

LA ACADEMIA
COMO MATERIA CINEMATOGRAFICA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA ACADEMIA COMO MATERIA CINEMATOGRÁFICA

DISCURSO LEÍDO POR LA ACADÉMICA ELECTA
EXCMA. SRA. D.^a ARANTXA AGUIRRE CARBALLEIRA

EL DÍA 19 DE DICIEMBRE DE 2021
CON MOTIVO DE SU INGRESO

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI



MADRID
MMXXI

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a ARANTXA AGUIRRE CARBALLEIRA

“El espíritu de las obras de arte
no es ni lo que significan ni lo que pretenden,
sino su contenido de verdad. Se puede describir
como lo que en ellas se abre como verdad.”

THEODOR W. ADORNO
Beethoven. Filosofía de la música

Señoras y señores académicos, querida familia, amigas y amigos,

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por haberme acogido en su seno. A José Luis García del Busto —quien además, con la generosidad que le caracteriza, hizo mi *laudatio* ante el Pleno y pronunciará el Discurso de Contestación—, a Publio López-Mondéjar, Manuel Gutiérrez Aragón y Josefina Molina, por haber propuesto y defendido mi candidatura. Los cuatro tienen una trayectoria monumental a sus espaldas y su inteligencia y sensibilidad son un referente para muchos. Si ellos han pensado que yo merecía este honor, no me corresponde cuestionarlo sino actuar como si lo mereciera. El ser se resuelve en el hacer y por eso le dice don Quijote a Sancho: “nadie es más que otro si no hace más que otro”¹.

Doy las gracias también a mi familia por haberme ayudado a llegar hasta aquí, a quienes ya no están pero me han

¹ Cervantes, 1984: 139.

hecho ser quien soy y a los que siguen a mi lado y cada día me dan una nueva oportunidad de hacerlos felices, a mi torpe manera. Finalmente, a mis maestros, representados por aquella que me enseñó las primeras letras y permitió que prendiera en mí una afición desmesurada que durante mi infancia me llevaba a leer “aunque sean los papeles rotos de las calles”², como decía Cervantes. Aquí me gustaría abrir un paréntesis y, a la manera de Albert Camus en una carta memorable, rendir homenaje a quienes nos desasnan. Quienes, como Ana Sullivan tecleando obstinadamente en la mano de la niña ciega, logran que un día nuestra mente engarce significativo y significado. Momento estelar donde los haya. Si de algo puedo estar orgullosa es de tener un hermano que es maestro de primaria. Ojalá mi trabajo alcanzara en algún momento afortunado la cualidad de necesario que tiene cotidianamente el suyo.

Me gustaría recordar a continuación a los seis académicos que han custodiado esta medalla número 25, que conmigo pasa de la sección de Pintura a la de Nuevas Artes de la Imagen y, a partir de hoy, tendré el honor de guardarle a quien me suceda. Mis antecesores fueron el arquitecto José París y los pintores Carlos de Haes, Antonio Muñoz Degraín, Francisco Llorens Díaz, Eduardo Martínez Vázquez y Álvaro Del-

² Cervantes, 1984: 71.

gado Ramos. Sus obras pueden admirarse en este y en otros grandes museos. Entre los muchos paisajes impresionantes de Carlos de Haes que atesora el Museo del Prado, por ejemplo, he encontrado un pequeño óleo sobre tabla que muestra una vereda solitaria en la montaña y se titula *Sendero (Aránzazu)*. Como nunca había visto mi nombre en una obra de arte, me permito interpretarlo como un misterioso saludo de uno de mis predecesores, que me enseña no una meta alcanzada sino justamente el sendero, el camino que tendré que recorrer en esta casa que fue la suya y, desde ahora, será la mía también.

“Pide que tu camino sea largo”³, nos enseñaba Cavafis. El mío no lo será tanto como el de Álvaro Delgado, mi predecesor inmediato, de quien el año próximo celebraremos el centenario de su nacimiento y que fue miembro de esta Academia de San Fernando durante cuarenta y dos fructíferos años.

Nacido en Madrid en 1922, Álvaro Delgado empezó sus estudios artísticos en plena Guerra Civil, como discípulo de Daniel Vázquez Díaz. Entre 1939 y 1942 formó parte de la Segunda Escuela de Vallecas, reunida en torno a Benjamín Palencia para seguir profundizando en lo que Antonio Bonet

³ Cavafis, 1991: 23.

llamó “una nuda y esencial estética castellana”⁴. Más adelante será uno de los protagonistas de la Nueva Escuela de Madrid. En 1949, cuando se abren nuestras fronteras, una beca del Instituto Francés le permite viajar a París, donde a través de Soutine y Kokoschka descubre el expresionismo, que en adelante cultivará con un sello propio. Tras haber realizado bodegones y paisajes, como los de la comarca asturiana de Navia y más tarde los madrileños de Olmeda de las Fuentes, a partir de 1969 se va a dedicar principalmente a retratar a todos aquellos que dinamizaron la sociedad española de su tiempo.

Tal como lo concibe Delgado, el retrato implica un “forcejeo dramático” entre el pintor y su modelo, que triunfa si el artista trasciende la expresión superficial y consigue “desenmascarar y cautivar la psicología profunda del sujeto”⁵.

En la Academia contamos con doce de esos forcejeos silenciosos, doce retratos incisivos y personales entre los que se encuentra el que le hizo al compositor y académico recientemente desaparecido Cristóbal Halffter, que desde ese lienzo nos sigue mirando a los ojos, algo ensimismado, convirtién-

⁴ Bonet, 2009: 11.

⁵ Delgado, 1974: 12.

donos por un instante en el propio Álvaro Delgado en el momento dramático de intentar descifrarlo.

Cuando mi predecesor tomó posesión de esta medalla número 25, el 16 de junio de 1974, yo acababa de cumplir nueve años y nada parecía relacionar nuestros destinos. Sin embargo, fue aproximadamente a esa edad cuando una noche mi madre entró en mi habitación para cerciorarse de que dormía y me encontró con los ojos muy abiertos. “¿Es verdad que algún día me voy a morir?”, le pregunté a bocajarrero. Y ella, radiante de juventud y de belleza, me respondió: “Tienes que pensar en las grandes aventuras que te esperan. No pienses en la muerte”. Pero yo no podía evitarlo. A veces la sentía cerca, especialmente los domingos por la tarde, mientras la semana se nos escurre de las manos y el malestar y el desasosiego reptan por los rincones. Ignoraba yo entonces que ese 16 de junio, no lejos de mi casa, Álvaro Delgado estaba pronunciando un discurso que contenía pistas muy interesantes en relación con aquello que me desvelaba. Explicaba Delgado que un retrato es espléndido cuando el artista logra arrebatarse su esencia al personaje y ponía el ejemplo del papa Inocencio X pintado por Velázquez. Hoy me doy cuenta de que Velázquez no le arrebató la esencia de Inocencio al propio Inocencio. Se la arrebató a la muerte. Porque el arte es la manera de burlar a la muerte. Eso es lo

que hace Joaquín Soriano cuando interpreta un nocturno de Chopin. Lo que hace Josefina Molina en ese juego de espejos que es *Función de noche*. Lo que hace Ramón Masats cuando fotografía al seminarista que detiene un balón en el aire. Masats está salvando ese momento. Se lo está arrebatando al tiempo, a la muerte. Ella termina por atraparnos, sí. A nosotros, pero no forzosamente a nuestras voces, que en algunos casos seguirán conversando “en músicos callados contrapuntos”⁶ con quienes vienen detrás. Poco a poco, la niña que era yo aprendió a lidiar con las tardes de domingo. Recurriendo a la parte por el todo, puedo sintetizar ese aprendizaje por medio de tres momentos.

