

Roda: entre la transparencia y la cultura

Andrés Hoyos Restrepo

En el universo de las bellas artes existe una contradicción de difícil superación entre transparencia y cultura. Cuando hablamos de cultura hablamos de densidad, de acumulación de conocimientos e influencias, de gravitación del pasado sobre el presente, de autoconciencia. La transparencia, por el contrario, es lo que no pesa, lo desprovisto de cronología, lo traslúcido: la persona está, pero no están sus ataduras. Si queremos entenderla, habría que decir que a lo largo de su vida la pintura de Juan Antonio Roda fue pasando de un universo al otro.

En un principio, que cabría situar por allá en el vuelco de los años cuarenta sobre los años cincuenta, la cultura, o más exactamente el deseo de poseerla, se expresaba en la tentación y la desconfianza hacia las palabras, mientras que la transparencia residía en unos ejercicios de dibujo y de pintura todavía ingenuos y espontáneos. Las artes, que se imbricaron famosamente en el frenético territorio vanguardista de la modernidad -recuérdense, por ejemplo, las intensas relaciones de Picasso tanto con Apollinaire como con Stravinsky- no permitían a la sazón hacer dicotomías tajantes, no obstante lo cual Roda asumió una personalidad escindida y persiguió en simultánea los caminos de la palabra y de la pintura. Su formación académica era escasa, de ahí una posible desconexión de mundos, si bien en ella también desempeñó un papel significativo la sospecha de que un artista no tiene por qué valerse de los muchos puentes

que ya están contruidos, sino que para poder pasearse a sus anchas por los lugares que le interesan debe trazar puentes propios y que sólo el tiempo le indicará por dónde deben ellos pasar.

Roda quería ser escritor -esto lo ha repetido muchas veces con una mezcla de orgullo e ironía-, pero el mundo alterno de la transparencia, una cualidad casi imposible de lograr con los instrumentos de la literatura, lo llamaba con fuerza creciente mediante la facilidad en el ejercicio de dibujante y de pintor. Entiende uno así que la primera solución dada a su ambición artística haya consistido en hacer una pintura que sin violencia puede calificarse de literaria, poblada de figuras que en parte son ejercicios de voluptuosidad plástica y en parte trasuntos de los personajes que a lo mejor habrían habitado unas novelas nunca escritas. Al mismo tiempo aquello se desarrollaba bajo la mirada de los grandes artistas de la modernidad, cuya sombra se proyectaba gigantesca sobre el París de los años cincuenta al que Roda fue a parar. Aunque una de las características que subyacen a la estética moderna desde los tiempos de Baudelaire es la pulsión de la originalidad, para un artista potencial, educado en las pobrezas espirituales de la España de la inmediata posguerra, la influencia de los grandes nombres resultaba imposible de evadir. ¿Cómo no verse atrapado por Picasso, el polo de atracción central en ese entonces, y en general portada aquella pléyade brillante arraigada en la

ciudad, que iba desde los impresionistas hasta Bernard Buffet y Serge Poliakoff, pasando por Cézanne, Matisse, Miró, Kandinsky y Chagall, para mencionarían sólo algunos nombres emblemáticos?

Con todo, el novel pintor se encontró pronto con una dificultad que sin duda no esperaba: el dramatismo que podía imprimir a las figuras derivadas de su habilidad natural era insuficiente. Nada nuevo, por lo demás, como que éste ha sido el predicamento recurrente de pintores y escultores durante seiscientos años, resuelto entre otras vías por medio del cubismo, el fauvismo, el simbolismo, el expresionismo y los demás estilos de vanguardia que a principios del siglo XX fracturaron el mundo de la pintura y de la escultura para siempre, y que imperaron sin mayor disputa en Europa hasta el estallido de la segunda guerra mundial.

