnn!*”. ¡Pero no!. Esto es una gran mentira, nunca comienzas de cero: dispongo de la tradición —de la que no me puedo librar—, de todas las novelas que me he leído e incluso tengo decidido el género; sé que no escribiré un poema, y eso es

mucho. Todavía desconozco si se trata de un cuento o de una novela, eso lo veremos más adelante, pero, de entrada, ya me he encuadrado en un género. No parto de la nada. Ahora bien, aquella congoja la sientes igualmente.

¿Y sufre mucho?

No. Sufro cuando no escribo. Por eso, siempre estoy escribiendo. No sufro, porque si camino con un personaje, sé que a algún sitio me llevará. Puede que me conduzca a un lugar falso. No pasa nada. Deshagamos el camino. Ya sé que todo esto no me interesa. “Oh, es que has perdido el tiempo” —podrías argüir—. Bueno, es mi forma de trabajar. Ya sé que por aquí no he de seguir. Busquemos otra ruta; modifiquemos el perfil del personaje, la forma de hacer, lo que sea... hasta que llega un momento en el que dices: “Lo he encontrado. ¡Qué bien!”. En *Fra Junoy i l’agonia dels sons*⁴, estuve mucho tiempo escribiendo sobre las monjas de un monasterio. Soy padre fundador de una orden religiosa, ¿lo sabías?...”

Vaya, pues no. ¡Felicidades!

Pues escribí setenta u ochenta páginas sobre sus vidas. Eran ya criaturas mías pero un día supe

4.- *Fray Junoy y la agonía de los sonidos*. Trad. al castellano de Enrique Sordo. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1988. Original: *Fra Junoy o l’agonia dels sons*, Barcelona, Ed 62, 1984. Escrita entre 1979 y 1983.

que ese material no me servía. Me costó desprenderme de meses de trabajo, pero no fue un tiempo perdido, porque conocía a mis monjas como si fueran de la familia y podía decir lo que quisiera sin recurrir a las evidencias, porque las evidencias me las guardo para mí. El personaje es como un iceberg, ves solamente la punta. Y tú dirás: “¡Oh, qué pedazo de montaña, este iceberg! Ya pueden venir todos los *Titanics* que se darán de bruces, porque esto es inmenso”. Pues, si supieras que la mole sumergida es nueve veces más grande... El novelista tiene que saberlo todo del personaje, pero mostrará una parte nada más. En cambio, el lector adivinará que debajo de las pinceladas hay mucho más, aunque no lo haya leído explícitamente.

Ha tenido suerte de colaborar con editores que respetaran sus tempi lentos de escritura.

Ya les advertí: “Si no te interesa, me voy”. El problema que tienen es que tardo mucho. Después la obra les interesa, pero precisamente porque tardo mucho. Hace treinta años, o no sé cuántos, que estoy en Proa —aunque he tenido otros editores— y establecimos como pacto inicial que no me presionaran. Todo muy bien dicho, claro. La presión del editor puede resultar determinante.

“Es que si publicamos ahora, las ventas ...” Si les haces caso, la puedes pifiar. Cuando eres joven, resulta difícil enfrentarse a ellos, no tienes defensas, la publicación te deslumbra, “¡Oh, qué gran oportunidad!”, pero con el tiempo aprendes a no tener prisa. Cuando lees algo tuyo publicado y te da vergüenza, juras: “Nunca más me pasará”. Y vas poniendo durezas en el alma para defender tu actitud.

Supongo que esto también forma parte del aprendizaje del oficio.

En *Les veus del Pamano* quería contar una historia de maestros. El editor me sugería: “Pongamos un maquis con un fusil”; yo dije: “Ni hablar”. Es una historia de maestros y eso es lo que impera. Y aunque surjan maquis y otros personajes, yo me planteaba el modo de encarar a Oriol, el maestro de los años cuarenta, y a Tina, la maestra actual.

¿Y qué pasó?

Intentaba meterme en la piel del lector: ¿cómo quiero que reciba la historia el lector? Y se me ocurrió la posibilidad de relativizar el tiempo y así empecé a experimentar en la supresión del tiempo”.

¿Esta técnica empieza entonces con *Les veus del Pamano*?

De este aspecto del tiempo, sí.



Después, en *Jo confesso*, fui más allá, y suprimo el tiempo y el espacio. Previamente, en *L'ombra de l'eunuc*, utilicé el recurso de la vacilación del punto de vista del narrador. Buscaba la sensación de inestabilidad, imitando las disonancias de la música de Alban Berg. Con el narrador en tercera persona, objetivizaba la acción; y en primera persona, me acercaba al individuo, como una especie de *zoom*. Pretendo que mi obra sea algo orgánico que va creciendo. No significa que haga una continuación de una misma novela, sino que

los hallazgos de cada una los voy incorporando a la siguiente.

Antes de entregar la obra a su editor, confía el texto a un selecto y heterogéneo grupo.

Son lectores con criterio que no pertenecen al oficio, amigos y parientes que juegan a mi favor. Esto es, me lo pondrán difícil; no se limitarán a darme las palmaditas en la espalda. Tienen el compromiso de leerme cuando se lo requiero y de no perdonarme ni una. ¡Ojo si dos o más lectores te hacen la misma observación!. Hay que tenerlo muy

en cuenta. Me ayudaron muchísimo en *Senyoria*⁵: advirtieron errores graves en la estructura que yo pasé por alto.

¡Eso sería horrible!. ¡Cuando pensaba que tenía la obra lista, vuelta a empezar!

Nunca tengo la sensación de acabar mis obras. En el epílogo de *Jo confesso* escribo: “Di definitivamente por inacabada esta novela el día de...”. Si la tarea debe durar dos años más, no me supone ningún problema. Y si lo fuera, comenzaría una nueva historia. No fue horrible. Fue una bendición. “¡Qué suerte que me lo hayas dicho!”, dije. Siempre he contado con este grupo desde que publiqué *Fra Junoy o l’agonia dels sons* en 1984. Con el tiempo, añadí a mis hijos. En total, son ocho o diez personas. Cuando terminó *Jo confesso*, hicimos una cena aquí para compensarlos de alguna manera.

Explique lo que le sucede cuando termina una novela. Es muy de película.

No me pasa al día siguiente de entregar el texto al editor, pueden pasar meses o años. Es una especie de tributo que he de pagar. En

5.- *Señoría*. Trad. al castellano de Daniel Royo. Ed. Grijalbo-Mondadori. Barcelona, 1993. El original de Cabré: *Senyoria*, Ed. Proa. Barcelona, 1991. Novela datada en 1986 y 1989-1990

resumen, desde *Fra Junoy* me desmayo. Al dar por terminada una obra, tengo una gran sensación de vacío. Cuando me pasó en Tolosa, me asusté”.

Imagino que habrá consultado a los médicos.

“Deja de escribir”, ¡me aconsejó uno! La explicación que me dan es esta: eliminas, de repente, toda una vida interior paralela. Se trata de una implicación intensa y duradera y, cuando todo termina, dices: “¿Y ahora qué hago en la vida?”. Y acuso esa ausencia.

Escuchándole a lo largo de la entrevista, da la sensación que *Fra Junoy i l’agonia dels sons* marca un hito que tiene algo de revelador.

Encontré la manera de escribir. Aprendí que no debía tener prisas y descubrí que cada nuevo libro era una nueva aventura que emprendía sin mapas, sin brújula y con neblinas. Que no me valían esquemas ni puñetas y que debía aceptar que tomaba riesgos y que me convenía avanzar paso a paso para ir desentrañando los misterios.

Citaba antes a Homero. ¿Leyó la traducción que Joan Francesc Mira hizo de *La Odisea*?

¡Me gusta esto!. ¡Me haces a mí la entrevista y quieres hablar de

Mira! Cuando le entrevistes a él, le preguntarás por mí, espero. ¿Y tú te has leído *El tramvia groc*⁶?

Sí, mire. Lo he traído.

¡Obra maestra! Leí la traducción de Mira y la encontré más cercana a Homero que, por ejemplo, la de Carles Riba. No creo que sea un problema de Riba, porque también releí sus poemas y dije “*Chapeau, maestro*”!. Se trata de lo siguiente —sobre esta cuestión estoy escribiendo ahora—: el texto que tiene la condición de clásico, en la versión original mantiene su vigencia, pero sin embargo, la traducción hay que renovarla, al menos, cada generación. Yo prefiero la versión de Mira, porque es contemporáneo mío y Riba, no.

Veo que aquí, en el salón, tiene un piano. La música juega un papel fundamental en su obra.

Piano, violines, guitarra, clarinete. Tenemos de todo. En casa siempre hay alguien tocando. Ya con mis padres, nos criamos con música. Ellos tocaban el piano y mis hermanas aprendieron. Los chicos nos iniciamos más tarde. Éramos una familia que iba justa de dinero y no nos podíamos permitir pagar clases particulares o el conservatorio. La

6.- *El tranvía amarillo*. Joan Francesc Mira, *El tramvia groc*. Ed. Proa. Barcelona, 2013

postguerra fue una época muy bestia. Nos decían: “Estudia, no te distraigas con esto”. Yo aprendí a leer música sentado al lado de mis padres, siguiendo lo que ellos interpretaban. A los veintitantos intenté poner remedio y me introduje en el violín, pero a esa edad ya no puedes poner remedio a casi nada y, menos aún, si se trata del violín, instrumento traidor a más no poder. Su sonido es tan extraordinario que, cuando intentas imitarlo por ti mismo, te sientes tan alejado de aquello que dices: “¡Qué miserable eres! ¿Cómo puedes ir así por la vida?”. Pero bien, a veces hacemos conciertos caseros...

¿Las cabrerriadas?

Cabrerriadas o no sé cómo se deberían llamar. Hacemos música entre amigos y parientes, para nosotros, y es siempre un regalo. La música forma parte de mi vida, como imagino que te pasará a ti. Escucho y leo mucho sobre música. Ya que eres violinista, te daré un ejemplar de *L’ombra de l’eunuc*. Es la historia del concierto para violín de Alban Berg.

“Sol – re – la – mi...” (Canturreo el inicio de este concierto)

“...Mi – la – re – sol” (Continúa Cabré para terminar la frase de presentación del violín solista)

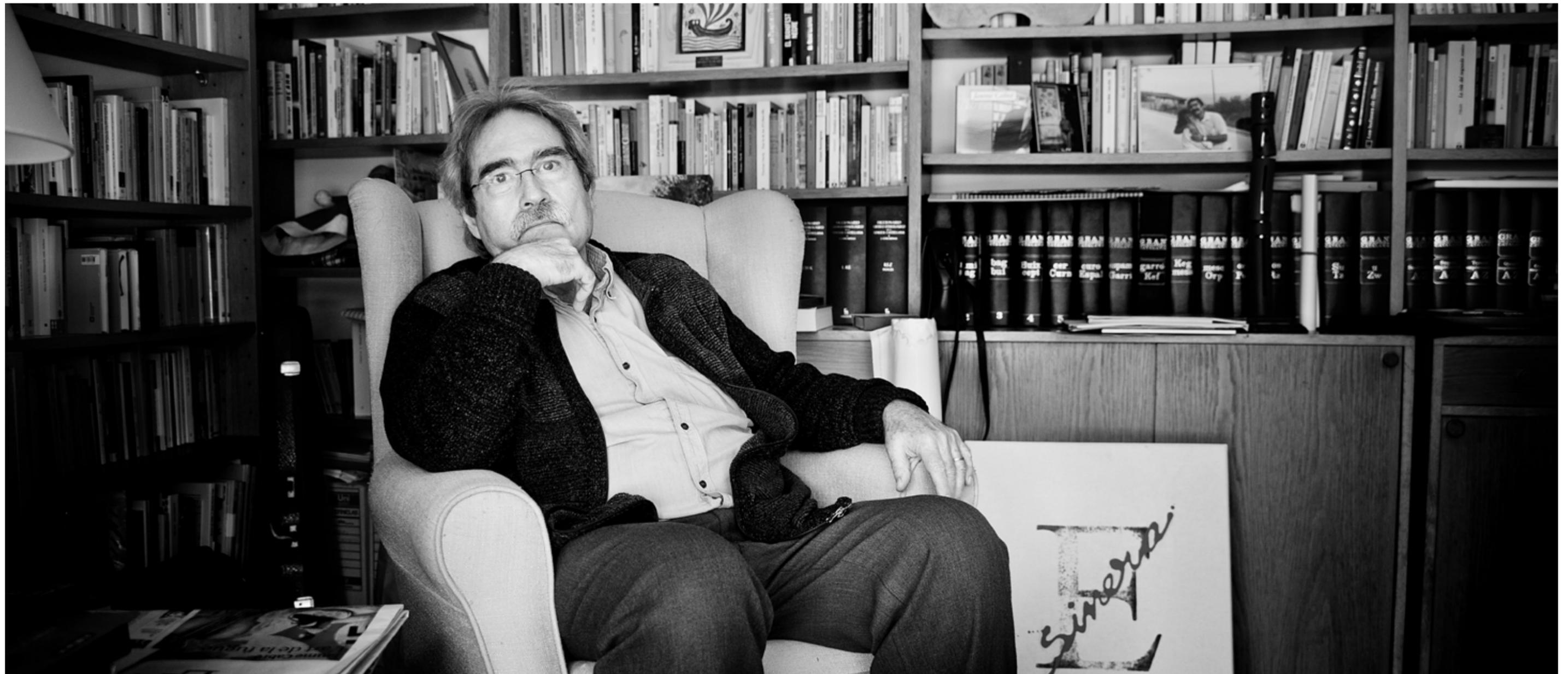
En la novela *Jo confesso* aparecen los grandes luthiers de Cremona. ¿Por qué escogió a Lorenzo Storioni?

Cuando se habla de Cremona, se citan, invariablemente, a los tres grandes —Stradivari, Guarneri y Amati —pero hubo otros ilustres maestros como Bergonzi, o bien

Storioni—. He escuchado algunos de sus instrumentos y me dejaron maravillado. ¡Tuve entre las manos el storioni de 1780 del violinista Daniel Sepec!. Me incliné por Storioni para tener más libertad. Hay mucha gente que conoce la vida de Stradivari; en cambio, la de Storioni, no. Y entonces, para rellenar este

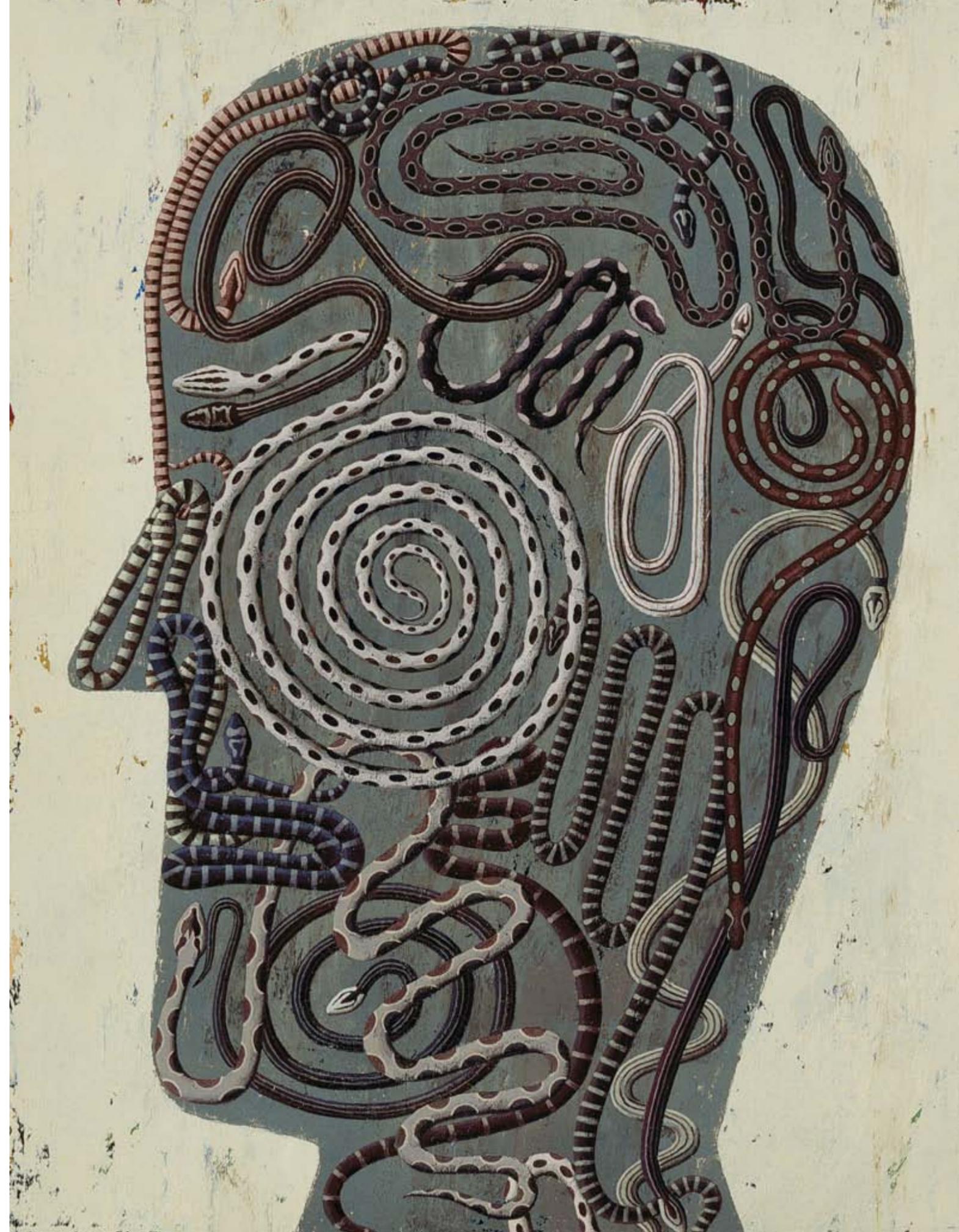
vacío, explico la historia —que nadie en el mundo conocía, excepto yo— de su primer violín. ¿Quieres probar mis violines?

Sí, claro. Vamos. ■



Martin Jarrie

<http://martinjarrie.com/>



Una gran parte de mi trabajo personal es una traducción plástica de las sensaciones físicas y sobre todo psíquicas sentidas durante mi existencia. Esto se encuentra de manera voluntaria o involuntaria en mis ilustraciones, en los trabajos encargados para la prensa, las editoriales y la publicidad. Mis obras son una especie de autorretrato variado y en explosión.

Me gusta que la mirada se sienta atraída bien por una figura central que ocupa todo el espacio o bien por una multiplicidad de elementos donde ésta se pierde. Me gusta representar la inquietante singularidad de lo cotidiano, desplazar ligeramente la mirada sobre el mundo que nos rodea para hacer nacer la sorpresa, el asombro divertido.

Me siento muy atraído por el trabajo manual de la materia, el acrílico para la pintura y la madera, el cartón y los materiales recuperados para la escultura. La luz que baña mi estudio me resulta indispensable para trabajar el color, escoger los materiales. Pinto con la nariz pegada a la ventana como una abeja que recolecta miel en una flor. Necesito el contacto físico con la materia para imaginar y para crear.

Martin Jarrie

A big part of my personal work is a plastic translation of the physical and mainly psychical sensations felt during my existence. This can be found, voluntarily or involuntarily, in my illustrations, in the works hired for the press, publishing houses and advertising companies. My works are kind of self-portrait, varied and in explosion.

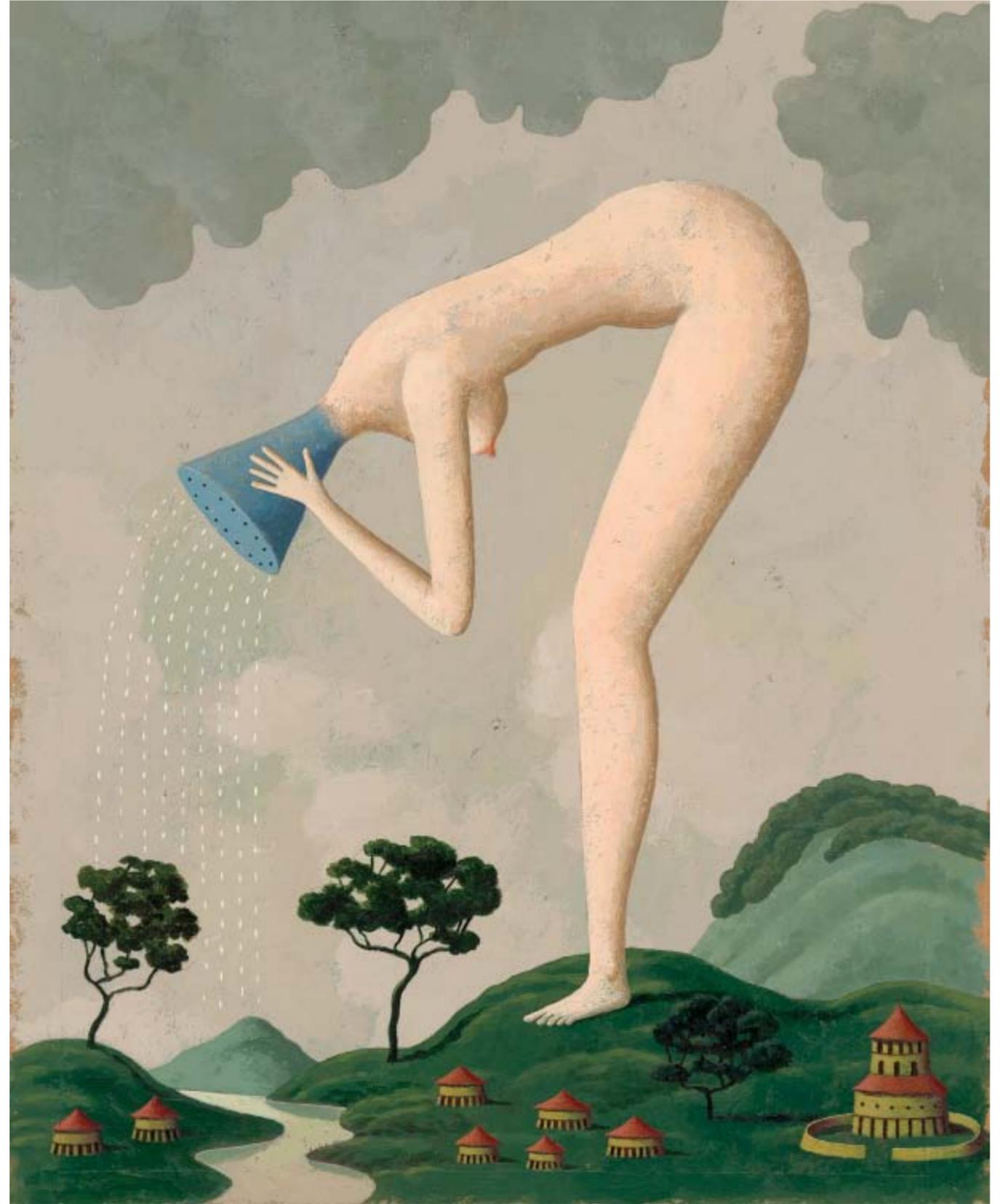
I like the look to be attracted either by a central figure that occupies all the space, or by a multiplicity of elements where it gets lost. I like to represent the disturbing singularity of the daily things, to shift slightly the look to the world around us to make the surprise arise, the funny astonishment appear.