Primero fue la música, los largos veranos en casa de los abuelos y la suite número 1 para violonchelo de Bach que mi tía estudiaba en su habitación y yo escuchaba detrás de la puerta. De todos los instrumentos, el *cello* es el que tiene el timbre más parecido a la voz humana —o eso decía mi tía—. Y esa voz contaba una historia nueva y vieja a la vez que alguien en algún lugar había escrito para que yo la escuchara. Hay una leyenda medieval sobre un hombre que se queda embebido escuchando el canto de un pájaro y, cuando trata de volver a su hogar, no reconoce a nadie porque han pasado trescientos años. En el pasillo de mis abuelos entendí por

⁶ Quevedo, 1990: 465.

primera vez, sin poder expresarlo todavía, que el tiempo no solo “hiere eternamente, vuela raudo y mata”, como leemos en la filacteria de *El sueño del caballero* que se encuentra en la estancia contigua a este salón, sino que en algunas ocasiones el tiempo queda abolido.

Igual que quedaba abolido cuando la frágil figura de mi madre se agigantaba en el escenario del teatro Marquina y, mirando al frente, pronunciaba las palabras que Antón Chéjov, médico, humanista y escritor, había hecho decir a su personaje, la dulce, laboriosa Sonia Aleksándrovna Serebriákova, al final de la obra *Tío Vania*:

¡Descansaremos!... Oiremos a los ángeles, contemplaremos un cielo cuajado de diamantes y veremos cómo, bajo él, toda la maldad terrestre, todos nuestros sufrimientos, se ahogan en una misericordia que llenará el universo, y nuestra vida será quieta, tierna, dulce como una caricia. ¡Tengo fe, tengo fe! ¡Pobre, pobre tío Vania, estás llorando! No has conocido alegrías en tu vida, pero espera, tío Vania, espera... ¡Descansaremos! ¡Descansaremos!⁷

Después de ver la función por enésima vez, con el ánimo exaltado y los pies ligeros, tomaba yo el autobús de la línea 27, dirección Plaza de Castilla, para volver a casa. Madrid en la década de los setenta del pasado siglo ya no era “la ciudad de

⁷ Chéjov, 1981: 128.

más de un millón de cadáveres”⁸ en la que treinta años antes el alma de Dámaso Alonso se pudría lentamente. Pero seguía siendo un lugar donde las historias que no se podían contar pesaban lo suyo. También parecían muy pesadas las losas de granito de los adustos Nuevos Ministerios que bordeaba mi autobús, continuando después por la avenida entonces llamada del Generalísimo, con esa desinencia de superlativo que, irónicamente, aludía a un tirano corto de estatura en todos los sentidos. Sin embargo, se podían encontrar rendijas por donde entraba la luz. A veces esos haces de luz no eran metafóricos sino reales y atravesaban temblorosos la oscuridad, como si fueran ríos que venían de muy lejos hasta desembocar en grandes pantallas. Era el cine. Millones nos hicimos adictos a su resplandor. Mi padre, desde luego, había caído atrapado nada más nacer pues cuenta la leyenda familiar que su madre le amamantaba en el cine Trueba de San Sebastián. En ese año de gracia de 1935 se estrenaban *Una noche en la Ópera* de los hermanos Marx o *Sombrero de copa*, donde Fred Astaire, además de bailar como los ángeles con Ginger Rogers, cantaba *Cheek to cheek*, el tema clásico de Irving Berlin que empezaba diciendo “*Heaven... I’m in Heaven*”, que es exactamente como se debía de sentir mi padre en esos momentos. Con semejantes mimbres volvemos a los años setenta y a un cine de Madrid donde aquel niño —de algún modo nunca dejó de serlo—,

⁸ Alonso, 1998: 251.

me llevó de la mano a ver *La quimera del oro* de Chaplin y descubrí que un pequeño vagabundo era capaz de transformar dos tenedores y dos panecillos en las piernas fascinantes de una bailarina y que, haciéndolo, conjuraba victoriosamente la penuria y la escasez. Y otra tarde fuimos a ver *Cantando bajo la lluvia*, donde un señor empapado y pletórico se encaramaba de un salto a una farola y yo con él y todo el público con él y en ese momento no importaba que fuera domingo, lunes o martes. El maleficio ya no funcionaba.

Unamuno, refiriéndose a Galdós, habla de la gratitud que debemos a quienes “en una u otra edad de la vida, nos deleitaron el ánimo, consolándonos de haber nacido y poblándonos la fantasía de personajes”⁹. Poemas, novelas, películas, pinturas, esculturas, piezas musicales, coreografías que ordenan el tiempo y el espacio como si la existencia no fuera tal como la define Macbeth cuando recibe la noticia de la muerte de su mujer y exclama: “la vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada”¹⁰. Desde que he tenido uso de razón he ido buscando las medicinas que podían curar el veneno de la angustia y la melancolía, el veneno destilado por las tardes de domingo. Aprendí muy pronto dónde estaban esos antídotos, sabía que

⁹ Ortiz-Armengol, 1995: 655.

¹⁰ Shakespeare, 1989: 540.

no podía vivir sin ellos y me propuse que, con el tiempo, yo también me dedicaría a fabricarlos.

Les ahorro a ustedes más de cuarenta años que llevan por título el de la obra de Hesíodo, *Los trabajos y los días*. Por medio de una gran elipsis llegamos a 2021, cuando el destino dio en detener en seco el ritmo frenético de nuestro mundo, bajarnos los humos —esa arrogancia o *hybris* humana que enfurecía a los dioses del Olimpo y nos acarrea su castigo—, y recordarnos de nuevo que somos frágiles y estamos a merced no ya del aleteo de una mariposa sino de erráticos virus mutantes de cuyo nombre no quiero acordarme.

Siguiendo la idea del académico Alfredo Pérez de Armiñán, a quien agradezco desde aquí su ayuda, voy a referirme a mi último trabajo. Tengo varias razones para hacerlo. La primera, porque en cierto sentido el último ha de contener los anteriores. Además, porque está dedicado precisamente a nuestra Academia, luego este auditorio se sentirá concernido, quizá curioso de escuchar un punto de vista profano y, en definitiva, más dispuesto a prestar atención, sobre todo a estas alturas de la perorata. Como decía Billy Wilder, “tengo diez mandamientos y los nueve primeros son: no aburrirás”¹¹. Aunque no venga al caso, ahora no me queda más re-

¹¹ Tibballs, 2004: 206.

medio que explicar cuál era el décimo mandamiento, a saber, “tendrás derecho a decidir el montaje final”, cosa que está extremadamente bien vista por parte de Wilder.

En efecto, mi último trabajo ha consistido en un cortometraje encomendado por la propia Academia para dejar un testimonio audiovisual de su presencia *hic et nunc*. Si bien la petición inicial consistió en una pieza de cinco minutos que pudiera difundirse fácilmente en las redes sociales, no he podido menos que entregar lo pactado pero, además, añadir de propina otro trabajo cuatro veces más extenso, que se titula *Bellas Artes, kilómetro 0* y es al que me voy a referir. No digo que no sea posible condensar en cinco minutos incluso la riqueza de esta casa. Ahí están los poetas, que todo el tiempo realizan hazañas semejantes, los pintores, fotógrafos y diseñadores gráficos, acostumbrados a cifrar en una sola imagen el significado de un lugar o de un acontecimiento. Solo digo que yo no he sido capaz de dar el trabajo por concluido. Sigo sin poder hacerlo. La Academia aún me parece inabarcable. Lo que sé de ella es muchísimo menos que lo que ignoro. Escribo ahora sobre aquel cortometraje, aquella tentativa, con el propósito añadido de que el propio relato me siga acercando a un asunto que estoy muy lejos de haber zanjado.

