

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

A PROPÓSITO DEL MALENTENDIDO

DISCURSO LEÍDO

POR LA ACADÉMICA ELECTA

EXCMA. SRA. DÑA. ESTRELLA DE DIEGO

EL DÍA 27 DE NOVIEMBRE DE 2016

CON MOTIVO DE SU INGRESO,

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. ANTONIO BONET CORREA

MADRID - M M X V I

DISCURSO

EXCMA. SRA. DÑA. ESTRELLA DE DIEGO

—

A PROPÓSITO DEL MALENTENDIDO

Excelentísimo Señor Director
Excelentísimas Señoras Académicas
Excelentísimos Señores Académicos
Señoras y señores:

Hace ya muchos años, en 1984, siendo yo una joven becaria que realizaba su tesis doctoral en el mítico seminario del Prof. Antonio Bonet Correa de la Universidad Complutense, tuve una oportunidad con mucho de serendipia, esos regalos que los investigadores reciben algunas veces a lo largo de su carrera si la suerte les acompaña. El Dr. Carrete Parrondo me ofrecía formar parte de un equipo cuya misión era ordenar los documentos del archivo de esta Academia.

Los documentos estaban custodiados, aún lo recuerdo, en una caja fuerte y, con la paciencia tan peculiar que exigen los trabajos de catalogación, dedicábamos las tardes a rescatarlos —arqueólogos que arrancan los misterios pretéritos a la tierra. Los leíamos, clasificábamos sus contenidos para facilitar la labor de los futuros investigadores: todo quedaba plasmado en unas fichas que resumían el fragmento

de historia como quien resume cierto relato abierto. Era una rutina extraordinaria que nos convertía, durante el acto mismo de leer aquellos testigos del transcurso, en una capa de la Historia y el conocimiento. Había algo de malabarismo delicado, perverso casi, maravilloso: a cada paso, en cada letra bellamente caligrafiada, era imprescindible enfrentarse con un complejo juego de malentendidos, ese territorio fértil donde surgen las mejores preguntas; el que obliga al historiador a rellenar los huecos que faltan en las letras indecifrables, las correspondencias incompletas, los inventarios diezmados, los legajos de ultramar desvaídos... Era un ejercicio que exigía imaginar, sortear, negociar unos malentendidos que, a fin de cuentas, acaban por ser el eje privilegiado en toda narración.

Fueron meses muy felices los que pasé en este archivo —una formación que todo joven historiador del arte debería tener. Aquí aprendí a conocer la historia de la institución, a la cual regresé después como comisaria ocasional, autora de textos de catálogo, conferenciante..., pero sobre todo como visitante devota del museo y de los fondos de la Calcografía. La Calcografía me enseñó a apreciar las estampas, a entender de primera mano la lección que con tanta frecuencia había leído en Panofsky, la que él compartía con Warburg y el propio Prof. Gombrich: no sólo las llamadas “grandes obras maestras” constituyen el eje del relato artístico, reflexionaron todos ellos mucho antes de que se inventaran los hoy llamados Estudios Visuales. Es preciso volver la mirada hacia visualidades alternativas, hacia lo olvidado, lo obviado, lo emborronado, lo incierto, la huella. Porque hay que mantener los ojos bien abiertos ante el mundo, aún a sabiendas de que el ojo nunca ve lo que mira.

De manera que permítanme, en primer lugar, agradecerles el haberme concedido el enorme honor —inmerecido seguro— de unirme a ustedes en una empresa fascinante: la Real Academia de Bellas Ar-

tes de San Fernando. Gracias también por haber permitido que esta tarde de domingo regrese a mi vida, por un instante al menos, aquella joven que cada día leía embelesada el contenido de los documentos, sin siquiera pensar que muchos años después regresaría para formar parte en primera persona de la historia que descifraba aplicada. Vuelve con el entusiasmo de entonces, como quien regresa dispuesto a acometer las tareas pendientes, las que quedaron suspendidas aquellas tardes de hace más de treinta años. Es un poco una vuelta a casa, a la casa dulce de la memoria; al origen, a la pertenencia, cierto retorno al “país natal” —por usar el término del poeta de la Martinica Aimé Césaire— que propicia ahora el reencuentro con maestros, amigos, profesionales admirados. Por estos privilegios inmensos les doy a todos ustedes mis gracias más emocionadas.

Se las quiero dar, en primer lugar, a mi maestro, el Prof. Bonet Correa, que, como a tantos investigadores de su seminario, me enseñó a pensar en libertad, a no tener miedo de afrontar temas entonces considerados, tal vez, poco académicos. Le agradezco que haya aceptado responderme en este acto en el cual, como ocurre con el resto de sus discípulos, quisiera mostrarle mi reconocimiento a su generosidad intelectual y su calidad humana.

Doy las gracias al Prof. Fernández-Galiano, a quien debo su constante apoyo a lo largo de este proceso, sus siempre buenos consejos y sus reflexiones lúcidas. Las gracias a mi tan leído y respetado Prof. Rodríguez de Ceballos por su ayuda decidida en la sombra a lo largo de estos meses y, naturalmente, las gracias más efusivas por su benevolencia a los tres académicos que han presentado mi candidatura: Don Fernando de Terán, Don Juan Navarro Baldeweg y Don Simón Marchán —a este último un agradecimiento doble por haber dedicado su tiempo y su buen hacer a la enumeración de mis méritos académicos. De la perspicacia e inteligencia de cada uno de ellos espero

seguir aprendiendo, igual que ha sucedido hasta ahora. A los tres me unen un profundo respeto y una complicidad intelectual, que en estos tiempos turbulentos no es poco. Gracias muy especiales, pues, a los tres.

Tomo el testigo de alguien que siempre me sorprendía y no sólo por su producción filmica —literaria y compleja, sumergida a ratos en cierta maniobra proustiana en busca de un inesperado tiempo perdido—, sino por ese gesto suyo, un poco socarrón, tierno y sagaz. José Luis Borau es uno de nuestros más radicales directores en su forma de enfrentar el medio y a los espectadores y de subvertir las normas en cada escena — pero eso es decir lo obvio.

Director, actor, profesor, guionista, editor, escritor, lector incansable, cinéfilo, aficionado a un cine norteamericano entonces mal visto entre los intelectuales, galardonado, presidente de la Academia de Cine o de la Sociedad General de Autores de España, patrono del Museo Reina Sofía, comprometido, “solitario vocacional” —como le definía Elsa Fernández Santos en su obituario de *El País*—, Borau obtenía su primer gran éxito en 1975 con una película que es hoy un clásico del cine español, *Furtivos*, cuyo coguionista fue Manuel Gutiérrez Aragón y por la cual obtendría la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián. Las escenografías impresionantes del film, unos bosques donde los protagonistas vivían como furtivos, entre la hojarasca —metáfora de la situación en aquellos últimos coletazos del franquismo—, y su propia trama molestaron a una censura agonizante frente a la cual Borau no sucumbió.