Se me ocurre que parte del desconcierto que uno nota en el joven Roda proviene justamente del tremendo peso que ejercía la guerra recién terminada, peso, además de físico -con la emigración forzosa de los artistas, la muerte de varios de ellos, la censura de los regímenes políticos que estuvieron en el poder antes y después de la guerra-, también espiritual -expresado en la culpa colectiva por los genocidios, en el prestigio de los vencedores y en la influencia renovada de las ideologías políticas sobre las artes. Se vivían unos tiempos sublevados, en medio de los cuales el tren de las vanguardias vino a descarrilarse de manera estruendosa, sumiendo al mundo del arte en una aguda crisis, con todo lo que esta palabra tiene de dañino y de estimulante. Por el lado dañino estaba el eclipse de las ciudades europeas y el desperdicio de la mayoría de las grandes escuelas estéticas que habían prosperado en ellas.

A poco andar se propagó la noción absurda de que la escuela de París se había mudado

con todo y los muebles a los centros del adían painting neoyorquino, pero más grave aún fue el eclipse del expresionismo nórdico bajo la avalancha simultánea del fascismo y del estalinismo; súmese a esto la creciente dictadura de gustos que imponían los museos y los artistas norteamericanos con un marchamo poderoso de nombre contradictorio, el expresionismo abstracto, y se tendrá una noción aproximada del panorama. Por el otro lado, el fructífero, llegaban la libertad, la dispersión de las fronteras y la inquietante tentación de los sincretismos.

Roda se vio sin duda sacudido por estos terremotos o, lo que es lo mismo, intuyó que las soluciones inventadas y en boga, vale decir, los puentes ya construidos de los que hablábamos atrás, no resultaban eficaces y atractivos a esas tempranas alturas de su vida. El derrumbamiento del expresionismo se nota en él como una ausencia, porque al inicio de su caíma es casi nula la influencia de la extraordinaria vertiente que encarnaron los Munch, los Franz Marc, los August Macke, los Kirchner y los Egon Schiele, en tanto que la opción picassiana -ejercitada algunos años después por Francis Bacon a su muy personal manera, así como por un gran contingente de artistas hoy olvidados- de deformar y desnaturalizar las figuras por una vía más abstracta y menos narrativa que los expresionistas lo tienta, al punto de haberla ensayado durante unos cuantos años. Sin embargo, también la escuela del minotauro llegó pronto a parecerle gastada, con ser que estaba tan de moda en el París de la posguerra, y pasado un tiempo Roda desechó sus líneas fundamentales en una decisión instintiva que su posterior trayectoria de pintor llegaría a validar y justificar de manera estupenda.

Claro que si no deformaba las figuras y si las figuras naturales no lograban contener el suficiente dramatismo, la única posibilidad restante era darle juego a una expresión no figurativa, que en su caso primero invadió el fondo de los cuadros pero que en breve entró a disputar el centro del escenario. Así, cualquier examen retrospectivo muestra que la liberación inicial del pintor tuvo lugar tras su emigración a Colombia con los Escoriales y las Tumbas, series donde la vocación literaria es desplazada por un espíritu volátil y musical. Estas series contienen los primeros ejemplos de su madurez estética, y para captar su frescura liberadora el espectador tan sólo tiene que compararlos con algunos ejercicios inmediatamente anteriores, hechos bajo la influencia de Poliakov que se planteaban una salida geométrica y cromática al dilema de las escuelas agotadas pero que al devaluar el dibujo resultaron poco atractivos.