La Academia es fuente de asombro y semillero de historias, ideas y obras de arte. Antes de abordar su denso conte-

nido, conviene empezar por el majestuoso continente. Hace falta orientarse en el edificio, entender su estructura, la función que desempeña cada uno de sus espacios, la relación que se establece entre ellos. Buscar por dónde entra la luz y cómo circula el aire. Hay que detenerse en cada estancia; prestar atención a los muchos ecos que una historia tan larga hace posibles, los de aquellos que pasaron por aquí, las clases, las juntas, las polémicas, la música que se ha interpretado en esta misma sala, los discursos conmovedores y conmovidos que se han pronunciado desde esta tribuna. Es necesario conocer a las personas que trabajan en la casa, entender lo que hacen y cómo lo hacen. Escuchar y también leer a los académicos, asomarse a sus saberes y a sus personalidades. Familiarizarse, por último, con los personajes que esculpidos, pintados o fotografiados habitan día y noche entre estas paredes. En algunas culturas se creía que cuando te fotografían te roban el alma. ¿Sería eso lo que quería decir Álvaro Delgado cuando explicaba que los grandes pintores le arrebatan su esencia a la persona retratada? Quizá esas esencias o almas robadas vagan por las estancias de esta casa cuando nos hemos ido. ¡Tantas almas! ¡Tanto afán! ¡Tanta belleza! Con razón me he sentido desbordada e incluso aturdida, próxima a desvanecerme como la Ariadna del Belvedere cuyo vaciado trajo a España Velázquez y ahora se encuentra en este Museo. El hecho de que su cabeza no esté vencida hacia atrás, como la de otra escultura con el mismo asunto que posee la Galería Uffizi,

presta a la nuestra un aire más consciente aunque, al igual que la florentina, tenga los ojos cerrados. Quiero pensar que este sueño de nuestra Ariadna no es el que aprovechó Teseo para dejarla abandonada en la isla de Naxos sino que ella cierra los ojos ensimismada porque está concibiendo la idea genial de un hilo para poder escapar del laberinto. Ese hilo conductor me hacía falta a mí también para salir airosa del encargo. Una de las sensaciones que tengo cada vez que hago una película, larga o corta, es que estoy frente a un problema de matemáticas. Después de entender el planteamiento, tengo que ser muy cuidadosa porque no basta con acertar en “casi” todo: un pequeño error en el camino, una incoherencia o una decisión equivocada desbaratan el trabajo. De mis estudios de filología recuerdo bien una definición de Saussure: la lengua es un sistema en el que “todo se sostiene”¹², cada elemento depende del conjunto y viceversa. Creo que así sucede también en las películas. Por otra parte, la elección, a veces intuitiva, de las fórmulas más elegantes, es decir, las más simples, suele llevar por buen camino.

Puesto que esta Academia lo es de las Bellas Artes, decidí que el hilo conductor de la pieza no fuera un texto narrativo al uso sino encomendarle tal función a una de esas artes y, en concreto, a la música que, al igual que la literatura, tiene

¹² Saussure, 1971: 158.

la posibilidad de avanzar, de discurrir en el tiempo. En el lenguaje audiovisual a veces la fuerza de las imágenes tiende a eclipsar la dimensión sonora. Sin embargo, creo que el cine consiste precisamente en el arte de relacionar la imagen con el sonido —incluso durante la etapa muda, al margen del usual acompañamiento de piano, se trataba de concederle a cada imagen una duración, es decir, se trataba de crear un ritmo—. En ese frágil equilibrio entre espacio y tiempo reside la emoción de nuestro trabajo.

En el año 2000, Maurice Béjart creó un ballet llamado *Elton Berg* donde los mismos intérpretes repetían dos veces una coreografía idéntica, primero con los *Altenberg Lieder* op. 4 de Alban Berg y, a continuación, con la canción *Nikita* de Elton John. Por supuesto, los mismos pasos cobraban un sentido radicalmente distinto. Ese experimento tiene algo que ver con el célebre “efecto Kuleshov”, demostrado por el cineasta ruso Lev Kuleshov en 1921, según el cual el espectador interpreta de manera diferente la expresión neutra de un actor dependiendo de la imagen que la preceda o la siga. Tanto en el caso del ballet citado como en el de la secuencia cinematográfica, el significado nace de la relación entre los elementos.

En mi cortometraje, he intentado que la música y en general la dimensión sonora que, por descontado, incluye los silen-

cios, siempre elocuentes, no actúe como mera acompañante sino como protagonista. No se trata de adornar las imágenes sino de dialogar con ellas en igualdad de condiciones.

En primer lugar, tenía que dar con una pieza musical que fuera en sí misma expresión de la Academia y empecé a indagar entre las composiciones españolas del XVIII, porque nuestra Academia es hija del Siglo de las Luces y no se entiende sin él. Además, buscaba un tempo vivo y alegre porque viva y alegre la queremos. Todo ello me condujo al genial *Fandango* del Padre Antonio Soler. Esta obra, conjunción feliz entre el refinamiento cortesano y la energía popular, está construida como variaciones o improvisaciones sobre una misma base con una progresión hacia el final pero, a la vez, con la posibilidad de ir añadiendo todos los círculos concéntricos que sean necesarios. Además, ofrece claroscuros entre unas partes más dulces y otras más fieras, que el espectador agradece porque no se trata solamente de un recurso intelectual sino que responde a una tendencia natural: las personas buscamos los contrastes, nos gustan, nos hacen bien, como explica uno de los más destacados intérpretes del *Fandango*, el clavecinista tristemente desaparecido Nicolau de Figueiredo, a quien hace años tuve el honor de entrevistar. Figueiredo sostiene que la música no existe para que los oyentes la analicemos sino para que nos sintamos bien. Él acude al símil de la arquitectura: se construye un edificio —o se debería construir— para que las

personas estén a gusto en él. Para Figueiredo, la finalidad del arte es consolar. Abrazar, añadiría yo. Ese abrazo universal que preconizaba la *Oda a la Alegría* de Schiller y que Beethoven, obsesionado con ese poema desde su juventud, recogió en el último movimiento de su última sinfonía, la Novena, revolucionando la historia de la música al introducir por primera vez la voz humana en una obra sinfónica. Para contar, ¿qué?: “¡Abrazaos, millones! / ¡Que un beso una al mundo entero! / Hermanos, sobre la bóveda estrellada / debe habitar un padre amoroso”¹³. Unidos todos bajo ese cielo “que nos protege de lo que hay detrás”¹⁴, como lo describía Paul Bowles en la novela llevada al cine por Bertolucci. La bóveda celeste como regazo protector, concavidades especulares, afines también a esas “cóncavas naves” homéricas que les permitían a los aqueos atravesar el mar ignoto.

Habiendo decidido que el *Fandango* de Soler iba a actuar como *leitmotiv*, verdadera voz en *off* del cortometraje, no elegí la versión original para clave, cuya sonoridad tenía el peligro de resultarle remota a muchos oídos, sino que opté por la exultante versión del grupo *L'Arpeggiata*, dirigido por Christina Pluhar. Su rica instrumentación y un ritmo cada vez más vertiginoso conferían a la narración el aire vital y tre-

¹³ Schiller, 1785.

¹⁴ Bowles, 1991: 111.

pidante que necesitaba para que el espectador no se rezagara sino que avanzase airosamente. El fandango es una danza española. “Bailemos —decía Pina Bausch en el documental de Wim Wenders—. Bailemos. Si no, estamos perdidos.”