I feel very attracted to the manual work of the matter, acrylic and wood for paintings, cardboard and recycled materials for sculptures. The light that covers my studio is essential for me to work the color, to choose the materials. I paint with my nose stuck to the window, as a bee that picks honey in a flower. I need the physical contact with the matter to imagine and create.

Martin Jarrie







AQSO

Mercado del ocho

<http://aqso.net/>

La LUZ y cuando la arquitectura es una rama de la física Por Vicente Ferrero Punzano

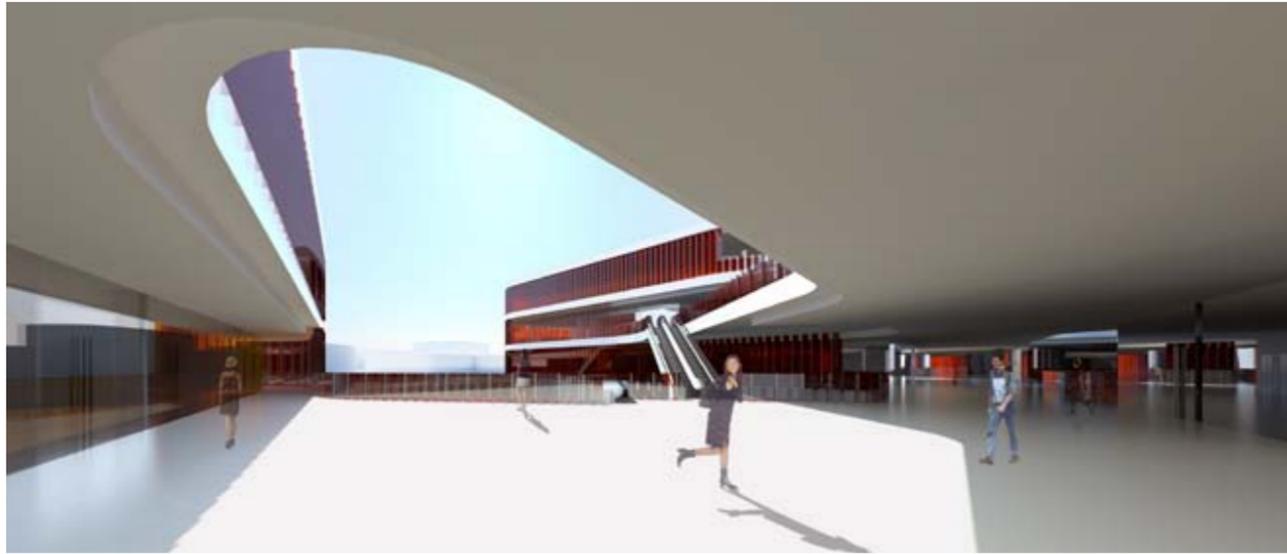
La óptica, es la rama de la física que estudia el comportamiento de la LUZ, sus características y sus manifestaciones, y el control consciente de todo eso no es más que la arquitectura. Programar espacios a través del color, de la temperatura, de la intensidad, de los tonos, permiten crear la LUZ en sus distintos estadios. ¡Qué

atrevimiento!, pero es así. Hasta tal punto que un invidente sea capaz de reconocerla, de poder tocar y sentir la LUZ.

Todo lo demás viene por adición a este inicio proyectual, a esta óptica desde la cual se ve el mundo que nos rodea, y se crea mundo para que nos rodee.

AQSO nos sitúa ante el proyecto que





genera las sensaciones suficientes para crear LUZ, para dibujar el color, la temperatura, la intensidad de los espacios bajo lo sinuoso de unos recorridos que dan vida a un centro comercial que se divide en cinco cuerpos interconectados entre sí y exteriormente envueltos por una fachada translúcida, logrando con su estructura una circulación serpenteante en constante relación con el entorno que lo rodea.

Este proyecto se sitúa en la ciudad portuaria china de Lianyungang, en las inmediaciones de un nuevo centro de ocio. Se trata de una zona de baja densidad y de exclusivo uso terciario cuyo masterplan propone una interesante fragmentación orgánica del suelo.

La parcela se expone hacia el oeste a través de una plaza de pequeña escala, mientras el lado opuesto queda limitado por un paseo peatonal a lo largo del río.

Las condiciones del lugar determinan la estrategia del proyecto, ya que está planteado de forma que sea un elemento partícipe del paisaje y su contexto, y desde este punto, los arquitectos inician una propuesta de generar espacios a través del color, de la intensidad de los volúmenes, apostando por las sombras sobre sí mismos, de la intersección de recorridos que el que habita los descubre de forma inconsciente,

y todo ello apostando por la LUZ, rompiendo de este modo con el modelo tradicional de este tipo de edificio, invirtiendo esta disposición tradicional y formando patios abiertos al exterior que generan nuevos conceptos de recorridos dando como resultado un mercado abierto al exterior que se deja invadir por el espacio público que lo rodea y que participa de él a través de una superficie de fachada amplísima, que permiten el control de la LUZ que da forma definitiva a esta arquitectura..■

Título: Mercado del ocho
Subtítulo: Centro comercial en Lianyungang:
Arquitectos: AQSO arquitectos office.
Lugar: Lianyungang, China

Teresa Viejo

Por M^a José Alés

Creemos que una profesión muy ligada a la LUZ, nombre del número actual de Opticks, es la de periodista. Por ello nos sentimos afortunados de que Teresa Viejo, periodista de gran prestigio que ha trabajado y trabaja en prensa, radio y televisión, ha sido directora de la revista Entreviú y hasta elegida embajadora de Unicef en España, acepte hablar en Opticks magazine de la segunda novela que acaba de publicar con el título "**Que el tiempo nos encuentre**", en la que también está presente la luz de muchas formas.

El título de su novela, "Que el tiempo nos encuentre", forma parte de un poema de García Lorca. ¿Qué relación existe entre ese verso y el argumento que desarrolla el libro?
Me gusta pensar que encaja como guante en un doble sentido: por una parte porque el verso de Lorca, perteneciente los "Sonetos del

Amor Oscuro", representa una oda al amor desgarrado y pasional de unos amantes que gravitan entre la gloria y el infierno; en ese sentido mis personajes no viven amores apacibles sino convulsos. Por otra, el título es un voto de confianza al travieso azar, que mueve nuestros hilos por caminos insospechados. Si nos empeñamos en algo sin éxito, dejemos hacer al tiempo.

Dedica la novela a Miguel Morayta. ¿Podría explicarnos qué papel desempeña Miguel Morayta en la génesis de esta obra?

Fue su catalizador. En su busca me desplazé a México con la intención de elaborar un documental sobre su vida y cuando entendí que era imposible su cooperación, resolví que debía de enfrentarme a aquella época (años 40, Edad de Oro del Cine Mexicano) de otro modo, y no sosteniéndome en personajes



reales sino inventados. Así nació mi protagonista, Aurora, y junto a ella todos los demás.

El desarrollo de la historia que relata es trepidante, predomina la acción sobre la reflexión. ¿Determina la profesión de Ud. la forma de narrar?

Supongo que sí, pero en especial mi criterio como lectora. He escrito el tipo de novela que me gusta leer, con capítulos cortos y finales de vértigo, y con una narración visual porque pienso en imágenes. No lo puedo evitar, quizá por ello mi libros resultan tan cinematográficos. Siempre me digo que nada debe de entorpecer el desarrollo de la acción ni de la emoción.

Cada personaje de la novela, y son muchos y diversos, está perfectamente caracterizado, se visualiza sin dificultad. ¿Cuál de ellos y por qué le resulta más cercano?

En cierto Edwina Schäfer comparte el mismo escenario convulso que vivimos los periodistas y, aunque se adapta a su nueva vida del modo en que lo hace, le queda la rebeldía frente a quienes quieren someter e incluso "politizar" su arte. Pero el resto se sitúan en planos vitales muy contemporáneos, desde los complejos vínculos familiares como un amor, a veces romántico

y otras pulsional. El propio Pablo es el arquetipo de esos hombres que, obcecados en su proyección profesional, desatienden al amor de su vida. Algunos rectifican a tiempo, y comprenden que su única posesión certera son los afectos verdaderos, pero otros

Podría decirse que su libro es un tapiz de sentimientos, relaciones, encuentros y desencuentros que se ajustan en una urdimbre impecable al final, cuando se revelan todos los secretos. ¿Fue complicado tejer ese tapiz?

Sí, porque son muchas piezas en un gran rompecabezas y si una no encajaba, se movía el resto. El resultado final es fruto de dos grandes reescrituras y de un proceso de síntesis brutal. Amputé una parte muy importante del texto original y, cuando tenía dudas sobre si un párrafo resultaba prescindible o no, directamente lo cortaba. El consejo me lo dio Lorenzo Silva y lo convertí en una máxima de oro. Los textos sencillos son los más difíciles, ahora lo he comprendido.

La novela está basada en hechos reales, por lo tanto requiere una documentación abundante y específica. ¿Tuvo dificultades para hallarla o encontró colaboración en su búsqueda?

En justicia no está basada tanto en hechos reales como en un contexto ajustado a la realidad y con personajes que sí existieron, lo que ayuda a la verosimilitud de "Que el tiempo nos encuentre", pero el resto es pura inventiva. Lo real es el marco en que se mueven los personajes ficticios y alguna trama (la relativa a la película rodada en julio de 1936, "Carne de fieras") que no podemos revelar: los estudios cinematográficos, las casas que habitan los protagonistas -menos Casa Giala, en España-, el proceso para formarse para actriz todo aquello existió.

En cuanto al rastreo de la documentación, no puedo ocultar que fue una tarea ardua y meticulosa, porque debía de abordarla en tres planos: investigar el mundo del cine de los años 40 y visionar las películas; estudiar el cine español de los 30, para acercarme a los profesionales exiliados a México, y, por último, empaparte de la idiosincrasia de un país que no es el tuyo y del que debes de conocer, a fin de situar la acción en él, desde los ingredientes de sus comidas como el nombre y trazado de las calles en sus ciudades o sus modismos lingüísticos. Y además una parte de este trabajo lo tuve que realizar con un océano de por medio. Sin duda, lo más difícil.

“la moraleja de que en una vida pueden cohabitar varias vidas es una realidad extensible a todos, aunque cuesta admitirlo”

Casi todo el libro se desarrolla en Méjico: Puebla, Veracruz, Méjico capital Me llama la atención cómo habla de esos lugares: paisajes, costumbres, gentes, giros idiomáticos Parece haberse integrado de maravilla en aquellas tierras. ¿Es esto así?

Y eso que solo pasé tres semanas en el país, pero mentalmente no quiero salir de él porque es formidable. Mis lectores mexicanos me están demostrando un cariño sin límites y elogian el modo en que he podido escribir sin que nada chirrié; siempre tenía presente que si algún mexicano leía la novela no me podía tirar de las ojeras por haber cometido un error de bulto. Lo que no imaginé es que pudiera tener la repercusión tan positiva que la novela está cosechando allí.

No obstante diré al lector español que esta es una novela escrita para él, con la fuerza evocadora de un

país tropical de fondo, pero con misterios y pasiones universales.

"Que el tiempo nos encuentre" es la segunda novela que escribe, la primera fue "La memoria del agua". ¿Tiene ya en mente elementos para una tercera?

Es pronto aún, pero sé que seguiré abundando en el misterio porque me dicen que soy habilidosa en la tensión y la intriga. En cierto modo "Que el tiempo nos encuentre" es mi homenaje a las películas de cine negro de los años 40 y nombres como "Rebeca" o "Laura" son referencias cinematográficas cuyas reminiscencias están en la novela.

Si tuviese que elegir entre ejercer el periodismo y escribir novelas, ¿qué elegiría y por qué?

Hoy por hoy me parece imposible elegir, en parte porque soy periodista vocacional y en otra, porque la esclavitud del individuo es la hipoteca -también la factura de la luz-; sin embargo habrá un momento en que resultará duro conciliar todo, entre otras cosas porque el pensamiento del narrador funciona a otro ritmo y con un proceso mental distinto del periodista. No pienso demasiado en ello, dejo que el tiempo me encuentre con mi destino final.

En su obra los personajes se adaptan a las nuevas circunstancias reinventándose de continuo. ¿Se podría extraer de ahí un consejo para los futuros periodistas, ahora que la crisis les ha golpeado con dureza?

No solo los periodistas, la moraleja de que en una vida pueden cohabitar varias vidas es una realidad extensible a todos, aunque cuesta admitirlo. Nos resistimos a salir de la "zona de confort", tal y como la califican los psicólogos, y en ello nos perdemos otras oportunidades; prefiero una visión optimista, a la catastrofista de "He fracasado en lo mío, ¿qué hago ahora? Me toca inventarme algo". La idea de reinención (el nombre de mi protagonista, Aurora, no es gratuito porque implica el momento del día en que todo renace) implica también una renovación y un rejuvenecimiento en los afanes y las expectativas del ser humano.

Muchas gracias. ■

QUE EL TIEMPO NOS ENCUENTRE

TERESA VIEJO



Ella, la luz

Poema. José Luís Zerón Huget
Ilustración. Miquel Serratosa

*Para Carlos Figueroa
y Antonia Ferrández*

Entra en el día
como el reactor que abre
las guaridas de sombra.
Ella, la luz
acaricia y se estremece y se desliza y crece
y llega hasta donde nadie jamás llega
y traspasa la aparente opacidad del muro
y hurga en los sótanos y penetra
en las galerías del árbol muerto
y hace fulgar el atolladero de las vías muertas.
Ella, la luz,
alumbra los residuos de la misericordia
y los despojos de la crueldad,
expande la fragancia del verde
y ensalza el gris sucio de las cloacas.



Ella, la luz,
crepita, fluye y no acapara.
Ella, la luz,
toma posesión de los espacios muertos,
entra discreta en los pisos de los vecindarios pobres
y en las academias tristes
y en los autobuses atestados.

Ella, la luz,
visita la escalera sombría y el cuarto horrendo,
se pasea por las azoteas
pobladas de ropa vieja y antenas parabólicas;
se la ve en los arrabales
y en las maravillosas avenidas,
en las autovías y en los montes de lavanda.

Nosotros, que no sabemos si somos
hijos del sol o del barro, queremos
sobarla, modelarla, violarla, enjaularla,
y ella, la luz,
insurgente pero no rencorosa,
nos alimenta con su propio aliento
y nos ayuda a elegir las rutas sobre las raíces
y construye puentes para
unir el amor, el silencio, el miedo y la muerte.

Ella, la luz,
algo muy intenso y muy frágil
que huye y siempre regresa
para habitar heridas y alejar desgracias,
para desvelar lo imposible, lo grandioso, lo inútil.

Antonio López

La luz en la obra de Antonio López

Por Octavio Ferrero

Antonio López me recibe en uno de sus estudios. Hace unos instantes estaba pintando en su casa “aquí al lado, una ventana, ésa es la luz con la que estoy trabajando, la luz que hay allí, en el tema”. Me ofrece té recién hecho de un pequeño cazo. Me atiende amablemente, un domingo a las cinco de la tarde, para conversar sobre la luz en la pintura y en su obra.

La luz descubre y “explica” la forma. Cuando hablamos de la luz en pintura, ¿de qué hablamos?

Yo pienso que la luz es la misma para todos. Hemos nacido en un planeta donde existe eso que llamamos luz, qué le vamos a hacer. Si estuviéramos en la zona abisal de un océano no hablaríamos igual. El Sol nos ilumina; sus rayos llegan de una manera verdaderamente maravillosa de modo que nos llegue

la luz, pero no las malas influencias. Eso es la luz. Es la vida aquí en el planeta.

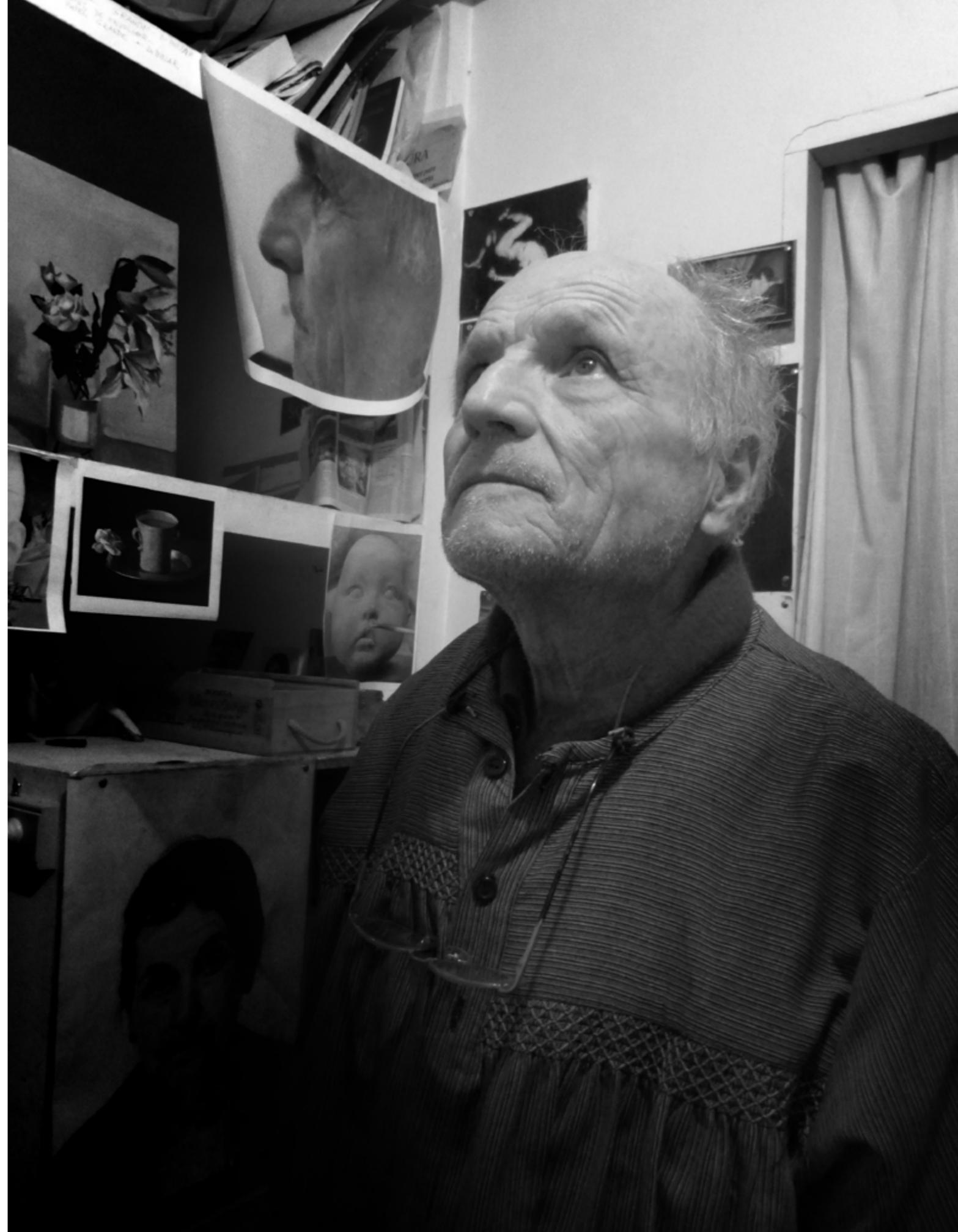
Para el pintor es el material, unido al color (es la misma cosa), con que se construye la pintura. O sea, lo que la forma es para los escultores es la luz para los pintores, y los sonidos para los músicos.

Una herramienta...

Sí, digamos que sí...

Decía en una entrevista, “Velázquez necesita el estímulo de lo real. Si lo que pinta no lo tiene delante, como el paisaje del Enrique IV cazador, no logra la plenitud. Ahora, cuando tiene delante al retratado, como a doña Mariana, entonces es un Dios”. Hoy en día puede utilizarse la fotografía como un útil de trabajo...

No todo el mundo, ¿eh?



Existe la posibilidad.

Nunca los mejores, no. Mira, la fotografía existe desde mitad del siglo XIX, y en la pintura han pasado muchas cosas. Quiero decir que es una solución incómoda para hacer la figuración, pero ni Hopper, ni Balthus ni Andrew White... Te podría hacer una lista de figurativos extraordinarios, de los grandes del siglo XX, que no usan la fotografía, digamos, de una manera sistemática.

La realidad es cambiante, al igual que lo es la luz. ¿Ayuda o camufla la realidad valerse de fotografías y no pintar directamente del natural?

Es que la fotografía, como diría... te arrebató la maravilla de todos los matices de la luz, del color, y del movimiento de las cosas, de la vida que tienen, te la deja reducida a una mera imagen, inalterable. Y eso es muy empobrecedor, en principio. Te facilita mucho el trabajo, por eso la usan, pero te quita aspectos esenciales.

Pon a cien pintores a pintar la misma fotografía, saldrán cien cuadros iguales. Ahora ponlos delante de un modelo del natural.

“El sol del membrillo” (de Víctor Erice) es un magnífico ejemplo de esa realidad, de esa naturaleza cambiante.

Sí, bueno, pero así se han hecho

las cosas. Se ha hecho la pintura, contando con esa modificación. Y supongo que también la literatura. Cuando Tolstoi elabora “Guerra y Paz,” toda la historia podía ser como la escribía o podía ser de otra manera. Esa posibilidad de modificación y de transformación está siempre en la persona que tiene una visión compleja de las cosas, no simple. Imagino que a un buen cineasta una escena también se le pasará por la cabeza rodarla de una forma o de otra. Siempre, siempre existe esa posibilidad de hacerlo, añadiendo, quitando o cambiando elementos.

“Siempre el hombre allá donde está encuentra la forma de representar, de expresar sus experiencias, con la luz que le ha tocado.”

¿Y modifica Ud. mucho?

Yo sí, sí modifico. No de una manera sistemática, pero sí modifico, también lo haría Miguel Ángel. Donde interviene el pensamiento, se está a merced de múltiples vaivenes que tienen que ver con el momento, con la propia vida. Los mismos vaivenes que vive el artista, las mismas

dudas y las mismas angustias; las mismas alteraciones. El artista no se va a librar. La gente se casa, luego se separa, luego no se qué... Pasan una cantidad de peripecias terribles. Todo eso se traslada al arte, debe trasladarse. Cuando no se traslada, es que se está haciendo un arte excesivamente simplista y formulario, que existe, existe... no de ahora, existe de siempre.

La Puerta del Sol, la Gran Vía, el metro, el cerro del Tío Pío. ¿Ha pintado los mismos escenarios a distintas horas del día con distintas luces?

No, no lo he hecho mucho, pero lo acabas haciendo. Yo no me he especializado en nocturnos, ni en mediodías, ni en amaneceres. La luz tiene una enorme seducción en lo referido al paisaje en cualquier momento en que la mires.

¿Por qué eliges una luz y no otra?, pues es un misterio bastantes veces, ¿no? Yo empecé haciendo los paisajes a pleno Sol, hace muchísimo tiempo, cuando tenía dieciséis o diecisiete años. Después, no sé por qué motivo, me empezaron a seducir los amaneceres y los atardeceres, el Sol desapareciendo... Y luego ha vuelto a aparecer.

Más tarde apareció el nocturno, apareció la noche. Me he movido intermitentemente en toda esa

diversidad de luces. Eso refiriéndome a los trabajos que hago hacia el exterior. En el interior, cuando pintas figuras, generalmente procedes de otra manera.

Y hablando de interior, de la luz en sus dibujos, tomando como ejemplo su dibujo “La luz eléctrica”. A priori el tema puede considerarse no demasiado atractivo para un pintor y finalmente se convierte en un reto extraordinario.