No obstante, el conflicto entre transparencia y cultura estaba lejos de resolverse o, para decirlo de otro modo, no necesitaba ser resuelto del todo por cuanto entrañaba un poderoso impulso que llevaba al pintor a empeñarse a fondo y le exigía una actitud más creativa. Mucho se habla de las dificultades que experimentan los artistas, y mucho se dramatiza el carácter esterilizante, incluso paralizante, que dichas dificultades pueden ejercer sobre ellos, sepultándose bajo ese manto piadoso la cara secreta de la moneda: que sin conflicto no hay maduración, que sin conflicto no se genera energía y se puede desembocar en la banalidad. Por eso vemos que poco después de los Escoriales y de las Tumbas Roda regresa a la figuración bajo la égida de Velázquez, un pintor que lo marcó de por vida, y hace los Felipes, quizá la mejor pintura figurativa de toda su cañera junto con las posteriores series de grabados de los años setenta y comienzos de los ochenta. Durante esta pausa claramente anclada en los afectos históricos y atada con gran fuerza a la

densidad de la cultura, la cara opuesta de la tormenta pudo tal vez recuperar energía en los socavones secretos de la personalidad. De todos modos, las contradicciones se siguieron resolviendo en ese entonces a través de una imbricación o cohabitación activa entre lo abstracto y lo figurativo.

Así, mientras el pintor daba rienda suelta a una forma alegre y desenfadada de pintar, también pagaba sus deudas a la serena y adusta visión que dejara Velázquez de su amigo y mentor, el rey Felipe IV imagen quintaesenciada de una hispanidad expresiva y refinada, pero asimismo celebratoria en el decadente rey de «virtudes» incomprensibles. Aparte de que Velázquez fue un colorista admirable, precursor en ello de los impresionistas que erigieron para él el más alto de los pedestales, y un compositor de espacios como ha habido pocos, su pintura inquieta por lo que contiene de premonición sobre el trágico porvenir de los Habsburgos españoles. Y si en los aspectos puramente plásticos la influencia del gran sevillano sobre Roda es clara y comprensible, la coincidencia aparente en el aspecto político resulta bastante más extraña, pues en los tiempos de Roda aquel porvenir de los tiempos de Velázquez había mucho que era una larga y concluida sucesión de fracasos estruendosos. Se pregunta uno hasta qué punto pueden coincidir las visiones políticas de un pintor de la vieja corte de los Austrias con las de otro muy posterior cercano a la izquierda republicana. ¿Se estaba desviando ya entonces Roda de la intención de politizar su arte, según el ukase castrador que quiso imponer el maximalismo ideático de la posguerra? Parece que sí. En todo caso los Felipes no son para nada consistentes con la ideología política a la que el pintor ha sido afín a lo largo de su vida.

En seguida Roda pasó a visitar la tumba de Rembrandt—éste es el título de uno de los cuadros de las Tumbas— y a la vera de otro de

sus héroes primordiales se entregó a la serie de los Autorretratos, género al que volverá a recurrir en muchos momentos de su carrera, si bien nunca en la forma intensificada de una serie. Se prolongaba así la pausa en el conflicto entre transparencia y cultura por la vía autorreflexiva, que en el marco de un ligero sabor baconiano le permitía plantear las preguntas básicas del gran maestro holandés: ¿quién está detrás de la mano que pinta?, ¿es posible conocerse a sí mismo a través de la pintura?, ¿cuál es la dosis de narcisismo y de soledad que mejor conviene a una obra de arte?, ¿cómo nos cambia el tiempo?

Más de una vez se ha dicho que al final de todas las consideraciones una obra de arte no es otra cosa que un autorretrato deformado a su paso por el mundo; o corrompido, o sublimado, o exacerbado, o disfrazado y lleno de materia hasta que termina por diluir en la otredad la figura del yo. Sucede así proverbialmente con los sueños, pequeñas secuencias fílmicas en las que el yo se desdobra en personas, animales u objetos múltiples e irreconocibles que trocan el modelo original por un juego dramático, deshilvanado y en ocasiones hasta cómico. De esa manera las perversiones líricas y la culpa de los convulsionados tiempos de la Reforma protestante están en el Jardín de las delicias de El Bosco; de esa manera Matisse se halla en La danza con su espíritu escindido entre el juego de los cuerpos y la seriedad intangible de la música. Pero la actitud de Roda en este aspecto se inclinó más hacia lo clásico, y fiel al talante de Rembrandt exploró su propia imagen en evolución con indudable fortuna.