Igual que la hojarasca, su cine —plagado de fracturas y elisiones— definía las cualidades raras de una inteligencia refinada y discreta. En cada secuencia iba construyendo una suerte de malentendido, territorio privilegiado del entremedias donde surgen las mejores preguntas; lo que no se acaba de mostrar, tal vez por la consciencia de la imposi-

bilidad de nombrar hasta las extremas consecuencias. Y es que nombrar nunca es garantía de nada, ya que —recordaba Merleau-Ponty— buscar una explicación para lo oscuro es hacerlo más oscuro todavía.

EL CINE, EL MALENTENDIDO
Y LA IMPOSIBILIDAD DE NOMBRAR

Tomo, además, el testigo de unas disciplinas —esos medios de “reproductibilidad mecánica” que tanto dieron que pensar a Walter Benjamin en los años 30 del siglo pasado— sin las cuales no podríamos entender la producción artística hoy. El cine, la fotografía, el video... son el lugar esencial para la construcción de significados en la visualidad contemporánea. Desde ese lugar se han revisitado las reflexiones de Panofsky, Warburg o Gombrich —o las lecciones de las estampas custodiadas en la Calcografía— y se han puesto en cuestión las clásicas jerarquías en la Historia del Arte, el canon codificado como inamovible desde las Academias del XVIII también.

Pues no es sólo la revisión del canon establecido y hasta de la unicidad del acontecimiento artístico lo que dichos medios propician. En el cine, el video o la foto se pone de manifiesto de forma poderosa la presencia del citado malentendido, imprescindible para la cultura contemporánea: la consciencia de saber que por mucho que se explique o se descifre, se diseccione o se mire... la realidad nunca está del todo dicha, ni contada. Lo que llamamos “realidad”, lo que creemos percibir y contar, se nos escapa a cada paso entre las manos y las palabras, tal vez porque el ojo nunca ve lo que mira y el mundo quiere estar dicho ya. No tenemos al mundo: el mundo nos tiene. Las palabras —trazos, planos, encuadres, gestos en una performance...— son una forma de expresar los huecos, las fracturas, los desgarros.

Lo describía muy bellamente la poeta Ingeborg Bachmann en *Vosotros, palabras*, a finales de la década de 1950. Fue uno de sus escasos poemas de aquellos años. ¿Para qué escribir poesía, reflexionaba, si había adquirido la técnica y perdido las ganas? Las palabras sólo arras-

tran otras palabras, dice la poeta después de haber leído a Wittgenstein. “¡Vosotras, palabras, levantaos, seguidme! / y aunque ya estemos lejos, / demasiado lejos, nos alejaremos una vez / más, hacia ningún final. / No aclara. / La palabra / sólo arrastrará / otras palabras, / la frase otras frases. / El mundo así quiere, / definitivamente, / imponerse, / quiere estar dicho ya. / No las digáis. / Palabras, seguidme, / ¡que no se vuelva definitiva / este ansia del verbo / y dicho y contradicho”.

Así, la “pregunta genuina” —la que el Prof. Gombrich esperaba de sus alumnos— es la que cuesta descubrir, la que se escabulle en cada enunciado. Es la ninfa de Warburg que entra por un lateral del lienzo en la *Primavera* de Botticelli y nos interpela descarada sobre el significado de los elementos. Nos interpela si somos capaces de dejar a un lado el miedo a preguntarnos y, más aún, el miedo a aceptar cómo toda respuesta será tentativa y parcial; hueco profundo que, paradójicamente, se convertirá en el motor del conocimiento.

Pero si la pregunta genuina se escabulle y lo importante no se llega a delimitar jamás por completo, lo fundamental permanece fuera del campo de lo visto, escondido tras la apariencia; camuflado, sobreentendido, lejos; prudente y arrogante a un tiempo. En el chaflán deslumbrante de esos malentendidos, en su pespunte y su escisión, se produce lo que llamamos “arte” —el antiguo arte, con sus reglas y sus cánones, y el nuevo arte que aspira a desbordarlos para que nadie confunda lo viejo con lo porvenir. Cambiarán los modos y hasta las preguntas, aunque seguirán siendo necesarias y de respuestas incompletas y sobreentendidas.

En ese mundo que quiere estar dicho ya, en esas imposibilidades luminosas y esos sobreentendidos y malentendidos, radica la esencia misteriosa del cine, su atracción irresistible. Y volvemos por más para disolvernó y ser sólo relato; para ser otros mientras dura la película. Nos sentamos en la sala oscura y nos dejamos ir en una catarsis

familiar de identificaciones que, al final, poco tienen que ver con la narración o con los personajes. Como apunta Christian Metz, cuando estamos sentados en el cine, hipnotizados como el pájaro frente a la serpiente, nos identificamos con nosotros mismos en tanto que acto de percepción.

Es un estado análogo al sueño —un peculiar estado perceptivo— donde la realidad se afirma en varios lugares y a la vez en ninguno: en la pantalla y en la sala donde permanecemos sentados, dentro y fuera de esa apariencia de realidad en ambos casos, cuarteada y multiplicada, que debe habitar algún lugar —lo real no nos espera, dice Lacan—, si bien fuera de nuestro alcance, recorrido infinito de posibilidades.

Y se va escapando la realidad. Se desliza caprichosa hacia los lados de la pantalla para habitar la oscuridad. Lo invisible aparenta entonces custodiar las respuestas. Se escabulle de los ojos y crea sensaciones que recuerdan al pensamiento y sus estrategias —en tránsito. No en vano, en *La evolución creadora*, de 1907, Henri Bergson recurre al cine para abordar asuntos relacionados con el movimiento —qué curioso que apele a un medio entonces aún tan joven. La realidad funciona en fotogramas que van pasando, se deduce del texto de Bergson: sólo hay que juntar las partes para obtener una aproximación a la totalidad. Así proceden la percepción y el lenguaje. De hecho, nunca oímos en realidad cada palabra ni vemos cada detalle, sino que sintetizamos a partir de algunos puntos clave que nos permiten construir los significados. No ver, pues, lo que se mira como creemos verlo. Ver algo que ya no está o que todavía no ha llegado.

Les ocurrió a los espectadores presentes el 28 de diciembre de 1895 en el número 14 del Bulevar de los Capuchinos. Llegaba el tren de los hermanos Lumière a un salón repleto de gentes que estaban a punto de presenciar la transformación del cine en espectáculo. Nadie había asistido antes al prodigio y lo esperaban con impaciencia, aunque a fin

de cuentas nadie supiera a ciencia cierta qué esperaba. Ante las miradas curiosas aparecía una estación y varias personas atrapadas en esa pantalla quizás nunca antes vista.