Yo he trabajado, he pintado muy pocas veces el motivo con luz eléctrica, excepto en los dibujos, que casi todos están hechos iluminándome con dicha luz. Por algún motivo, al desaparecer el color, en los dibujos, que hago con grafito sobre papel blanco, la intensidad expresiva de la luz eléctrica, que es una luz nueva, recentísima en la historia de la humanidad, a mí me parece muy estimulante. Y esa luz aparece generalmente en los dibujos, incluido el dibujo del que hablas.

¿Y que no tiene atractivo...? Sí tiene atractivo. ¿Qué es atractivo?, el “Viaje a la Alcarria” de Cela, ¿es atractivo? Un señor que coja el morral y se vaya allí, a patearse una región, que no tiene en principio gran cosa que ofrecer, aparentemente..., pues ahí está precisamente el atractivo.

¿La pintura de Vermeer, qué cuenta?,



cualquier cosa, una señora que está vertiendo leche de un recipiente a otro, o pesando una joya, ¿qué es el atractivo de todo eso? Pues está, es un arte muy, muy basado en lo prodigioso del mundo, del mundo que nos rodea, sin enfatizarlo ni aderezarlo demasiado. Ese arte surge de vez en cuando. No ha sido siempre así.

El arte suele apoyarse en los grandes

hechos, reales o imaginarios; en los dioses, en los grandes acontecimientos de la vida colectiva o personal de cada uno. Así que esa cotidianidad, esa mirada especial sobre lo mínimo, se da en muy pocas ocasiones. Porque es muy difícil, es muy difícil y tienes que sentir que lo puedes hacer. Si no lo sientes, no te sale nada, ya que el material, en principio, es aparentemente pobre.

He leído que un viaje a Grecia ejerció sobre Ud., una poderosa influencia. ¿Qué tiene de especial la luz del Mediterráneo?

La verdad es que yo no le doy tanta importancia a la luz. La luz es la que hay. La luz es la misma en la Grecia de hace 2.500 años, cuando le ofrecía a la humanidad las obras más maravillosas, que en la Grecia de ahora, de la que no se sabe casi nada. Y es la misma luz la del Egipto contemporáneo que la del Egipto de hace 3.000 años, cuando los egipcios eran los que tiraban del mundo. Yo no sé si tiene tanto que ver la luz de un determinado lugar. La luz está por todas partes, no hay ningún lugar de la Tierra donde no haya una luz, y no hay una luz mejor que otra, ni con más significado.

Pero distintas luces sí.

Claro que distintas. Cómo va a ser igual la luz del invierno aquí en Madrid que la luz del verano, no es igual. Pero no tiene tanta importancia. El hombre no puede vivir sin la luz, como las plantas. Ya no se trata de pintar o no pintar, se trata de vivir. Allá donde el hombre viva puede hacer cualquier tipo de tarea relacionada con el arte. Sea donde sea. Hay un arte en África, hay un arte en los países nórdicos, hay un arte... Siempre el hombre allá donde está encuentra la forma

de representar, de expresar sus experiencias, con la luz que le ha tocado.

¿Cuál es su luz ideal para trabajar?

Pues si estás pintando dentro, la luz ideal es una luz que no te cambie mucho. Si, por ejemplo, ahora estoy pintando la ventana y hay un edificio que manda un reflejo muy fuerte e influye en la pintura, me está traicionando, ya que después, cuando ese reflejo desaparezca, el color no será igual que el estabas poniendo. Entonces, que sea una luz neutra que no cambie, que no te altere el trabajo, ésa es la luz ideal en principio. Y que sea la luz suficiente para poder realizar tu tarea. Está claro que necesitas luz. Pero yo he pintado con la luz que había.

Cuando pintas al mediodía, al aire libre, tienes una luz que te ciega y así la recoges y te adaptas a ella. Si pintas en un interior, yo he pintado a veces en espacios con poca luz porque era preciso trabajar allí, también lo he aceptado. En esos momentos me ha parecido que el trabajo había que hacerlo allí, era el lugar más adecuado.

En las distintas etapas del día, hay luces que provocan melancólica, otras que animan... Podríamos hacer ejercicio de eso, ¿qué le sugiere la luz, por ejemplo, la del amanecer?

A mí no me gusta el amanecer, no me encuentro bien al amanecer, pero sí me gusta el milagro del despertar del día; entonces he madrugado para poderlo pintar. Yo pienso que el hombre vive, realiza la vida durante el día y por la noche descansa; suele ser así, con excepciones. Hay pintores que trabajan de noche, pero, en general, yo trabajo durante el día, es cuando me encuentro mejor.

Siempre se habla del tiempo en su pintura. ¿Cómo se marca o se elige el final?

Quizá cuando te has agotado ya. Ése es uno de los motivos para abandonar un cuadro, que tú te has agotado ya. No es que estés más o menos contento del resultado obtenido, es que has agotado las posibilidades, los recursos para poder materializar lo que tenías en mente. Es como la ciencia, hay unos límites; tienes unos límites y tú, al final, notas cuáles son. Los límites para cualquier cosa, también para pintar un cuadro.

Luego, cuando trabajas del natural, hay muchos motivos que se añaden. ¿Cuándo se acaba un edificio? Si un arquitecto lo deja inacabado, como no se puede dejar inacabado un edificio, habrá otro arquitecto que lo sustituya. En una pintura inacabada no va haber nadie que venga a completarla, se quedará inacabada.

Hay muchas pinturas inacabadas. Tú ves ahora la exposición de Cézanne (1) y piensas qué cuadros hay acabados y cuáles no.

Observando su obra, con el paso del tiempo ¿podría surgir el “esto lo hubiera hecho de otra manera”?

Sí, claro, esas ideas son normales, normales en todo. Velázquez modificó cuadros suyos al cabo de los años. Lo que pasa es que muchos cuadros desaparecen de tu vida, se trasladan a otro lugar y a lo mejor no los vuelves a ver nunca. Pero sí, son cosas que piensas. Cela, en algún momento, comenta hablando de sus novelas que él no se plantea nunca cambiarlas, él respeta cómo las dejó en su momento, aun con sus defectos, porque le parece que es un acto de honestidad. Pero bueno, todo se puede continuar y hasta modificar.

¿Podemos hablar de algunos autores? Por ejemplo, de una luz fuerte o muy dirigida como la de Sorolla, o la más íntima de Vermeer...

La de Sorolla tiene mucho esplendor, es una luz muy potente, con una gran fuerza. Y a la vez, hay en ella algo a

1 En referencia a la exposición “CÉZANNE site/non-site” (Del 4 de febrero al 18 de mayo de 2014). Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madrid.



veces un poco superficial. Es como el propio Sorolla. Cada cual tiene su propia luz. O sea, la luz es una parte de la pintura de cada pintor. Y en esa luz se retrata el tipo de sensibilidad que éste posee. La luz de Sorolla es como los personajes de Sorolla, como la pincelada de Sorolla, forma una unidad.

En la luz de Vermeer, se nota que es un hombre que siente de una manera más secreta; percibe las cosas con más privacidad y ahonda más... ¿Por qué? Pues yo qué sé. Tal vez porque la luz va unida al dibujo, a la materia, a los temas, al tamaño del cuadro.

La luz de Sorolla es una luz a partir de una primera sensación que le producen las cosas. Y hay otra gente que pasa a otros estadios, salta de la primera sensación y pasa a la segunda sensación, y a la tercera sensación, y a la cuarta sensación... y a la quinta (risas).

¿Y la luz de Hopper?, tengo entendido que es un pintor que utiliza a menudo luz artificial.

No, no pinta mucho con luz artificial. Pinta mucho con luz natural y a veces con luz artificial, como todos los pintores que pintan la realidad. Él pinta mucho el Sol, el Sol que pasa por la ventana, el Sol que da en unas fachadas. Pero el Sol se pone y viene la noche y él es un

hombre al que le interesa el mundo. Entonces él baja unas escaleras y se encuentra con una acomodadora en un cine, y eso, pues si quieres pensar que eso es la noche, pues es la noche. Pero yo no creo que se especialice en la luz artificial. Yo creo que a él le impresiona y trabaja mucho sobre la sugestión o lo sugestivo de los efectos de la luz en las formas reales. Puede ser un Sol, puede ser en una fachada, un foco que está iluminando, un escaparate que vierte la luz a la noche de la calle. Todo eso viene a ser lo mismo.

¿Qué ocurre con la luz cuando apaga la de su mesita de noche y cierra los ojos, qué ocurre con la luz de Antonio López?

Pues lo que ocurre con la luz de cualquier persona, que se transforma en oscuridad. Aunque la oscuridad puede tener una riqueza de matices y sugerencias también enorme. Pero no le pasa nada que no le pase a otra persona.

Ser pintor no cambia todas esas cuestiones básicas. El estómago te funciona igual, tienes que ir al cuarto de baño unas cuantas veces, tienes que dormir... Ante el frío, el calor, la oscuridad y la luz tus sensaciones son las mismas.

Parece que el pintor, o el poeta, llevan una vida emocional distinta del resto de las personas. Es la misma,

es igual. Lo único que sucede es que ellos con las emociones hacen unos trabajos especiales, nada más. Pero no tienen ni más emociones, ni distintas que el resto.

¿En qué está trabajando ahora?

Pues hombre yo trabajo siempre en varias cosas a la vez, puedo hacerte una lista (risas)

¿Y qué es lo que más ocupa su tiempo actualmente?

Estoy haciendo cosas muy diferentes, siempre a partir del mundo real objetivo. Yo trabajo siempre sobre el mundo real, más o menos. Sobre

mis propias experiencias a partir del mundo real con las formas reales, soy un pintor figurativo. Y dentro de las limitaciones de cada uno de nosotros, tengo varios temas sobre los que reincido una y otra vez. Uno es la ciudad, la ciudad digamos en el exterior. Otra es la vida, la vida en la ciudad, en tu propia casa, fuera de tu casa. Y luego después, claro, las personas que están en la ciudad, y, sobre todo, las circunscritas a tu vida. Y objetos, formas, flores, árboles... El mundo real puede ser tan sumamente amplio que pintas muchas cosas. También Sorolla pintó muchas cosas. ■





Michael Knapp

<http://www.michaelknapp.com/>

Como artista, las imágenes que más capturan mi imaginación sugieren un poco de misterio, crean una atmósfera y cuentan lo estrictamente necesario de una historia como para que quiera saber más. Las que realmente me atrapan a menudo tienen también algo de ironía. El énfasis puede cambiar dependiendo del tema, pero estas son las cualidades que busco sin cesar cuando estoy creando imágenes. Para conseguirlo, tiendo a eliminar del tema principal detalles innecesarios y enfatizar la silueta y la forma para crear la atmósfera. Normalmente prefiero que el detalle esté implícito más que permitir que la imagen quede abrumada por él. Uso la insinuación de la luz para justificar este enfoque gráfico para hacer que se sienta lo más natural posible y que el espectador pueda centrarse en la historia que estoy intentando contar más que en mi técnica.

Michael Knapp

As an artist, the images that capture my imagination the most suggest a hint of mystery, create an atmosphere and tell just enough of a story for me to want to know more. The ones that really stick with me often have a wry sense of humor as well. The emphasis may change depending on the subject matter, but these are the qualities I'm endlessly chasing when I'm creating images. To achieve this, I tend to simplify my subject matter of unnecessary detail and emphasize silhouette and shape in order to create atmosphere. I generally prefer to imply detail rather than allow the image to get weighed down by it. I use the suggestion of light to justify this graphic approach in order to make it feel as natural as possible so that the viewer can focus on the story I'm trying to tell rather than my technique.

Michael Knapp









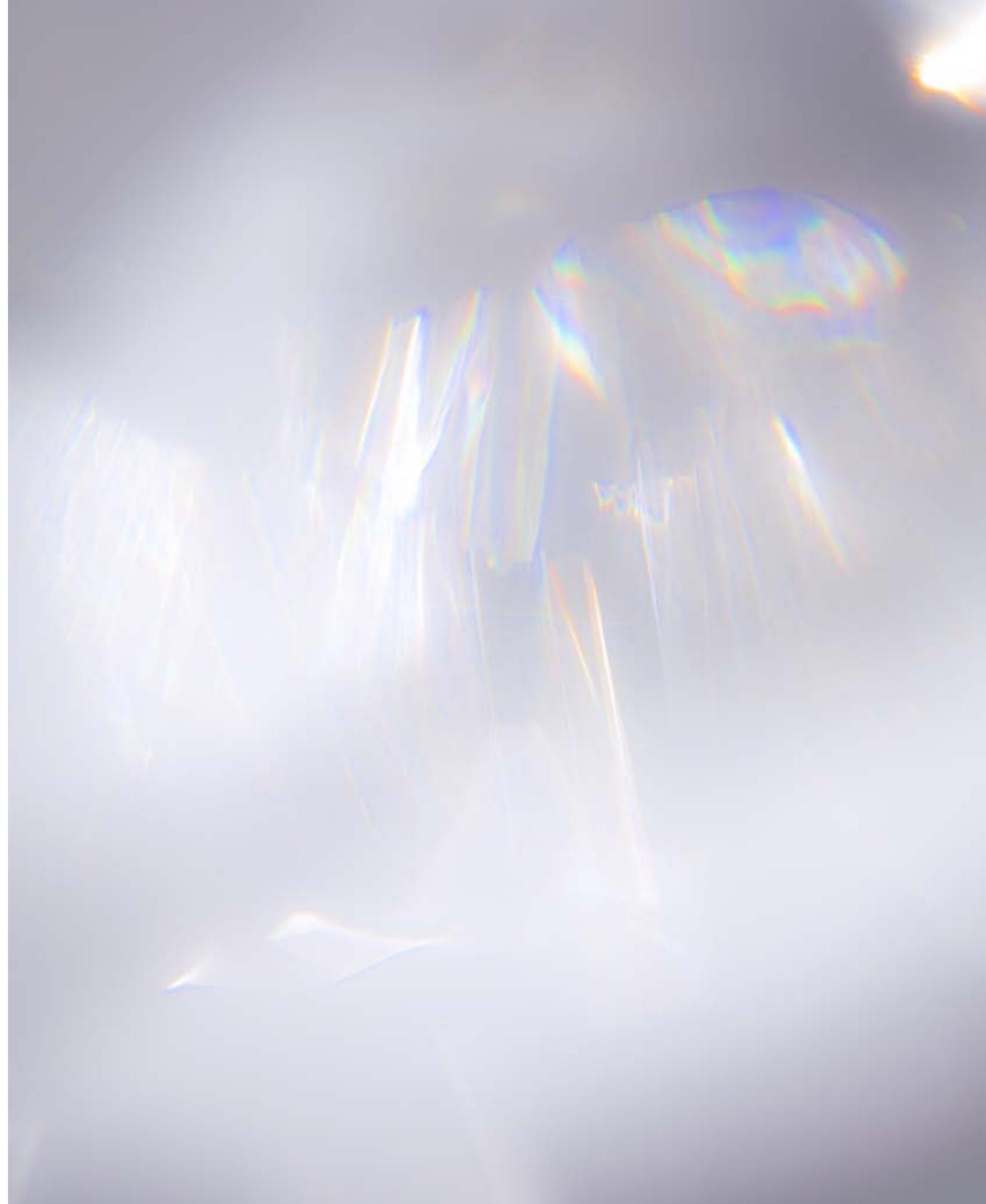
Lidia Benavides

<http://www.lidiabenavides.com/>

<http://www.estiarte.com/>

'Vacuidad llena de luz. Luz clara de la vacuidad'

La Forma es vacuidad, la vacuidad es forma, la vacuidad no está separada de la forma, la forma no está separada de la vacuidad, todo aquello que es forma es vacuidad, toda vacuidad es forma. (Sutra del Corazón Prajna Paramita Hridaya)







Ramón García Mateos

En la vega del río Guadalimar

Autores 'Relato en cadena'

Joaquín Valls Arnau, Antonio Ortuño Casas, José Ruiz, Lucía Gil, Ana Romero, Mar Retamero, Amanda Sandoval, Luis Martos García, Manuel de la Fuente

Ilustración. Helena Toraño

En la vega del río Guadalimar, no muy lejos de Jabalquinto, tenía el hermano Edelmiro su huerto. Y legua y media más arriba estaba el cortijo de la señora Crescencia, la viuda. El señor Edelmiro debía rondar los setenta años aunque conservaba el vigor y la planta de un hombretón curtido en los rigores de la sierra, donde fue guardabosques durante más de treinta años. La hermana

Crescencia, que había perdido a su Julián a causa de un cólico miserere hacía más de una década, era una mujer de muy buen ver aunque ya hubiera traspasado con creces la frontera del medio siglo. Edelmiro estaba casado, con la señora Quintina, y tenía tres hijos, dos hembras y un varón; la más pequeña, Dolores –igual de corajuda que su padre, decían–, moraba todavía



en el hogar paterno. Crescencia vivía con el abuelo Medardo y con Gonzalo, su único hijo.

El primer mes del nuevo siglo, durante tres días consecutivos, un viento insólito en aquellas latitudes estuvo azotando la vega, mientras sus escasos habitantes permanecían encerrados en las casas. Cuando amainó la tormenta, llegó la hora del recuento de daños. En la finca de Edelmiro los cultivos fueron arrasados, pero la pequeña vivienda quedó intacta. En el cortijo de la señora Crescencia, media docena de araucarias centenarias y otros árboles monumentales habían sido arrancados de cuajo. Aunque los desperfectos más graves afectaban a la vivienda de dos plantas con patio y caballerizas: una de las chimeneas literalmente desaparecida, tejas desprendidas y varios tabiques derribados. La señora Crescencia sabía que no podía contar para nada útil con su hijo Gonzalo, que era un redomado holgazán. Jabalquinto quedaba lejos y, constándole la pericia del hermano Edelmiro para cualquier tarea, mandó a una criada a que lo hiciera acudir de inmediato.

La pobre criada, una moza que estaba a las órdenes de Crescencia desde que era una niña, nunca había ido antes sola al pueblo y, nerviosa, se preparaba para caminar los casi

quince kilómetros que distaba del cortijo. La mañana, sin duda, iba a ser muy larga para ella. Antes de salir, otra criada, ya entrada en años y curtida en todos los avatares de la vida, la advirtió de que tuviera mucho cuidado en el camino. Había oído que últimamente merodeaban unos terribles bandoleros que asaltaban a la gente y se aprovechaban de las mujeres. La joven criada, ahora además despavorida, no tenía más remedio que obedecer a su ama y encarar la situación como fuese: agarró un gran cuchillo de la cocina y salió a toda prisa del cortijo.

La mañana era fresca, el viento había pulido el aire, los olivares estaban por fin quietos, el cielo azul, sin una nube, una bella mañana de invierno. Así que allá iba la joven criada con el cuchillo en la mano y el miedo en la cara a obedecer a su señora. Bendita juventud, inocente y bella juventud. Se oyen caballos entre los olivares, ella oye latir su corazón en el pecho; voces de hombres jóvenes, tal vez chavales como ella. Los caballos se acercan al camino, se ríen los jinetes, ella esconde el cuchillo y es entonces cuando aparecen, son jóvenes, algo mayores que ella, siguen riendo hasta que uno, el más guapo, les ordena callar con un gesto de su mano. La pobre criada queda paralizada, de golpe, entre asustada y poseída por los grandes

ojos verdes del joven jinete. El desconcierto de la muchacha aumentó aún más cuando el joven la tranquilizó sonriendo:

—No tengas miedo, somos gente de paz. Pero, ¿puedo saber a dónde vas tan temprano y con prisas?

Sin atreverse a levantar la vista y entre tartamudeos, la muchacha habló del viento, los destrozos en la casa y el recado que, de parte de su ama Crescencia, debía dar al hermano Edelmiro. La furibunda reacción del jinete cortó su narración titubeante:

—¿Cómo? ¿Qué estás diciendo? ¿Aún no se ha muerto esa maldita viuda? Aterrorizada por los gritos, la joven retrocedió sin pronunciar palabra. Al muchacho no pareció importarle porque, dirigiéndose a los que le acompañaban y con la misma indignación, explicó:

—Esa viuda, dueña de la mayor parte de las tierras que nos rodean, fue la causante de que abandonara mi casa. Estaba harto de ver cómo mi padre se humillaba ante ella.

Ginés, último hijo de Edelmiro y único varón, abandonó el hogar paterno a la temprana edad de catorce años. Cansado de las miserias del campo y convencido de que la vida le deparaba más emociones de las que pudiera vivir sometido a las reglas impuestas por la señora Crescencia, una mañana,

antes de que saliera el Sol, recogió sus cosas y salió a buscar fortuna. Cinco años pasaron desde entonces y Ginés volvía a casa a caballo, acompañado por otros cinco jinetes, dispuesto a establecerse en las tierras de su padre y hacerlas prosperar. Dirigiéndose de nuevo a la asustada criada el joven le ofreció su mejor sonrisa:

—Ya te dije que somos gentes de paz, no tenéis nada que temer, ni tú ni tu señora. ¿Quieres subir? Debes estar cansada. Falta poco para llegar a la casa de mi padre.

Lucía, que así se llamaba la criada, sintió que le temblaban las piernas bajo las enaguas. El joven, notando su timidez y recato, bajó del caballo y la ayudó a subir a la grupa. Ella no rechazó sus manos cuando la sujetaron por la cintura. Al volver a montar, Ginés respiró el aroma que emanaba de la camisa de Lucía. Por un instante se trasladó a su infancia. Ese olor a jabón... el mismo con el que su madre le lavaba las manos, tan pequeñas, tan menudas entre las suyas, bajo el caño de agua helada, en aquel patio encalado donde se oía el eco del relinchar de los caballos en las cuadras. Ginés era un buen jinete. Había aprendido a montar desde muy niño por deseo expreso de su padre. Su madre, sin embargo, era la responsable de su hambre de aventuras, porque

los cuentos que narraba a su hijo, noche tras noche, estaban siempre impregnados de sueños e ilusión.

Partieron los jinetes al trote y Lucía con ellos, abrazada a la cintura de Ginés, sin entender por qué sentía tanta paz. Algo en su interior le decía que no se preocupara, que se abandonase al tiempo. Sonrió soñadora. Durante un rato, los seis jinetes continuaron la marcha en silencio. Ni el gesto pensativo de Ginés ni la presencia de la muchacha ayudaban a la conversación. Fue al avistar a lo lejos los muros encalados del cortijo, cuando al joven se le escapó un grito alborozado mientras espoleaba los ijares del caballo, que partió al galope:

– ¡Ahí está mi casa! ¡Una carrera y llegamos!

A Lucía no le quedó más remedio que abrazarse con todas sus fuerzas al cuerpo del jinete para evitar ser despedida de la caballería. A él no pareció importarle el apretón, porque siguió con su loca carrera hasta la misma puerta del cortijo. Alertados por el estruendo, Edelmiro, Quintina y Dolores salieron de la casa. Quintina fue la primera que reconoció al hijo que corría a su encuentro.

– ¡He vuelto, madre, he vuelto! –Y giraba con ella entusiasmado.

Los ojos vidriosos y la alegría de Quintina lo decían todo. No era capaz

de articular palabra para expresar a su hijo tanta emoción contenida. Su niño estaba allí, aquel mocosito al que años atrás se comía a besos, lo tenía ahora ante sus ojos, a escasos centímetros de su propio rostro.

–Y esta muchacha, ¿qué hace aquí? ¿Es tu novia? –el porte y belleza de Lucía la habían perturbado por un instante.

