

Pura utopía

Isabel Villar ha creado un universo pictórico exuberante, luminoso y enigmático.

Amalia García Rubí
Foto: Alfredo Arias



Isabel Villar (Salamanca, 1934) encarna hoy a la misma pintora que nos fascinó ayer, solo que, en los cuadros de ahora, la naturaleza se nos brinda aún más exuberante. Desde el comienzo de su andadura, Villar ha venido inventando un lenguaje figurativo que no parece adscrito a corriente alguna. La incompleta calificación de pintora naïf o las comparaciones de "estilo" con nombres de la vanguardia como Henri Rousseau, se reducirían a una mera mención de lejanas semejanzas. La manera de concebir el ejercicio de la pintura en tintas preciosas aplicadas a base de pequeñas pinceladas ordenadas, tiene algo que ver con el modo en que los iluminadores medievales miniaban sus códices. En este Arca de Noé de armonía cósmica, todo tipo de fauna salvaje convive con una figura múltiple, desdoblada en mujer-niña-diosa-ángel. Eva en su Paraíso, un *locus amoenus* que (puestos a buscar resonancias históricas) revisitó también desde su personal visión panteísta, el pintor alemán Franz Marc, otro gran amante de los animales. Un canto a lo planetario donde poder olvidar la fealdad del mundo. Esposa y madre de artistas, a Villar, la vida le ha brindado los mejores temas, no para mostrar sus verdades empíricas, sino para reconstruir la belleza primitiva de un no lugar. Pura utopía. Isabel Villar ha sabido desacralizar la práctica del arte y ensanchar así sus horizontes más allá de todo malditismo o negrura. Quizá en ese hacer despreocupado, optimista, de la *joie de vivre*, se esconde el secreto de su sencilla destreza y el atractivo casi hipnotizante de sus colores brillantes. El prolongado éxito de esta veterana artista se manifiesta en la amplia producción de cuadros celebrados en numerosas exposiciones, que actualmente

Ángel y león



visten paredes de colecciones privadas y museos tan prestigiosos como el Reina Sofía, el Museo de Bellas Artes de Santander, la Biblioteca Nacional o el Museo Vaticano de Roma, entre otros. Hace poco decidió entablar un *tête à tête* con su querido Eduardo, una especie de mano a mano *in memoriam* que solo pintores cómplices como Villar y Sanz pueden licenciarse y salir airosos del intento. Tomó un lienzo de su esposo, el gran hacedor de mares imbatibles, y se hizo un regalo de cumpleaños: "Entonces cogí un pincel, pinté una chiquita dentro del agua y firmé en una esquina".

Esta es su tercera individual en la galería Fernández-Braso. En la anterior, celebrada en 2021, dijo que sería la despedida, y afortunadamente no ha sido así... Es verdad. De todas formas, ya no me atrevo a afirmar que será la última porque luego los galeristas me dicen: "lo mismo nos advertiste en la anterior". La primera de todas la celebré en 2009, en la pequeña galería Juan Gris, antes de la apertura de este nuevo espacio tan espléndido.

Pinturas 2022-2023. Obra recién salida del taller. Sigue siendo una artista en la plenitud de su carrera Sí, es cierto, llevo una temporada larga dedicada el día entero a pintar. Yo antes solía bajar al taller por las mañanas y trabajaba hasta la hora de comer. Pero desde hace un par de años, por cuestiones personales, he sentido una necesidad de volcarme todavía más en mi obra llenando además las tardes, algo que casi nunca había hecho hasta ahora.

¿Alguna relación de estos cuadros con la gran exhibición *Leones en el Jardín* en el CEART de Fuenlabrada en 2022? Aquella fue una exposición que estuvo también en la sala DA2 de Salamanca el año pasado. No hay un nexo de unión especial entre las obras presentadas entonces y las de ahora. En los cuadros recientes que he llevado a esta última exposición, hay un grito permanente para salvar la naturaleza. Por eso me apetecía mucho que el texto del catálogo fuera escrito por Joaquín Araújo, el autor del libro *Los árboles te enseñarán a ver el bosque*. Además, nos une un afecto muy especial.