De pronto, un tren a lo lejos avanzaba poco a poco, firme, sin titubeos. Se acercaba peligrosamente. Cada vez más cerca, parecía salirse de la pantalla, entrar en la sala, irrumpir en la posición tranquila del espectador tradicional, a salvo en tanto mirada nunca contestada ni perturbada; dueña de sí misma y de su entorno.

El tren seguía avanzando y los presentes sintieron de pronto preocupación por su integridad física. Buscaron refugio bajo los asientos, detrás de los muebles, incapaces de discernir la realidad de su reflejo en la pantalla. El tren miserable arrebató el poder del espectador, su calma; desbarataba la sala y la mirada; trastocaba lo de dentro y lo de fuera para aquellos ojos frente al milagro por primera vez. Terrible reflejo de un tren aterrador que se parecía demasiado a lo real.

Y, pese a todo, quién pudiera volver al Bulevar de los Capuchinos aquel diciembre, quién a vivir aquella emoción primera y aquel prodigio frente al cual, está claro, el ojo fue incapaz de ver lo que miraba. Quién supiera recuperar el asombro genuino e infantil del excepcional malentendido, territorio fructífero donde comenzar el relato. Años más tarde, un episodio semejante, a menudo citado, se repetiría también en París: cierto grupo de reaccionarios antivanguardistas, indignados frente a las imágenes de Buñuel, rajó la pantalla donde se proyectaba *La edad de oro*. La película quedó incólume, a salvo en la sala de proyección: los antivanguardistas no calcularon que no se puede matar a los fantasmas que escapan ilesos cada vez. Sin duda un exquisito malentendido que hubiera hecho las delicias de Platón.

Ficción y realidad andan camuflándose. Se camuflan, múltiples como son, nunca fijas pese a las apariencias del engorroso pensamiento occidental que tiende a verlo todo a través de binomios —noche,

día; luz, tinieblas; muerte, vida; animado, inanimado... Y nos hace un guiño la realidad en cada esquina de la pantalla o el lienzo, en cada línea de la página. Nos sorprende en sus infinitas posibilidades, quizás porque toda realidad tiene algo de ficción como toda ficción se revela a veces como inesperada realidad —un fabuloso enredo y una necesidad apremiante de negociación, de rescatar la vaguedad que exige adaptarse a cada nuevo malentendido.

Occidente no está de hecho preparado para lo “entre-medias” —lo que no es aún o no ha dejado de ser. No lo sabe nombrar. Cuántos pelos deben arrancarse de una cabeza para convertirse en calvo, reflexionaban los clásicos; cómo resolver un mundo que no se ajusta a nuestros diseños; un mundo lleno de lugares que habitan un vacío, una tierra de nadie donde se hablan las dos lenguas.

Ahora que el discurso científico ha dejado de ser irrefutable y neutral, hablemos de las palabras y las cosas. O lo que es igual de cómo las condiciones del discurso han cambiado a lo largo del tiempo. Hablemos, como escribía Rusell en su artículo clásico “Vaguedad” —de 1923—, de la relación entre lo que quiere decir y lo que se quiere decir.

LO QUE QUIERE DECIR
Y LO QUE SE QUIERE DECIR: DESPLAZAMIENTOS

El tigre de Borges se desplaza por las estanterías de la Biblioteca de la Academia en las tardes de verano, cuando el mundo parece ir más lento. A un joven lector se le escapa muy lejos la mirada ensoñadora. “El otro tigre, el que no está en el verso”, escribe Borges.

El tigre ejemplifica de manera sagaz cierto deslizamiento de territorios —y Borges lo dibuja incluso. Tigre del zoo en los domingos infantiles que vuelve obstinado a la biblioteca y a la pluma; que devuelve el recuerdo a la estación, en desuso, de Rosario (Argentina), al zoológico vislumbrado desde una terraza en la calle República de la India durante el primer viaje a Buenos Aires. Mirar por la ventana, buscar la imagen leída desde el objetivo. La cámara se da de bruces con unas llamas desinteresadas y un hipopótamo desubicado y después, bordeando la verja del zoo, el tigre se nos escapa incluso del verso. Pero vive contra todo pronóstico entre los anaqueles y la pluma. Se desliza, se desplaza para cambiar los significados del mundo.

De algunos de esos peculiares desplazamientos trata la historia descrita por Goldsmith en *The Citizen of the World: or, Letters from a Chinese Philosopher, residing in London, to his Friends in the East* —*El ciudadano del mundo o cartas de un filósofo chino, residente en Londres, a sus amigos en Oriente*—, supuestamente escrita por un ciudadano chino de viaje por la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVIII. Dicho relato es la excusa perfecta para hablar de un concepto muy discutido en la Inglaterra de entonces: hasta qué punto la asimilación de culturas diferentes no acaba por potenciar una pérdida de lo ontológicamente propio —la “Englishness”, como se decía en el momento—; hasta dónde puede mantenerse el inmenso dominio colonial sin sucumbir a un

peligro de desvirtuaciones que anuncian conceptos modernos como la plurisignificante globalización, tan reiterada y discutida hoy.

La historia de Goldsmith describe la perplejidad de un mandarín confuciano al visitar la casa de una elegante dama inglesa quien, entre sus tesoros más raros y más preciados —encerrados en una vitrina a modo casi de testigo etnográfico o de obra de arte—, le muestra un cuenco utilizado en su lugar de origen como objeto de uso corriente. Este desplazamiento de funciones y significados se convierte, como resulta fácil de adivinar, en territorio de reflexiones para la que será argumentación recurrente en las historias moralizantes de esos años: las cosas cotidianas pueden dejar de ser lo que parecen y convertirse en rarezas, en objetos coleccionables encerrados en una vitrina, expuestos. En el comentado proceso de resignificaciones lo importante no es *qué se muestra*, sino *dónde, por quién y para quién se muestra*. De este modo, los objetos cotidianos acaban por ser expuestos como curiosidades etnográficas, perdiendo en parte o por completo las que fueran en origen sus funciones, igual que el inverosímil cuenco encerrado en la vitrina de manera incongruente que tanto sorprende al confuciano.

La moral implícita en la obra de Goldsmith parece clara: cualquier objeto, cualquier persona, puede llegar a convertirse en curiosidad ya que, en el fondo, para el otro, también somos curiosidades y podemos acabar viendo nuestro cuenco corriente, en el que comemos diariamente, tratado como una rareza valiosísima.

Se podría, en todo caso, ir un poco más allá. En su historia moralizante Goldsmith está planteando una cuestión clave para entender las equívocas relaciones que Occidente establece con el afuera, tema al cual regresarán escritores y artistas a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Si Occidente se establece históricamente como la “normalidad”, lo superior en pocas palabras, Goldsmith utiliza la figura de un mandarín confuciano —un hombre culto y de pasiones controladas— para dejar claro cómo

la elegante dama inglesa es una pobre ignorante a los ojos de este personaje que muestra su superioridad, su mayor comprensión del mundo.