–No, madre, Lucía viene a visitarnos. Hemos coincidido en el camino.

Al sentirse aludida, Lucía se apresuró a explicar:

–Disculpe, señora Quintina, doña Crescencia me ha enviado para pedirles que el hermano Crescencio suba a ayudarla. La ventolera de estos días ha destrozado buena parte de la casa. El cortijo ha sufrido cuantiosos daños. Ha quedado en ruinas.

– ¿Y ellos? ¿Están bien? –preguntó Quintina.

–Sí, todos están bien –contestó Lucía–. Pero, ya sabe, Gonzalo es un flojo. Y mi ama necesita ayuda. ■



Premio Opticks Plumier de relato ilustrado

próximamente...

#6opticksplumier

opticks
MAGAZINE

LIBRERIA
PLUMIER

Eulàlia Solé

<http://www.eulaliasole.com/>

Por Quico Miró

Eulàlia Solé es, sin duda, una pianista referente en el panorama musical español. En estos momentos se encuentra inmersa en la autoedición de la música para teclado del gran J.S. Bach, dándole siempre su toque personal marcado por la sencillez, coherencia y espiritualidad. En esta entrevista comparte con nosotros impresiones sobre la música de Bach y algunas anécdotas de su infancia.

¿Recuerda alguna experiencia de su infancia que le marcara musicalmente?

Mi primer concierto en directo para

Radio Barcelona, cuando tenía 9 años. Recuerdo que toqué un estudio de Czerny ¡a gran velocidad! y un Preludio de Rachmaninoff. Para mí fue una experiencia maravillosa y al mismo tiempo ¡tan natural!

¿Podría citar algún pianista de referencia en su juventud?

Arthur Rubinstein. Le recuerdo en directo siendo aún niña, escuchando sus “bises” sentada en la escalera del Palau... me cautivó su manera de interpretar, el “charme” con el que lo hacía, especialmente en Chopin, su ligereza y elegancia en los “rubatos” y la alegría que desprendía.



¿Qué profesor le ha marcado más profundamente? ¿Por qué?

Me es difícil hablar de un solo profesor, pues todos me han aportado cosas muy importantes, tanto musicalmente como en la manera de trabajar.

En primer lugar deseo citar a mi primera profesora en el colegio, Hermana Angels Pla, pues fue la que se dio cuenta de mi talento para la música y le recomendó a mi madre que me encaminara para hacer la carrera de piano. Afortunadamente, así lo hizo.

Después fue mi profesor en el Conservatorio de Barcelona, Pere Vallribera, quien disfrutaba mucho viéndome tocar e interpretar con tanta facilidad; él fue quien me transmitió tanta humanidad y amor hacia la música.

Y, más tarde, Christiane Sénart, mi profesora en París, quien me formó globalmente. Me refiero a que fue ella quien me formó tanto a nivel interpretativo (con ella hice mucho repertorio) como técnico, pues me ayudó a saber cómo resolver todos los problemas a nivel pianístico y me ayudó a descubrir a nivel más consciente la belleza en el sonido... buscar y encontrar la Luz que se puede desprender a través de él. En fin, aunque ya me surgía de una forma natural casi desde que empecé a tocar, con ella fui tomando

conciencia de cómo, a través del sonido, se puede crear tanta belleza. Me ha apasionado siempre buscar la belleza en el sonido.

Solamente cito a estos, aunque después tuve maestras y maestros maravillosos; estos son los que tuvieron más impacto en la época de mi juventud.

¿Qué cualidades considera necesarias en un o una joven pianista?

Vocación, entusiasmo por la Música y constancia.

Como solista, ¿qué necesita de un director de orquesta?

Que haya una gran conexión a nivel musical. Cuando se da esta “magia”, que se detecta inmediatamente, es maravilloso.

¿Hasta qué punto ha iluminado J. S. Bach la historia musical?

Creo que sin su música todo sería distinto. Él nos ha influenciado a todos, es un punto de referencia y creo que para todos los grandes músicos de la historia ha sido, de alguna manera, un referente.

¿Cómo cree que la música de Bach ha influido en su vida personal?

En gran manera. Siempre había interpretado a Bach, desde mi más tierna infancia, pero desde que

“Aprendí a buscar la Luz que se puede desprender a través del sonido”

empecé a trabajar las *Variaciones Goldberg* por encargo del Festival de Peralada, hubo un antes y un después en mi vida. Fue como un “viaje iniciático”, y realmente ya no concibo la música y mi trabajo sin él, sin interpretar su música. Para mí es hacer música para la Luz, siempre, y me siento tan unida a él que su música y él desde hace muchos años están presentes en mi vida.

Mis últimos proyectos discográficos, la publicación de las *Variaciones Goldberg* con la discográfica Verso en 2011 y el proyecto de *En el nombre de Bach*, el disco que autoeditamos el año pasado (una selección de preludios y fugas de *El clave bien temperado* en tonalidad B-A-C-H) y con el que gané el Premio al Mejor Álbum en la Música Clásica en los V Premios de la Música Independiente, es una prueba de la importancia que tiene la música de Bach en mi vida artística.

Imagino que su interpretación de Bach habrá cambiado a lo largo de su carrera. ¿De qué modo? ¿Tempos más lentos? ¿Sonoridad?

Es difícil contestar de una manera precisa a esta pregunta...Creo que siempre lo interpreto diferente, pues aunque haya un gran trabajo previo, me dejo guiar por el momento, por la intuición. Por supuesto que ahora hay una madurez mayor en mí que la que había en mi juventud, pero siempre he interpretado con amor y me siento muy libre cuando lo hago. Él dejaba mucha libertad a sus alumnos, y eso hace que a su vez yo me sienta libre para cambiar en momentos determinados un “tempo”, una apoyatura, un mordente, etc... En una ocasión interpreté un Preludio del *Clave bien temperado* a un tempo, y al final del concierto lo volví a dar en bis en otro tempo completamente distinto... eran, a mi parecer, igualmente bellos.

La sonoridad es otra maravilla en la obra de Bach. En la interpretación es indispensable, para la belleza del resultado y la belleza del sonido. Esto, por supuesto, se trabaja, pero ha de haber previamente la imaginación, el deseo de luz, de belleza,... creo que eso es lo primero que se da o debiera darse en cualquier obra de creación, que todo pase por el corazón.

¿Sería diferente la sociedad si todos escucháramos diez minutos de Bach diarios?

Seguro que sí, su música es



sanadora a todos los niveles. Y tengo la esperanza de que se pueda escuchar mucho más, ya a partir de la infancia.

Sabemos que el repertorio pianístico español se conoce ampliamente, pero ¿de qué forma se podría divulgar más aún?

El trabajo de los intérpretes siempre me ha parecido de gran importancia para difundir el repertorio español. Intérpretes como Alicia de Larrocha, que también fue una importante maestra para mí al inicio de mi carrera, han hecho mucho por el reconocimiento internacional del repertorio español. Por ello, una forma de fomentar el repertorio español sería apoyar con más intensidad a los intérpretes españoles, que actualmente se están enfrentando con grandes dificultades para encontrarse con el público. Los recitales y la música de cámara está sufriendo mucho con la actual crisis.

¿Qué proyectos llenan actualmente su agenda?

Actualmente mis proyectos artísticos están centrados principalmente en la música grabada. Estamos preparando un nuevo disco con una selección de grabaciones en directo, que saldrá únicamente en formato digital. Gracias a haber

autoeditado mi último disco *En el nombre de Bach*, publicar un CD digitalmente nos resulta bastante fácil. También es probable es que grabe una nueva selección de preludios y fugas de Bach; estamos buscando financiación para ello. Como decía más arriba, en este momento de mi carrera me apetece seguir centrándome principalmente en la interpretación de la música de Bach.

¿Qué siente al tocar descalza?

Toco descalza por varias razones. Tocando descalza tengo contacto directo con el suelo, con la tierra; también con los pedales, que se convierten en la prolongación de mis pies. Y además, me siento muy cómoda, como si estuviera en mi propia casa. ■

Recordar que las cosas

Poema. Macarena Trigo
Ilustración. Alicia Más

Recordar que las cosas

no tienen el sentido que las tiñe.
Ni siquiera su forma.

Recordar ser de luz.

Somos la luz.

Su forma en este mundo.
Apenas eso.

Y todo lo demás,
incluso vos,
tan sólo decorado.

El aderezo.



Miguel Ángel Díez

Por Kiko Sanjuán

“Desde el punto de vista de la idea, quién mejor para representar la contraposición entre luz y oscuridad que la de un sereno que porta un farol durante la noche; y qué mejor que encender el mismísimo sol.”



Cuando desde la redacción de Opticks me propusieron hacerte la entrevista me dijeron que el lema de este número era “Luz” e inmediatamente recordé aquellos versos de Carlos Marzal que dicen “De tanto ver la luz hemos perdido / la recta proporción de ese milagro...”, ¿en qué te has inspirado tú para plasmar algo a lo que estamos tan acostumbrados como es la luz pero que a la vez resulta difícilmente definible o cuantificable fuera del campo de la física?

Es curioso, aun sin saber qué motivo iba a dibujar para la portada, tenía claro que para poder representar la luz debía rodearla de oscuridad. Mi primera idea, desechada, era un gran ventanal en una casa sombría y una figura femenina compartiendo ambos mundos. Cuanta más intensa quieras que sea la luz, más oscuro debe ser su entorno. En el caso de la portada, el contraste no es muy grande, pero el juego creo que resulta simpático. Desde el punto de vista de la idea, quién mejor para representar la contraposición entre luz y oscuridad que la de un sereno que porta un farol durante la noche; y qué mejor que encender el mismísimo sol.

Hay ilustradores que para empezar apuestan por crear un proyecto

personal y presentarlo o intentar ganar algún concurso. En cambio otros prefieren ir en busca de clientes y encargos directamente. ¿Cuál fue tu caso? ¿Qué te gusta más?

Realmente empecé siguiendo la primera vía que mencionas, creando un proyecto personal junto al escritor Pablo Albo titulado *Estela*. Por supuesto, lo presentamos a un premio y, gracias a Dios, no ganó. Digo esto porque con el tiempo me di cuenta de que si hubiera salido premiado, el libro habría pasado completamente desapercibido. Tiempo después, Pablo se lo presentó a la editorial Thule y estos lo publicaron. Desde luego, fue lo mejor que le podía haber sucedido a mi primer trabajo.

Cuando recibes un encargo, ¿cuál es el proceso o los pasos creativos que sigues desde que recibes el texto original hasta la ilustración final?

Después de leer el texto, dejo que la historia se desarrolle en mi cabeza. Tengo una mente que se divierte complicándose la vida. No suelo hacer muchos planteamientos previos en papel. Solo la planificación de página y algún boceto de los personajes principales. Una vez lo tengo todo claro, empiezo con el dibujo a lápiz. Finalmente concluyo





con el color. Dado el enfoque pictórico que le doy, esta fase suele llevarme mucho tiempo. Demasiado quizás.

¿Cómo afrontas los retos que te plantean cada historia a la hora de ilustrar?

Para mí esos retos son muy emocionantes. Descubrir las imágenes que se esconden tras un texto es lo que más me ilusiona de este trabajo. Realmente no me preocupan las posibles dificultades que se puedan presentar. Ni me lo planteo. Soy consciente de que todos los textos, por complicados que sean, tienen una ilustración apropiada. Y cuando creo que la he encontrado, soy muy feliz.

Has trabajado con distintos escritores como Pablo Albo, Nieves Pérez, Pedro Villar o Beatriz Osés. ¿Cómo es trabajar con ellos? ¿Cómo es vuestra relación? Después de algunos años, ¿qué influye más en tu forma de dibujar el autor o la historia?

Básicamente, trabajar con ellos es un placer; pero es mejor que no se enteren, que después se les sube a la cabeza. Además, son muy pacientes. Y, por encima de todo, siempre me han dado completa autonomía a la hora de enfocar el trabajo. Tenemos una muy buena

amistad. Con los cuatro o he repetido o voy a repetir en el futuro. Dicho esto, cuando ilustro un libro, no pienso en el autor.

En España, a pesar de que el concepto de álbum ilustrado es todavía algo tradicional y siempre se asocia con el libro infantil, últimamente se publican cada vez con más frecuencia obras que no responden exactamente a la definición de libro infantil, es como si los álbumes ilustrados hubieran salido del dormitorio de los niños para instalarse en el de los mayores. ¿Qué nos puedes decir al respecto?

Históricamente, y de una manera paralela al cómic, la ilustración para adultos no ha sido ni siquiera considerada en España. Hasta la llegada de ilustradores valientes en los años 70 como Miguel Calatayud, me atrevería a decir que el único enfoque había sido el infantil. En otros países de nuestro entorno esto habría sido impensable. Me gusta como has presentado la cuestión. Supongo que si un pintor de la relevancia de Miquel Barceló ilustra un libro, se puede considerar que el libro ilustrado ya se ha instalado en el dormitorio de los mayores. De paso, quisiera añadir que muchos de esos llamados libros ilustrados infantiles también deberían estar en el dormitorio de los mayores. En

España hay muchos ilustradores que trascienden el concepto habitual de ilustrador infantil.

A estas alturas, después de una veintena de libros publicados, es más que evidente que posees un personalismo estilo, bien definido, que te identifica nada más ver el dibujo, pero ¿tu estilo o lenguaje gráfico surgió de forma natural o te preocupaste de investigar técnicas, probar, etc.?

Tengo cientos de páginas llenas de manchurroneos que atestiguan que mi estilo visual no surgió de una manera natural. Hice todo tipo de piruetas pictóricas hasta que encontré mi camino. Eso sí, cuando lo encontré supe que ese sería mi estilo porque me acercaba a otra de mis pasiones, la pintura.

¿Y te llevo mucho tiempo descubrir con qué estilo te sentías más cómodo?

En realidad, debo diferenciar entre mi trabajo en color y mi trabajo en blanco y negro. El primero, me llevó un par de años pulirlo; de hecho, fue mi primer libro, *Estela*, el que terminó de definirlo. Por el contrario, mi trabajo en blanco y negro dista mucho de tener un estilo nítido. Y creo que nunca lo tendrá.

Pero por el hecho de poseer un

estilo tan claro e inequívoco, nunca te ha surgido el dilema de que cuando te llaman para hacer algo, lo hagan según lo que han visto de tu trabajo y si continúan pidiéndote lo mismo, corres el riesgo de estancarte...

Estoy convencido de que si me proponen algo es por mi modo de ilustrar. Para bien o para mal, esto le debe de pasar a todos los autores. De todas formas, mis encargos suelen ser bastante variados en cuanto a la temática. Desde un punto de vista personal, aún creo que tengo que hacer unos cuantos libros que me contenten antes de pensar que he amortizado mi estilo.

¿Cómo definirías tu técnica o estilo?

Como comentaba anteriormente, soy un ilustrador cercano a la pintura. Supongo que mis “maneras” son un reflejo de mi personalidad. También reconozco que me encantan otros tipos de técnicas. En el futuro me gustaría alternar con otros estilos. Admito que de vez en cuando debería liberarme un poco. En cuanto a los aspectos narrativos que aplico en los libros, utilizo lenguajes próximos al cómic y al cine.

¿Tú personalmente le prestas atención a las tendencias? ¿Crees que es importante hacerlo?

No, nunca lo he hecho. Desde luego no me parece algo trascendental. Aunque debo reconocer que he tenido muchísimas y muy dispares influencias. No me agradan ciertos estilos muy comerciales que acaban siendo repetidos y copiados hasta la saciedad. Me aburren considerablemente.

¿En tu paleta de colores existen toda la gama cromática o muestras una mayor predilección por ciertos tonos y colores?

No utilizo una variedad cromática excesivamente grande. Aunque bien es cierto que en los últimos tiempos la he incrementado un poco. Todo depende del presupuesto que tenga para comprar ceras. Es broma. Estoy convencido que en el futuro esto cambiará, pero no sé cual será su dirección.

¿Ahora mismo cuáles son tus inquietudes y preocupaciones dentro del mundo de la ilustración?

Tengo las mismas inquietudes que el resto de mis conciudadanos. Confío que haya una pronta mejoría económica que permita hacer rodar a este país con normalidad. Es importante para las editoriales, para los autores, por supuesto, que las familias y las instituciones recuperen cierta solvencia económica. Por otro lado, me encantaría que la

lectura tuviera mayor importancia en las escuelas. Mi infancia estuvo marcada por los libros, aunque quizás yo no sea el mejor ejemplo.

¿Qué te queda por hacer en el mundo de la ilustración? ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Todo. Me queda por hacer todo. Apenas he llegado a raspar la superficie de mis “trastocadas” necesidades creativas. Dicho de otro

modo, de momento sigo teniendo mucha hambre. Lo que desconozco cuál será mi ritmo de trabajo en el futuro.

Mi próximo proyecto es una colección que estoy ultimando con el escritor Roberto Aliaga y que publicará Anaya en unos meses. Son varios libros dirigidos a niños pequeños y tendrán mucho humor y sensibilidad. O eso espero.

Para finalizar, y retomando la imagen inicial del sereno de la portada, podemos decir que tus libros son farolillos que iluminan la imaginación de los niños, y no tan niños, pero, ¿cuál es el farolillo que alumbró tu camino profesional y que te hace ilusionarte ante la hoja en blanco para afrontar un nuevo proyecto?

Muchas gracias. Eres muy amable. Y eso que el hueso de jamón que

te envié apenas daba para hacer un caldo aguado. Fuera de bromas, ese farol puede ser representado por la absurda necesidad de dar salida a mi imaginación. Uno más de mis múltiples defectos. ■



Vicente Ferrero

<http://www.ferreroescultor.es/>

La forma de la luz

Por Octavio Ferrero

Fotografía. Eduardo Mozos

Vicente Ferrero es un escultor prudente, de los que uno tiene que ir a buscar a su estudio... de pulso honesto y modelado exquisito, de técnica depurada y trato conciliador. Evita el dogmatismo y las aseveraciones, "es más sensato". Por definición su escultura es figurativa porque se basa en la naturaleza, "trata de expresar las formas y las emociones del hombre actual".

Como en cualquier disciplina artística la valoración de la obra pasa por el nivel de formación estética del sujeto que se dirige a ella. Nuestro paso por su estudio intenta acercar con humildad el trabajo del escultor al lector de Opticks Magazine. En un número dedicado a la luz, hablaremos de la luz en la escultura y de la luz en su escultura.



¿Cómo se definiría como escultor?

Soy un escultor figurativo que tiene como referente la propia naturaleza. Pienso que es punto de partida para todo, según mi concepto y mi criterio. En la naturaleza está todo lo que es capaz de pensar o imaginar el ser humano, aunque le sorprenda. Todo está hecho o inventado, no hacemos más que interpretar la naturaleza y, en el peor o mejor de los casos, copiarla.

Miguel Ángel crea un ser humano, que uno reconoce como humano pero que es como si fuera de otra especie, y en otro orden de cosas El Greco concibe otro ser humano, que reconoce como tal, que tampoco te encuentras por la calle. Es la capacidad del autor de interpretar la naturaleza.

Se diferencian dos tipos de luz en escultura: la propia de la escultura, la que el escultor procura a través del volumen, y la que emite el foco luminoso. ¿Qué es la luz en escultura?

La luz puede ser de dos formas, natural y artificial, para todo, no sólo en la escultura. Los rayos de luz natural son paralelos al proceder de un punto que consideramos en el infinito. En cambio, la luz artificial, procede de un foco próximo, los rayos son divergentes, y dan como resultado una luz completamente distinta.

La luz reflejada que puede emitir una superficie escultórica se puede dar por la textura de dicha superficie, ya sea el mármol, el bronce u otro metal, que la reverberará en mayor o menor grado. Un material pulido refleja la luz y un material poroso es opaco.

Hay una cita del Génesis, el comienzo, que creo que es muy ilustrativa, dice algo así: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra, pero estaba informe y vacía, y las tinieblas lo cubrían todo. Dijo Dios entonces: sea la Luz y la Luz fue y vio Dios que la Luz era buena”.

Sin luz no hay forma, no hay color, está la nada. Las formas bidimensionales dejarían de reconocerse y el conocimiento de las tridimensionales, en este caso, de la escultura, tan sólo tendría un reconocimiento táctil.

Cuando comisarié la exposición sobre el escultor Octavio Vicent en el museo San Pio V de Valencia, una comisión de la ONCE me pidió si algunos visitantes ciegos podían

“Sin luz no hay forma, no hay color, está la nada.”

tocar con guantes las esculturas para hacer un ejercicio de reconocimiento de los volúmenes de los seres

humanos que se representaban. Por supuesto acepté, pero además dije que lo debían hacer sin los guantes, porque además reconocerían sin ellos otros valores matéricos como el frío del mármol o la piedra o la calidez de la madera.

Otra situación muy emocionante sobre ese reconocimiento táctil de la forma escultórica en ausencia de la luz la propició en una exposición un señor que me llamó la atención porque estaba palpando las esculturas y con gran convicción les explicaba a un grupo de personas los valores plásticos de dichas esculturas. Seguí durante un tiempo la situación para al final descubrir que aquel hombre era un escultor ahora invidente. En ausencia de luz la escultura se puede explicar porque se puede tocar, es tridimensional. Los ciegos pueden aprender a reconocer formas, y un escultor que ha visto, sin ver, puede explicar a invidentes la calidad escultórica de lo que tiene delante.

Hay veces que los que ven tan sólo miran (risas).

Entonces piensa que la escultura debe tocarse...

Claro, más que tocar se debe acariciar, y acariciar conlleva siempre respeto, entendiéndolo que esto sólo lo podemos hacer en ciertas ocasiones y ámbitos. No se debe,

no se puede tocar una escultura, por ejemplo, en un museo si no hay un consentimiento explícito. Es importante la educación en este tema.

Hay que tener en cuenta que un material poroso, como la piedra, cuando la tocamos, con la propia grasa de la mano la estamos manchando, ensuciando. Este problema no se da cuando palpamos una superficie marmórea pulida o cualquier metal, por ejemplo, el bronce.

La escultura es volumen, las tres dimensiones de las que hablábamos. ¿Cómo influye la luz en la elección de la materia con la que va a dar ese volumen?

Normalmente la elección de una materia no la determina tanto el elemento luz, la determinan otros factores. No es algo primordial, en lo que se piense de partida.

Gran parte de su obra está ubicada en exteriores, ocupando lugares públicos. ¿Es determinante a la hora de afrontar una escultura saber dónde va a estar emplazada, conocer la luz que recibirá?

Evidentemente, si es un espacio público abierto va a recibir todo tipo de luz, tanto natural, durante el día, como artificial durante la noche, y esto es un enorme problema para



el escultor porque la luz cambia aparentemente la morfología, según incida sobre la obra.

Las montañas próximas que tenemos a nuestro alcance visual, las que podemos ver desde la ventana, la percepción de ellas es absolutamente cambiante a distintas horas del día. Con una luz cenital son de una manera, con una

luz transversal nos ofrecen otro aspecto, una luz tenue las suaviza casi hasta hacerlas desaparecer como en una pintura japonesa... Es decir, la luz significa para el escultor una continua duda en su quehacer, sobre lo que está modelando, tallando o cincelando, ya que unas luces construyen la forma y otras, en el mismo momento, la desvirtúan.

Sería conveniente exponer ese volumen escultórico a distintas luces para tener una visión lo más completa posible del resultado que se desea obtener.

Benlliure, cuando realiza la escultura del beato Juan de Ribera para el claustro del Patriarca de Valencia, está tan concienciado, tan preocupado sobre este problema que termina la escultura una vez está instalada, para poder analizarla con todas las luces del día.

