

CLAVELINDA FUSTER

Bobaladas babelíticas

Mudito & co., Barcelona, 2009, 57 páginas (500 ejemplares, 250 numerados a mano)

CLAVELINDA ANTE

LAS RUINAS DE BABEL

Clavelinda Fuster nació escribiendo en 2005, de parto natural y enérgico, protestando furibunda contra el ataque a la carrera de Historia del Arte. Ese año, el traumático proceso de adaptación al Plan Bolonia fue aprovechado por oscuros intereses para forzar el derribo de esta carrera de la universidad pública, y ante ello se movilizó buena parte del profesorado y alumnado. El final fue feliz, pero supuso una llamada de atención. Se demostró que la Historia del Arte era ampliamente solicitada en las universidades públicas, y que tal pretensión arbitraria y perversa no tenía razón de ser. La Historia del Arte no es un apéndice entretenido de la Historia. Tiene un objeto de estudio independiente (el arte), una metodología discursiva particular (la icónico-verbal), y un sistema de actores interconectados a nivel nacional e internacional completamente distinto al del campo de la Historia. De todo esto quería hablar Clavelinda sin cortapisas, poniendo puntos sobre íes, y tirando de algunas orejas. Y por ello nació espontáneamente, como una Atenea caótica y deslenguada, de la cabeza dolorida de su padre, Juan Antonio Ramírez. Nació, como aquélla, completamente armada, y ya en su primera aparición pública, en el *Papers d'Art* nº 89, disparaba dardos visuales de potencia atronadora. Clavelinda predicaba con el ejemplo, y se desfogaba con un ensayo definitivamente icónico-verbal: "La historia del arte y sus enemigos" (2005). El blanco central de sus viñetas "rectifica-

das" (o "re-ancladas") eran, obviamente, aquellos que habían propuesto guillotinar la disciplina, pero también desfilaban por allí los usos y abusos de VEGAP, algunos prototipos de historiadores del arte clonados y dóciles que surgirían del nuevo modelo, o los políticos que gustan de amancebarse con el arte a conveniencia, generalmente con estrambóticos resultados. Además, la autora anunciaba con gran regocijo un método revolucionario y delirante para hacer una Historia del Arte automática por combinación aleatoria de moldes post-estructuralistas (sazonados por unas gotas de *visual studies*). En su segunda aparición, Clavelinda había mutado de formato. Ahora presentaba doce cuentos para otros tantos meses del año, y por sus páginas se paseaban de nuevo algunos personajes prototípicos del sistema del arte español; estaban el *landartista* con proyectos colosales, los políticos locales que adivinaban en ellos suculentas oportunidades urbanísticas, y el baile de máscaras entre galeristas, secretarías, críticos y *curators*. En estas *Aficiones y fricciones en el planeta del arte* (2008), Clavelinda era una periodista cultural que acababa metida en todos los "embolados", y desde dentro conseguía una mirada privilegiada a la tragicomedia del arte español, para contárnosla con detalle y sonrisa mordaz. Y así llegaba un tercer texto, con un nuevo cambio de formato: esta vez Clavelinda se vestía de poetisa para cantarle a la Torre de Babel. Lo hacía con un título muy del gusto de su progenitor, *Bobaladas babelíticas*, ex-

pandiendo, como él, el idioma hacia nuevas palabras imposibles (recordemos sus *Escultectos margivagantes*).

Bobaladas babelíticas es el último capítulo de un fértil diálogo cruzado entre poesía e Historia del Arte que ha durado toda la trayectoria profesional de Juan Antonio Ramírez, el catedrático tras la máscara traviesa de Clavelinda Fuster. Ese diálogo se ha concretado en varios libros de poemas, y en la inclusión de poemas en casi todos sus libros de Historia del Arte –a veces de manera prominente, encabezando cada capítulo, como ocurre en *El objeto y el aura* (2009). Los libros de poemas están, además, recorridos por motivos artísticos. Empezando por *Óxidos mezclados* (1985), ese diario ensayístico sobre arte y arquitectura, que aparece atravesado por poemas alusivos, y siguiendo por *Papel marmolado* (1992), donde encontramos poemas a modo de autorretrato como historiador del arte "en las nubes", otros sobre la lucha épica entre arquitectura clásica y moderna, sobre la relación nada épica de los políticos y el arte o sobre el a veces obscuro anquilosamiento del ámbito universitario. En esta línea, *Bobaladas* supone una nueva aproximación a la Historia del Arte desde la tangente de la poesía, quizá la más compleja desde *Óxidos*, sin olvidar su *Ecosistema y explosión de las artes* (1994). Pero hay otra forma de relación entre ambos formatos de trabajo, quizá más esencial: sus libros de poemas son icónico-verbales. Lo son con la libertad aprendida en el juego surrealista de (des)conexión entre