En estos cuadros hay un incremento de la esplendor narrativa, en personajes y marcos naturales ¿Sueña con ese Edén todavía? Todo lo que aparece en mi obra es pura utopía porque la realidad del mundo es muy distinta. Fíjate en las guerras que hay ahora. Yo estoy convencida de que ese Dios que dicen que existía y que dijo: "Haré al hombre a mi imagen y semejanza" no puede ser verdad, es imposible que fuera tan malo. Por eso pinto animales salvajes, que solo matan para comer y subsistir.

Nació en Salamanca, donde pasó su niñez y adolescencia y donde adquirió su primer aprendizaje artístico. ¿Cuándo y por qué decide ir a Madrid para ingresar en Bellas Artes? Yo había estudiado previamente en Salamanca. Dio la casualidad de que el

Todos juntos



director de la Caja de Ahorros, a la que pertenecía la Escuela de San Eloy, era hermano de mi abuela y le comentó que sería muy bueno que yo, entonces Isabelita, asistiera a las clases de dibujo de esa escuela. Allí conocí a Teresa Gaité, Manolo Méndez y otros más, todos mayores que yo. Tuvimos muy buenos profesores, entre otros a Zacarías González, que entonces era una eminencia, y a Manolo Gracia, que fue un preparador estupendo. Hicimos el examen de ingreso para Bellas Artes y entramos todos a la primera.

¿Cómo fue su etapa de juventud en Madrid, aquellos primeros años nada más salir de la Academia? En aquel tiempo yo todavía era una pintora que estaba empezando. Ya conocía a Eduardo, que por aquel entonces se había hecho un nombre en Santander. Decidimos casarnos y mis padres se asustaron un poco... "¿Dos artistas jóvenes! ¿de qué vais a vivir?" Todos nos animaban a preparar las oposiciones de enseñanza en Bellas Artes, pero nos negamos en rotundo porque eso significaba no tener tiempo para pintar y yo quería ser pintora por encima de todo. Nunca hice nada abstracto, aunque entonces era muy habitual. Me interesaba la abstracción, pero no para mí. Sobre todo, yo quería que se notara que era mujer y pintar de manera sencilla. Algunas veces me llamaban "naïf".

¿Había tertulias entre los futuros informalistas, realistas...? Bueno, sí, todos nos conocíamos. Había alumnos en particular a los que nosotros llamábamos los genios de la Escuela. Uno era Antonio López y el otro Manolo Alcorlo, que estaba en mi curso, como

Eduardo. Cuando se hacían los descansos entre clases, había que ir a ver los cuadros trabajados por ellos. Conservo varios retratos pintados por Alcorlo y también una fotografía donde aparece él junto a una obra suya, *La Cepa*, que fue premiada con el Nacional de Bellas Artes. Tengo unos recuerdos magníficos de mi época de estudiante. Yo vivía con mi amiga Teresa Gaité en la antigua Residencia de Señoritas, en la calle Fortuny.

«Tengo que ser feliz mientras pinto»

Celebró su primera exposición madrileña en la galería Sen en 1970, y muy poco después, en 1971 en Rayuela Tuve la gran suerte de gustar a los críticos de aquellos años, Aguilera Cerni, Moreno Galván, etc. Les interesó pronto lo mío. Pepe Meliá me compró dos cuadros en la exposición de Sen y fue a quien le encargué el texto para el librito que sobre los artistas editaba el Ministerio de Cultura. Desde entonces, Pepe se convirtió en un gran amigo nuestro y siguió mi trayectoria hasta que murió. Los cuadros de aquella primera individual que me hizo Eugenia Niño en Sen poco después de fundar su galería en 1969, estaban llenos de jardines y mujeres desnudas.

Muchas veces ha hablado de sus amigos pintores, Alfredo Alcáin, Manolo Alcorlo, Antonio Zarco... ¿Sigue manteniendo relación de amistad con alguno de ellos? Sí, claro con todos ellos tuvimos mucha relación. Son amigos desde la juventud. Cuando vivía Eduardo, salíamos a menudo y nos veíamos con otros pintores y gente del arte. Ahora me relaciono