La luz el pintor la pone, ilumina su cuadro y puede mandar con la luz, él la propicia. El escultor no. En el caso de la escultura es la luz la que manda sobre el volumen y, en consecuencia, es el escultor el que tiene que adaptar la forma a la luz.

¿Con qué materia se siente más cómodo trabajando?

Mi escultura normalmente está emplazada en ámbitos abiertos, en espacios públicos. A partir de ahí, hay materias nobles, como son mármoles, piedras, bronce y otros metales que pueden soportar las inclemencias climáticas. Yo casi siempre me inclino por el bronce, porque siendo el que mejor soporta esa agresión climática, es también el que sin duda soporta mejor las agresiones del ser humano.

Me siento fenomenal modelando o repasando un bronce, o me siento

fenomenal tallando la madera porque tiene perfume, es cálida... O tallando el mármol. En la plasticidad del barro, la cera o la plastilina, el tacto es más primigenio, más sensible, más expresivo.

La espontaneidad de las materias dúctiles, blandas, desarrollan ese canal expresivo con mayor rapidez. Las materias duras nos llevarán a una reflexión más madura de esa idea primigenia.

Es recurrente en su obra la figura femenina...

Entiendo, y esto podría ser una idea discutible, que el cuerpo femenino da mayores sensaciones de belleza. Creo que esto es un sentir muy generalizado en la historia del arte. En mi caso es así.

El cuerpo femenino tiene valores estéticos, valores plásticos que me conmueven, me atraen más. La redondez de los volúmenes, corresponde con el concepto escultórico que yo tengo.

¿Trabaja directamente del natural, con modelos...?

Soy un escultor figurativo, me baso en la naturaleza, pero en la concepción de una obra existe una idealización de la forma natural. A veces se puede modelar del natural, pero esto conlleva el riesgo de desvirtuar el propio concepto a



favor del gran poder que posee el modelo vivo.

No obstante, cuando dibujo, dibujo siempre con modelo vivo, del natural, porque me da el profundo conocimiento de la forma que yo después puedo trasladar a lo tridimensional desde un punto de vista conceptual.

Maillol decía, “todas mis rodillas y mis codos son iguales, pero son los míos, aunque basados en el natural”.

Dicen que el gran escultor es un excelente dibujante. ¿Hay un trabajo previo de luces que se inicia desde el dibujo?

Sí, evidentemente. El escultor, se supone que debe ser buen dibujante ya que se va a auxiliar de esos dibujos previos para la realización posterior de una obra.

Es muy importante cuando se dibuja del natural porque según la luz empleada se potencia la lectura del volumen. Es muy importante porque todos los elementos anatómicos quedan mejor expresados.

¿Qué diferencias existen entre el dibujo previo a una escultura y el que es un fin en sí mismo?

El escultor puede realizar dos tipos de dibujo: uno dirigido a la posterior realización de la escultura, muy técnicos, muy estructurales; y otros que son más plásticos, del dibujo

por el dibujo. Tanto en unos como en otros se reflejará que tras ellos hay un escultor. Es decir, la potenciación del volumen. También es cierto que hay escultores que nunca han hecho un dibujo por el dibujo.

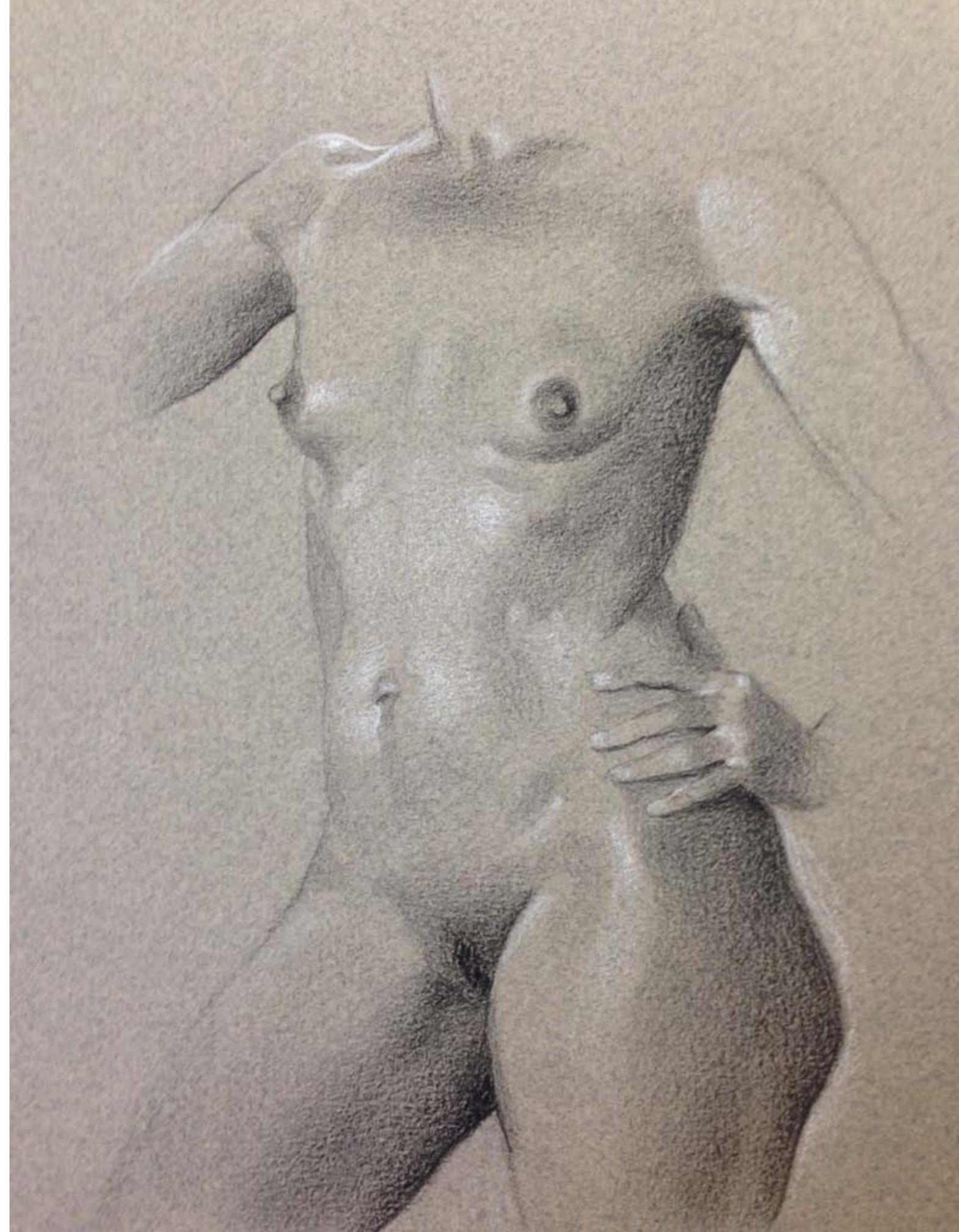
Lógicamente los fines que busca un pintor en esos primeros dibujos o apuntes tienen que ser distintos a los del escultor. El escultor mediante la luz dramatiza y expone muy bien los volúmenes, lo acercan mucho a lo tridimensional.

“El escultor mediante la luz dramatiza y expone muy bien los volúmenes, lo acercan mucho a lo tridimensional.”

La utilización del color en la escultura, la policromía, cambia la percepción de la luz en la obra...

La policromía cambia la percepción de la luz en la escultura por la propia reverberación del color con el que se trabaja la superficie. Habrá colores que nos acercarán y otros que nos alejarán. Sobre todo, cambian y pueden distorsionar la percepción del volumen.

El color parcela una escultura, puede hacer perder la visión global. Aunque





hoy concebamos la coloración de las esculturas desde el conocimiento de nuestro Barroco español, en que por efectos expresivos y dramáticos se policromaba la escultura, no debemos ignorar, aunque no quede prácticamente vestigio, que los artistas griegos ya “iluminaban” con el color tanto la arquitectura como la escultura. Hoy nos podría incluso escandalizar o sorprender ver un mármol de la época clásica perfectamente coloreado, muchas veces con colores primarios.

Yo no comparto ese planteamiento, ni lo concibo, creo que el tiempo afortunadamente mejoró el inmenso talento de los clásicos desprendiéndolos del color (risas).

¿Cuál es el espacio ideal para trabajar en su estudio?, podríamos hablar de luz, aunque también de soledad, silencio, tranquilidad...

En mi caso, tengo una luz cenital y norte que considero la mejor solución posible para la iluminación en un estudio. Luego, el espacio holgado es muy importante para poderse mover, para poder visualizar la obra desde distintos puntos de vista. Y cómo no, tiene que ser un entorno de soledad o recogimiento para poder madurar sin interferencias la obra. En realidad, me paso muchas horas delante de la obra, sólo con ella, lo cual, a veces, puede plantear

algunos problemas. No sabes ya si es una ficción o una realidad lo que tienes delante. Debe ser algo parecido lo que le ocurra al escritor, o al músico, al poeta, al pintor... A la vez se necesita un contacto con la gente para vivir una realidad plena.

“es la luz la que manda sobre el volumen y, en consecuencia, es el escultor el que tiene que adaptar la forma a la luz”

¿De dónde nace la motivación para crear, la pasión que dedica a su obra?

Esa pasión es un sentimiento irrefrenable que me esclaviza hasta el punto de que todo mi tiempo está supeditado a crear. Yo lo definiría como algo instintivo a la vez que heredado y que es difícil de explicar, pero que es un hecho consustancial con mi propia vida.

¿Cómo podemos distinguir una buena escultura?, desde la escultura figurativa a la abstracta, qué hace de una obra algo imperecedero.

En esencia, pasarán miles de años

y el hombre no cambiará, el hombre no ha cambiado. Eso es un valor de la escultura figurativa en la que el hombre se reconoce a sí mismo. No obstante hay buena y mala escultura, y aunque esto suene a tópico, no deja de ser cierto. Entrar a definirlo es muy complejo. Sucede lo mismo en la música, la literatura y en otras artes, aparte de planteamientos estilísticos y aquellos que afectan a su época, al final es el tiempo el juez más estricto.

¿Cómo el arte, en este caso la escultura, puede ayudar a mejorar la sociedad en la que vivimos?

La escultura tiene la propiedad de poder conformar y ser referente del paisaje urbano, de la ciudad. Puede ser por muchos motivos de gran ayuda para mejorar la habitabilidad del entorno. Creo recordar que *Egenio d'Ors* decía que no hay ciudad sin escultura.

Puede hacer más reconocible la trama urbana y mejorar la percepción del ciudadano en su deambular.

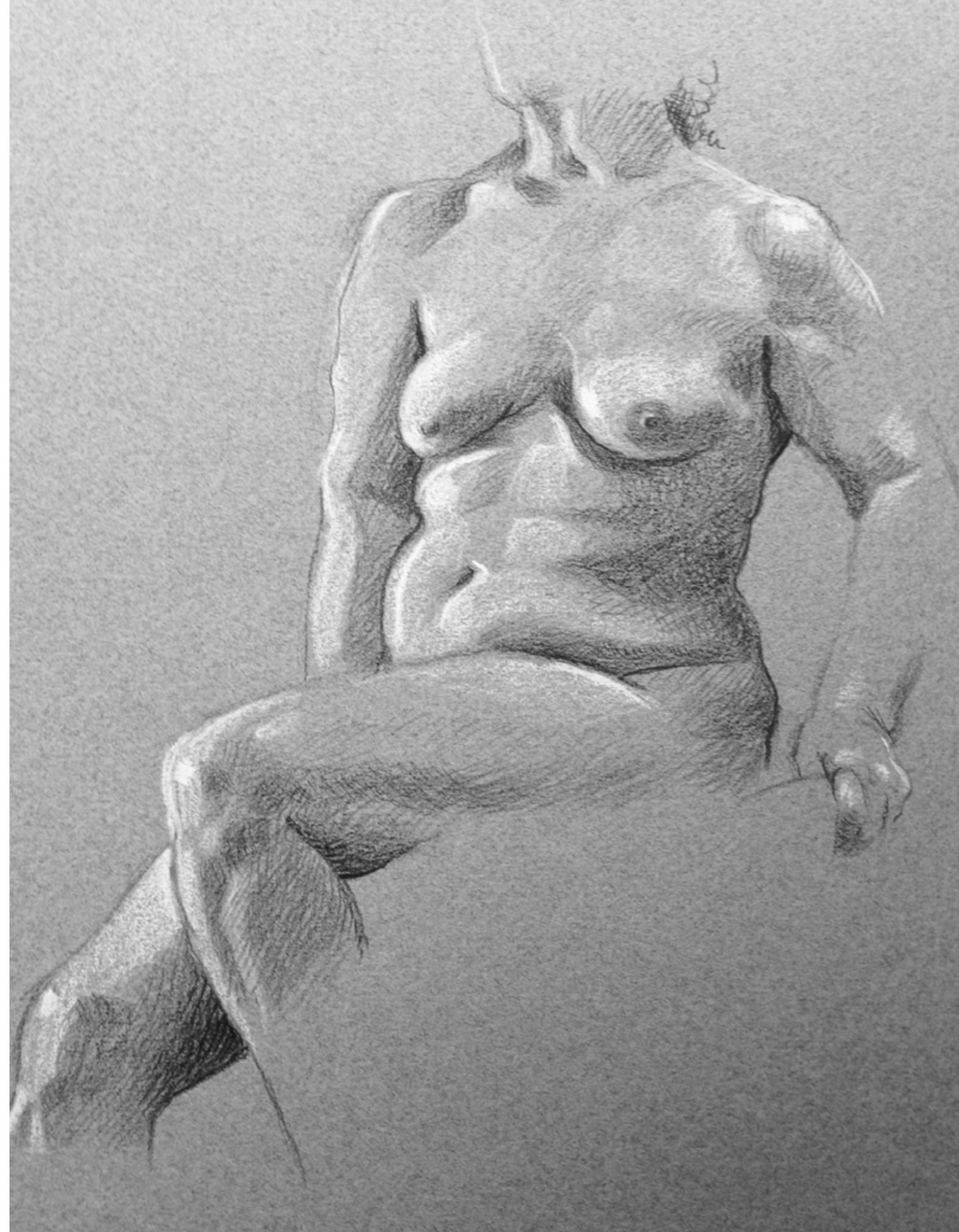
La escultura, como el arte en general, es el alimento del espíritu. Por lo tanto, ayuda a sensibilizar y formar al ciudadano, a que alcance cotas de conocimiento donde se expone lo bello; contribuye a su paz interior. El disfrute de la obra artística siempre conlleva ese gozoso fin.

El tiempo en la escultura, ¿cómo sabe que ha llegado el fin de una obra en la que está inmerso?

Es complejo saber en qué momento uno tiene que dejar los cinceles, las gubias o los palillos de modelar. Llegar al convencimiento de dejar la obra es quizás una de las decisiones más difíciles que ha de tomar un escultor.

Miguel Ángel trabajaba el “non finito”: partes dadas de puntero en las que la materia se mostraba en su estado virgen, original, casi brutal, hasta partes perfectamente pulidas, incluso con paja, para darles brillo. La manera de ver la obra en distintos momentos.

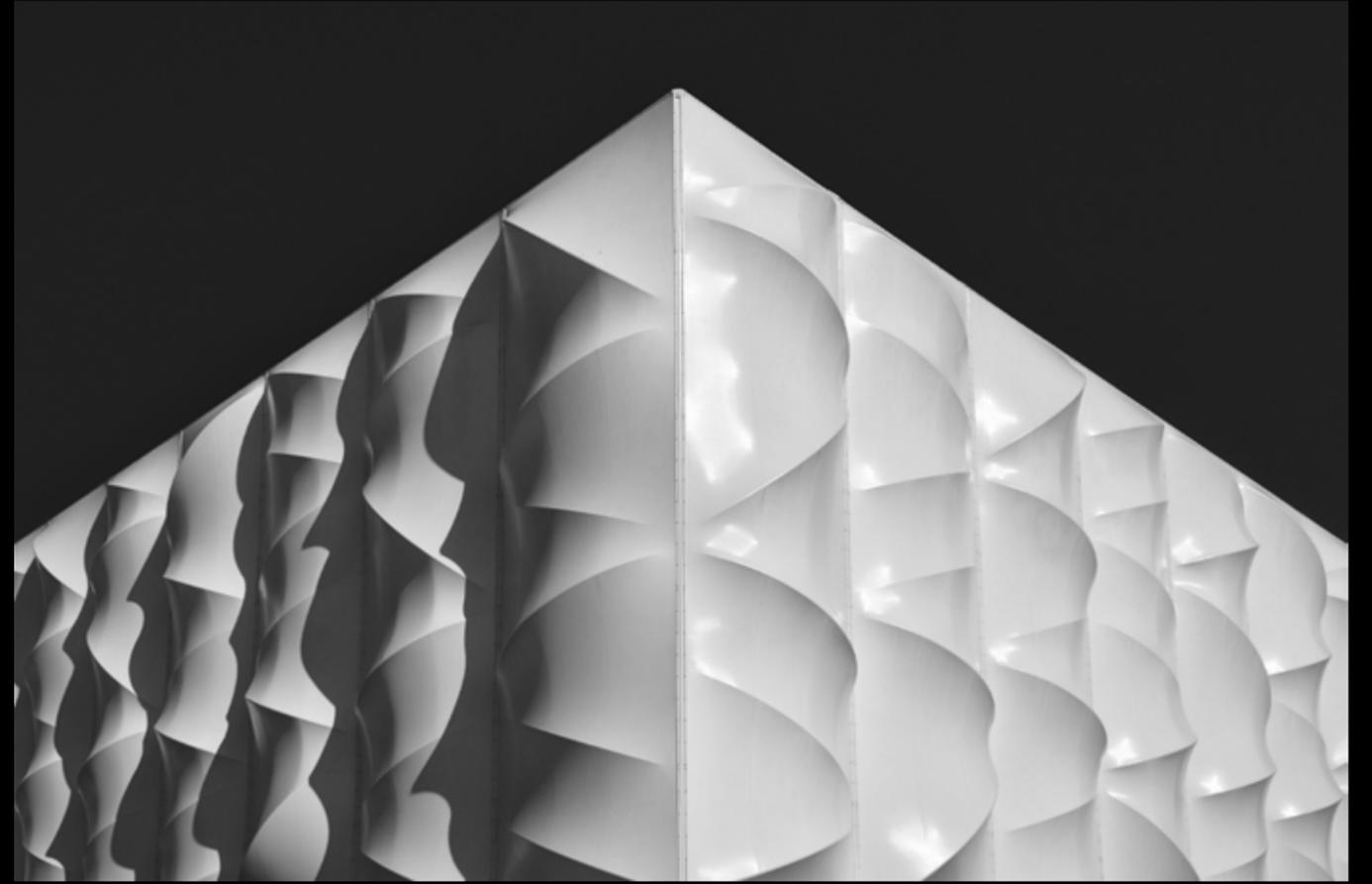
Esto que podría parecer una técnica, también podría ser un concepto que respondiera a tu pregunta. ■

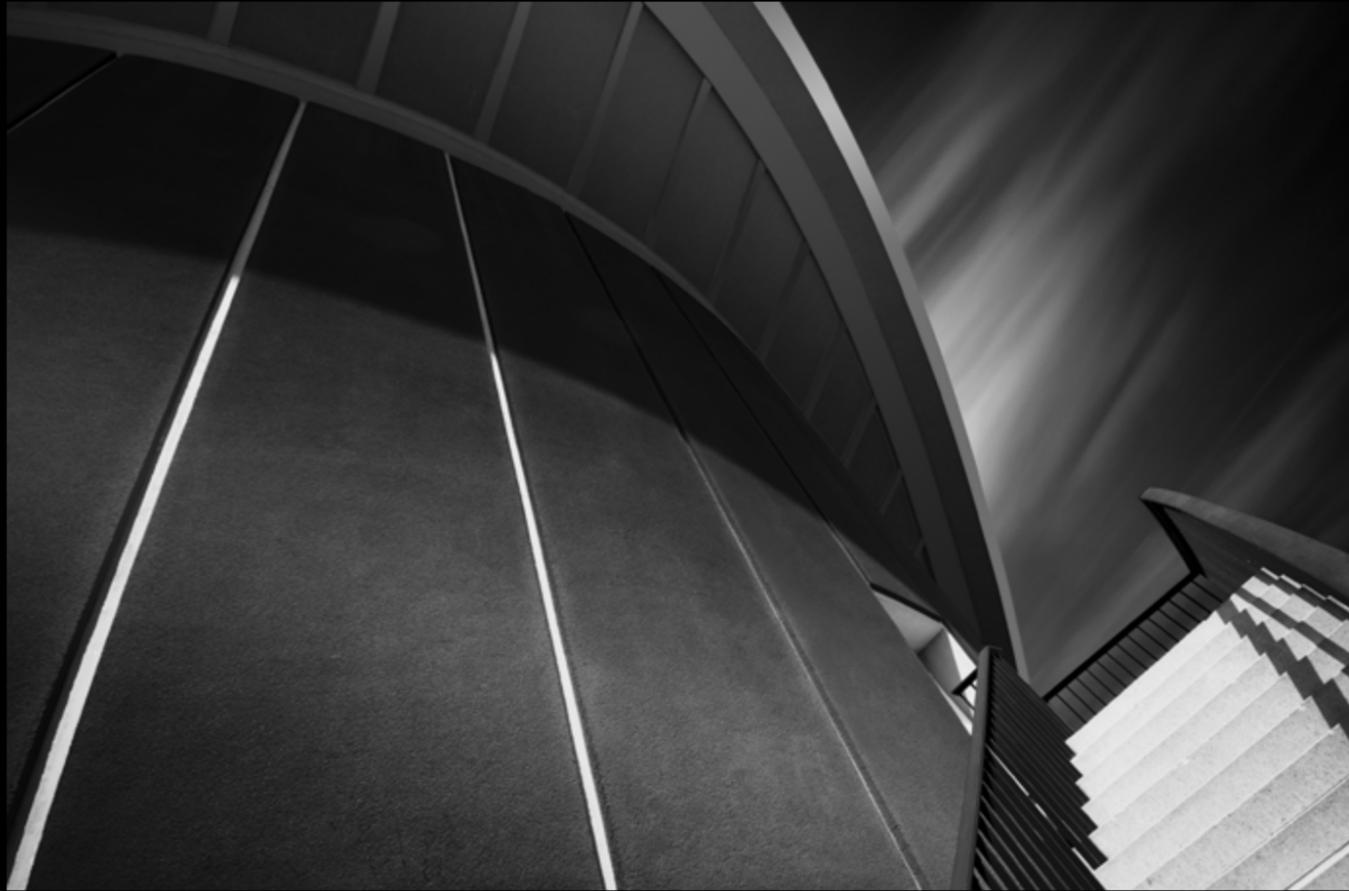


Guiles Mc Garry

<http://www.kantryla.net/>







Héctor Alterio

La luz mágica, en Héctor Alterio

Por Martín Hernando @mardemartinica

Diría yo que brota desde lo profundo de su mirada la luz del atardecer. Un atardecer veraniego y apacible. Conmovedor.