La historia —para muchos emparentada con las *Cartas persas*— habla al fin de una realidad de realidades, de la imposibilidad de la fijeza; de lo relativo de las cosas sometidas sin remedio a los marcos de referencia aludidos por Wittgenstein y fuera de los cuales las verdades se revelan como meras convenciones. *El ciudadano del mundo* apela a la negociación de los significados en ese interminable malentendido como única posibilidad de comunicación, territorio fértil para revisar el mundo y los acontecimientos del mundo; los consensos y las construcciones.

Es la pregunta que retoma el artista y fotógrafo nigeriano-británico Yinka Shonibare, nacido en 1962. La fórmula entre Lagos y Londres, desde una discapacidad física que nunca le ha impedido ser el artista que deseaba ser. Persigue la pregunta en cada una de sus obras al revisar las relaciones coloniales y poscoloniales, occidentales y africanas, con los papeles trastocados —lo blanco negro, lo negro blanco. Es más que una parodia de la convencional sociedad victoriana: cualquiera de nosotros puede adoptar la identidad que quiera en el juego carnavalesco y desacralizador, al menos en el texto, que es tanto como decir en la representación. Así que Shonibare abandona su papel tradicional de esclavo y ocupa el de amo. Mira al mundo, incluso a su supuesto mundo, con los ojos desbordados de ironía corrosiva, ácida.

Reflexiona sobre las apariencias y los malentendidos porque nada es lo que parece, ni siquiera aquello que soñamos genuino, auténtico. Y el malentendido estalla absurdo en la historia de las telas provenientes de África, tantas veces usadas por Shonibare, telas que conforman el traje de sus personajes afrodescendientes vestidos de *dandies*. Las telas africanas, las que Shonibare utiliza para poner las reglas coloniales patas arriba, no son al fin tan africanas, sino batik indonesio copiado por los holandeses y exportado a África, que después de la modernización

del continente acaba por ser fabricado en Europa —Shonibare mismo las compra en el multicultural Brixton Market de Londres. Ahora se producen en China y al preguntarle Kobena Mercer en una entrevista por esas nuevas relaciones coloniales, responde taxativo: a África le gusta hacer tratos con China porque no hay fantasmas paternalistas, sólo negocio. De Londres a Lagos, de Pekín a Londres... las cosas no son jamás lo que parecen, tal vez porque el ojo nunca ve lo que mira.

Ocurre con otro fotógrafo japonés, Morimura, que en la década de 1980 se infiltra en los cuadros de la Historia del Arte Occidental —*Los girasoles* de Van Gogh, retratos de Velázquez, la *Olimpia* de Manet, las manzanas de Cézanne... En cada remake su rostro ocupa todos los detalles de la obra: personajes, girasoles y manzanas, parodia perfecta en tanto distanciamiento del texto de origen, ficción y ficción sobre ficciones.

Parodia sobre parodia cuando ocupa los autorretratos de Frida Kahlo, quien se presenta como máscara que reenvía a otra máscara, la identidad indígena de la pintora, un concepto que en los 20-30 mexicanos del xx tiene bastante de construcción. En este juego de fractales, el lector/espectador se ve forzado a negociar los significados, ya que algunos de los pilares básicos de la narrativa —entre ellos la autoría— están siendo puestos en tela de juicio. El artista japonés Morimura parodia nuestra cultura occidental hibridizada a través de Kahlo —ella misma dos Fridas en el conocido cuadro— y la suya propia en una puesta en escena de falso Kabuki. Aun así arranca una sonrisa a destiempo. Esos girasoles y manzanas ocupadas por su rostro en un primoroso malabarismo, no son el desplazamiento radical que puede leerse desde la cultura occidental: para la cultura japonesa, contrariamente a lo que ocurre entre nosotros, el mundo no se divide entre opuestos irreconciliables. Las cosas animadas o inanimadas pueden convivir cómodas en el relato, igual que en la ópera china la trama se sigue desarrollando en el mundo de los muertos sin excluir a los vivos de la acción.

Desde las salas del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando el delicioso cuadro de Giuseppe Arcimboldo *La primavera* parece sonreír al visitante con su chorrera de flores, en una actitud semejante a esas adivinanzas que tanto fascinan a ciertos acercamientos de la psicología —¿qué se ve en realidad? El cuerpo son hojas, el cabello flores, los párpados capullos delicados, la boca dos rosas rojas sin abrir... Visto muy de cerca, en fragmentos, la cara se desdibuja de repente. Se quiebra y se escabulle a la mirada cuando se asoma curiosa al extravagante jardín, fabuloso malentendido manierista —dicen algunos—, donde se concentra el entretenimiento refinado que tanto gustaba a las cortes centroeuropeas del Cinquecento.

Aun así, pese a la puesta en escena juguetona, la obra va mucho más allá de las meras apariencias que las flores, frutas y raíces podrían hacer pensar en una primera y poco aguda aproximación. El jardín despreocupado representa en realidad un asunto trascendental: la alegoría del poder imperial de Maximiliano II. En un malabarismo de los dobles sentidos, en un órdago a los libros de ciencias naturales, este artista y figurinista de corte, amante del espectáculo y los fastos, producía unas pinturas exquisitas y complejas, trampantojos para la mirada que se exasperan en el *Retrato con verduras* de Cremona. Basta con dar la vuelta al cuadro, basta con cambiar los ejes, y se descubre el equívoco brillante: el gorro que corona al rostro cómico es en realidad el cuenco que ordena al bodegón.

Son los juegos espaciales propiciados por algunas obras sobresalientes de la Historia de la cultura occidental: apenas un cambio, mover un poco el objetivo —ojo como cámara—, y los mundos narrativos se trastocan. Ocurre en *Las Meninas*, malentendido por antonomasia:

un paso a un lado y el pintor hubiera desaparecido tras el misterioso lienzo de gran tamaño —y con él la narrativa vigente. Un simple cambio de perspectiva —de arriba abajo en Arcimboldo, de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera en Velázquez— y el relato se transforma. *Las Meninas*, trampantojo y elipsis del sujeto en palabras de Severo Sarduy en su memorable libro *Barroco*, desarbolan a la mirada. La obra está en la obra, sólo que apenas alcanzamos a verla desde un ojo que no ve lo que mira y menos aún lo que desea ver.

“Doble elipsis —dice Sarduy a propósito del cuadro de Velázquez—: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran; ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad”.

Un poco metátesis narrativa es también *Pierre Menard autor de El Quijote* escrito por Borges. Relato donde, sucede a menudo en el escritor argentino, realidad y ficción se solapan y se cancelan, al plantear si copiar palabra por palabra un texto dentro de un marco de referencia diferente al de partida es copia u original, si se tiene en cuenta el modo en el cual el tiempo modifica el significado de las palabras y las cosas. Y el uso del castellano en Menard, escritor francés que aprende la lengua para aproximarse a Cervantes, se vuelve deliciosamente arcaico, hasta tímido se diría, en el nuevo Quijote transcrito palabra por palabra, titubeos recurrentes en las primeras fases de aprendizaje de una lengua.