Otro elemento clave para escoger esta versión de *L'Arpeggiata* fue la presencia destacada de la percusión. Desde la primera imagen del cortometraje, en que la ciudad se despereza al amanecer, quería que se escucharan los latidos constantes de un Madrid resuelto a vivir. Un Madrid en cuyo corazón o kilómetro cero se encuentra el palacio de Goyeneche, sede de la Academia desde 1773, bombeando belleza a toda la ciudad a través de la arteria que representa la calle de Alcalá.

Cuando las huestes académicas desembarcaron en este edificio, por haberse quedado pequeña la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor, la primera reforma que se hizo constituía una declaración de intenciones. El arquitecto y académico Diego de Villanueva se encargó de suprimir los ornamentos barrocos de la fachada original construida por Churriguera y darle el aire severo y elegante que pedían los nuevos tiempos y que, precisamente, los ilustrados académicos habían venido a instaurar. Como siempre en el arte, la forma es contenido. Las dos sobrias columnas de orden dórico flanqueando la entrada reivindicaban la armonía clásica en oposición a los excesos barrocos, todo ello en el marco de

la racionalidad preconizada por el Siglo de las Luces y en pro de un concepto clave como es “la utilidad pública”, tal como expresa la inscripción en latín de Tomás de Iriarte que aún hoy figura en el balcón principal.

La herencia clásica es la columna vertebral de la Academia. Representa además el manantial humanista hacia el que nuestra cultura occidental se encamina cíclicamente, como quien vuelve a casa. Los ideales de medida, proporción, armonía y equilibrio. El ser humano como medida de las cosas. Su cuerpo desnudo, sin asomo de culpa o de vergüenza, representado afirmativamente en las esculturas griegas y romanas o en el hombre de Vitruvio dibujado por Leonardo. Así lo expresan los imponentes vaciados de Flora y Hércules Farnesio —tanto monta, monta tanto...— que nos dan la bienvenida a la entrada de la Academia y, en el cortometraje, coronan la primera estrofa musical.

A continuación, me importaba aludir a la dimensión pedagógica de una institución que nació como centro docente. El dibujo, base del aprendizaje, hace las veces del suelo nutricio sin el cual el artista, como Anteo, pierde su fuerza. La conservadora Ascensión Ciruelos nos franquea el acceso a esa “sala de máquinas” que es el Gabinete de Dibujos y levanta los crujientes papeles de seda que protegen los estudios anatómicos (llamados precisamente “academias”) y también

las obras de los grandes maestros. Ahí están los saltimbanquis en la cuerda floja, dibujados por Ribera, a quienes hice balancearse ligeramente, porque lo pedía el asunto y porque a veces un movimiento muy sutil, si es lo suficientemente natural, logra que la pintura se transforme en cine (del griego *kínēma*, *-atos*, que significa ‘movimiento’). Por supuesto, el acierto o el fracaso de ese recurso depende de la medida. Como decía Antonio Machado: “Es el mejor de los buenos / quien sabe que en esta vida / todo es cuestión de medida: / un poco más, algo menos...”¹⁵ Creo que esos versos deberían ser una divisa en toda sala de montaje. Al menos así trabajo desde hace muchos años con mis montadores Valeria Gentile y Sergio Deustua: fotograma a fotograma, *frame a frame*. En todo caso, para mí la emoción de ese plano la proporciona el rechinar de la sogas que aguanta el peso de los acróbatas. Un sonido ahogado que apenas se escucha pero en mi imaginario remite a esos gemidos agónicos de los tenistas en los torneos, expresión del esfuerzo sobrehumano al que someten sus cuerpos y sus mentes. Como casi siempre, la emoción, si es que surge, la provoca lo menos obvio.

Para culminar nuestro paso por el Gabinete de Dibujos, la autoridad incontestable de Velázquez en un primer plano del Cardenal Gaspar de Borja y Velasco, cuya mirada fulmina

¹⁵ Machado, 1991: 236.

casi cuatro siglos de distancia para encontrarse con la nuestra y escudriñarnos el alma. Para continuar con los *Proverbios y Cantares* de Machado, “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve”¹⁶. Los del Cardenal nos miran y también nos ven. Y lo que ven es un secreto entre ellos y nosotros. Como sucede con los de Fray Jerónimo Pérez, de Zurbarán o los de la Tirana, de Goya. Podría trazarse una ruta con los ojos que nos observan de hito en hito desde las paredes del Museo: los de la Marquesa de Llano o el herrero Filadelfo, el maestro Pérez Casas, el dramaturgo Moratín, la Condesa de Noailles o una cupletista anónima, entre muchos otros, por no hablar de los soberbios autorretratos donde los pintores se dirigen a nosotros sin intermediarios. Sin embargo, reconozco que la mirada que más me conmueve no me desafía sino que observa a alguien o algo que está fuera de campo. Es la del Salvador, de Giovanni Bellini, humana y divina a la vez, a la que ningún dolor le es ajeno.

Después del Gabinete, en una estancia presidida por el tórculo y sus engranajes dentados, mi equipo y yo tuvimos la oportunidad de filmar el proceso de estampación de la mano del maestro Javier Blázquez. Y digo bien, de su mano. Porque una característica de esta Academia, frente a otras como pueden ser la de Historia o la de la Lengua, es que las disciplinas

¹⁶ Machado, 1991: 289.

que reúne requieren habilidad manual. En esta casa no solo las mentes sino también las manos juegan un papel fundamental —además de que podemos verlas representadas hasta la saciedad en las obras de arte e incluso en el propio emblema académico—. Por eso he querido mostrar en primer plano las manos expertas de Blázquez impregnando de tinta una plancha, las muy pacientes y precisas de la restauradora Silvia Viana manejando el pincel, los dedos de un organista que juegan con el balance y la textura del teclado, las manos danzantes de un director de orquesta, hasta llegar al Taller de Vaciados, donde Antonio Martín, que lleva toda su vida trabajando en esta casa, acaricia el lomo de un caballo de escayola con tanta naturalidad que por un momento lo convierte en un ser vivo.

La presencia de un viejo transistor da pie a introducir una *Danza Griega* de Theodorakis (me molesta que me emocione tanto ese tema musical porque quien tiene que emocionarse es el espectador). Las innumerables piezas clásicas del taller nos conducen al Museo, donde están los vaciados de las esculturas encontradas en la Villa de los Papiros de Herculano. El azul de las paredes de esa sala es el del Mare Nostrum —Thálassa para los griegos—, que a su vez refleja el color del cielo. La aparición de ese azul —contra el que se recortan las blancas figuras de yeso como crestas de espuma—, coincide con la de una flauta contestando al buzuki que llevaba la voz

cantante. El viento nos trae su sonido desde una imaginada isla griega hasta este Golfo de Nápoles. Paisajes soñados a partir de los ojos sin pupilas de las esculturas. Un mismo sueño hizo que desde el siglo XVIII multitud de europeos, ingleses fundamentalmente, realizaran el *Grand Tour* o viaje por Italia, para impregnarse de la cultura clásica. Si más allá de este discurso aún me quieren seguir escuchando, como le sucedía felizmente a la persa Sheherezade, que logró salvar nada menos que su vida y la de otras mujeres y la de los futuros hijos de esas mujeres gracias a su dominio de la narración, mañana podría contarles cinematográficamente la historia del navío Westmorland, por ejemplo, que el académico José María Luzón nos descubrió en su Discurso de Ingreso en el año 2000. Este buque inglés, lleno de obras de arte adquiridas en Italia por viajeros del *Grand Tour*, fue apresado en 1778 por navíos franceses y sus tesoros se pusieron a la venta en el puerto de Málaga, de modo que gran parte de ellos terminaron en esta Academia y pueden admirarse en una estancia contigua a la de los vaciados de Herculano. Pero ¿cómo podríamos abandonar esta sala si dando media vuelta nos encontramos con la mismísima “Puerta del Paraíso”? Así la llamó Miguel Ángel al contemplar los diez relieves de bronce dorado que había creado Lorenzo Ghiberti en el siglo XV para recubrir la puerta este del Baptisterio de Florencia. En la década de 1770, Mengs obtiene autorización para realizar los vaciados que hoy conserva la Academia. Se