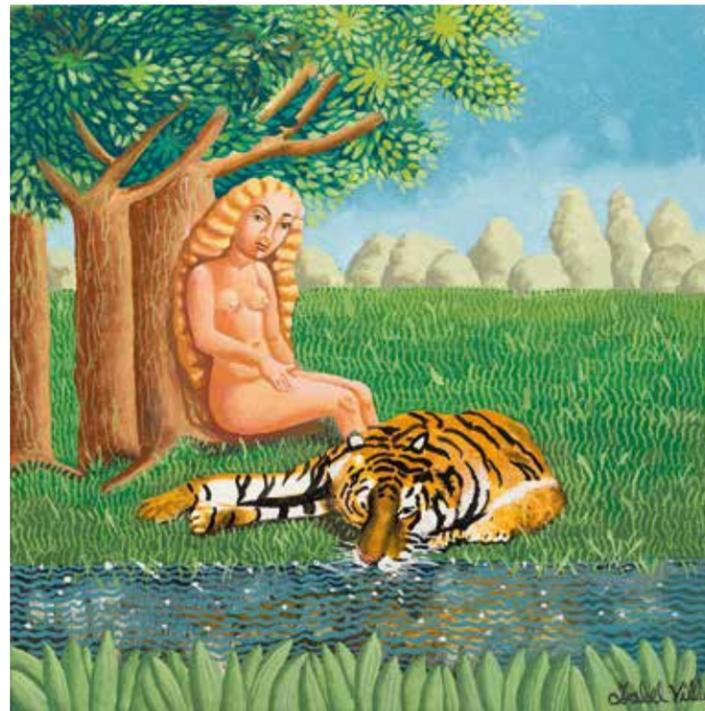
Otra cascada

con los amigos que yo llamo de “segunda hornada”. El Roto, que además es vecino, viene a verme mucho y en breve vamos a cambiar un cuadro mío por uno de él. También mantengo contacto con Ignacio Macua, comisario que montó varias exposiciones de Eduardo en la Biblioteca y estuvo el otro día en la inauguración de Fernández-Braso.

¿Y con el grupo de Antonio López, los hermanos López Hernández, Amalia Avia, Quintanilla? Con ellos nos hemos visto menos, pero Antoñito, cada vez que me ve, me comenta: “tú ingresaste el año tal y mi mujer el año cual” ¡Tiene una memoria increíble! Maribel [Isabel Quintanilla] ha sido a la que más he conocido, porque coincidimos en la época de la Escuela. Tengo pendiente acercarme a ver la exposición del Thyssen, aunque sí estuve en la de *Realistas de Madrid*, de hace unos años.

¿Qué opina de las recientes muestras sobre Avia y Quintanilla? Pues me parece que era de justicia, aunque lamentablemente hayan sido homenajes *postmortem*. Cuando se inauguró la exposición de Avia, el año pasado, llamé personalmente a Estrella de Diego para felicitarla por haber dirigido ese gran proyecto.

Vivió algún tiempo en Cantabria ¿los verdes montañeses tienen algo que ver con la frondosidad de praderas y bosques que pinta? Creo que en mi pintura no hay ninguna influencia directa del paisaje real. Después de casarnos, estuvimos viviendo en Santander cuatro años. Aún tengo un apartamento allí y vamos a menudo. Eduardo era muy de su tierra, de Cantabria,



Tigre con sed

y empezó a pintar el mar. Es curioso porque, aunque venía de la abstracción, en realidad todos los movimientos pictóricos por los que fue pasando giraban alrededor del mar. Acabó pintando todos los faros de España y cuando le preguntaban “¿Dónde pintas el mar, en Santander?”, él contestaba “No, en mi taller

de Madrid, allí abajo” (risas). A mí me pasa algo parecido, pinto paisajes y personas desde mi estudio, un sótano con ventanas altas, bien iluminado.

¿Tampoco su pintura procede de un ejercicio visual del natural? Soy una pintora de interior, no de aire libre, pero nunca me atrajo la idea de pintar abstracto. Buscaba simplemente algo que me gustara y con lo que disfrutara mucho. A lo largo de mi carrera, Eduardo siempre me apoyó para que hiciera lo que me diera la gana. Es cierto que, en aquellos años, había artistas que sufrían enormemente pintando. Para mí, el arte no es en ningún caso sufrimiento, sino todo lo contrario, tengo que ser feliz mientras pinto. Por eso, me inventé un mundo propio.