No ser lo que parece, parecer lo que es. Ojo desbordado que no consigue fijar lo que anda buscando, palabras que se quedan sin palabras. El mundo que quiere estar dicho ya. Camuflajes reiterados en los bodegones que la tradición occidental ha apartado por considerarlos

menores, menudencias, excluida la figura humana, máxima jerarquía en la pintura. Sin embargo, Roemer Visscher —poeta, comerciante y uno de los más entusiastas defensores del neerlandés— explicaba que “nada es banal o sin significado”, pues siempre hay un secreto detrás de la supuesta banalidad de lo cotidiano. Esta máxima, que podría definir la propia etiqueta del periodo, aparecía en su libro clásico publicado en 1614, *Sinnepoppen*, volumen de emblemas en el cual explicitaba algo tal vez más que sabido para sus contemporáneos: los emblemas no eran descifrables para cualquiera, sino que requerían de cierta formación para ser desentrañados. Los emblemas eran, al fin, una mirada diferente sobre el mundo, aquélla que, si no otra cosa, era capaz de ver en cada objeto o situación en principio banal o sin significado, una esencia distinta, otra, rica, matizada: una esencia de algún modo simbólica.

Y, pese a todo, durante siglos los bodegones han sido apartados de la “gran pintura”, la que merece entrar en la Historia. No obstante, en este género mucho más que en otros se pone de manifiesto el juego diabólico que se establece entre lo que se ve y lo que mira. Tal vez es la razón por la cual frente a los bodegones nos quedamos sin palabras, sin saber bien qué decir más allá de lo que creemos estar viendo, reflexiona la profesora de la Ruskin School oxoniense Hanneke Groentenboer. Es el malentendido implícito en este tipo de pintura el que nos deja sin herramientas de enunciación.

Le ocurre nada menos que a Diderot en el Salón de 1765, cuando frente a Chardin se limita a describir lo que ve, él siempre tan prolijo en contar lo que mira, en ofrecer sus impresiones personales: “Voy a decir una cosa de Chardin: busquen un lugar, coloquen los objetos como los describo y pueden estar seguros de que han visto el cuadros”.

La propuesta última del trabajo para Chardin, “pintar lo que se ve” y “enseñar al ojo a mirar la naturaleza”, es en el fondo lo que si-

gue asombrando hoy, la magia que desconcertaba y hasta irritaba a Diderot, quien en plena batalla por las jerarquías de los géneros pictóricos se sentía incómodo frente a su atracción irresistible hacia una pintura de bodegones. Quizás lo que atrajo a Diderot, lo que él vio y las convenciones de la época no quisieron dejarle ver, fue esa modernidad sin precedentes de obras excepcionales como *La tabaquera*. El conjunto de objetos del fumador —tal vez el pintor mismo— habla de un propietario ausente, cuya presencia a través de sus posesiones es irremediable: a menudo al hablar de nosotros nos camuflamos tras un vacío. Lo supo ver Proust, uno de los más fervientes admiradores del pintor francés: después de ver a Chardin únicamente encontraba belleza y poesía en las comidas sencillas. Los objetos preciosos le provocaban hastío.

¿Así que Diderot admira a Chardin y no consigue ser más que descriptivo? Otra vez las palabras nos están jugando una mala pasada: al final toda descripción es narrativa. Es más, el acto mismo de mirar un cuadro implica un “combate silencioso”, en palabras de Lacan, con la mirada que tiraniza al ojo. Terminamos por ser sujetos atrapados en la superficie. No sólo no veo lo que miro, sino que lo que miro no es nunca lo que deseo ver.

¿Qué podría ocurrir, pues, si el malentendido fuera la última posibilidad de entendimiento? Quizás las palabras no son más que palabras y en el momento mismo en que enunciamos un concepto —visual también— nos damos de bruces con la imposibilidad última de decir o de ver. Pese a todo, y como sigue diciendo Lacan, la inevitabilidad del malentendido no debe llevarnos a dejar de intentarlo —sólo desde el malentendido podemos empezar a entender y entendernos un poco al menos.

Esa franja, esa frontera frágil donde tiene lugar el acontecimiento; donde surge la pregunta —igual que aquella tarde en el cine parisino

cuando el público de la sala se creyó arrollado por el tren—, acaba por convertirse en irremediable para todo encuentro. Irremediable y eficaz, se diría, siempre y cuando se sea consciente de que sólo a partir del malentendido será posible establecer un territorio propicio para comenzar el relato. Es el deseo acuciante de habitar el entre-medias, vivir en el río sin llegar jamás a establecerse en ninguna de las dos orillas, tal y como se atisba en la novela *Dos hermanos* del brasileño Milton Hatoum.

O establecer un lugar para el encuentro en un punto sin patria; una puerta —ni dentro ni fuera—, hilo conductor de la novela *El portero*, del cubano Reinaldo Arenas, publicada en 1990. La novela construida sobre el malentendido —ni ficción ni realidad—, lugar de cruce con un significado diferente para cada uno, desborda el reflejo, inventa lenguas que el portero comparte con las mascotas de la casa —cierto regreso, pues, a contextos míticos, anteriores a la palabra— y asalta nuestra posición como lectores y nuestra zona de confort ubicada en el sistema binario occidental.

Otros artistas de América Latina quiebran el consenso. Lo hace la pintora brasileña Tarsila do Amaral, quien en la década de 1920 opta por una pintura donde Mondrian —lo abstractizante— se encuentra con África —un cuerpo del delito, figurativo y desbordado. El propio Torres García se empeña en una genealogía americana a través de la cual se compromete no sólo el concepto de espacio occidental —con el muy conocido mapa dado la vuelta—, sino la propia división innegociable en Occidente entre abstraccionismo y figuración.

Son esos territorios del entre-medias que también cultivó Lydia Cabrera, la antropóloga y escritora cubana, quien descubre las raíces afrodescendientes de la isla en París durante la década de 1930. En su mágico libro *El Monte* —de 1954—, un texto abierto, a medio camino entre la antropología y la literatura, lleno de diferentes voces que van

apareciendo y construido a base de estrategias que se cancelan, Cabrera confronta al lector con algunos de los dilemas esenciales. ¿Qué es ficción y qué realidad? ¿Qué es antropología y qué literatura? ¿A qué podemos llamar “auténtico” en un discurso donde se quiebra la autoría, que es tanto como decir la autoridad?