Agotada la vena histórica y autorreflexiva, la cohabitación entre las fuerzas motrices de la transparencia y la cultura, siguió con la serie de los Cristos, cercana en espíritu a la de los Autorretratos, aunque tal vez un poco menos

lograda que ellos. En ese lapso la influencia de Francis Bacon se intensifica y se expresa en el carácter de las figuras -Cristo en la cruz encarna la imagen emblemática de la tortura, tema predilecto del gran irlandés- y mediante unos fondos más callados y sutiles, menos abstractos por eso mismo, que son la patente de Bacon. Ahora lo remoto cede su puesto a lo reciente y a lo cercano. De esta época también son las Ventanas de Suba y los Objetos del culto, las series menos interesantes en la carrera de Roda como pintor al óleo, debilidad que quizá se deba al hecho de haber nacido subordinadas a la segunda cumbre de su carrera figurativa, los admirables grabados que empezó a hacer en los años setenta: Retrato(s) de un desconocido, versiones ahora sí encriptadas de sí mismo y amalgamadas en un popurrí con otras figuras masculinas, reconocibles unas, inventadas las demás; Amarraperros, La risa y La flora, reflexiones y elaboraciones amables y serenas acerca de las personas, los animales y los objetos de la vida cotidiana; La tauromaquia y Los castigos, ambas de leve inspiración goyesca, los últimos sobre todo dramáticos en su puesta en escena onírica; y en medio de todas ellas, la mejor: El delirio de las monjas muertas.

Relata Roda que la serie de El delirio de las monjas muertas nació de la visita que por sugerencia del crítico Galaor Carbonell hizo al almacén de un anticuario a ver una colección de cuadros de abadesas muertas, pintados originalmente para adornar las tumbas del convento de la Inmaculada Concepción de Bogotá y atribuidas a Victorino García Romero (1791-1870). La colección fue primero adquirida por el Banco de Colombia y después por el Banco de la República, en cuya colección permanente de la vieja Casa de la Moneda están hoy. En el origen de El delirio de las monjas muertas hay una notable paradoja, pues si para Roda la historia era casi por antonomasia la historia de Europa -y esto

se nota no sólo por los temas plásticos elegidos durante su carrera sino en los intereses y las opiniones que ha expresado siempre-, su serie gráfica más lograda se inspiró precisamente en unos cuadros coloniales, o sea que es reflejo del aspecto más sombrío de la historia de la Nueva Granada: el desperdicio de sus mujeres enclaustradas, tan común en aquel mundo pobre de espíritu donde la mayoría de la gente, en particular las mujeres, estaba de más. Aquí los cuadros originales, bastante secos aunque por eso mismo expresivos, representan la cruda realidad histórica, torpe, maniatada, colonial y reprimida, mientras que los grabados expresarían la cara oculta no sólo de la historia sino de la cotidianidad negada, el delirio incubado en el largo encierro conventual y destilado en una sucesión de imágenes marmóreas. Este último aspecto resulta crucial en la calidad de los grabados, pues el sueño aparece depurado por una mano lentísima, tenue y cariñosa, al punto de haberse petrificado. Habría que concordar con quien dijo que el parentesco más cercano de El delirio de las monjas muertas, consciente o no, es con El éxtasis de santa Teresa, la famosa escultura de Bernini que reposa en la iglesia de Santa María della Vittoria.