¿Entonces, no se vinculó a ninguna corriente de las llamadas vanguardias de posguerra y se desarrolló completamente al margen de los informalistas, realistas, normativos? Efectivamente, lo principal para mí era seguir un camino elegido en libertad, sin estar determinada por nada ni por nadie. Siempre me ha atraído la naturaleza, los animales salvajes, pero dentro de un paisaje imaginario que nada tiene que ver con la realidad. Cuando vino Araújo a ver mis últimos cuadros para escribir el texto del catálogo, le dije: “Me parece que te he ganado porque he pintado más árboles yo de los que tú has plantado”.

¿Cómo es un día de trabajo en su vida? Sencillo. Me levanto pronto, leo el periódico por encima y enseguida me bajo al taller. Después de comer, vuelvo otra vez a pintar. Ahora salgo poquísimo, estoy mucho en casa. Esta tarde voy a hacer una excepción porque me han invitado a la colectiva que inaugura Guillermo de Osma. Me hace mucha ilusión porque presentan un cuadro mío en una exposición sobre figuraciones de los 60 y 70, al lado de artistas españoles e internacionales muy importantes.

¿Alguna vez ha pasado momentos de crisis, ha sentido ese síndrome de “terror” al lienzo en blanco? No, que yo recuerde. Bueno, al ver la tela virgen, sí he podido pensar alguna vez “Qué pena, con lo bonita que está tan blanca, ponerme ahí a llenarla de cosas”. Pero claro, esa sensación me dura muy poco porque enseguida empiezo la faena. Suelo pintar directamente, sin preparación. Trazo un dibujo previo, sobre todo de los animales que no me los sé bien y los tengo que sacar de los libros. El paisaje lo comienzo manchando, en liso, y después con pincel fino tras, tras... como si hiciera ganchillo (risas).

El color es un factor fundamental en su obra. Ha conseguido una paleta de tonalidades brillantes muy suya... Al principio pintaba con óleo. Ahora llevo muchos años utilizando acrílico Hidralux. Mis colores base son pocos: negro, ocre, bermellón, amarillo y azul. Con estos cinco pigmentos consigo todas las mezclas que necesito. El negro solo lo meto para hacer los detalles pequeños, por eso suelo tener un botecito.

Su manera de representar los títulos de sus cuadros nos introducen en las primeras páginas de un relato fantástico ¿Alguna vez ha trabajado la ilustración? No, nunca he trabajado en ese campo. Yo no dibujaba mal porque en la escuela hicimos mucha mano copiando estatua clásica y demás. Incluso a veces he tenido alguna propuesta de trabajo para animación de cuentos, pero la he rechazado. Por encima de cualquier cosa, siempre he querido ser pintora.

«Nunca quise pintar abstracto»

¿Con qué artistas de su entorno ha sentido más afinidad? ¿Tiene obras de algunos de ellos? De los contemporáneos siempre me gustaron mucho los Crónica, Manolo Valdés y Rafael Solbes. Hace años, les compramos un cuadro en Valencia que acababan de terminar. Eduardo había cobrado 15.000 pesetas por la venta de un cuadro. Entonces, Valdés nos preguntó: “¿por qué no os lleváis este que es complicado de exponer?” (es un retrato políticamente incorrecto de los entonces Príncipes de Asturias). Y así lo hicimos. Alguna vez me lo han pedido para una exposición, pero no lo he prestado porque la tela ha sufrido bastante y me da miedo que se estropee. También tengo cuadros de Úrculo, de Juan Romero, de Alcaín, de Canogar...

¿Un proyecto deseado que se haya quedado en el tintero? Creo que me siento satisfecha con todo lo que he hecho a lo largo de la vida. Siempre pienso que tengo mucha suerte de haber podido vivir de lo que me gusta, la pintura. Y también de haber compartido esta profesión con mi marido y ahora con mi hijo Sergio. Nunca me han dado un gran premio, salvo la Medalla de Oro de Salamanca en 2018, que agradezco, pero tampoco lo he echado de menos. Además, me parece difícilísimo elegir entre tantos artistas buenos como hay en España y es lógico que los premios se los lleven las nuevas generaciones.

¿Alguna vez le ha costado desprenderse de una obra? En general no, pero ahora que recuerdo hay un cuadro que expuse en Jorge Kreisler en 1982. Es una pintura grande con un desnudo en la playa y varios animales, que tengo en mi casa de Salamanca. En aquella muestra, recuerdo que le dije al galerista: “Jorge, este no se vende”. Y resulta que apareció un duque que lo quería y él se empeñó en venderlo, pero yo me negué. Incluso Paco Calvo [el catedrático y crítico Francisco Calvo Serraller] me lo quiso comprar en un momento dado, pero nunca lo vendí.