imagen y texto, por choque que pone en marcha la sugerencia. La excepción a este juego es precisamente *Óxidos mezclados*, que no presenta ninguna imagen, quizá para concentrar la tensión entre la poesía y la prosa, para que desarrollen con espacio suficiente su concisa dialéctica de relevos y anclajes. Pero sólo un año después, en *Siete soñetos ponzoñosos y uno sedicioso* (1986) ya hay baile icónico-verbal, con la colisión conceptual entre poemas amorosos e imágenes de posturas de esgrima. Éstas hablan, por sugerencia y contacto, del amor como combate, pero además pueden relacionarse con las posturas amorosas codificadas en los *modi* de Giulio Romano. En *Papel marmolado* serán grabados de catálogos de herramientas, derivados sin duda de su estudio coetáneo de fuentes iconográficas para las máquinas eróticas de Duchamp (a su vez relacionadas con las herramientas y máquinas “sexualizadas” de Picabia). La sugerencia de nueva significación de la máquina del “Arribista” o del uso sexual de la máquina “Contractor” en “Empezaré otra vez” resultan hallazgos fascinantes en la expansión surrealista del significado de los objetos del mundo. En *Bobaladas*, todos los poemas son puestos en contraste con una sola imagen: la *Torre de Babel* de Monsú Desiderio, pintor intrigante, legendario hasta hace poco, a quien el autor dedicó el artículo “Evanescencia urbana: de Monsú Desiderio al 11-S” (2008). Sobrenombre de dos pintores lorenenses (o quizá de un taller), éstos habían desarrollado un estilo de *antivedutte* inquietantes, descifradas sólo con la llegada del Surrealismo, y sus trabajos ejemplifican a la perfección la ambigüedad iconográfica buscada por el autor para este pequeño proyecto “babelítico”. Al contacto con esa poderosa imagen, todos los poemas del libro reaccionan sin remedio, encendiéndose de maneras diversas.

Ramírez inventó una palabra para referirse a esos sonetos que le gustaba escribir mientras esperaba trenes o volaba: los llamó “soñetos”. Al “soñeto” lo entendía como una “inversión tibiamente irónica del soneto (...) [que] no nace de una necesidad angustiosa de autoexpresión (...). Es una poesía fría por fuera y ardiente por dentro, o viceversa, como si el cinismo



sólo pudiera competir con la retórica artificiosa de la vieja métrica”. En el prólogo a *Papel marmolado*, Esteban Pujals Gesalí explica que su autor hace ostentosa la forma para poner en evidencia su artificiosidad (lo cual vale especialmente para el séptimo de sus *Siete soñetos ponzoñosos*, “El jaque mate”). Pujals realiza un elogio del poeta *amateur*, superador de todas las utopías vanguardistas, vencedor, con su falta de pretenciosidad, de todos los corsés y oscuros controles de calidad que asfixian la creatividad e impiden el juego: “El soñeto ni finge profundidades ni tampoco borra superficies; al contrario, presenta una superficie plenamente audible en la previsibilidad de sus rimas y en la baja frecuencia de sus encabalgamientos que hace transparente el proceso que ha llevado al texto a decir lo que dice”. Esta

pulsión lúdica sin pretensiones, imprescindible para comprender el arte del siglo XX, será teorizada por Ramírez en su “Decálogo de Latoflexia y Latotomía” (2000): de su desarrollo como arte democrático por excelencia debería surgir, según el autor, una culminación de las sugerencias de Duchamp (“se ruega tocar”) y Beuys (“cada hombre un artista”). Y esta pulsión no debería quedarse ahí: debería impregnar de intuiciones más arriesgadas los territorios académicos, como leemos en el elogio de la libertad creativa frente a los corsés de las Academias y de lo académico, en el soñeto nº 13 de *Papel marmolado*:

Asceta de la historia, oh, alma pura;
Lo que amamos en el arte es el placer,
La gracia, la ironía, la locura.
¿Por qué menospreciar el parecer

de las formas que no se justifican recurriendo a tu rígida armadura?

A este respecto, es cierto que en *Bobaladas* se da una circunstancia particular para un proyecto académico de Historia del Arte: ante la perspectiva de un inminente objetivo de grandes dimensiones (un libro sobre la Torre de Babel, que iba a ser escrito en Roma en la primera mitad de 2010), se opta por comenzar a perfilarlo por una esquina creativa completamente libre, un pequeño libro de poemas. Aunque desde luego, no se trataba de un inicio en sentido estricto (si bien se trata de su primer libro centrado en el asunto), porque este tema venía obsesionando a su autor desde años atrás, y se había manifestado ya en artículos tan extensos y fascinantes como el de “Desintegración: de Babel al 11 de septiembre” (2002), pronunciado como conferencia en el primer aniversario del atentado contra las Torres Gemelas. Por este artículo conocemos las líneas maestras del pensamiento de Juan Antonio/Clavelinda sobre la Torre y sus implicaciones iconográficas, políticas, poéticas. Desde él podemos completar, sin anularlos, los amplios espacios y silencios entre versos, comprender mejor algunas polisemias irónicas, detectar el sustrato melancólico por el estado del mundo tras el fin de las utopías. Esa arquitectura vertical representó la soberbia y el mal frente a su opuesto, el Templo de Salomón, y así aparecería en la película *Metrópolis* (1927), identificada con la ciudad contemporánea. A la vez, un personaje destacado en primer plano encarnaba dos idearios políticos opuestos: el del sabio soberano presidiendo su gran proyecto arquitectónico, y el del soberano de orgullo desmedido deleitándose ante la obra que terminaría por desmoronarse. De la iconografía de la Torre se extraía la necesidad de una historia del reverso de la construcción arquitectónica: el de su destrucción. Y con ello se deslizaban los dos significados contrapuestos de la imagen: la Torre como construcción entusiasta, positiva, y la Torre como confusión desdichada, preludio de la destrucción y el caos. Su artículo terminaba, en cualquier caso, en positivo, con la constatación irrefutable de que la Historia del