Le brillan los ojos cuando recuerda a su madre y cuando le mencionan el alma de Nápoles. A pesar de silencioso, se acelera cuando recuerda la campana que llamaba a los transeúntes bonaerenses a presenciar la verdad, a adentrarse en un teatro diferente que nació a mediados del siglo pasado. Va diciendo por ahí que es un músico

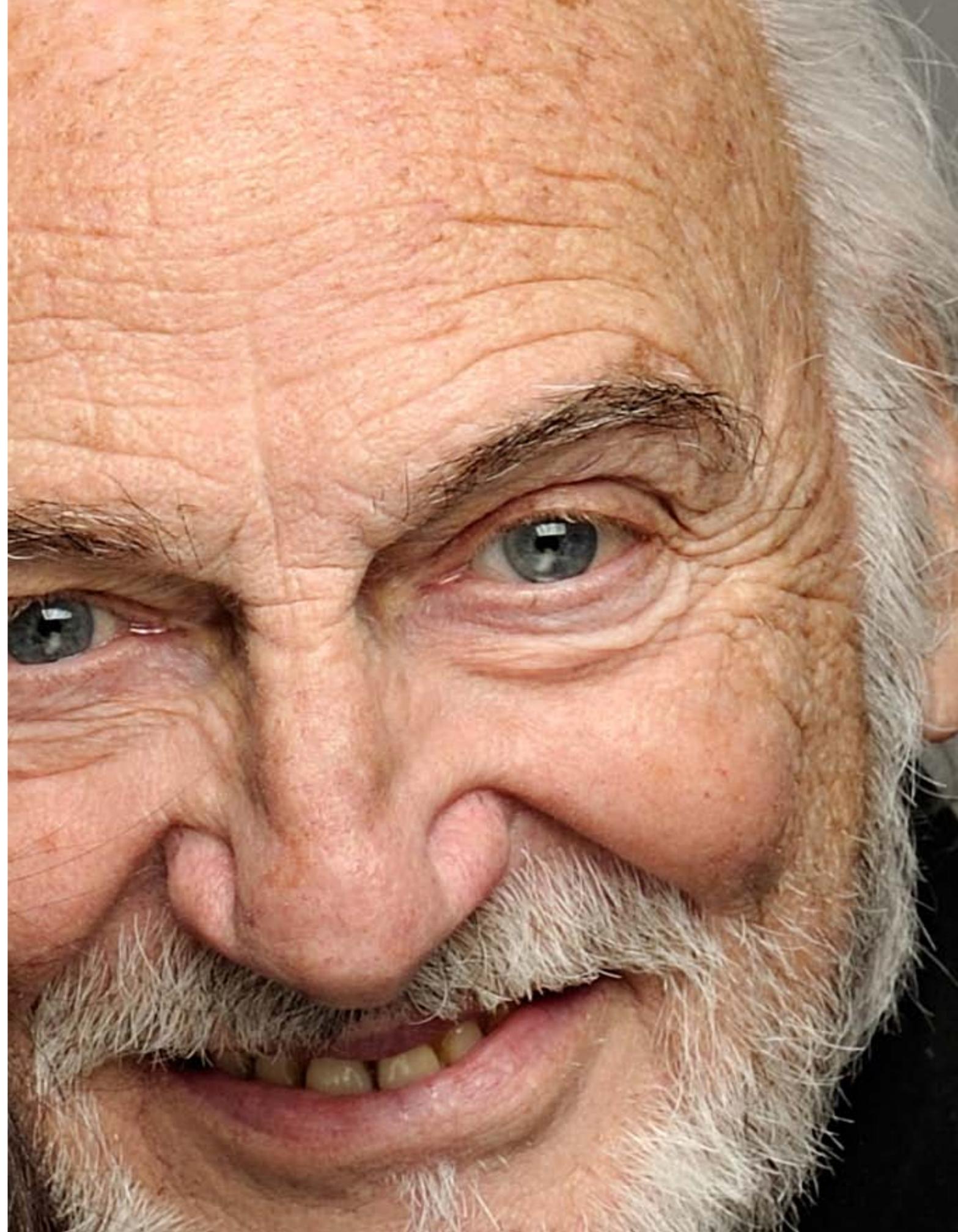
frustrado y por eso canta cuando menos te lo esperas.

Ha sido testigo de la felicidad y se le atravesó la memoria en el prefijo de la palabra exilio.

Luce Alterio unos ochentaycuatro años que ya firmaríamos tú y yo. Y hasta el hijo de la novia.

Si le doy a elegir, ¿prefiere que hablemos de su profesión o de su vida personal?

Mmm, me temo que no me gusta hacer entrevistas.



Vaya hombre... ¿y puedo preguntarle por qué?

Yo soy muy silencioso. Lo primero que hago al tomar un taxi es decir “yo no hablo”, con el mayor de los respetos, por supuesto. No le digo que no me hable, le puedo escuchar, pero simplemente quiero que sepa que soy silencioso. Eso sí, si me preguntan, a partir de ahí pongo el motor y salen cosas de mi experiencia, de mis años, con un matiz de humor que aún conservo. Me divierto mucho conmigo mismo y eso me da una liberación total, especialmente cuando estoy solo.

Pero cuando se sube a las tablas...

En general tengo un buen trato, soy muy afable en mi trabajo, no soy conflictivo, tengo una disponibilidad con los directores y actores, más allá de que los otros también tengan que crearlo, mi oferta es positiva. El teatro es un trabajo duro porque significa una constante diaria, una relación distinta al cine y la televisión, donde es esporádica y muy impersonal.

Usted suele subrayar la relevancia que tiene la emoción en su trabajo y en la vida. Cuando se produce la emoción en el teatro, ¿llega de una manera más directa?

Depende del entorno, se produce esa emoción. Yo no sé si mi presencia en el proscenio llega igual a la primera fila o a la última en un teatro

con 20 o 30 filas. En cambio, eso sí se produce en la televisión y en el cine. Y bueno. Ese es el trabajo de transmitir cosas, que llegan a uno por vida, por conocimiento, porque no han pasado de largo. Sigo siendo curioso, me interesa lo que me rodea, no especulativamente sino porque me entretiene. Eso se acumula y luego aflora... Siempre fui así, desde muy pequeño, cuando me entretenía en los bares de mi país sentado al lado de un teléfono público.

“Hay cosas que hay que repetirlas y se tienen que oír.”

¿Y por qué al lado de un teléfono público?

Porque siempre llegaba alguien para hablar y yo me inventaba la historia del que estaba al otro lado del auricular a través de lo que yo escuchaba decir al que estaba de éste. Era un entretenimiento fabuloso para mí. Me divertía mucho porque cuando le oía una expresión determinada, yo pensaba “a éste le están puteando” y bueno... Eso me marcó mucho, siempre lo recuerdo y cuando empecé a trascender más en los medios, en ese bar ya me conocían y ya no lo podía hacer. Ése

era entonces un entretenimiento en mi soledad.

Qué curioso. Fíjese cómo han cambiado los entretenimientos.

Desde luego, los códigos son otros. Yo me defiendo bastante, pero no uso internet, no uso teléfono móvil...

Tal vez escriba cartas entonces.

Si, hoy acabo de mandar una. Pero si tuviera una respuesta en internet, yo contestaría con una carta en letra cursiva.

¿Cómo debe ser la luz en el teatro?

Debe ser la justa y necesaria para no distraer. Cuando coges la atención del espectador ¡es preciso no soltarla hasta el final! Si hay algo que distrae, está mal. Y en esa atención que has cogido viene involucrada la luz. Hay que enriquecer, entretener, divertir, provocar la atención del espectador y nada que pueda distraer su curiosidad y atención.

En “El Estanque dorado” se hace un tratamiento de luz que crea un espacio íntimo, muy agradable, con luces indirectas. Si le digo Luz y Teatro, ¿qué le vendría a la cabeza?

Los checos. Son enormemente creativos, tanto en la luz que usan como en las historietas que cuentan como en sus formas tan intempestivas, tan distintas, tan

hermosas... ¡soy fanático de los checos! Pero me gusta que me hables así de bien de la luz de “En el estanque dorado”, porque como me sucede siempre que estoy arriba del escenario, ¡yo nunca sé cómo se ve! No puedo transponerme...

Pero no hablará checo...

No (*se ríe*)

Ma italiano...?

Ovvio! Oh che bello! lo sono nato alla Argentina, ma i miei origini sono napoletani! (*arranca y sigue durante varias preguntas en italiano*) Más o menos lo hablo pero no lo estudié nunca, sólo lo escuché de niño. Te puedo cantar cien cancioncillas napolitanas que me cantaba mi madre cuando tenía 6 años. ¡Y mi hermano mayor cantaba ópera! Soy un cantante frustrado, pero todo eso lo he vivido desde siempre, y no lo he olvidado nunca.

¿Y volvió a Nápoles alguna vez?

Si... hace 3 años. Y antes trabajé mucho en Italia. Fue un placer tener a mi lado en una película a muchos actores refamosos, como Julieta Masina. Gracias a un acuerdo entre TVE y RAI, pasé 10 años en la Italia de los 80 y 90 que fueron una fiesta para mí. Un placer que se acabó, pero existió y lo tengo ahí como en un cofre.



En la función, su personaje está obsesionado con la muerte. En cambio, su esposa (Lola Herrera) es vitalista, optimista y tira de usted. Su personaje dice: “Esta bien que seamos viejos, ¡pero quiero ser una vieja viva!”. Como persona, ¿con qué personaje se siente más identificado?

Con ella...yo firmarí esa frase! No tengo la obsesión de la muerte, no tengo problemas de orden metafísico, para nada. Lo único que me preocupa es que algo me provoque un malestar físico que no me permita tener la libertad de manejarme... Que me siga funcionando la cabeza ¡y de lo demás me encargo yo!

Y entonces, ¿cómo fue el reto de afrontar su papel?

Me divertí muchísimo, aún con el hándicap de que teníamos todavía en la memoria colectiva del renombre de la película que tanta trascendencia de esas tres figuras mundiales: Henry Fonda, Jane Fonda y Katharine Hepburn. Pero la acogida del público desvaneció esa inquietud, no hubo un sólo teatro a medias.

Pasemos de la luz en el teatro a la luz en las personas.

Por una razón o por otra he encontrado en mi vida amigos, familia,... muchas personas vitalistas, maravillosas, de mi edad o mayores.

Personajes como Fernando Fernán Gómez, Paco Rabal son personajes que me han enamorado, con carácter, de una filosofía con presencia, luminosos. Con cualquier gesto que hacían yo estaba encantado.

¿Con quién le gustaría trabajar?

Quiero trabajar con gente que no incordie, con placer, como me pasa ahora con Lola y un grupo de gente joven respetuosa, trabajadora.

En una de sus más de 130 películas, “Caballos Salvajes”, utilizaron la luz mágica para una mágica frase suya, que con los brazos levantados y el viento y el mar al fondo decía: “¡La puta que vale la pena de estar vivo! Según lo que venimos hablando, esa frase parece que la dijera usted mismo, además de su personaje.

No sabes cómo me hincharon las bolas. En Buenos Aires, a veces cuando me reconocen, me la gritan, y la quieren decir rápido ¡y la dicen mal! (*se ríe de nuevo*). Pero la frase no es mía, sino de una amiga mía recién fallecida, Aída Bortnik, la guionista, y el director Marcelo Piñeyro. Resolvieron la secuencia improvisadamente, a última hora.

Trabajó también con Eliseo Subiela en “Pequeños Milagros”

Ah mirá! Pues después de eso, en este mismo café donde estamos

ahora, concretamos otra película con Elíseo, pero finalmente no se hizo. Me gusta mucho por ese humor que tiene, y esas historias... Lo he pasado muy bien con él. Me encantó “Un hombre mirando al Sudeste”.

Desde una trayectoria como la suya, ¿cómo se ven las nuevas formas de hacer teatro tanto en Argentina como en España?

En Buenos Aires hay una oferta en los fines de semana de casi 300 espectáculos, aquí hay un movimiento underground, alternativo.... No sé si el público tiene la misma avidez que en Buenos Aires, pero el movimiento está ahí, y eso es positivo, hay ganas. Encuentro parecida la gran cantidad de teatros alternativos de poca capacidad que han surgido aquí.

¿Considera que es necesario educar al público?

Mira, yo fui partícipe -y lo tengo a gala- del movimiento de teatro independiente que surgió en Buenos Aires en plena época peronista, desde el 55. Había unos 20-25 teatros independientes, cada uno con su ideología, con su propia visión estética. Yo entré en el “Nuevo Teatro” con 20 años, con una inmadurez, una ignorancia, una incultura... pero ya tenía esa cosa de hacer teatro. Y ahí, sin

proponerme ni una escuela ni nada, me metí y empecé a absorber como una esponja todo lo que estaba alrededor: profesores, autores,... y por otro lado estaba el movimiento peronista. La oferta de todos esos teatros y su público evidentemente no era peronista, si bien hay que tener presente la diferencia entre no ser peronista y ser anti-peronista. La oferta que nosotros proponíamos no se podía hacer en el teatro profesional. Si hacíamos Bertolt Brecht -en el límite de lo que no se podía hacer-, Perón nos lo permitía porque no le molestaba ese grupo tan chiquito al lado de esa cosa enorme que era el Peronismo. Y eso nos trajo una corriente de público que empezó a engordar, a curiosear, a discutir, a aportar... y nosotros a contribuir a eso. Y ahí me hice yo, tenía 20 años. Todo el periplo de nacimiento, euforia y decadencia, lo viví yo.

Buenos Aires y su capacidad para llenarle a uno de planes irrenunciables cada noche. ¿Cómo creció esa oferta?

¡Antes de eso! Y como inicio de todo, ¡un personaje!: Leónidas Barletta. Regentaba el “Teatro del Pueblo” en la Diagonal Norte, al lado del Obelisco, y salía con una campana a la calle, en plena tarde, efervescente de gente, multitudinaria, a tocar

la campana y a decir: ¡Vengan a ver el teatro verdadero! ¡Vengan a ver la verdad! Tal es así que eso quedó como una imagen y hoy ese teatro se llama “La Campana”. Y a partir de ahí, todo lo demás. Yo me había salvado del servicio militar obligatorio porque era único hijo de madre viuda, mis hermanos ya estaban casados, mi padre había muerto cuando yo tenía 12 años, e iba a trabajar durante el día...y a la noche hacía teatro. Hice la prueba con un famoso actor italiano, me dio una frase y me pidió que se la dijera. Luego me miró y me dijo, vale, ahora dímelo como si me lo dijeras al oído. Ahora como si se lo dijeras a dos personas que están allí. Ahora como si estuvieras frente a 500 personas.... *(sonríe y se le pierde la mirada)*. Esa fue mi primera prueba.

Demuestra usted muy buena memoria. Ojalá los países tuvieran la misma memoria que algunas personas.

Mira, cuando me preguntan sobre ello en Buenos Aires, hay algo que no puedo evitar. Más allá de las consecuencias que pueda tener lo que digo, yo lo tengo como una cosa positiva. Había un lugar tenebroso en mi país la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA, centro de tortura de la dictadura militar). Era tenebrosa, allí entraron muchos y no salieron más.

Lo primero que hizo Néstor Kirchner cuando asumió como Presidente y Comandante en Jefe, fue llamar a un coronel, e hizo bajar los cuadros de Videla y otros asesinos. Ese coronel se subió a una escalerita, bajó los cuadros y transformó eso en el Museo de la Memoria. Eso a mí me pone a mí los huevos aquí. Lo dije y lo repito ahora. Yo estuve ahí en el museo, en una excursión, como si fuera extranjero. Hay cosas que hay que repetir las y se tienen que oír. Y eso es lo que trato de hacer, en lo posible, para que no se pierda.



Tras despedirse y cuando ya iba camino de la calle, Héctor Alterio se dio la vuelta, volvió a la mesa donde mantuvimos la entrevista y dijo: “Antes de irme, te voy a cantar una de las nanas napolitanas que siempre me cantaba mi madre”. Para sorpresa de un café rebosante en una mañana de diario, la cantó entera. Y aún tarareándola, hizo un gesto cordial con la cabeza y se fue sonriendo camino de su día libre. Y eso que no le gusta hacer entrevistas. ■

En el estanque dorado
de Ernest Thompson
Dirigida por Magüi Mira
Con Héctor Alterio y Lola Herrera
Hasta el 29 de junio de 2014
Teatro Bellas Artes, Madrid



Algunos reflejos de luz

Por Julio Ruiz (Disco Grande, Radio 3, RNE)

Ilustración. Alicia Más

Cuando los amigos de esta publicación me piden que repita, que vuelva a escribir unas letras, como en un número anterior, me pillan literalmente a traición y hago (o me pongo a hacer) lo que nunca es mi forma de trabajo. Nada de reposo o de preparación previa y sí poner en marcha la memoria y, en plan de flashazos cortos, asociar luz con música que es lo mío. Y, así, de sopetón y en cascada, me surgen, uno, dos, tres...hasta media docena de nombres que asocio a la palabra

mágica que sustenta las páginas de esta nueva entrega.

Llegaba la noche y empezaba otro orden y el juego de palabras venía justo a continuación.“... Y cuando no hay sol se enciende luz artificial...y cuando no hay luz se enciende un sol artificial...” Aquellos visionarios sonoros que llegaron desde tierras peruanas primero se hicieron llamar Sylvania y luego, en una nueva reencarnación, Cielo. Los amigos de toda la vida, Mario y Coco (éste, fallecido en circunstancias trágicas)



son los responsables de un hit como “Luz artificial”.

En las calles había luces y ruido, el calor se podía masticar y se empezaba a rodar. “Luces, cámara, luces, acción, cámara acción, todo puede ser una sensación...”. Una canción de los hermanos Josema, Carlos y Jesús. Power pop vitamínico y una de sus canciones emblema de su repertorio y en los primeros compases de su carrera. Desde San Fernando, en Cádiz, el trío sacaba la claqueta, daba el golpe avisador y se encendían las “Luces de Hollywood”.

Una noche anterior, un paseo por local tan emblemático como el Penta en plena Malasaña madrileña, no se sabe la hora, las calles están mojadas y el acto de asomarse a la ventana. “La luz de la mañana entra en la habitación y tus cabellos dorados parecen sol”. La canción con mayúsculas de Antonio, Nacho, Carlos y Ñete. “La chica de ayer” es igual al pop (otra vez con mayúsculas) de los 80’s firmado por Nacha Pop. El paseo en coche dando vueltas por donde haya luces y animación y gente. “Hay una luz y nunca se apaga, nunca se va...” Uno de los clásicos de The Smiths, de Morrissey, Marr y compañía. El amor llevado hacia un extremo más o menos trágico y con distintas lecturas (versiones) aquí y allí. “There is a light that never goes

out” siempre estará en el Top 3 de las piezas redondas de banda tan fundamental.

Lo más reciente. Disco que ha salido ayer (hace nada). “Throwing light” (“Arrojando luz”). “Me gusta lo concluyente que es la frase” dice Odette, la vocalista de este cuarteto en femenino plural. El miniLP que marca el debut de Penny Necklace se llama así aunque no haya canción alguna con ese título.

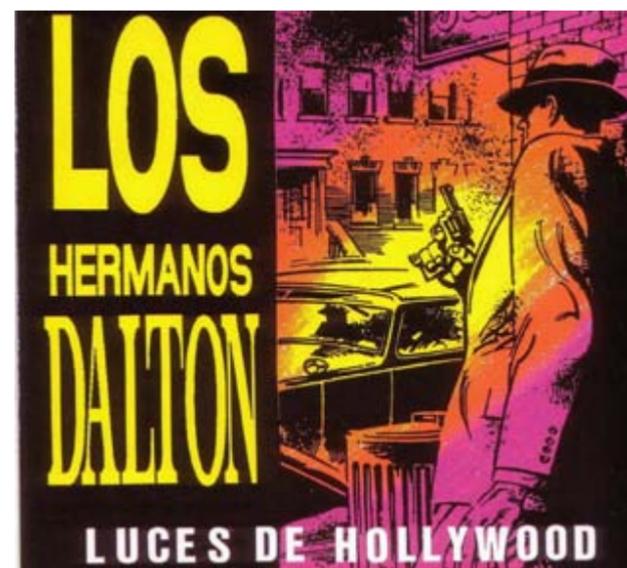
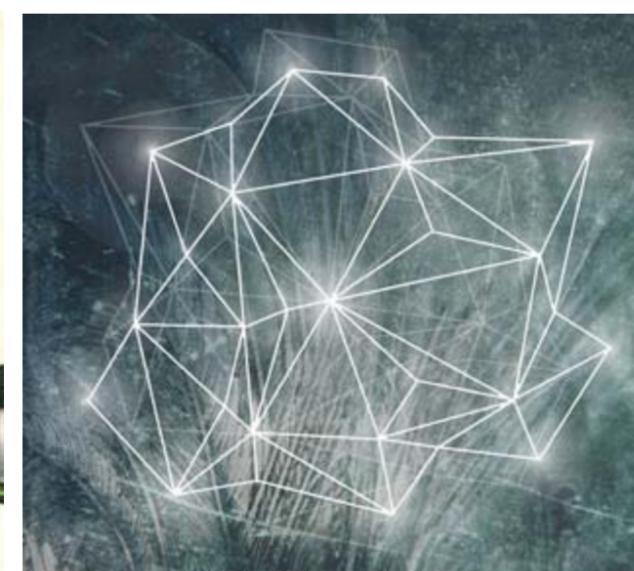
...Y Luz, en nombre propio, femenino singular. Nuestra Luz. La que era Luz Casal, la que se subía en aquel “Ascensor”, la de Rufino y los langostinos, la banda sonora perfecta made in Almodóvar y que hoy sigue sacando discos (el último “Almas gemelas”) y conquistando a todos (si llamas para felicitarla por el premio institucional reciente del Ministerio de Cultura quizás te la encuentres en su “otra” casa de Francia)

Y aquí lo dejo. Vuelvo a la maravillosa tarea de escarbar en el subsuelo maquetero (y como obligación y devoción de mi trabajo en la radio pública) y sacar a la luz a nombres futuribles. ■

Luz Julio Ruiz



<http://goo.gl/2IWth5>



La luz de los ciegos

Por Ricardo Bellveser

Ilustración. Jaume Marco

La luz es un fenómeno inquietante. No se sabe a ciencia exacta qué es, y sin embargo determina el nacimiento y la muerte de las personas. De niño fui ciego. Una temporada. Se trató del indeseado efecto de un tifus que cogí no sé dónde, o eso, pasado el tiempo, he terminado por creer. En las familias estas enfermedades se suelen esconder porque el tifus lo

transmiten los piojos, las pulgas y las garrapatas, y no están dispuestas a aceptar que sus hijos se mueven en un medio en el que viven esos animales tan unidos a la suciedad. Primero empecé a percibir luces muy brillantes que me deslumbraban e impedían ver con claridad, lo que me producía dolor de cabeza, al poco fui perdiendo la nitidez del



perfil de las cosas, después estas se emborronaron y finalmente todo desapareció en el negro. Hicieron falta unos cuantos días y muchos picores en la piel para pasar de un estado a otro y otro, hasta completar el proceso.