Terminadas las siete series, Roda pareció perder el interés por el medio gráfico y aunque en adelante volvió a hacer grabados aquí y allá, nunca se empleó en ellos con la misma dedicación ni tampoco logró la alta calidad consistente de esa época cumbre. Una interpretación plausible del súbito desinterés por el medio gráfico y de la debilidad concomitante de su pintura al óleo es que el conflicto original que lo había llevado hasta allí estaba llegando a una sinsalida, esto es, estaba dejando de ser fuente vital de energía creativa. Vino entonces algo que podría considerarse el epílogo de la confrontación entre transparencia y cultura: la serie de óleos denominada Flores. A todas

luces estos cuadros son casi abstractos, o sea que las figuras, muchas veces insinuadas o como sumergidas en algún lugar del lienzo, están allí a modo de vestigio de algo que se extingue. El color se ha hecho más robusto, más alegre, más libre, aun cuando todavía tiene afinidades clásicas e impresionistas. Al ver los óleos de Flores uno no puede evitar una cierta analogía musical: muchos están en clave de algún color predominante: amarillo, azul o rojo, tonalidad básica a la cual regresa el espectáculo, como sucedía en las partituras musicales antes que Schonberg y sus condiscípulos y amigos intentaran hacer saltar por los aires el venerado mecanismo del clave bien temperado. Otros cuadros recurren a la bicromía o a la policromía, desde luego, pues Roda siempre fue reacio a dar saltos mortales en estética. En adelante, el estilo del pintor fluctuará entre una solución y otra.

De todas maneras, ya en Flores es notorio que Roda desistía de encontrar el paso definitivo a la transparencia por medio de las figuras, quizá porque pese a ser muy suyas éstas no podían ser otra cosa que testimonio y discurso de la cultura. Como se evidencia en Montanas, la primera serie definitivamente abstracta que pinta en más de veinte años -y luego en Ciudades perdidas, Tierra de nadie, La lógica del trópico y El color de la luz-, vino a encontrarlo por medio de un cromatismo en el que los objetos se han disipado. En Montanas todavía se vislumbran las líneas quebradas que uno asocia con la idea infantil de las montañas, y los cuadros cuidan mucho la sensación de profundidad, típica de la tradición paisajística. Pero por ninguna parte aparecen los objetos del paisaje, ni existe el predominio del verde y del azul que se esperaría de una visión realista. Se trata, pues, de paisajes de la mente, calientes, fríos, templados, evocaciones más de estados de ánimo subjetivos que de lugares reconocibles.

En Ciudades perdidas la idea de paisaje se desdibuja del todo y el rumbo de la pintura pasa a depender exclusivamente de las exigencias que le hacen la composición y el acomodo del color al interior del lienzo. Pese al título, no se ven ciudades por ninguna parte; lo que hay son espíritus de ciudades, colores de ciudades y grafismos. No está el macrocosmos, está el microcosmos. Llegados a la siguiente serie, Tierra de nadie, el nuevo ambiente se ha decantado y, como su nombre sugiere, el mundo del color exhibe con descaro su desnudez de objetos y de personas.

Sobra decir que ni siquiera a estas alturas, cuando puede afirmarse que la transparencia gana la partida, el conflicto que lo trajo tan lejos desaparece del todo. No sólo Roda sigue haciendo retratos y autorretratos, sino que con frecuencia expresa su fastidio, no tanto hacia el hecho indiscutible que la palabra «abstracción» encarna, pero sí hacia la palabra en sí. De ese modo está retomando la reyerta antigua que sostiene con las palabras, y además pretende, como hacían los cubistas, que debajo de todo aquello todavía se encuentre la realidad objetiva, así no se vea. Por eso la pintura conserva el fondo y el primer plano, y el arriba y abajo que uno asocia con el arte figurativo, al tiempo que prescindiendo de los objetos reconocibles consigue construcciones aéreas de una intimidad que desconcierta al espectador, mediante una mezcla inesperada entre la persona afirmada y reconocible y la simultánea libertad de lo visible.