Arte contribuye sin duda a la felicidad universal. Pero el tema de la destrucción arquitectónica siguió frecuentándole, y se concretó en un largo artículo titulado “De la ruina a la destrucción arquitectónica (Para una iconografía del caos)” (2006), donde también habrá un apartado dedicado al enigmático Monsú Desiderio. En “Arquitectura e imagen móvil: el espectáculo debe continuar” (2008), el tema reaparecerá de nuevo con la elección de dos opuestos audiovisuales: el espectáculo de destrucción televisada de aquel 11-S, y el documental/ensayo *En construcción* (2001) de José Luis Guerín. En conexión con *Bobaladas babelíticas*, ahora podríamos leer ambos opuestos como ejemplos concretos de las implicaciones negativas y positivas de la polisémica Torre. Así se afirmaba en la nota de prensa del poemario: “El universo de este libro es ambivalente, moviéndose entre la idea de la ruina inexorable y la esperanza de una pronta reconstrucción”.

En cuanto a la estructura y planteamiento del libro, esa misma nota de prensa daba todas las pistas necesarias en unas pocas líneas: “[*Bobaladas*] yuxtapone dos registros: uno personal, con versos fundamentalmente amorosos, y otro más político en el que se muestra a la humanidad empeñada en el alzamiento de una obra desmesurada. La metáfora de la Torre de Babel actúa como hilo conductor para mostrarnos la difícil convergencia entre un proyecto individual y las grandes empresas colectivas”. Por sus páginas van apareciendo todas las líneas que hemos ido trazando hasta aquí: el tirón de orejas satírico a los gestores de derechos (en la nota preliminar), la ambigüedad de la construcción/destrucción (“Reconstrucción”), la forma explicitada de manera brechtiana (“Bolerito breve”, “Eñe” o “Coma y punto”), la confusión babélica de lenguas, que tiene un precedente ilustre en la babélica dedicatoria de *Óxidos mezclados* a John Moffitt (“Babel, noch einmal” o “Canción española”), la imposibilidad de finalización de la Torre como imposibilidad de culminación de la utopía (“Decreto-ley”), o la autocrítica del papel de los productores de escritos intelectuales (“Torre de papel”). Y aún hay espacio para hablar del diálogo íntimo

con el arte, paralelo al diálogo íntimo del amor (Ver, / como amar, / es sólo vibrar en lo fugaz: “Revelación”), de la fusión entre el tema del amor y del de la Torre (“Caída”), de un tipo de creación artística babélica y opiácea (“Artistas atrevidos”) o de ese paroxismo de la destrucción poética con que cierra el libro, que empieza en la tormenta y termina con la nada (“La caída de septiembre”). Una vez más, sin embargo, el libro está lejos de terminar en negativo, siendo como es una rotunda afirmación de vida, amor, poesía, utopía, y trabajo.

Clavelinda Fuster y Juan Antonio Ramírez no aceptaban no emocionarse y divertirse trabajando, y así lo demostraron hasta este último *divertimento* poético. *Divertimento* que resulta engañoso en su simplicidad y facilidad hipnótica de lectura, habitado como está por ideas enraizadas en investigaciones de una consistencia verdaderamente admirable. Queda hoy, con la desaparición de su autor, como *pendant* incompleto de ese gran libro que prometió en la única nota de “Desintegración: de Babel al 11 de septiembre”; con él se habría añadido a esa fértil serie suya de *pendants*, formada por sus dos libros de 1975 sobre el cómic español, los dos de 1983 sobre las arquitecturas proyectadas, y algunas parejas asimétricas como *Óxidos mezclados / La arquitectura en el cine*, *Papel marmolado / Duchamp*, o *Corpus solus / Edificios-cuerpo*. En este último librito *babelítico* de cincuenta y siete páginas está, en fin, el poso de una vida de experiencias intelectuales y emocionales, y en él se concilian el arte, el amor y la vida de una manera incluso más rotunda que en sus libros *oficiales* de Historia del Arte. Reunidos creador y personaje tras la última función, esta joya de apariencia feliz y ligera, estas “baladas bobas (y menos bobas)” que esconden sin embargo un saber profundo sobre el ser humano y sus anhelos, quedan para la posteridad, con todo derecho, como el epílogo magistral de la excepcionalidad intelectual, creativa y lúdica de su autor. ♣

• GUILLERMO GARCÍA •
Universidad Autónoma de Madrid