Esa experimentación nos hace pensar, tal vez, en la imposibilidad misma de narrar verosímilmente los orígenes, dado que en la vuelta el país natal, ese origen con algo de contradicción —cada vez de interferencia—, se convierte en un sueño que sólo a medias pertenece. Ahí, en esas fuentes inesperadas, en esa búsqueda de otros modos de contar, porque quizás no se puede hablar de los nuevos héroes con los viejos puntos de vista —como dijera Rodchenko—, radica el esfuerzo desde América Latina, su rebelión contra las exclusiones debidas a incómodos malentendidos.

LA PERSPECTIVA COMO MALENTENDIDO

De hecho, América Latina se ha rebelado a menudo contra las reglas coloniales impuestas, sobre todo y también, a partir de un complejo y sofisticado sistema de representación que se subvierte desde ultramar como fórmula de independencias visuales.

¿Qué pasaría entonces si, tal y como apunta Serge Gruzinski, el arte producido en la América colonial fuera diferente al de los europeos no porque tuvieran una menor destreza perspectiva, sino porque trabajar a partir de la subversión fuera el modo mestizado de rebelarse contra la metrópoli y sus reglas impuestas, visuales también? Es más, sigue diciendo Gruzinski, las poblaciones autóctonas reciben ciertas imágenes de la Península, pero nunca se limitan a recibirlas sin más: al incorporarlas les imprimen su impronta, sus modos de mirar.

Se resquebraja, así, el canon y se aprende a leer el Renacimiento no únicamente a partir de las clásicas excepciones positivas —Leonardo, Miguel Ángel y Rafael—, sino a través de esas otras particularidades que denotan nuevas formas de organizar la mirada, quizás porque en las imágenes es donde se produce la aculturación que define a América Latina —y al mundo actual. Más aún. Los actores secundarios de la historia del arte se revisitan: ¿no son acaso opciones fuera del canon que a veces denotan una clara estrategia política? Por eso el ojo nunca ve lo que mira, ni lo que mira es lo que desea ver.

Si aceptamos esta forma de acercarnos a una cuestión esencial para la Historia del Arte, el propio concepto de “calidad” —muy unido a las citadas jerarquías— podremos empezar a visitar las verdades absolutas sobre las cuales se asienta el edificio mismo de la disciplina. Quizás esa perspectiva contra la cual se rebelaban los pintores coloniales de ultramar y que tal vez no conocía tan bien Velázquez, particular

que le permitía pintar con mayor libertad —discute el Prof. Jonathan Brown a propósito de Pablillos—, acaba por ser un medio de control como otros, dando lugar a un malentendido que en Occidente gobierna nuestros modos de ver, nuestro sistema de representación visual completo —incluido el cine. La pantalla pasa a ser ventana albertiana en movimiento, donde se respeta cada regla de orientación visual —o al menos así ocurre en el cine clásico hasta la irrupción de la desasosegante pantalla vacía de la Nouvelle Vague, en la cual el espectador se aturde y se pierde de una forma deliciosa. Y se encuentra después del todo nuevo.

Al final, la invención de la perspectiva, cristalizada en apenas unos pocos años del 400 italiano, parece mucho más que el establecimiento de un sistema visual. Al ser una estrategia de representación de la realidad, termina por asociarse a cuestiones ideológicas y, más concretamente, a una fórmula de control que la clase dominante —Occidente en última instancia— establece sobre el resto. Se trata de un sistema unitario que conforma la mirada de ese sujeto único —y con ella todo lo demás— que siglos más tarde la Ilustración perfecciona e impone a través de sus sofisticadas políticas coloniales; a través de su descripción y trazado del mundo; de la geografía —la escritura de la tierra. A través de sus mapas, en suma, fórmulas de dominación emboscadas bajo la impunidad de lo “objetivo” de la ciencia que con frecuencia explota Occidente.

No sólo. La “invención” del sistema perspectivo en la pintura europea renacentista potencia lo que John Berger denomina “reciprocidad visual” en su brillante análisis del problema. La lectura de Berger rastrea los orígenes del poder implícito en el espectador —siempre masculino, de ahí la importancia del escritor inglés para lecturas asociadas a la teoría de género— en base a un análisis marxista: “una forma de ver el mundo, determinada al fin por nuestras nuevas actitudes res-

pecto a la propiedad y el intercambio, encontró su expresión visual en la pintura al óleo”, escribe en *Modos de ver*.

Leída bajo esta óptica, que otros autores como el teórico del cine Jean Baudry adelantan y que termina por ser punto de arranque para tantas lecturas posteriores que se cuestionan la inocencia y las implicaciones sólo visuales de la gran invención del 400 italiano, la perspectiva aparece como un inequívoco método de control, ya que se basa en unas convenciones a las cuales presenta como “realidad”. A partir de esta primera manipulación, deposita todo el poder en el ojo del que mira, quien terminará por aproximarse al mundo a través de dicha fórmula. En pocas palabras, vemos el mundo como si de un cuadro se tratara, lo reducimos a las convenciones que cinco siglos de imposición visual nos han enseñado. “Según las convenciones de la perspectiva no existe la reciprocidad visual”, dice Berger. Para la cultura occidental, la mirada conforma el mundo y no al contrario: la mirada transforma la visión.

He aquí el malentendido más fascinante de la visualidad, aquel que las aproximaciones contemporáneas han discutido y revisitado, llamando la atención sobre todo aquello que se cree ver y que, sin embargo, no llega siquiera a atisbarse. Escotoma, punto ciego, lugar privilegiado donde se abre la brecha, la escisión, la consciencia del malentendido a partir del cual empezaremos a entendernos. No poseemos al Lenguaje ni al Pensamiento, ellos nos tienen, dice Merleau-Ponty.

Esa desposesión es la esencia del cine y de la fotografía, historias dichas a medias, que ocurrieron pero nunca como aparentan y que no volverán a ser de la misma manera. Silencios y emoción profunda, dice Barthes en *Camera lucida*, al mirar en la foto del hermano pequeño de Napoleón tomada en 1854: son los ojos que miraron al Emperador. Ojos, pues, corriendo imparables tras la fantasmagoría. Ojos que no ven lo que miran. A la intemperie.

EL ÚLTIMO MALENTENDIDO

Y vuelve a la memoria aquella tarde de diciembre en la cual el tren entró en la sala porque, privilegios del cine, lo de fuera y lo de dentro conformaban aquella tarde una continuidad insobornable, la misma realidad —o ninguna. No obstante, tras el susto inicial, los presentes disimularon, negociaron el malentendido haciéndolo propio y posibilitaron, así, el placer cinematográfico en las futuras generaciones.