La siguiente serie conocida de Roda, iniciada después de un accidente de salud que tuvo en Barcelona en 1996, se llama La lógica del trópico. En ella y en El color de la luz, la última serie que se le conoce, se nota todavía otro vuelco en su relación con el color. Hasta la serie Tierra de nadie el color era el depositario principal del lirismo y del dramatismo y como

tal tenía una clara vocación de seriedad. No obstante, en La lógica del trópico y en El color de la luz las tonalidades de algunos cuadros de repente han empezado a rondar las fronteras del melodrama. Esta actitud y este tema, hasta hace muy poco prohibidos por leyes tácitas en los anales de la alta cultura -incluido el cine de autor donde las violaciones a la prohibición han sido más frecuentes-, lentamente han ido emergiendo como ricas posibilidades complementarias, o incluso como un atractivo peligroso. Aparte de que no hay placer comparable a la violación del tabú, en este caso del tabú de la envejecida vanguardia, hoy parece lícito interrogarse por el componente melodramático del drama, por la cara ridícula del mal y de la muerte, y sobre todo es lícito explorar las fantasías más íntimas de las personas que con frecuencia asumen la forma subrepticia del melodrama.

¿Cuáles serían los colores del drama en esta clave, o sea los colores que iluminen la cercanía del sentimentalismo sin confundirse con él? Varios cuadros de la reciente serie vienen en clave de «azul real» o, dado que los tubos se compran en inglés, de «King's Blue»; otros traen grandes e impenitentes dosis de rosado. Éstos no son, por supuesto, colores serios, adustos y responsables, y por eso mismo el efecto que producen, en medio de una obra de elaboración refinada y arquitectura compleja, resulta decididamente liberador; u optimista y melancólico a un tiempo, para usar una frase que el propio pintor acuñó por ahí para definir su actitud creativa. Viéndolo bien, la nueva faceta retoma de manera libre y cordial el parentesco de la pintura de Roda con algunos de sus héroes del pasado: dígame Mozart y el Renoir tardío, compañías con las que a no dudar se siente a gusto. Lo anterior quiere decir que si alguna vez Roda quiso ser, y lo fue con peso, un literato de las formas, un heredero digno de la mucha pintura figurativa que vio en su vida, al final escogió una paleta de predominio abstracto

y musical, pues la música, atraída hacia el polo abstracto a pesar de los mil programas con los que los siglos han querido vincularla, resultó más afín a sus armonías profundas.

En los óleos de sus últimas series se ve cuan lejos están ya las influencias de Velázquez, Rembrandt, Picasso y Bacon, cuan lejos los grabados de los años setenta, cuan lejos incluso el cine y la gran literatura, y cuan cerca está el sentimiento ingrátido de todo aquello, decantado en una música del color, en un paisaje de armonías y disonancias cromáticas. Queda la línea, sí, pero ya no es frontera de ninguna representación.

Puede decirse que el pintor a sus ochenta años ha saldado la totalidad de sus deudas de gratitud. La mayor parte de su obra está hecha y en ella se encuentran los testimonios de una vida artística que se negó a seguir corrientes. Cuando había que ser abstracto, Roda fue figurativo por convicción; luego, cuando la figuración renació con fuerza, Roda se lanzó de lleno en el sentido contrario. Aunque no creo que haya tomado por un camino u otro por simple oposición a las modas, no es imposible que el anarquista que desde siempre dormita en su interior y que a veces sale a relucir en largas tenidas con canciones de la República Española y de la guerra civil -respectivamente, la hora cumbre en la breve historia del anarquismo europeo y su más grande tragedia- lo hayan en secreto impulsado a incursionar en territorios que otros abandonaban en manada. Sea de ello lo que fuere, tras un largo viaje el pintor parece haber encontrado el oriente en su personal lucidez traslúcida. Como sigue pintando a diario, todavía tiene muchas sorpresas bajo la manga. En un mundo lleno de artistas previsibles que crean un estilo y por ahí derecho se echan a producir leves variaciones sobre la nada, no es ésta, en ningún caso, una cualidad menor.

No cabe la menor duda de que su obra dejará una gran huella y una marca. En cuanto a la manera y la velocidad en que las deje, nada está escrito. Amanecerá y seguiremos viendo.

Andrés Hoyos Restrepo