trata de escenas y personajes del Antiguo Testamento que la cámara se complace en volver a encontrar, pues no carecen de connotaciones cinematográficas, hasta detenerse en las manos unidas de Salomón y la reina de Saba —que fueron interpretados por Yul Brynner y Gina Lollobrigida en una película de King Vidor de 1959 rodada, por cierto, en España—. De esas manos saltamos a otras, las de un estudiante del Conservatorio miembro del quinteto que interpreta el *Canon* de Pachelbel en este mismo salón de actos. Ese cruce entre disciplinas artísticas diferentes en constante diálogo es algo que me importaba subrayar porque a la vez define y distingue a esta Academia. La riqueza de esta casa tiene mucho que ver, también, con su diversidad.

El tempo noble y sereno del *Canon* guía nuestra cámara por la escalera monumental hasta las salas del Museo donde se encuentran las obras del mismo siglo xvii en que componía Johann Pachelbel. Los doctores de la Orden de la Merced Calzada, de Zurbarán; el ángel violinista de Murillo que me invita a reemplazar los instrumentos de viento por las cuerdas; el expresivo claroscuro de Seghers en el cuadro *Prendimiento de Cristo*, donde he hecho oscilar la luz de la antorcha sobre el rostro de Jesús recibiendo el beso del traidor, antes de pasar a la *Dolorosa* del escultor Pedro de Mena, la madre que apurará también hasta las heces el veneno de ese beso.

En lugar de seguir recorriendo el Museo, la majestuosidad del *Canon* y el momento en el que estamos —que corresponde al ecuador del cortometraje— merecen la introducción de un capítulo aparte. Entra en escena el acta de *Apertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes —pintura, escultura y arquitectura—*, que se celebró el 13 de junio de 1752. En ese momento inaugural había tan solo tres secciones. La música no se incorporaría hasta 1873 y las “nuevas artes de la imagen”, es decir, el cine, la fotografía y el diseño, lo harían en 2004, si bien ilustres representantes de esas disciplinas como Luis García-Berlanga, Juan Gynes o José Luis Borau habían ingresado ya en la Academia en 1989, 1991 y 2002, respectivamente. La tipografía dieciochesca irregular del documento, en rojo y negro, precede al emblema con la corona real y una mano que sostiene tres coronas de laurel sobre los atributos de cada disciplina: pincel, tiento y compás. Todo ello circundado por el lema académico: *Non coronabitur nisi legitime certaverit*, “no será coronado quien no haya competido en buena lid”. La divisa procede de la carta segunda del apóstol San Pablo a Timoteo y expresa la idea del juego limpio, el célebre *fair play* británico, una forma de proceder que abomina de trampas, chanchullos y atajos y tiene mucho que ver con la elegancia o, mejor dicho, con lo que el amigo Emilio Sanz de Soto llamaba “la elegancia del alma”.

Este solemne documento y tantos otros se encuentran en la biblioteca de la Academia, como nos explica la archivera Esperanza Navarrete, cuyas manos desatan lazadas, extienden pergaminos, arman legajos e imprimen orden y concierto allá donde van. Las mismas manos nos descubren un álbum de fotografías tomadas por Charles Clifford en Salamanca y Ávila a mediados del siglo XIX. Se trata de calotipos, con su característica tonalidad sepia: “Se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía”¹⁷, escribía Miguel Hernández. Lo cierto es que el aire ligeramente difuminado y la propensión a desvanecerse del calotipo aportan más que restan. Lo que se pierde en nitidez se gana en capacidad de sugerencia. Por eso en ese momento he intentado construir un paréntesis. No hay música sino un remanso de silencio en el que se entrelazan dos espacios sonoros —porque el silencio, la última exquisitez que nos queda en este mundo estridente, nunca es un silencio absoluto sino que, como un palimpsesto, contiene huellas de sonidos lejanos—. Por un lado, los ecos inspirados por las fotografías: el viento, una fuente, las campanas... conviviendo con los sonidos que registra nuestra cámara en la biblioteca: las hojas del álbum que van pasando y el susurro de los papeles de seda que protegen cada imagen. Dos planos sonoros y temporales, el ayer y el hoy reunidos tal como el cine sabe hacer.

¹⁷ Hernández, 2011: 420.

Al “do natural” repetido por las campanas contesta el “la” de un nuevo grupo de estudiantes que afinan sus instrumentos en este auditorio. Es una transición que nos prepara para que el *Fandango* vuelva a ocupar el espacio y sigamos adelante recorriendo el Museo. En esta ocasión, después de presentar una pieza emblemática de la colección como es la *Primavera* de Arcimboldo, del siglo xvi, el *Fandango* adquiere un brillo y un aplomo particulares al mezclarse con sus contemporáneas: obras que fueron realizadas en la segunda mitad del siglo xviii y cuyos autores eran casi todos miembros de la recién creada Academia. Es la eclosión del cosmopolitismo. Felipe V de Borbón a lomos del caballo Aceitunero, del escultor Álvarez de la Peña. La jovencísima Marquesa de Llano retratada en Parma por alguien tan esencial para la difusión de las ideas neoclásicas en España como el bohemio Mengs. El contratenor Farinelli, llamado a la corte española por Isabel de Farnesio para distraer las melancolías del rey Felipe, pintado por el veneciano Jacopo Amigoni. El busto de mármol de Fernando VI, portando el collar de la orden del Toisón de Oro, esculpido por el genovés Giovanni Domenico Olivieri, ideólogo y promotor de esta Real Academia.

Tras el festín dieciochesco, una mirada panorámica al xix en la sala que alberga los suntuosos retratos de Vicente López antes de entrar en la obra del genio que está a caballo en-

tre ambos siglos y prefigura el porvenir: Francisco de Goya. Fuente de todos.

Académico de mérito desde 1780, Director de Pintura del 95 al 97 —viéndose obligado a dimitir por su sordera— y Director honorario de la Academia en 1804, estamos en su casa, con la que tuvo una relación tan larga como compleja. Quedan sus obras. Importa abrir los ojos.

Godoy, pagado de sí mismo, mira por encima del hombro los pies elegantemente calzados de María del Rosario Fernández, “la Tirana”, actriz sevillana de la que Miguel de la Higuera escribió: “Cuando ella ocupa la escena, nada se echa de menos”¹⁸. La cámara recorre de abajo arriba la figura gallarda de nuestra enorme trágica —en un despliegue de colores, calidades, texturas, brillos y tornasolados— hasta encuadrar su pose castiza, con el brazo derecho en jarras y la mirada valiente y retadora. Mirada en la que espejea la del propio Goya, trabajando pincel en ristre ante el lienzo de grandes proporciones, con la expresión absorta de quien ve más allá de lo aparente. La Academia posee dos de sus autorretratos. Los treinta años que los separan nos permiten apreciar en el rostro del pintor la labor del Tiempo, “el gran escultor”¹⁹, como le

¹⁸ Águeda, 2001: 36.