De modo que permítanme que termine con el último delicioso malentendido, crucial para las artistas y sus relaciones con las Academias, ya que hoy siento que presto mi voz a tantas mujeres que la historia ha tenido apartadas —borradas— hasta épocas muy recientes. Quizás muchos de ustedes conocerán el relato, a menudo repetido. Ocurrió en 1860, se dice, cuando Laura Herford, siguiendo los consejos de Charles Locke Eastlake y Thomas Heatherley, decidió presentar sus dibujos para optar al ingreso, como estudiante de pintura, en la Royal Academy de Londres. Firmó la petición con sus iniciales, L. Herford, y aquel supuesto caballero fue admitido por la calidad de sus trabajos. Frente a la inicial todos dieron por hecho que se trataba de un caballero y, como era complicado expulsar a la joven después de conocer su verdadero sexo, Laura Herford abrió el camino de otras mujeres que fueron entrando en la Royal Academy londinense para recibir una formación artística. Sería el inicio de un cambio de época para las pintoras.

Siento —sentimos— que también gracias a Laura Herford y a sus mentores, claro, estamos nosotras aquí hoy, en esta Academia; en las salas de los museos, las galerías de arte, en las salas de conciertos, ideando edificios, puentes, descubriendo vacunas..., aunque quede mucho camino por recorrer todavía.

Voy terminando, pues, con el relato, donde una vez más el malentendido termina por ser el territorio fértil para la negociación de los significados, el lugar del entre-medias, frontera y borde; territorio en el cual la palabra y la mirada escapan, sí, pero para seguir buscando su camino, igual que hizo Laura Herford.

Y qué mejor modo de acabar que con un poeta, con los *Cuartetos* de T. S. Eliot, donde el escritor británico explica como nadie el territorio de la negociación al cual se ha estado aludiendo a lo largo de estas páginas: “Así que aquí estoy por el camino de en medio, habiendo pasado veinte años, / veinte años casi desperdiciados, los años de *l’entre deux guerres*; / tratando de aprender a usar palabras, y cada intento / es un arranque completamente nuevo, y un diferente tipo de fracaso / porque uno ha aprendido sólo a prevalecer sobre las palabras / para aquello que uno ya no tiene que decir, o el modo como uno ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento / es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado con un desastroso equipo siempre deteriorándose / en la confusión general de la imprecisión del sentimiento, indisciplinadas escuadras de emoción. [...] Sólo hay la lucha por recuperar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto a perder; [...] pero quizás no hay ganancia ni pérdida. / Para nosotros sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro”.

Muchas gracias.

ESTRELLA DE DIEGO

CONTESTACIÓN

EXCMO. SR. D. ANTONIO BONET CORREA

Señoras y Señores Académicos:

Antes de responder, como es debido, al sabio y brillante discurso que “A propósito del Malentendido” acaba de pronunciar la recipiendaria Estrella de Diego, quiero públicamente declarar que es un gran honor para mí ser quien, por expreso designio de la misma y con el consenso de nuestra Corporación, deba darle la bienvenida al incorporarse a las tareas propias de esta docta casa.

Estrella de Diego, que fue alumna mía en la Universidad Complutense, es hoy una eminente catedrática del “Alma mater” matritense. Investigadora de probada experiencia, precisamente adquirida como becaria documentalista en nuestra Academia cuando era recién licenciada en Historia del Arte, es además una sagaz profesional de la Crítica del Arte, ensayista y escritora de sintético y agudo estilo literario, de gran sentido narrativo y a la vez gran poder conceptual. Estrella de Diego que hizo estudios de piano y clave en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, es además una políglota que domina varios idiomas. Viajera impenitente, tiene un espíritu cosmopolita. Persona al tanto de las últimas novedades nacionales e internacionales, tiene una gran capacidad para la difusión de sus conocimientos a todos los

niveles docentes y de comunicación social. Por otra parte, ha desempeñado siempre con éxito un papel de gestora y asesora cultural. Aparte de haber ocupado cargos oficiales en el Ministerio de Cultura, ha sido y sigue siendo partícipe de diferentes Patronatos, Comités, Jurados y Consejos. Importante es su trabajo en editoriales especializadas, comisariado de exposiciones y Premios de Bellas Artes. Sin duda alguna, su presencia y actividad futura en nuestra Academia será muy beneficiosa.

La estelar trayectoria vital y profesional de Estrella de Diego la he seguido desde el principio de sus años de estudiante en la Licenciatura de Historia del Arte. Alumna y doctoranda mía, perteneció también a mi Seminario de Arte de la Universidad Complutense en el cual en aquellos años eran los jóvenes profesores principales Juan Antonio Ramírez y Francisco Calvo Serraller y visitante por “afinidades electivas” Simón Marchán. En la actualidad Estrella de Diego con su incorporación a nuestra institución académica viene a colmar un vacío existente entre los historiadores y competentes en Arte. Aunque la Academia de San Fernando cuenta desde hace tiempo con figuras femeninas de la talla de la cantante Teresa Berganza y la pintora Carmen Laffón como numerarias y la curator Carmen Giménez como Honoraria, era necesario reforzar la presencia femenina. Como es sabido hasta el último tercio del siglo xx no se solucionó la llamada “cuestión académica”. En 1853 la Real Academia Española impidió la entrada de la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda y en 1891 la de novelista Dña. Emilia Pardo Bazán, pionera del feminismo en España. Una mujer, según el criterio masculino de la época, no era digna de estar considerada a la altura y respetabilidad moral y social de los hombres. De ahí que todavía, a mediados del siglo xx, una historiadora de la categoría y calidad de María Luisa Caturla, especialista de la Edad de Oro en España y autora del sorprendente y extraordinario libro *Arte de épocas*

inciertas (1944) nunca fue elegida académica numeraria. Mejor suerte, años más tarde, tuvo la especialista en escultura española María Elena Gómez-Moreno, la cual, tras años de correspondiente, pasó a ser, al final de su existencia, Académica Honoraria.

En su discurso Estrella de Diego, que rompe con moldes y prejuicios establecidos, nos ha mostrado cómo en la actualidad la comprensión del arte discurre por cauces diferentes a los que hasta no hace mucho eran dominantes a nivel universal. En las décadas de los años 70 y 80, en España existía a este respecto un notable retraso. En la Universidad Complutense, en cuyas aulas se formó Estrella de Diego, lo mismo que en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, todavía era imperante una decimonónica concepción positivista de la Historia del Arte, mezclada con una residual y vaga secuela idealista. Difícil era entonces escapar a tan única y dogmática doctrina artística. Estrella de Diego, en contacto con las corrientes más avanzadas de la vanguardia española y la lectura de los textos publicados en los medios editoriales extranjeros más avanzados, además de sus estancias en los centros emisores de diferentes países, junto con su capacidad de reflexión y asimilación de lo nuevo, pudo conseguir el bagaje necesario para entender las nuevas corrientes estéticas del arte calificado de “posmoderno”