Una vez ciego me adapté rápidamente a ese hecho real. Por entonces vivía en Adzaneta de Albaida, un pequeño pueblo de mil y pocos habitantes, al sur de la provincia de Valencia, casi en la de Alicante, en casa de mi tío Ricardo que era médico rural y de quien tengo el recuerdo de que era un ser extraordinario. Y lo era. Cuando se es niño, estas cosas, la de la ceguera pongo por caso, se viven de un modo muy natural, sin la tragedia con que el conocimiento, la experiencia o la inteligencia embadurnan la realidad de los adultos hasta hacerla irreconocible. La casa tenía una entrada despejada y amplia, probablemente pensada para el acceso de un carro, y que mi tía había decorado con un punto de cursilería como concesión a su afrancesamiento de Argel, porque había vivido allí, con unas cortinas de ganchillo que acotaban y acortaban con discreción el espacio, al tiempo que dejaban entrever entre los calados del hilo, lo que sucedía detrás, por ejemplo si alguien entraba en la casa. En

medio había puesto un piano, sobre él varios marcos con retratos de familiares, un jarroncito con flores secas y variados recuerdos de viajes, y enfrente dos mecedoras con almohadones en las que se sentaban quienes escuchaban las interpretaciones musicales en aquellas ociosas tardes aldeanas. Muchas plantas y varias mesas pequeñas con macetas, ceniceros y objetos supuestamente decorativos se repartían, intercaladas con alfombras, un par de cuadros, una lámpara de techo de inspiración exótica y dos de pie.

También había, al final de la sala, una mesa que si se estiraba de los lados, se abría y duplicaba su tamaño, aunque yo no creo recordar que se hubiera abierto nunca para usarla, eso mi tía se lo reservaba para cuando la enseñaba, con cierto orgullo, a los visitantes a quienes explicaba que era obra de un maestro carpintero muy bueno, “de esos que ahora no encuentras, ni aunque los busques con lupa, porque no queda ninguno”, razón por la que todo se compraba prefabricado lo que le parecía de mal gusto.

La estancia se cerraba con unas inmensas puertas, quizá debería decir portalones, como de iglesia, que a veces se entornaban y otras se dejaban abiertas, en cuyo caso el vano se cubría con otra cortina,

también de ganchillo, con borlas y un cordón que cuando convenía, las recogía a los lados y servía de separación con la sala de estar y la de comer que había a continuación. En esta segunda es donde se hacía la vida. En el centro la mesa de comedor de todos los mediodías, en la pared una pizarra, tal vez para apuntar las citas a los pacientes, a un lado una alacena, un poco más allá, una mesa camilla donde mi tía, sola o acompañada, hacía labores y oía la radio cuando no tocaba el piano, que era la más de las veces. Esas puertas eran mis favoritas. Empujaba una de las hojas, me subía a un saliente que tenía, y me dejaba llevar hasta que la hoja tropezaba, con cierto estruendo, “¡niño, estate quieto, no hagas ruido!”, contra el escalón de separación de las estancias. Volvía atrás y repetía el viaje acompañado por el piano y la leve brisa del movimiento. El no poder ver creo que le confería a esto un destacado aliciente. La prueba está en que cuando recobré la vista, no volví a montarme en ese improvisado látigo de feria, seguramente porque ya no valía la pena al haber perdido una parte trascendental de su encanto como juego, ni el piano volvió a sonarme del mismo modo que venía a ser como si las notas llovieran hacia arriba y luego cayeran en silencio.

No sé cuánto tiempo fui ciego, unas semanas, creo yo. Me llevaron a Valencia a que me viera un oftalmólogo muy distinguido, amigo de la familia, que teníamos por el mejor de la ciudad. Habló mucho con mi tío de sus cosas, de sus chistes, se contaron historias y en ningún momento me sentí atendido. Me hizo unas pruebas, nos despedimos y regresamos a Adzaneta, seguramente cargados con una bolsa de medicinas que luego me obligaron a tomar, en sus momentos exactos, para lo que tuvieron que superar mi rechazo a esos potingues, en una actitud de rabieta que yo confundía con tener razón y con rebeldía que reafirmaba mi yo diferenciado.

Un día, estaba jugando con las puertas, cuando la luz estalló en mis ojos como si hasta ese momento hubiera estado durmiendo y alguien hubiera entrado en la habitación y hubiera abierto las cortinas y las ventanas, y el sol de la mañana se hubiera desbordado sin medida. Esa experiencia de la luz es a la que me refiero. Aún la siento a veces cuando me deslumbran, y a lo lejos recrece el dolor que me produjo, tanto el deslumbramiento de quedarme ciego como el de regresar a la luz, pues ésta, cuando entra en nuestros ojos, duele como si fuera la punta de un clavo. Me fui a ver a mi tía y

le dije: “Tía, ya puedo ver”, y ella, emocionada, me abrazó y me dijo con la voz rota: “¡Ah, pícaro, conque nos estabas engañando!”

Aún no he podido comprender cómo mi tía pudo dudar de mí. Era en broma, pero las bromas hay que pensarlas. Aquella a mí no me hizo gracia sino daño. ¿Cómo podía imaginar, por un solo momento, que yo llevaba varias semanas mintiéndole?” Mi tía se fue a la consulta de mi tío, que estaba al final de la sala, muy cerca de la puerta de salida a la calle, de modo que los pacientes no tenían que entrar en nuestra casa para ser recibidos, incluso si alguna vez había más de los previstos, porque alguno se había presentado por sorpresa, esperaban en la calle.

Mi tía, decía, se fue hacia el despacho secándose las lágrimas con un pañuelo que llevaba metido en el puño de la manga, con el que habitualmente se secaba la frente cuando le dolía la cabeza que era a todas horas. Al poco vino mi tío, con su autoridad que mostraba decorada de movimientos lentos, me echó una mirada profesional, me hizo unas cuantas preguntas, me dio una palmada en la mejilla y me dijo que me fuera a mi habitación que luego iría él a ponerme unas gotas. Recorrí el camino con el mismo acierto con el que lo hacía cuando no veía.

La luz es algo incomprensible.

¿Qué es? Únicamente la reconozco cuando choca contra algo. Todo está a oscuras, negro como embadurnado a brochazos, y de pronto alguien abre una puerta y entra la luz que es invisible hasta que se golpea con la mesa, las sillas, la cama, la lámpara, y estas brotan de la oscuridad de modo que las puedo ver. Incluso si enciendo una linterna, puedo apreciar su chorro de luz si tropieza con motas de polvo en suspensión. Pero ¿qué es?, ¿una onda invisible?, ¿una radiación?, no es fácil comprenderlo, y menos aún cuando la luz está ahí pero no la podemos ver porque, como era mi caso, me había quedado ocasionalmente ciego. Si el ojo humano no la puede ver ¿no existe?, ¿hay luz invisible? El ojo humano es limitado y sólo puede ver un rango muy corto de colores, del infrarrojo al ultravioleta, por debajo y por arriba todo es invisible ¿es eso a lo que llamamos oscuridad?

La religión convierte esto en un misterio mayor. Según el Génesis, Dios dijo “Hágase la luz y la luz se hizo”, enigmáticas palabras, hacer la luz, dice, como quien hace cualquier otra cosa, como quien hace un objeto y no una ensoñación. La luz además es todo lo positivo, dice la Biblia y es el lema de la Universidad de Oxford, “el Señor es mi luz”, porque las tinieblas son propias de

la ignorancia y residencia del diablo. La luz es también el entendimiento, se dice que alguien tiene muchas luces cuando es muy inteligente, y tiene pocas cuando es muy torpe, y también sirve para guiar, para aclarar que eso es echar luz sobre una cuestión.

Yo descubrí la luz al chocar la puerta en la que me había montado contra el escalón que separaba dos habitaciones de la casa. El golpe debió tener su razón de ser. Como las notas de un piano. Fue un volver a nacer, que por eso al parir le llaman dar a luz, venir desde la oscuridad y estrellarse en un mundo iluminado, por ello cuando morimos, entramos en un túnel ciego que nos conduce a la luz que está al final.

Pasado el tiempo, mucho tiempo, he regresado a la casa que una vez fue la oficial del médico y que ahora es una vivienda de alquiler social municipal. Murió mi tía casi por sorpresa, a consecuencia de sus dolores de cabeza que nadie supo diagnosticar adecuadamente y por tanto aliviar con un tratamiento, y tras ella mi tío y todo se vino a pique. Aquí ahora viven otras personas, que para mí son una familia de intrusos y nada se parece a nada. He caminado por las salas, pero allí no queda ninguno de mis recuerdos, por no estar no está ni el piano ni la mesa extensible. Por lo tanto estoy en otro

sitio, en otro pueblo, en otra casa que sólo conserva una sospechada apariencia con aquella en la que yo viví. Aún así quiero subirme a la puerta, cerrar los ojos, empujarla y dejarme arrastrar para notar la brisa sobre las mejillas y el alivio de la luz de los ciegos. Al abrir la puerta, ha entrado un sable de luz azulada que me ha hecho pensar en la muerte, que es lo único negativo asociado a la luz, ¿o es que morir tal vez no es algo negativo sino el puro extravío en la desembocadura? ¿Morir es quedarse ciego de la vida? ■

Joan Vila Grau

La luz a través del vidrio

Por Octavio Ferrero y Lorena Fernández

Ya en el recibidor se intuye la luz del hogar, es una luz familiar y acogedora, plácida, alegre y tranquila, nos acompañará hasta que acabe el día. Estamos en Barcelona. El estudio de Joan Vila-Grau es heredado. Sus padres compraron la casa donde está ubicado en 1930, dos años antes de que él naciera. Nieto de pintor, hijo de pintor, “luego los descendientes que siguen el mal camino...”.

La luz que nos dirige procede de un pequeño jardín, que sirve de separación y bálsamo, ilumina salón y estudio. Una luz que transforma el tiempo y lo condensa. Hoy es hoy, pero también es ayer y es mañana. Quizás eso sea también el arte. Mantener una conversación con

Joan Vila-Grau es, sobre todo, practicar la destreza de la escucha. Puede aprenderse tanto mientras nos habla...

Nos sentamos cinco personas a escuchar y a conversar. Lorena y yo, que viajamos desde Alicante, Nuri, su mujer (se conocen desde niños, antes fue vecina “Si vols fer bon casar, casa’t amb bon veïnat”), su hijo Jordi, a quien agradezco la entrevista, y el propio Joan Vila-Grau. Arropados por el mágico ambiente de una casa de artistas que es en sí misma arte, nos quedamos callados y escuchamos. Menos mal que le dimos a grabar.

Aunque su trayectoria artística es amplia y muy importante, nos centramos en su trabajo para las





vidrieras que en 1999 comenzó a realizar para el templo de la Sagrada Familia de Barcelona, obra que la muerte de Gaudí hizo que quedase inacabada y cuya terminación se encomendó a un patronato, que con Jordi Bonet al frente, le encargó sus vitrales. La finalización del conjunto se prevé para el 2017.

“Me tomé casi un año para estudiar el uso que Gaudí hacía de la vidriera en sus edificios. Él había dejado algunos comentarios de tipo técnico que era sencillo respetar. Por lo demás, trabajo con una libertad absoluta. Quizá en su tiempo se habría pensado en unas vidrieras figurativas, pero ése no es mi estilo; vi que si aceptaban que las vidrieras no fuesen figurativas conseguiría un espacio como de reposo... Tuve la suerte de que la primera vidriera que me encargaron fue la de la Resurrección y encontré la manera de expresar el triunfo de la vida sobre la muerte a través del color y la luz. Gaudí dijo que el templo tenía que ser no del temor que inspira la oscuridad, sino el templo de la luz armoniosa. Yo lo que he intentado es crear una gran sinfonía de color”.

Y la relación entre plomo y vidrio en la vidriera...

Para mí el color en una vidriera es muy importante, pero los plomos

dan un ritmo que completa el sentido de la vidriera. El plomo que aguanta cada pieza de vidrio que forma un ventanal puede ser simplemente una forma geométrica, con una función puramente de sostén de las piezas de vidrio que forman un ventanal, o puede dar un ritmo que complementa el color hasta formar una expresión total los dos elementos. Yo digo que el color es estático y el plomo es dinámico.

“he intentado crear una gran sinfonía de color”

¿Cómo se siente un artista que colabora en un monumento que es un icono universal?

Sientes una gran responsabilidad, pero tienes que pensar que si los arquitectos y la junta te han escogido es porque te han visto capaz de hacerlo bien. Decían que por mi formación cultural yo podía comprender a Gaudí y mi obra se pensaba que podía ser idónea para este tipo de templo en el que todo, en cierta manera, es una novedad. Lo que ha sido hasta ahora notable en la Sagrada Familia, es el sentido de colaboración que existe entre los que trabajamos en el proyecto. Desde el arquitecto jefe hasta un peón, todos siempre dispuestos

a ayudar, a participar, a resolver problemas; o sea, un ambiente francamente agradable. La gente allí trabaja para ganarse la vida, pero trabaja consciente de que está haciendo algo fuera de lo común. Yo ilustro esto apoyándome en Saint-Exupéry y su gran novela “Ciudadela”, el autor en un momento dado encuentra a dos canteros, y le pregunta a uno “¿Qué haces?”, responde “Picando piedra”. Al preguntar lo mismo al segundo, éste le responde “Yo una catedral”. Realmente toda la gente en la Sagrada Familia es consciente de que está haciendo una catedral. Un ambiente extraordinario.

¿Cuál es el significado de la luz en un pintor que proyecta vidrieras?

En la pintura la luz es reflejada en una superficie y aquí la luz pasa a través del vidrio de color. Por tanto, hay una diferencia y es que, especialmente en un templo tan grande como la Sagrada Familia, la luz siempre es variante, se trata de dar una armonía...

Tiene mucha importancia la incidencia del sol por un lado o por otro, o sea de una hora temprana de la mañana, al medio día, o a la tarde, pues el sol potencia unos colores u otros que hay que tener en cuenta. Hay una experiencia de los vidrieros de la Edad Media, que es un

momento cumbre en el arte de la vidriería, y es que son conscientes de que el sol de poniente da una potencia muy grande a los colores cálidos, mientras que el sol de levante es mucho mejor para los colores fríos: los verdes, los azules... En este caso, en cierta manera, había un argumento un poco simbolista, aunque no aparezca de una manera clara en las vidrieras, y es que siempre he considerado que luz recibía un determinado ventanal. Cuando se visita la Sagrada Familia se puede observar como en la parte que da a levante preponderan, aunque no son únicos, los tonos fríos: los verdes y los azules. En los ventanales que dan a poniente, que dan al oeste, preponderan los colores cálidos: los rojos, los amarillos, los cadmios.

Cuando la luz atraviesa un cristal determinado, la proyección de esta luz sobre otro color hace que este color cambie también...

Aquí no, pero sí que estoy pensando lo que será la realidad. O sea, lo que dices tú. La luz cuando pasa se abre, por tanto, inunda el color que tiene al lado. Tanto es así que en el gótico, que sabían ya muchísimo, a veces de lejos en un rosetón, ves unos rojos muy raros o unos verdes y te acercas a la vidriera y no están estos colores y lo que pasa es que

un campo invade el otro campo y si pones un rojo y un amarillo, este amarillo va a tomar un tono rojizo. Y en el caso de que sean unos azules y un amarillo, este amarillo se volverá un verde. Esto te crea cuando lo ves de lejos una sensación muy distinta de cuando estás cerca. Hay que jugar con esto y tenerlo en cuenta.

Es como la paleta de colores que se utiliza para pintar...

Exacto. Tienes que considerar si te interesa esta mezcla de color. En el gótico, a veces te encuentras con unas franjas de colores neutros que contornean un color, la razón es que les interesaba que este tono fuera puro, que no estuviera influenciado por los que tiene a los lados. Toda esta experiencia yo la he estudiado, y te sirve para trasladarlo, no para imitarlo, para ser consciente de que hay unas leyes. La vidriera tiene un lenguaje propio como vidriera, no hay que confundirlo con la pintura, es distinto, porque esta fusión de colores en la pintura no existe. En la pintura tenemos el color por reflexión, y yo diría que en la vidriera lo tenemos por difusión.

¿Cuáles fueron sus inicios en el trabajo del vitral?

Yo sabía lo difícil que es la vida de un pintor, económicamente y en todos los sentidos. Pensé

que me interesaba buscar unas posibilidades muy próximas, pero distintas a la pintura. Mi pintura es muy dura, fui consciente de que era muy difícil mantener esta sinceridad en mi obra pictórica porque tenía que ganarme la vida. Me interesé por dos campos: la cerámica y la vidriera.

En el año 55 hice mi primera vidriera, y la hice en la casa de vidrieros más importante de Barcelona en aquel momento. Había un propietario y vidriero, conocido de mi padre, supongo que le hizo mucha gracia que yo apareciera por allí con un proyecto. Me fue enseñando con una gran elegancia.

Pensé que si quería mantener el criterio austero en mi obra pictórica, necesitaría una ayuda, un mecenazgo, y lo encontré en las vidrieras, lo encontré en la cerámica, en los murales cerámicos. Por suerte, mi cuñado Jordi Aguade, es un excelente ceramista, fue colaborador de Llorens i Artigas y Miro; por tanto, era un hombre con interés muy abierto, digamos, y colaboramos siempre perfectamente. Así que he podido permitirme una pintura mucho más a mi manera, con más libertad.

En su trabajo como vidriero el discurso no siempre ha sido religioso, también ha sido profano.

Aunque su primera vidriera fue un San Jordi.

Sí, la primera fue un San Jordi, pero he hecho muchas vidrieras en casas particulares, en entidades privadas... Después de la guerra hubo unos años en los que quedó estancado todo y se imitaron cosas muy anteriores, no se siguió una progresión hasta la actualidad. En los años de postguerra, que fueron muy grises en todos los sentidos, la vidriera imitaba la vidriera gótica, o imitaba, cuando no era tema religioso, la vidriera isabelina, con esmaltes, una técnica muy discutible en el arte de la vidriera.

Trabajé con la técnica de la loseta de vidrio y el cemento armado. Poco antes de la Guerra Civil era una técnica que había empezado a verse muy poco aquí. La loseta de vidrio es gruesa, y en lugar de usar el plomo para hacer la red que aguanta todas las piezas que forma la vidriera, se usaba el cemento armado. Era muy interesante. Pero no contábamos con la oxidación. Los mismos elementos que componen el cemento se disgregan, crean una oxidación y la oxidación es una fuerza lenta, pero imparable, y acaba rompiendo el cemento.

Y ahí la solución es difícil.

Sí, y es una pena porque la loseta de vidrio es de una calidad preciosa,

está hecha a mano, tiene burbujas, texturas... Bueno, esto fue la primera época, que fue muy interesante, después ya vino la loseta de producción industrial.

Se podría decir que su trabajo como vidriero desplazó casi al de pintor.

Hasta estos últimos años he continuado siempre pintando, pero digamos que los últimos ocho años... Tengo 81 años, sé que necesito plantear un periodo razonable, un tiempo al que pueda llegar, si no me pasa nada. Mi ilusión es terminar, lo he concebido como un gran conjunto y quiero terminarlo. Por tanto estos últimos años ha sido una dedicación total. En verano me reservaba un mes o un mes y medio para pintar. La realidad es que he acabado trabajando únicamente en las vidrieras. Pero bueno, es pintar con la luz y con el color.

Ahora mi hijo Antoni Vila Delclòs colabora conmigo en la realización de las vidrieras, en la parte que viene después del proyecto. Es una parte del trabajo muy importante que él resuelve muy bien. Porque cada pieza de vidrio tiene que llevar la referencia del que ha sido escogido. Yo en el trabajo con las acuarelas puedo hacer una azul que se va volviendo más claro, más claro hasta llegar a un blanco, y esto es una



pincelada, pero en la realidad serán cinco vidrios distintos de una azul más claro, más claro, más claro hasta llegar al blanco. Realmente, poner el color del vidrio es como traducir de un idioma a otro, realmente es así, por lo tanto es un trabajo muy importante. Es un trabajo que hay que hacer con mucho cuidado. A veces hay colores con tonos muy oscuros para resaltar otro que es más claro, para darle más luz. En un trabajo tan largo tienes que inventarte pequeños trucos para facilitarlos. Son necesarios para dominar la obra. No puede la obra dominarte a ti.

Hay otros problemas para los que hay que inventar soluciones. Lo normal es hacer el dibujo a tamaño real y sobre él ir poniendo los números de identificación. Pero cuando una vidriera tiene seis metros, esto es imposible. Ideamos reducir fotográficamente a una medida a la que lo podía dominar todo. En una vidriera normal no sueles tener estos problemas pero en este caso sí.

¿Qué supone para Ud. dar luz a la penumbra mística?, ¿qué planteamientos tiene un vitral no figurativo de discurso religioso?



En realidad, entras en un templo concebido con un sentido de espiritualidad. Recuerdo la impresión que tuve al entrar en la mezquita de Córdoba, percibes que aquello es espacio fuera de lo normal, un espacio no histórico, místico, impresionante. Creo que buenos arquitectos a lo largo de la historia de la humanidad hay muchos, pero genios hay muy pocos. Hay algunos arquitectos a lo largo de la historia que han creado un ambiente místico, ¿cómo?, a través de una sensibilidad, generalmente es a través de saber crear una dimensión fuera del tiempo histórico. Gaudí es uno de estos arquitectos. Me gusta más decir místico que religioso. Al hablar de religioso pensamos en una religión determinada, evidentemente Gaudí era muy católico, pero trasciende un cierto sentido católico al uso y trasciende su época en su obra. Él decía que quería que fuese un templo alegre, que no fuese oscuro, que el sentido religioso no lo diera una oscuridad tenebrosa sino la luz. Dice de la Sagrada Familia que será el templo de la luz armoniosa. Está hablando de espiritualidad.

¿Cómo le influyó un genio como Gaudí en su obra de los vitrales para la Sagrada Familia?

Pasé mucho tiempo estudiando el uso que había hecho Gaudí de los

vitrales en sus distintos edificios. Descubrí que hay una primera época en la que parece que no le interesan mucho los vitrales, le encarga a alguien que se los haga y si le place lo que le han hecho lo pone y ya está. A partir de la casa Batlló, por el 1904 o 1905, seguramente por influencia de Jujol (otro gran arquitecto pero mucho más joven que Gaudí), empiezan a darle importancia a la vidriera.

Pero en la Sagrada Familia hay unas pocas indicaciones, no llegó a decir si serían así o serían de esta otra manera, pero hizo algunos comentarios, como que no quería esmaltes ni grisalla. Grisalla es como un esmalte que puede ser negro totalmente cuando es opaco o un gris cuando dibuja un pliegue de un ropaje de una santa. También quería que la parte superior de los ventanales fuese blanca y dejase pasar la luz que ilumine las bóvedas, porque en las bóvedas hay mosaicos, y la inferior más oscura. Esto es exactamente lo contrario del gótico. Pero él no, él quiere la luz rebotando en las bóvedas. Prácticamente son tres o cuatro ideas concretas que para mí no ha presentado ningún problema respetarlas y seguirlas. A Gaudí le preguntan de qué color pintaría la iglesia y él responde que el sol es el mejor pintor. Ahora en la Sagrada Familia ya puede verse

como los colores de los ventanales se proyectan en las columnas, en el suelo...

¿Sería lo mismo conceptualmente una vidriera para la catedral de Colonia que tener como materia nuestra luz mediterránea?

No, evidentemente hay que pensar en la luz que tenemos aquí, en el efecto de la luz sobre el vidrio de color. Aquí podemos permitirnos un atrevimiento en el uso de ciertos tonos oscuros. En una catedral nórdica la luz es mucho más temperada y allí habrías creado una masa negra. El sol siempre está cambiando y así pues la vidriera siempre está cambiando con él. De pronto te proyecta los colores sobre unas columnas, de pronto ya dejan de estar tan iluminadas y pasan a la siguiente... Es un elemento vivo que está cambiando siempre.

Leí una reflexión mientras preparaba la entrevista, que dice así “el arte que es público, que comparte espacio con el espectador que lo encuentra, se manifieste de forma figurativa o no, debería llegar a ser (a distintos niveles) entendible para el que lo contempla y no tan sólo para el que lo realiza”.