¹⁹ Yourcenar, 1989.

llamaba Marguerite Yourcenar, aquel que nos modela con un sentido del humor tal vez digno de mejor causa.

Entre 1808 y 1812, Goya lleva a cabo una serie de lo que él llama “cuadros de gabinete”, —expresión que recuerda la de “música de cámara” y nos habla de la relevancia del contexto—, refiriéndose a óleos de pequeño formato realizados por iniciativa propia y no por encargo. Resulta significativo ver que los personajes que él escoge libremente son los desheredados de la fortuna. Un manicomio lleno de locos desnudos y hacinados; un auto de fe de la Inquisición, donde los reos cabizbajos portan las toscas e infamantes corozas; una procesión donde otros encapuchados se azotan a sí mismos ferozmente y *El entierro de la sardina*, presidido por la mueca monstruosa de Momo, suponen el lento corrimiento de tierras que da paso a un nuevo mundo, representado por las planchas de cobre grabadas al aguafuerte que atesora la Calcografía Nacional y se exponen en el Gabinete Franciscano de Goya de la Academia. Cuatro series gráficas impactantes —*Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*— en las que el vertiginoso ritmo que adquiere el *Fandango* en ese momento nos conduce a no pensar sino sentir: sentir espanto, para ser exactos, ante los cuerpos martirizados de los *Desastres* que se mezclan con los caballos despanzurrados y toros atravesados por lanzas de la *Tauromaquia*. Los ojos salidos de las

órbitas del toro son los mismos ojos despavoridos de la mujer frente al soldado enemigo. Las castañuelas del *Fandango* repiquetean como dientes, como corazones acelerados que quieren salirse por la boca hasta que un cañonazo disparado por otra mujer arrasa con todo y llega el silencio. El silencio que Goya conocía bien.

Es el momento de su hombre-pájaro que surca la noche planeando con las alas desplegadas. Desde abajo le contempla el *Ángel caído* de Ricardo Bellver. Empieza a nevar. Si algo puedo entregar con emoción a la Academia son esos planos de la tormenta de nieve sobre su fachada, rodados magistralmente por José Luis López-Linares. Uno de ellos es noche auténtica y el otro “noche americana”, es decir, que se filmó de día y el responsable de post-producción Raúl González-Geme lo transformó en noche por arte de birlibirloque. En su segunda película, *El soldadito*, Godard decía que la fotografía es la verdad y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo. Sin embargo, mi hijo Samuel comentaba con agudeza que el cine sería, más bien, la mentira veinticuatro veces por segundo. Mentiras construidas con esmero. Mentiras para contar verdades.

La noche enlaza con *El sueño del caballero*, de Antonio de Pereda y una nueva música viene a arrullar al durmiente. Se trata del hipnótico *Sexteto con piano*, de Gordon Jacob, interpretado por los estudiantes del Conservatorio. En ese

ascenso cronológico que proponen los tres pisos del Museo, hemos llegado al siglo xx, que hace su entrada con la música de Jacob y los ecos orientales y el atrevido cromatismo de *El coloso de Rodas*, de Muñoz Degraín.

Recuerdo muy bien esos días de rodaje en la tercera planta del Museo, que alberga las obras más recientes, muchas de ellas firmadas por los académicos actuales. En Madrid había caído la nevada del siglo y por todas partes planeaba una sensación de irrealidad. Con la ciudad paralizada, mi equipo y yo pudimos a duras penas llegar a la Academia y rodamos aquí dos o tres días en completa soledad, supervisados por el espíritu tutelar de la casa, Javier Blas, que vela por ella con un toque de amor y de orgullo que va más allá de la competencia profesional. No había sido fácil llegar pero lo realmente excepcional fue encontrar las puertas abiertas. Las obras de arte de la tercera planta nos esperaban.

“Siglo veinte, cambalache / problemático y febril” decía el tango de Enrique Santos Discépolo. El aguafuerte de Picasso de 1904, *La comida frugal*, muestra a dos seres famélicos que no tienen nada pero se tienen el uno al otro. De nuevo el *leitmotiv* de las manos, esta vez de bronce, en la escultura *El reflejo*, de Julio López. Una lenta ascensión por la maqueta de Juan Navarro Baldeweg, donde la lente de la cámara crea un trampantojo y el espectador se pregunta por un momento

si está viendo el edificio real. La geometría luminosa de Gustavo Torner. La evocación del mar en el *Homenaje a Manuel de Falla* de Manuel Rivera y, antes de avistar tierra firme, *La patera de los ricos*, de Manuel Alcorlo, donde los extraños pasajeros de esa “nave que nunca ha de tornar”²⁰ no van desnudos ni ligeros de equipaje sino dispuestos a hundirse aferrados a sus caudales.

Mientras tanto, en nuestro salón de actos, los jóvenes músicos, que están ofreciendo tal vez su primer concierto profesional, terminan la pieza de Jacob como es debido, es decir, como si fuera lo último que van a tocar en la vida. La cámara se detiene en la expresión en suspenso de la oboísta. Hay un instante de silencio perfecto, enigmático, la calma que precede a la tempestad de aplausos que alimenta a los artistas. Sólo queda inclinarse ante los espectadores cumpliendo un ritual antiguo. Amor con amor se paga.

Finalmente, tras los aplausos, una coda en la que me permito jugar con el *Diafragma heptafónico 823.543*, opus 9 de José María Cruz Novillo. En primer lugar, le hago dialogar con el final de nuestro caudaloso *Fandango*. No solo por coherencia con el conjunto del cortometraje sino porque quiero acabar alegremente. La alegría es lo esencial, lo que quedaría si pudiéramos ir retirando todos los añadidos que

²⁰ Machado, 1991: 151.

nos conforman y nos complican, lo que hace que la vida siga adelante a pesar de todo. “¡Hermosa chispa de los dioses!”²¹

Por otra parte, en la confrontación entre la cámara y la pintura me había encontrado también con un problema de formatos. El corsé de los 16:9 que establece normalmente la pantalla choca con la libertad de los pintores y los fotógrafos a la hora de elegir el encuadre de cada asunto. La obra de Cruz Novillo, con su fragmentación del marco apaisado, me ha ofrecido una ventana donde dar cabida a algunos motivos verticales: por ejemplo, el niño Jesús levitando que pinta Ribera —en una pose que en el siglo XIX repetirá la bailarina Carlotta Grisi en el papel de Giselle—; la esbelta pluma que sostiene Fray Hernando de Santiago, de Zurbarán; las interminables patas de la *Mesa malaya* de José Hernández... hasta llegar al retrato del joven etíope firmado por Isabel Muñoz. Con esa nueva mirada a los ojos del espectador que, desde el Cuerno de África y en pleno siglo XXI, plantea mil preguntas sin responder, he dado fin a un cortometraje que esconde mucho más de lo que enseña y pregona mis limitaciones en un asunto que aún me va a dar mucho quehacer.

²¹ Schiller, 1785.

En la novela de Cela *La colmena*, que transcurre en el Madrid de la posguerra, hay un personaje, don Ibrahim Ostolaza y Bofarull, que ensaya una y otra vez en su casa un soporífero discurso, soñando con pronunciarlo algún día en sede académica. Mario Camus, en su adaptación de la novela al cine, introduce unas variantes que consiguen trascender la caricatura. En lugar de ensayar ante el espejo, el personaje interpretado por Luis Escobar encuentra en el café una tertulia de simpáticos y menesterosos literatos, aparentemente dispuestos a escucharle y aún mejor dispuestos a merendar a su costa. La escena más entrañable se produce la tarde en que don Ibrahim entra en el café y, requerido por los tertulianos para que pronuncie su discurso, se ve obligado a advertirles que ese día no va a poder hacerse cargo de la consumición. Por primera vez, queda en evidencia un pacto que nadie había reconocido abiertamente. En un gesto de estoica dignidad, sus compañeros deciden de todas maneras apechugar con el discurso y el bueno de don Ibrahim no se hace de rogar.