¿Qué es la pintura para usted, un vehículo de evasión, un compromiso...? Para mí es Todo. El único momento en que dejé de pintar fue tras la muerte de Eduardo porque me encontraba muy descolocada. En cambio, ahora, mi cabeza está bullente y pinto mucho. Al ver que las cosas a mi alrededor van bien tengo el ánimo alto y eso me lleva a trabajar con entusiasmo. En general, estoy contenta con la vida.

Imágenes: Cortesía de la artista y Galería Fernández-Braso, Madrid

Pensar dibujando

Robert Wilson es uno de los artistas teatrales y visuales más influyentes del mundo.

Marga Perera

Foto: Bronwen Sharp

Robert Wilson (Waco, Texas, 1941) ha estado en Barcelona presentando su producción escénica de *El Mesías* de Mozart en el Gran Teatre del Liceu, un verdadero deleite para los sentidos, que ayuda a comprender mejor los dibujos en papel que expone en la galería Senda, ya que expresan lo que imaginó para la escenografía capturando momentos efímeros de su producción como parte de su proceso creativo. Wilson piensa dibujando y mientras conversamos, va haciendo bocetos en su bloc de notas. Aunque su fama le viene como director de escena y dramaturgo, estudió arte y arquitectura antes que teatro. Tras haber completado su formación académica en la Universidad de Texas y en el Instituto Pratt de Brooklyn, Wilson fundó el colectivo de performance "The Byrd Hoffman School of Byrds" en Nueva York, a mediados de la década de 1960. Sus obras figuran en museos y colecciones privadas de todo el mundo y ha sido galardonado con numerosos premios a la excelencia, incluyendo una nominación al Pulitzer, dos Premios Ubú, el León de Oro de la Bienal de Venecia y un Olivier. También es fundador y director artístico de The Watermill Center, un laboratorio para las artes en Water Mill, Nueva York.

«Lo he aprendido todo de Cézanne»

¿Cómo llegó el teatro a su vida? Nací con un sentido clásico del orden y de la arquitectura. De niño coleccionaba sellos, postales y monedas, y me pasaba el tiempo ordenándolo todo, en una mesa o en el suelo. Más tarde, cuando empecé a hacer teatro, seguía preocupado, siempre, con este orden. Me sentí atraído por Piranesi y sus dibujos de Roma, eran como un mapa para pensar en todos estos patrones clásicos, y también me gustaba la arquitectura de Palladio y la de Mies van der Rohe; Frank Gehry, en cambio, no me interesaba tanto. Siempre conecté mejor con la arquitectura clásica que es, simplemente, un orden, es un edificio y un árbol; el árbol te ayuda a ver el edificio y el edificio te ayuda a ver el árbol. Y las formas son muy diferentes. Igual sucede en el teatro, en el grie-

go antiguo, que están el protagonista, el antagonista, un coro y el ballet clásico, una primera bailarina y la corte de ballet. Sólo hay dos líneas en el mundo. Sólo dos. Así que tienes que decidirte. ¿Quieres una línea recta? ¿O la quieres curva? Eso es todo lo que hay. A menudo he tratado de reducirlo a esto.

De ahí el carácter minimalista de su obra Siempre he pensado de forma abstracta, y cuando llegué por primera vez a Nueva York para estudiar arquitectura, fui al teatro y no me gustó. De hecho, sigue sin gustarme en su mayor parte porque no puedo concentrarme en el texto porque la iluminación está mal o porque suceden demasiadas cosas. Me ocurre lo mismo con la música, prefiero escuchar una grabación a ir a la ópera. Así que mi reto, cuando concibo algo para el escenario, es crear algo que esté concentrado, que me ayude a sentir la música mejor que cuando escucho la radio.