Yo te digo que la persona no va a entender sino que va a sentir. Que es lo que yo he intentado. Este templo

es visitado por gente de todo el mundo. Por católicos, protestantes, judíos, hindúes... Un día, con una discípula de mi padre, fui a visitar la Sagrada Familia. Nos sentamos en un banco de piedra y a nuestro lado había una mujer con un niño vestida con un sari. Aquella señora estaba llorando y mi amiga le preguntó qué pasaba. La mujer respondió que estaba emocionada.

Es lo que he intentado, crear un ambiente de espiritualidad. Creo que una religión es una forma concreta de espiritualidad. Para mí la espiritualidad trasciende el catolicismo, protestantismo, lo que sea, es común a todas las religiones. He intentado crear ese espacio de espiritualidad que se siente, es difícil de explicar. La arquitectura de Gaudí, te sobrecoge, hay algo intangible. Estás en un espacio fuera del tiempo, fuera de la historia. Es un espacio místico.

Creo que en la Sagrada Familia, Gaudí consigue este espacio y pienso que la luz de las vidrieras, de alguna manera, ha ayudado a que sea más tangible, porque el color tiene un efecto psicológico sobre la persona. He dicho siempre que he intentado crear una gran sinfonía de color. ■



Shaun Tan

<http://www.shauntan.net/>



28-1. Electrolytes and ENGINE CYCLES
liquids, such as fused sa
of common salt, copper
will not a coun
this time will
will the the ground

Exercise 15b

CRUISE VALVE

I hid the thing in our back shed and gave it something to eat once I found out what it liked. It seemed a bit happier then, even though it was still lost.



Como pintor, nunca me olvido de que lo que estoy pintando, fundamentalmente, es luz: que los objetos revelan u ocultan su verdadera naturaleza sólo a través de una fina piel que se hace visible por la luz del sol, las llamas, las bombillas, los rayos o, quizá, el tenue brillo de un televisor. Cuando no estoy ilustrando historias, me divierto esbozando pequeñas escenas impresionistas de mi vida diaria, y lo que tiende a interesarme más en cada sujeto es la calidad de la luz y la sombra, y cómo estas pueden ser algún tipo de metáforas emocionales difíciles de explicar, y me ayudan mucho cuando estoy creando libros. En trabajos más grandes casi siempre empiezo con papel o lienzo gris oscuro, y me muevo gradualmente de tonos tenues a reflejos, de colores apagados a brillantes (sobre todo usando medios opacos como acrílicos y óleos). Es un poco como un escultor tallando una figura de piedra, la pintura poco a poco toma forma desde la oscuridad, desde un universo que es, al contrario, negro e invisible.

Shaun Tan

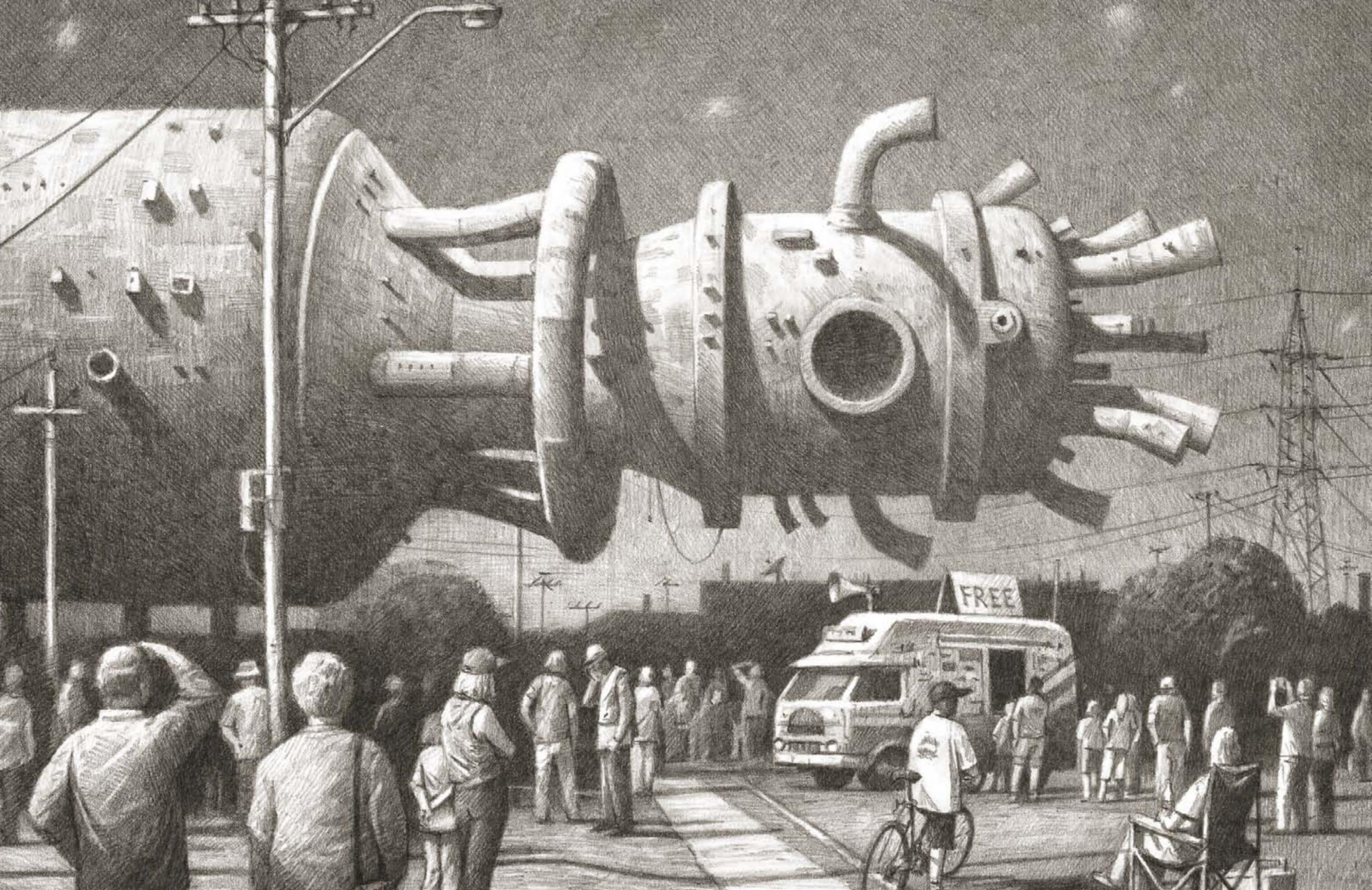
As a painter, I never forget that what I'm essentially painting is light: that objects either reveal or conceal their true nature only by a thin skin made visible by sunlight, flames, light-bulbs, lightning strikes or maybe a softly glowing television. When I'm not illustrating stories, I enjoy sketching small, impressionistic scenes from my day-to-day life, and what tends to interest me the most in each subject is the quality of light and shadow, and how these might be hard-to-explain emotional metaphors of some sort, and these help me a lot when creating books. On larger works I almost always start with dark grey paper or canvas, and move gradually from dim tones to highlights, from dull colours to bright ones (mainly using opaque media like acrylics and oils). It's a bit like a sculptor carving a figure out of stone, the paint slowly shapes out of the dark, from a universe that is otherwise black and invisible.

Shaun Tan









Joe Crepúsculo

Ópalo Negro: el ritmo desde el otro lado

Por Víctor David López

El mundo de la música está repleto *zigzags* hacia las diversas aristas de la industria: lo comercial, lo independiente, lo *underground*, lo de culto. Joe Crepúsculo, aburrido de recibir mil y una alabanzas y de copar las listas del disco del año, ha decidido situarse en el otro lado, saltarse eslabones de la cadena y gestionar sus propios lanzamientos,

y los de otros muchos artistas, desde la trinchera digital de un nuevo sello fundado por él mismo. Puede ser un buen farol, o una apuesta segura, o un largo paseo en la cuerda floja. La música desde el otro lado adopta tintes excitantes y autodestructivos, que uno de los mejores artistas nacionales tendrá que saber mantener bajo control.



De momento, acaba de lanzar el primer *single* de su nueva aventura: se titula “Carreras de Cabeza” y es la primera publicación de la plataforma Ópalo Negro.

Tras varios años de combate y de estrategias fallidas, la industria musical sigue absolutamente k.o., ¿para un outsider como tú una plataforma de autoedición es la luz al final del túnel?

Yo he tenido la suerte de hacer siempre lo que he querido. Las discográficas me han dejado hacer los discos que he querido y como he querido, del modo que he querido –soy muy cabezón–, con las portadas que he querido, pero cada vez tengo más dudas con respecto a qué modelo es el adecuado, sobre todo en qué papel tienen los intermediarios en un momento en que el consumo de la música es sobre todo por internet, y nosotros podemos distribuirla sin ellos. Lo que quiero hacer es realmente un experimento y ver qué pasa si lo hago así.

Este experimento desemboca en la creación del sello Ópalo Negro, tu particular manera de saltarte los intermediarios.

Sí, así es, quiero ver qué pasa, ver cómo funciona. También dejo de lado otras cosas, de las que he

prescindido, y que sin embargo me gustaría retomar en un futuro, como la publicación de discos físicos. Pero quiero descubrir cómo va esto de la distribución digital.

¿Ópalo Negro será solo para tu música o tendrán cabida otros artistas?

Tendrán cabida otros artistas, y, sobre todo, amigos. Quiero proponérselo a amigos, gente de nuestro círculo.

¿La selección de artistas que publiquen en Ópalo Negro la dirigirás tú?

Sí, lo dirigiré yo.

Hace unos años, buceando también en la autoedición, Quique González fundó su propio sello, Varsovia, y un par de discos después tuvo que echar marcha atrás, volver a fichar por una multinacional, y reconocer que todo ese trabajo extra de administración, gestión y frialdad le quitaba demasiado tiempo para hacer lo que realmente le gustaba, componer las canciones. ¿Te has planteado esto?

Sí, es algo que puede ocurrir, totalmente. Lo que pasa es que ahora mismo, tal y como quiero hacer las cosas, no creo que la autoedición me quite mucho tiempo: quiero sacar *singles*, ir sacando canciones poco a poco, sin apenas

utilizar promo, solo con un pequeño *mailing* a algún medio que se quiera hacer eco. Si veo que esto no es fructífero, tomaré otras decisiones.

Para un artista como tú, que nunca ha dado un paso atrás ni para tomar impulso, tachado de personaje oscuro pero que no se cansa de hacer mover el esqueleto a todo el personal, actualmente ¿es más importante la temática de las canciones o el mero hecho de hacer bailar al público?

Bueno, depende de qué tipo de canciones sean, de qué tipo de música sea. Son importantes las dos cosas. Ambas cosas son los cimientos de una construcción. Hay canciones bailables cuya temática no tiene mucho sentido, a no ser que realmente solo se quiera bailar, que eso es otra cosa, y a veces la temática sin baile no apetece. Cuando se dan la mano es cuando más me gusta a mí.

¿Y es complicado encontrar ese equilibrio entre contenido y ritmo?

Es verdad que con el paso del tiempo uno ve las cosas de manera mucho más crítica. Hay canciones en las que veo que no conseguí hacer algo que me gustara tiempo después. Hay otras que, en cambio, me siguen gustando. El tiempo, al final, acaba siendo siempre justo.

¿Bailas con tus propias canciones?

Yo bailo con todo. Cuando las estoy haciendo sí bailo con ellas, o al menos muevo mucho la cabeza.

Alguna vez habrás estado en un bar donde sonara alguna canción tuya, ¿bailaste entonces? ¿Cuál es el sentimiento exacto cuando pinchan tu música mientras te estás tomando algo por ahí?

Bueno, yo soy más vergonzoso. Me parecería un poco chusco hacer eso, pero podría hacerlo. La verdad es que nunca se muy bien cómo actuar, me siento un poco forzado. La situación hace ilusión, pero es una sensación muy rara.

Ahora esos bares de repente están en Madrid. ¿Esta “nueva etapa madrileña”, como tú la llamas, te la pedía el cuerpo?

Llevo casi medio año y la verdad es que estoy muy a gusto en la capital.

¿Qué diferencias ves fundamentalmente con otra gran ciudad como Barcelona?

Muchas, la verdad. Cuando llegas a una ciudad nueva todo es distinto, todo es novedad. En mi caso, después de estar viviendo un año y medio en Mallorca tenía la sensación de que volver a Barcelona era un paso hacia atrás (NOTA DEL AUTOR: Ni para tomar impulso, ya sabéis). Y

me dije, mira, ya he hecho todo lo que tenía que hacer en esa ciudad, y decidí dar un paso hacia delante, uno arriesgado. Decidí instalarme en Madrid y ahora que han pasado unos meses tengo la impresión de que ha sido muy bueno.

A un tipo original, y especialista en llamar la atención, ¿qué es lo que más le llama la atención hoy en día del panorama musical español?

Hay bandas que me gustan bastante desde hace tiempo. Los Ganglios, por ejemplo, con quien voy a tener la oportunidad de tocar en mayo en Barcelona y Tarragona; Diploide, de Valladolid, me gustan mucho; Súper, también; Los Claveles, que ahora han sacado LP. Intento estar atento a todo lo que va saliendo, creo que también forma parte de mi trabajo. ■



Anya Bartels-Suermondt

<http://anyabartels-suermondt.com/>







Número 15

Luz

Por M^a José Alés

Ilustración. Jordi Vila Delclòs

Ha pasado la luz de largo por la calle.
La he visto perseguir a una muchacha
vestida de rubores mañaneros,
hasta doblar la esquina cubierta de grafitis.
Tal vez ambas, la luz y la muchacha,
se han dirigido al Sur,
al apacible y soñoliento Sur.
Yo me he quedado sola en mi penumbra,
reivindicando para los ajenos
el gozo esquivo y frágil de la luz.
Puede que sea el destino de los débiles,
de los que no se atreven a escapar
tras la belleza púber.
De los que nunca viajan hacia el Sur,
o hacia el Norte,
en busca de lo apenas vislumbrado.
De los que se acomodan
en la sólida red de los afectos,
y se sienten saciados con lo propio,
con lo ya conocido,
que van incorporando poco a poco
al quehacer cotidiano.
Ésos que sólo aspiran, aspiramos,
a que alguien nos ofrezca una página en blanco,
que nos permita reivindicar siempre,
(quizá de vez en cuando),
la propiedad conjunta de la luz.



Próximo Número

Paradoja

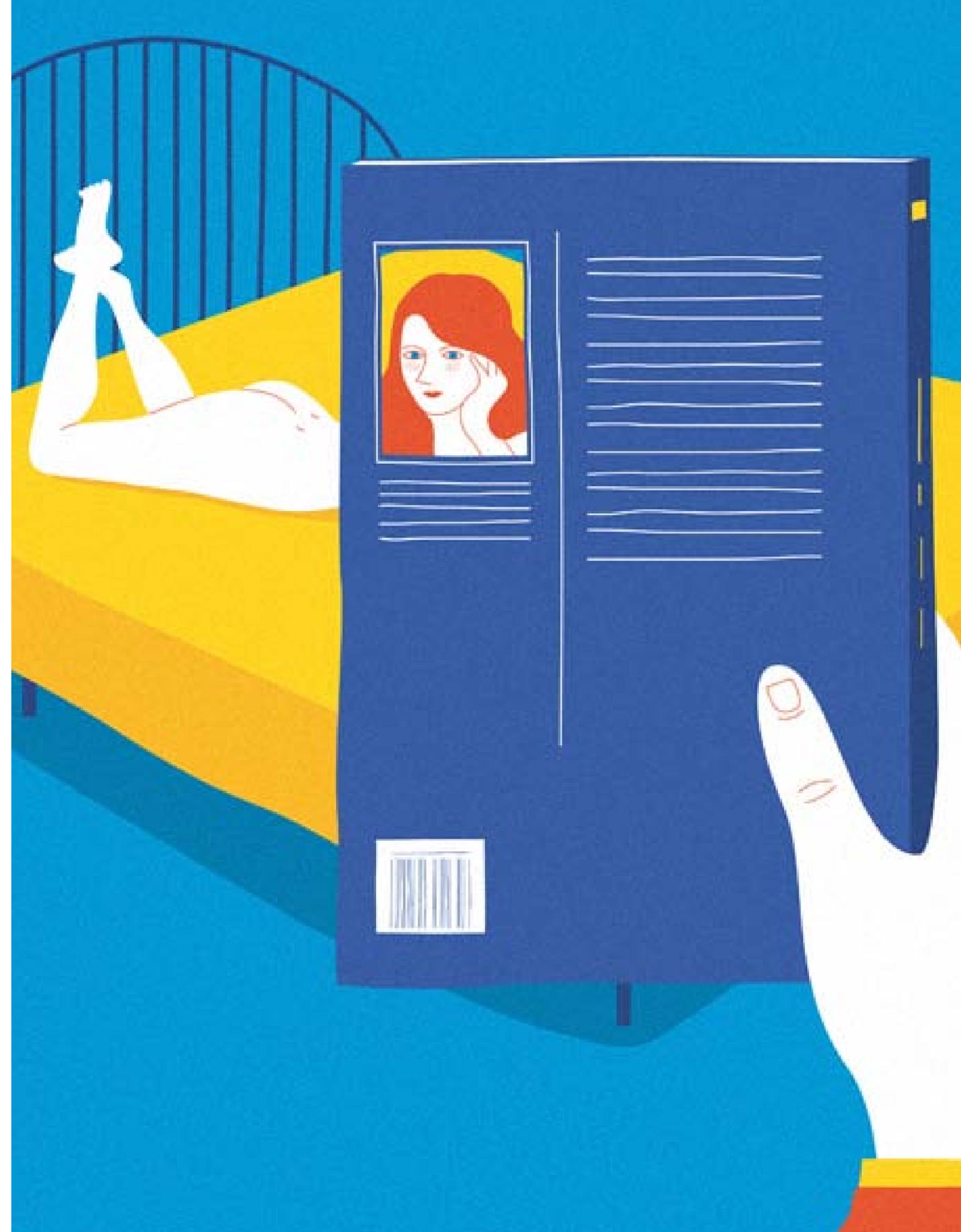
Por Rosendo Martínez Rodríguez

Ilustración. Kike Ibáñez

En aquellos días yo andaba saliendo con una pelirroja de origen francés. Quizá la palabra salir resulte excesiva —al menos ahora me lo parece— y no fuera más que eso, que andábamos; que andábamos juntos y que cuando andábamos juntos solíamos terminar en la cama. La pelirroja era descaradamente atractiva. Eso era algo que no se me escapaba, como tampoco se le escapaba a ninguno de mis amigos y supongo que a ninguno de los suyos. Una certeza que a veces me hacía sentir espléndido, en paz con la vida, y otras veces me hacía tiritar en la cama, rumiar cualquier detalle y dudar de todo. Dudaba de mis amigos y su lealtad, dudaba de sus amigos —claro está—, de mí mismo y de mis posibilidades con semejante mujer —por descontado—, y

dudaba sobre todo de ella, de ella y su pelo rojo natural, de ella y sus piernas largas y su figura de naturaleza incontestable. ¿Estaba enamorado? No. No podía estarlo con aquel desbarajuste existencial. Aunque esto no significara que no pudiera estar más desequilibrado, más perdido y peor alunizado que cualquier enamorado.

Por lo demás, yo me dedicaba a escribir y ella se dedicaba a estudiar. Y como se puede adivinar, yo era casi quince años mayor que ella, lo que me convertían en casi quince años mayor que sus amigos y casi quince años más gordo, cansado y aburrido que ellos —sus amigos, como se puede notar, forman parte importante de esta historia, o al menos así lo creía yo y es justo que así lo esponga—. A la pelirroja



le gustaban mayores y le gustaban bohemios, quiero decir. Le gustaba el hecho de que yo fuera escritor, le gustaba ser la primera en leer mis textos y le gustaba enseñarme lo suyos. La pelirroja, cabe añadir en este mismo instante, era una escritora pésima.

Nos conocimos en una fiesta de la editorial. Supongo que ella estaba allí—nunca se lo llegué a preguntar— porque antes de mí ya había conocido a algún otro personaje unido a la misma editorial; digamos corrector, digamos escritor—intuyo que no—, digamos informático o lo que fuera. Sin embargo, yo le hablé primero, asumiendo la responsabilidad de su silueta, y no creo que ella estuviera allí a la caza de alguien como yo. Alguien como yo era en aquél momento, también hay que aclararlo, era alguien que había publicado un solo libro, de notable éxito editorial, y que por lo tanto vivía de la promesa de un futuro como escritor. Salimos de la fiesta juntos, fuimos a desayunar de madrugada y terminamos andando por el centro sin rumbo fijo. Y como ya he dicho al principio, siempre que andábamos juntos solíamos terminar en la cama, y aquella primera noche no fue una excepción.

Al año de estar viéndonos y saliendo, una tarde como cualquier otra, la pelirroja me mostró un texto de unas

cien páginas que venía escribiendo en los últimos meses. Yo andaba de capa caída con mi imaginación, con mi trabajo, y evidentemente con mi editorial. Leí su texto y le dije más o menos lo de siempre: que estaba mejorando, que había algo en él que me recordaba a mis primeros escritos, que no desistiera y que siguiera leyendo, que todo consistía en leer mucho. Más o menos, como digo, las mismas memeces de siempre, con algo menos del cariño de siempre. Ella me lo agradeció como sólo una pelirroja de cincuenta y dos kilos lo puede agradecer, con una sonrisa descarada, un movimiento enérgico de la cabellera y un guiño de ojos que me hizo sentir como un imbécil; no por lo que yo acababa de decir, sino porque ella, realmente, lo había entendido a la perfección. No volvió a enseñarme ninguno de sus escritos.

La pelirroja comenzó a salir más con sus amigos—a los que yo a esas alturas de la relación ya odiaba con nombres, rostros, apellidos y virtudes— y yo me fui encerrando cada vez más en mi escritorio y en mi exclusivo hueco de improductividad literaria. Poco a poco nos fuimos distanciando, andábamos juntos con menor asiduidad, con todo lo que eso implicaba, y a los dos meses ya ni nos veíamos. La ruptura, si es que

se puede llamar así, fue pausada y sin altibajos. Ella me siguió visitando de vez en cuando, cada vez de manera más espaciada, y me siguió destrozando en la cama como el primer día—quizá por lástima, quizá porque realmente le gustaba; misterio de la vida—. Yo la fui llamando progresivamente menos hasta que me negué a hacerlo; quizá por orgullo, quizá por miedo, pero recuerdo perfectamente que no fue por falta de ganas. En definitiva: no hubo estrés postraumático.

La primera en salir beneficiada fue mi coyuntura existencial, mis digestiones y mi salud en general. Pero mi trabajo no experimentó mejorías. Fue de mal en peor. Nunca más volví a ver un libro mío publicado

y decidí cambiar de profesión antes de arrástrame por los lodos de las editoriales. Evidentemente, me hice profesor.

Cuando años más tarde me tropecé con un libro escrito por Annette Candau mis recuerdos dieron un salto al estilo triple mortal con varios tirabuzones. Desplegué la solapa y ahí estaba su melena roja, su sonrisa descarada y lo que, por un instante, me pareció un guiño de ojos. Sobre la esquina superior, una cinta roja indicaba la cuarta edición. Lo compré y la misma noche lo devoré hasta donde la cordura me permitió. No quise terminarlo de aquella manera. Era una obra perfecta y absolutamente deliciosa. ■