Ante la incertidumbre y el desasosiego que las “Nuevas Artes de la Imagen” provocan en muchas personas, interesadas en adquirir una definición, más o menos clarificadora, de los mecanismos mentales de la creación artística, Estrella de Diego nos ofrece, gracias a sus experiencias y a su clarividente comprensión del lenguaje artístico, un método o sistema de malentendidos. El análisis llevado a cabo en sus escritos sobre fenómenos antes considerados menores o banales como la moda, las ilustraciones de revistas y los folletos publicitarios, los cómics, las novelas gráficas, las películas cinematográficas, los videos

y demás “medios de reproductibilidad mecánica” digitales o virtuales, ha sido el motivo de una ardua y difícil tarea documental y conceptual que solo una persona con su rara y dilatada información era capaz de emprender. Su alegato sobre los malentendidos no es una simple disertación epistemológica. Más bien es un análisis fenomenológico sobre la identidad y el valor interpretativo de las representaciones artísticas. Así mismo es una meditación acerca de la dificultad que existe para entender lo que vemos y estamos interesados en desvelar y conocer de su profunda y compleja realidad. A propósito de lo diferente, de lo otro y singular que en una primera mirada nos resulta incomprendible, merece ser aclarado ya que siempre la dificultad radica en nuestra ignorancia y falta de perspicacia interpretativa. Flaubert en su famoso *Diccionario de lugares comunes* apunta: “Chino: todo lo que no se entiende”. Nada más corriente y de vulgar aceptación. Los tópicos, que en todas las épocas responden a un trivial sentido arcano, siempre sobrepasan al incrédulo, obcecado en el afán de descifrar los mitos habituales. De ahí su popularidad operativa y significación de consenso global a nivel universal. Para nuestra Academia creo que la presencia de nuestra nueva académica numeraria será muy útil al disponer de quien, por sus interesantes pesquisas nos pueda poner al tanto del complejo territorio de la cultura de masas.

Como muy bien señala Estrella de Diego “la conciencia de saber que por mucho que se explique o se descifre, se diseccione o se mire [...] la realidad nunca está dicha y contada” es una cuestión capital que de una forma u otra ha inquietado a los filósofos y los tratadistas que han escrito sobre el arte y la verdad. También el hecho indudable de que lo que denominamos realidad sea “lo que creemos percibir y contar, se nos escapa entre las manos y las palabras, tal vez porque el ojo nunca ve lo que mira y el mundo quiere estar dicho ya”. Los malentendidos y las respuestas incompletas sobre lo que se ve y lo

que se mira, la ficción y la realidad, desde Platón hasta nuestros días han hecho las delicias y los quebraderos de cabeza de las mentes más inteligentes de todos los tiempos. En nuestros días ya no funcionan los cánones y las reglas antiguas, desbordadas por las aspiraciones de las múltiples y nuevas tendencias artísticas. “Las cosas no son jamás lo que parecen, tal vez porque el ojo nunca ve lo que mira”. Ahora bien, ante tal advertencia señalemos, como ya lo hizo Gombrich, que no existe ningún “ojo inocente”. Esto es lo que hace que para entender algo acerca de las imágenes que nos atraen, seducen y apasionan nos basemos en la memoria y en la secular tradición artística, que nos agarremos al clavo ardiendo de lo factible y de índole especulativa con el fin de entender en lo posible, por medio de la hermenéutica, el arte del presente y del pasado.

Las travesías de Estrella de Diego por el piélago proceloso de la incertidumbre acaban su periplo en el golfo de los malentendidos, en cuyo fondo insondable y profundo es posible vislumbrar apenas el secreto sentido de lo artístico. Comprender el mensaje simbólico de las creaciones de los artistas, aunque sea a base de equívocos y ambigüedades, es tarea en la que sólo se empeñan aquellos que describen las obras de arte y hacen el relato de los motivos que conducen a la realización de las imágenes. El mundo de la percepción y las apariencias, de la captación de la visibilidad de las cosas mismas, pertenece a la actividad mental en la cual la realidad y la ficción se funden y entremezclan indistintamente. El entendido y el crítico de arte intentan siempre encontrar el tesoro de lo borrado, del testimonio oculto, perdido y escamoteado por la historia. Las ausencias y los olvidos voluntarios son su más preciada presa. La resurrección de lo fortuito es para el experto como un golpe de suerte, como el premio al continuado trabajo de exploración y conquista similar al del arqueólogo que arranca de la tierra las materias escondidas y pretéritas de lo ancestral.

En su discurso Estrella de Diego por dos veces se refiere a la primera proyección que en París, en 1895, hicieron de una película los hermanos Lumière en la cual los ingenuos espectadores ante la repentina llegada en la pantalla de un tren, quedaron aterrados al creer que iban a ser arrollados por su trepidante locomotora. No fueron capaces de entender lo que miraban, de discernir la realidad. A pesar de ser urbanitas, acostumbrados a ver grabados y fotografías que reflejaban los adelantos de la era industrial, cayeron en el momentáneo engaño visual. Personalmente recuerdo cuando en mi juventud, como alférez provisional de la milicia universitaria, al recibir en el cuartel a los nuevos reclutas, un soldado se desmayó al asistir por primera vez en su vida a la proyección de una película. Era un fornido mozo procedente de la montañosa y entonces aislada comarca de los Ancares en la provincia de Lugo. Cuando volvió en sí dijo que lo que le había mareado era el haber estado encerrado en una sala oscura en la cual había luces y sombras que sin cesar se movían parpadeando. Persona en estado bruto y de simple naturaleza, era incapaz de ver las imágenes en movimiento. La inusitada y fantasmagórica óptica fue la causante de su transitorio trastorno mental y físico. Para percibir y reconocer las imágenes hay que tener una educación adecuada en la que prima el lenguaje visual.

Muchas son las múltiples y diferentes cuestiones que nos sugiere el discurso, tan sabio, de Estrella de Diego. Para los interesados en comprender los malentendidos es un texto capital. Meditemos sobre un tema estético que nos concierne a todos los que pensamos que la Historia y la Crítica de Arte son un género y ejercicio literario. El hilo narrativo del relato sobre el lenguaje simbólico de las formas y su significado, puede ayudarnos a salir del laberinto en el cual, sin el juego de los equívocos y malentendidos, resulta difícil encontrar la clave y solución. A la burla de los sentidos opongamos pues nuestros despier-

tos sentidos para encontrar lo que de verdad nos interesa del arte: es decir la ilusión una realidad estimulante y vivificadora.

Estrella de Diego en el futuro podrá seguir informándonos acerca de tan sugerente encuesta. Entre tanto seamos felices de tenerla entre nosotros y personalmente y en nombre de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quiero darle la más calurosa y cordial bienvenida. Albricias, Estrella.

Madrid, 10 de junio de 2016

ANTONIO BONET CORREA

El discurso
de ingreso en la Academia
de Estrella de Diego,
puesto en página por Adela Morán, se terminó
de imprimir el 25 de noviembre de 2016,
Día Internacional de la Eliminación de
la Violencia contra las Mujeres