A la vez que me río de ese personaje me reconozco en él. Hay algo de mí en este Ibrahim cinematográfico, no el de Cela sino el de Camus. No quiero escucharme a mí misma sino que vosotros me escuchéis. Y que mis palabras, como mis películas, cartas cuidadosamente escritas, metidas en una botella y lanzadas al mar, acaben llegando hasta vuestra orilla.

He dicho.

BIBLIOGRAFÍA

Águeda, Mercedes (2001). *“La Tirana” de Francisco de Goya*. Madrid: El Viso.

Alonso, Dámaso (1998). *Poesía*. Madrid: Gredos.

Bonet, Antonio (2009). *Homenaje a la antigüedad académica*. Madrid: Instituto de España.

Bowles, Paul (1991). *El cielo protector*. Madrid: Alfaguara.

Cavafis, Constantino (1991). *Obra poética completa*. Madrid: La Palma.

Cervantes, Miguel de (1984). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)*. Madrid: Alianza Editorial.

Chéjov, Antón (1981). *Teatro completo*. La Habana: Arte y Literatura.

Delgado, Álvaro (1974). *El retrato como aventura polémica*. Madrid: RABASF.

Hernández, Miguel (2011). *Obra completa I*. Madrid: Espasa Libros.

Machado, Antonio (1991). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.

Ortiz-Armengol, Pedro (1995). *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.

Quevedo, Francisco de (1990). *Quevedo esencial*. Madrid: Taurus.

Saussure, Ferdinand de (1971). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

Schiller, Friedrich (1785). *Oda a la Alegría*. Leipzig: Crusius.

Shakespeare, William (1989). *OO. CC. La tragedia de Macbeth*. Madrid: Aguilar.

Tibballs, Geoff (2004). *The Mammoth Book of Zingers, Quips, and One-Liners*. New York: Carroll & Graff.

Yourcenar, Marguerite (1989). *El Tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI

Excmas. Sras. Académicas, Excmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Es para mí un honor inmenso pronunciar el Discurso de Contestación al bello y jugoso Discurso de Ingreso que acabamos de escuchar.

Nacida en Madrid, hija de profesionales del cine —su padre, director; su madre, actriz de cine y teatro—, Arantxa Aguirre Carballeira se doctoró *cum laude* en Filología española, pero pronto sintió la llamada del arte (“primero fue la música”, nos ha dicho) y enseguida, de modo natural, se encaminó hacia el ámbito del teatro y del cine y aprendió, y se curtió, trabajando desde muy joven en el teatro como ayudante de José Carlos Plaza y de Miguel Narros. Pero inmediatamente fue introducida en el cine por Mario Camus, con quien colaboró como ayudante de dirección en cuatro largometrajes y en la serie *La forja de un rebelde*, última superproducción de TVE que, después de seis meses de preparación, se rodó a lo largo de nueve meses ininterrumpidos, lo que constituyó una decisiva inmersión de Arantxa Aguirre en

el oficio. También ejerció de ayudante de dirección al lado de otros grandes cineastas, como Berlanga, Saura, Martín Patiño o Almodóvar.

Su primer trabajo como guionista fue en el documental de López-Linares *Un instante en la vida ajena*, sobre la fotógrafa y cineasta pionera Madronita Andreu, presentado en el Festival de Venecia de 2003 y que al año siguiente recibió el Goya al mejor documental. (Entre paréntesis advierto que, para no hacer farragoso este discurso, omitiré a partir de ahora los premios que han recaído en prácticamente todos los trabajos de Arantxa Aguirre.) Y en este terreno del documental iba a seguir moviéndose, siempre como guionista y a partir de aquí también como directora: *Hécuba. Un sueño de pasión*, largometraje sobre el oficio de actor, con reflexiones de treinta y tantos actores y actrices, espléndido trabajo de 2006 que dos años después dio lugar al libro *34 actores hablan de su oficio*. En 2007, Arantxa Aguirre filmó *Geraldine Chaplin en España*, documental sobre esta mujer singular, hija y nieta de genios (hija de Charles Chaplin y nieta de Eugene O'Neill).

Inmediatamente llegó un noviazgo profesional que ha sido fundamental en la carrera, hasta hoy, de la nueva académica. En efecto, acabando el 2007 murió en Lausanne el excepcional coreógrafo Maurice Béjart. Después de medio siglo creando belleza mediante espectáculos coreográficos

aclamados en todo el mundo, fácil es imaginar el sentimiento de orfandad que afligiría a su compañía de danza. Había que mirar hacia delante, era necesario relanzarse, y allí apareció Arantxa Aguirre para realizar un corto, titulado *Un ballet para el siglo XXI*, que inmediatamente (en 2009) tendría su prolongación en el formidable largometraje *Le coeur et le courage (El esfuerzo y el ánimo)*, trabajos ambos de tan fulgurante efecto que, desde entonces, Arantxa Aguirre se ha convertido en cronista imprescindible de los proyectos artísticos del Béjart Ballet Lausanne dirigido por Gil Roman. Así, les acompañó en 2010 a París, donde rodó *Béjart Ballet au Palais Garnier*, un espectáculo con músicas de Bartók, Boulez y Webern e, inmediatamente, realizó un documental titulado *Una americana en París* en el que vivimos, entre bambalinas, los temores y emociones de una joven bailarina que tuvo que debutar, en semejante escenario —la histórica Ópera de París—, para sustituir a la lesionada protagonista de la coreografía sobre Webern. En 2012, realizó un documental recogiendo los hitos de una gira del Ballet por China. En 2013 dirigió para la cadena Mezzo TV las transmisiones de coreografías diversas sobre obras de Bach, Stravinsky, Vivaldi, etc. En 2016, con ocasión del montaje en Tokio de la coreografía de Maurice Béjart sobre la *Novena Sinfonía* de Beethoven, se fundieron las compañías Ballet de Tokio y Béjart Ballet Lausanne para trabajar sobre la música servida por la Filarmónica de Israel dirigida por Zubin Mehta, en un

trabajo ambicioso y complejo, multicultural y universalista, que tuvo a Arantxa Aguirre —cómo no— como testigo, lo que dio lugar al largometraje documental *Dancing Beethoven*, objeto de premios y elogiosas críticas internacionales. Y finalmente, en 2017, filmó la maravillosa versión danzada por el Ballet Béjart Lausanne de la ópera *La flauta mágica* de Mozart, una de las más destacadas coreografías creadas por Béjart, espectáculo y film de inefable belleza.

Pero, naturalmente, no ha sido el Béjart Ballet el único tema sobre el que ha trabajado la nueva académica. Apuntemos dos documentales sobre teatro: *Nuria Espert. Una mujer de teatro*, realizado en 2012 para la serie “Imprescindibles” de TVE, y *La zarza de Moisés*, en 2017, sobre la compañía teatral Els Joglars que fundara Albert Boadella y dirige desde 2012 Ramon Fontserè. Y otros dos de tema musical: *Una rosa para Soler*, sobre la música del P. Soler, cuyo célebre *Fandango*, como bien ha explicado Arantxa Aguirre en su Discurso, vertebró el curso de su documental sobre nuestra Academia, y *El amor y la muerte*, largometraje documental realizado en 2018 sobre la figura humana y musical del compositor Enrique Granados. Reparemos en que el título adoptado por Arantxa Aguirre para este trabajo es el de la pieza pianística más honda de las *Goyescas* de Granados, título que, a su vez,

tomó el compositor de uno de los extraordinarios *Caprichos* de “nuestro” Goya.