Estudió en el Pratt Institute, donde estaba John Cage, ¿qué son para usted el silencio y la música? Si cierro los ojos, empiezo a escuchar con más atención y me pregunto si puedo crear algo en el escenario que mirándolo me ayude a escuchar mejor que con los ojos cerrados. Por eso *El Mesías* y la mayoría de mis obras se escenifican primero en silencio. Al principio no había música. Es decir, la conocía, pero no quería ilustrar lo que veía con lo que oía, y trabajo con lo que veo y lo que oigo por separado. Me gusta ensayar en la oscuridad con los cantantes y los músicos. Así puedo concentrarme en lo que oigo sin distraerme con lo que veo. Y luego ensayar en silencio para que estructuralmente pueda valerse por sí mismo y al final junto las dos cosas: lo que oyes y lo que ves.

¿Cómo prepara la ópera? Tienes ideas, pero de repente te enfrentas a un papel en blanco. O estás en una sala de ensayo vacía. ¡Deja que la obra te hable!. Yo solía sentir que, si no hubiera hecho antes los deberes, no sabría qué hacer. Pero me di cuenta de que a medida que envejecía, perdía el tiempo tratando de hacer algo en mi mente que fuera diferente. Y cada vez que trabajo en algo -tengo 82 años- siento que no sé cómo hacerlo. ¿Qué hago? Estoy trabajando en una nueva obra y realmente no sé cómo empezar. Pero tienes que hacer algo, primero tienes que poner esto y luego, con suerte, sacar esto de aquello o lo que sea. No sé, tal vez esto no tenga ningún sentido. Todavía estoy muy

"Cézanne es mi pintor predilecto. Mi obra está más cercana a él que a la de cualquier otro artista. Mi producción *Hamletmachine* es, en su arquitectura, como una pintura suya. Él simplificaba y purificaba las formas para revelar la estructura clásica y la composición. Yo lo he aprendido todo de Cézanne, su uso del color, la luz, la diagonal y el espacio; cómo usar el centro y los bordes".



interesado en las estructuras clásicas. Cuando vine a Nueva York, fui a ver ópera. No me gustó mucho, no me gustaron las producciones.

Hasta que conocí a George Balanchine Sí, vi su obra y me gustó mucho. Y todavía me gusta. Para mí era el Mozart del siglo XX. Quiero decir, si algo existe en el futuro, dentro de 50 o 100 años, en el mundo de la danza, creo que nos fijaremos en lo que él hizo. Son estructuras clásicas. Si miramos a los griegos, a los romanos, a los mayas, a los chinos, estamos mirando las matemáticas clásicas, los patrones clásicos. Creo que fue Sócrates quien dijo que el bebé nace sabiéndolo todo; es el redescubrimiento del conocimiento lo que constituye el proceso de aprendizaje. Y para mí, ese redescubrimiento es siempre lo clásico. Cuando Donald Judd hizo cien cubos de aluminio y los instaló en Chinati Foundation en Marfa, Texas (1982-86), había gente que decía, ¿eso es escultura? Yo pensé que pasados 300 años y aún más seguiríamos viendo esos cubos como las pirámides, como formas clásicas. Cuando hice *Einstein on the Beach*, ópera de Philip Glass, la gente dijo que era pura vanguardia. No lo era. ¡Era muy, muy clásico! Así que se puede ver una ópera de cinco horas en menos de un minuto, debido a que está codificado en matemáticas, por lo que el conjunto puede verse más fácil y rápidamente.

Estudió arte en París y arquitectura en Estados Unidos, donde tuvo como profesora de arquitectura y de historia del arte a Sibyl Moholy-Nagy, esposa de László Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, escuela donde el teatro tenía una gran importancia

Fue la mejor profesora que tuve en Historia de la Arquitectura, durante cinco años. A mediados del tercer año, nos dijo: "tienen tres minutos para diseñar una ciudad". Así que había que pensar a lo grande, y con rapidez. Yo dibujé una manzana con un cubo de cristal dentro. Me dijo: "¿En qué estás pensando?". "En una ciudad. Nuestras comunidades necesitan algo así como un cubo de cristal en el corazón de una manzana que pueda reflejar el universo, el mundo". Como en un pueblo medieval, tenías una catedral en el centro del pueblo, era el punto más alto. Si eras rico o pobre, podías entrar por la puerta. Era un lugar donde los músicos tocaban música, los compositores componían música, los pintores hacían cuadros y los mostraban. Era el centro del pueblo y nuestras comunidades necesitan centros. Por eso, en todo mi trabajo, primero lo hago todo muy sencillo y así puedo ver el cuadro completo.

Háblenos de los dibujos que presenta aquí en relación con *El Mesías* La ópera es una construcción espacio-temporal. Yo dibujo todo el tiempo. Eso es lo primero que hago, un dibujo. Pienso dibujando. Mi madre le dijo a unos amigos, cuando yo tenía siete años: "¡Bob piensa dibujando!". Sí. Siempre tengo un bloc o papel a mano, allí donde quiera que vaya. Y lo he hecho durante años, es una forma de pensar. Me gusta hacerlo a mano. No uso el ordenador, aunque no tengo nada en contra de él. Pero, esta es una manera de expresar la emoción, el sentimiento. Es muy extraño, con los dibujos puedo volver atrás y viendo un dibujo sé que fue del día en que Richard Nixon dimitió.

«Tengo un sentido clásico del orden»



Serie *El Mesías*.
Cortesía Galería Senda
© Robert Wilson

Serie *El Mesías*.
Cortesía Galería Senda
© Robert Wilson



¿Qué aporta Mozart a *El Mesías* de Händel? Mozart trajo la luz. Händel es muy diferente, Mozart con sólo cambiar algunos de los instrumentos lo hizo todo más ligero. Estos dibujos son de carboncillo, por lo que gran parte del proceso de dibujo es la eliminación del grafito. Y su textura viene de las partes de goma de borrar, que luego froto sobre ella. Pero volvamos a las matemáticas. Muy a menudo escucho la música cuando estoy haciendo los dibujos para que coincidan con ella, no tratando de seguirla, pero la escucho. Hay una emoción musical aquí. En realidad, cuando empecé a hacer dibujos, me volví mucho más confiado en mi cuerpo. Y creo que incluso me ayudó a ser capaz de pararme frente al público. Yo había crecido en una casa bastante pequeña en un pueblecito de Texas. Llegué a Nueva York y vivía en un pequeño apartamento. Y en 1965, tuve la gran suerte de conseguir un sitio en una fábrica. ¡Y tenía tanto espacio! Y yo solía tomar rollos de papel y llenarlo con dibujo y pintura. Gané mucha más confianza en mi cuerpo haciendo eso, principalmente como algo físico.

«Siempre he pensado en abstracto»

Usted había trabajado con niños con dificultades de aprendizaje Sí, lo hice con una mujer que creía firmemente que si un bebé tenía una actividad física limitada, a menudo su aprendizaje se veía obstaculizado, lo que significaba que aprendía más despacio: tardaba más en aprender a gatear, a caminar, iba más lento haciendo acciones más complejas como atarse los zapatos, leer o repetir un ritmo. Ella desarrolló un vocabulario basado en los

movimientos de los bebés. Entonces, vimos la relación que existía entre la actividad física y la mental. Algunos antropólogos sostienen que los sonidos surgieron a partir del movimiento, pues se elevaron las vibraciones del pensamiento mental y se formó el lenguaje hablado. Pero, en realidad, surgió del movimiento.

Usted valora el silencio, ¿cómo hacen las sopranos para estar dos minutos sin cantar y mantener la atención del público? El cuerpo tiene que hacerlo. Esto es algo que, en general, no se enseña en las escuelas de música. Lo más difícil de hacer en el teatro es estar de pie. Llevo trabajando más de 50 años, hay muy poca gente que sepa estar de pie en el escenario. Pongo como ejemplo a la soprano Jessye Norman, gran amiga mía. Hice *Winter's Journey* con ella en París, justo después del 11 de septiembre de 2001. Ella me telefoneó y me dijo, "no puedo cantar esta noche". "Jessye, necesitamos escuchar tu voz". Ella respondió: "pero si canto, lloraré". Le contesté: "tienes que cantar esta noche". Así que, a las cuatro de la tarde me dijo que lo intentaría. Después de la tercera canción, comenzó a llorar en el escenario. Ella se detuvo y la música también. Y durante unos minutos estuvo llorando y se quedó de pie. ¡Diez minutos en silencio! Y el público comenzó a llorar a coro. ¡Sentía algo tan profundo en su interior! Era más hermosa incluso que cuando cantaba. Ella sabía estar de pie en un escenario. Lo aprendió en la iglesia, una niña negra en Augusta, Georgia. Así es como aprendes a caminar, caminando. Aprendes a pararte estando de pie. Y aprendes música escuchando el silencio.