Y estamos ya muy cerca de hoy. El malhadado 2020 no fue improductivo para Arantxa Aguirre, pues en ese año terminó y estrenó el magnífico documental *Zurbarán y sus doce hijos*, que nos acerca a trece maravillosos cuadros de Zurbarán y nos cuenta la larga y azarosa andadura de estas obras hasta recalar en el castillo de Auckland, donde las colgó para su deleite el obispo de Durham en 1756, cuando esta Real Academia estaba dando sus primeros pasos. Además de este documental —primera incursión como cineasta de Arantxa Aguirre en el arte pictórico—, en el mencionado 2020 llevó a cabo también un trabajo para esta Casa y para la Comunidad de Madrid, el cortometraje *Imagen de la vida* que se proyectó en la gran exposición Galdós que tuvimos coincidiendo con el centenario de la muerte del gran escritor. Siempre los títulos de los trabajos de Arantxa Aguirre son significantes: “Imagen de la vida es la novela”, había dicho don Benito Pérez Galdós en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897. Y Galdós era un “viejo amigo” de Arantxa, pues ya en 2003 había ganado el “Premio de Investigación Pérez Galdós” por su libro *Buñuel, lector de Galdós*, en el que convergían dos de sus pasiones. Aquella exposición fue comisariada por nuestro compañero académico Publio López Mondéjar, galdosiano de pro, a quien imagino

esta tarde muy feliz, pues no en vano ha sido y es un decidido valedor de Arantxa Aguirre.

Él fue, por cierto, quien me presentó a la cineasta y ambos me ofrecieron la posibilidad de proyectar el documental *Una rosa para Soler*, reciente entonces, cosa que, naturalmente, llevamos a cabo enseguida en la Sala Guitarte inaugurando así una serie de generosas colaboraciones de Arantxa Aguirre con la Academia. Vendrían sucesivamente las proyecciones de *Dancing Beethoven*, *El amor y la muerte* y *Zurbarán y sus doce hijos*, todas ellas seguidas de coloquios en los que la autora de estos documentales, acompañada por distintos académicos, dialogaron entre sí y con el público asistente. Y un buen día, al Delegado del Museo se le ocurrió organizar un *flashmob* con un coro juvenil que comenzó cantando por las salas y la taquilla del Museo y cuyos cantores se fueron concentrando poco a poco en el Patio del Lucernario para terminar su inesperada actuación ante las caras de sorpresa de los visitantes del Museo aquella mañana. Y allí estuvo la generosa y atenta cámara de Arantxa Aguirre, que ya era Académica Electa, para dejar testimonio de la simpática experiencia.

Por fin, en el año que corre, nuestra nueva compañera asumió con gusto el encargo de llevar a cabo un vídeo sobre la Casa, de corta duración, útil para la promoción de

la Academia en redes sociales y otros usos. Pero la necesaria brevedad le producía desazón y, felizmente, se libró de ella haciendo lo que le habíamos pedido, pero, por añadidura, regalándonos un cortometraje documental que constituye la mejor tarjeta de presentación que puede ofrecer esta Real Academia para darse a conocer donde sea necesario. No imaginaba Arantxa, mientras lo rodaba, que estaba construyendo a la vez la parte principal de su propio discurso de ingreso como miembro numerario de esta Corporación, pues, como hemos visto, el Discurso contiene una narración del proceso y un análisis de los contenidos del documental *Bellas Artes, kilómetro 0*. Habiendo visto con antelación el documental, habremos disfrutado más del Discurso; del mismo modo, habiendo oído el Discurso, vamos a disfrutar más del visionado del documental: va a ser un ciclo gozoso.

No voy a abundar yo en lo que ella ha contado tan bien, pero sí quiero destacar o glosar algún detalle del documental que me impresionó especialmente, como, por ejemplo, la aparición al principio de viejos dibujos que recuerdan y explican en pocos segundos, con la asombrosa capacidad comunicativa del montaje cinematográfico, el paso de barroca a neoclásica de la fachada del palacio donde nos encontramos, transformación que sí ha explicado Arantxa Aguirre en su Discurso; o ese otro dibujo —no mencionado— con el que se recuerda y explica, sin palabras, la primera función de la

Academia, función docente, pues se ve la gran sala de trabajo, hoy Patio de Esculturas, presidida por el arco que durante tantos años estuvo escondido, cubierto, y que felizmente se descubrió en agosto de 2016 por iniciativa de nuestro Director entonces, D. Fernando de Terán. También quiero destacar la especial sensibilidad que demuestra Arantxa Aguirre para escoger, entre tanta actividad musical que acoge la Academia, imágenes de conciertos, por un lado, de música contemporánea y, por otro, de conciertos interpretados por muy jóvenes músicos, transmitiendo una imagen real de la Academia, bien distinta de la tópica que aún anida en la mente de algunos. Y, por último, me referiré a los toques de humor que salpican el curso del film, entre ellos, ese sutil gesto de aprobación del busto de Carlos III en la culminación de una frase de una obra de Cruz de Castro —*Caleidoscopio*— interpretada por el Sax Ensemble, o ese estridente e inoportuno teléfono móvil que suena precisamente al terminar esa obra y que la realizadora pudo fácilmente —pero no quiso— evitar, o ese guiño, sutil y memorable, de los sombreros flotando en el mar como desenlace imaginario de la inaudita escena de la patera de ricos que pintó y donó a la Academia en 1998 Manuel Alcorlo.

Repasando velozmente el brillantísimo *curriculum vitae* de quien ya es nuestra compañera en esta Corporación, hemos hablado de Filología, de Literatura, de Cine y Teatro, de Arquitectura, de Música, de Danza, de todas las Artes —las históricas y las propias de la era moderna—, no con la pueril intención de abarcar, sino sencillamente siguiendo los pasos de tal *curriculum*. Es obvio que estamos ante una mujer de Cultura, de gran altura intelectual, de sensibilidad demostrada para la captación de cualquier manifestación artística y, por añadidura, estamos ante una creadora. Era obvio, por tanto, que ésta era su Casa.

También he comentado las numerosas presencias en la Academia de Arantxa Aguirre antes de este día. Aunque algún joven hay entre el público que pudiera ser excepción, pienso que todos los aquí reunidos conocemos la vieja acepción de la expresión coloquial *entrar en casa*.

Pues bien, la Excma. Sra. Aguirre, Arantxa, llevaba un tiempo *entrando en casa*, en esta Casa que, desde hoy, es la suya.

Bienvenida.

La presente edición ha sido posible gracias
a la generosa colaboración de Olalla Aguirre y Manuel Gil,
que han realizado el diseño y la maquetación,
y a la ayuda y guía del editor Pedro Pardo.

Muchas gracias a

Javier Albo

Víctor Andresco

Javier Blas

Ascensión Ciruelos

José Luis García del Busto

Manuel Gutiérrez Aragón

Fernando Lara

Begoña Lolo

Publio López Mondéjar

Samuel López-Linares

Josefina Molina

Alfredo Pérez de Armiñán

por su lectura atenta del borrador y sus comentarios
llenos de sentido y sensibilidad.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 23 DE NOVIEMBRE DE 2021,
ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO
DE MANUEL DE FALLA,
EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA
GRAFOPRINT.

© de los textos: los autores

ISBN: 978-84-96406-62-9
Depósito legal: M-33850-2021

