

Roda uno y trino

Juan Gustavo Cobo Borda
a Paco Barraquer

Si la primera exposición de Juan Antonio Roda en Colombia data de 1958, en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, donde presentó retratos y algunas naturalezas muertas, su temperamento dado al lirismo y la fantasía lo llevaría muy pronto, en 1961, a una suerte de abstracción emotiva que usaba como referente el tema de El Escorial y que lo impulsó a definirse así: "Mi posición romántica ante la pintura y mi deseo de encontrarle una raíz social".

Curioso contrapunto que se prolongaba en otros aspectos de esta muestra llevada a cabo en El Callejón. Establecido en Colombia, pensaba en España, y una visión poética lo animaba a deconstruir el sobrio edificio herreriano hecho para Felipe II en 1562, Walter Engel ya habló de "expresionismo mágico", al referirse a esa libertad gestual y a esas líneas errantes que iluminaban bloques desde dentro de la materia misma.

Manchas informales, brochazos temperamentales, en azules y rojos, en blancos y amarillos, fosforecían sobre esa ascética piedra gris, y la sólida masa compacta era cruzada y marginada casi en el rectángulo inferior derecho, con esos infantiles fuegos de artificio con que Roda la demolía. Había un placer sensible en el goce con que Roda jugaba por toda la tela, comunicándole el placer de una caligrafía libérrima. Líneas, puntos entrelazados con osadía. El edificio que había servido a Ortega y Gasset para complejas meditaciones y más tarde a Alvaro Mutis para un poema obtenía

ahora una sorpresiva recreación plástica. Los oscuros fondos se poblaban de inteligentes luces. La "Meditación de El Escorial" de José Ortega y Gasset, incluida en El Espectador, se abre con una descripción pictórica: "Esta luz castellana es la que, poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas tortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual"

¿Tendría Roda presente este ensayo al iniciar su serie?

Años más tarde, en 1985, Alvaro Mutis dedicará "Cuatro nocturnos de El Escorial" a este lugar, en su libro Crónica regia y Roda volvería sobre el tema ilustrándolos con notables grabados en color. El poema de Mutis pareciera referirse a la levitante obra de evaporación y transmutación de lo real de los primeros óleos de Roda. Dice así la parte pertinente:

"Entretanto, por obra de la nocturna brega sin sosiego, ocurre la insólita sorpresa: los muros, las columnas, las fachadas, los techos, las torres y las bóvedas, la obra toda adquiere una leve consistencia, esa alada ligereza propias de una porosa substancia que despide una láctea claridad y se sostiene en su ingrátida mudanza frente a la vencida sitiadora que cesa en su estéril asalto".

Para construir El Escorial Felipe II gasta siete millones de escudos, más que el ingreso anual del tesoro, y alberga allí 7422 reliquias de santos que incluían 12 cadáveres completos, 144 cabezas enteras y 306 extremidades integrales de varios santos.

Otro dato a tomar en cuenta: quien buscaba expresarse a través de una gestualidad dramática, de claroscuros y tempestades, era asimismo un lector ávido y un intelectual sensible, que siempre tenía la música, el cine, y la incidencia de la política en la vida pública, dentro del horizonte de sus preocupaciones. Su casa y sus amigos eran un foro permanente sobre las peculiares formas de participación.

Ciñéndonos a nuestro tema, bien se podría rastrear la continuidad con que Roda actuó como jurado, asesor y miembro de los comités de artes plásticas, referentes a los Salones Nacionales o a la pedagogía artística, no sólo como profesor y decano de artes plásticas de la Universidad de los Andes (1961-1974). El español-americano era también un solitario que incidía y un artista de nostalgias clásicas enfrentado a los retos de la modernidad. En todo caso subsistía como retratista con larga familia.

De ahí que en 1964 gane el premio especial de pintura del Salón Nacional con su obra *Los Acosía*, obra de encargo que desató agria polémica. Marta Traba, por ejemplo, la considero apenas digna de un salón de 1930. Retrato convencional "que trata de salvar su completa falta de intención creativa con la pincelada libre de *Las Tumbas*", su serie de 1963.

EL PRIMER NUDO DE LA CONTRADICCIÓN

Hay entonces un Roda que retrata por compromiso o dibuja a sus amigos por gusto y un

Roda pintor que explora mediante un realismo expresivo o llegando incluso a la abstracción, un tema predeterminado. Caso de *El Escorial*, *Las Tumbas*, el retrato de Felipe IV, sus Autorretratos y los Cristos.

Miremos más de cerca estas secuencias. 1963: *las Tumbas*. A raíz de la lectura del libro de Eduardo Camacho Quizado, *La elegía funeral en la poesía española*, publicado por Credos, Roda se centra en una serie de figuras que ama o lo intrigan. Son Agamenón, el poeta Miguel Hernández, Shakespeare, Felipe II, Rubens, Berllozy un rebelde. Otra vez movimientos rítmicos y musicales, de fluido color, arman ese abigarramiento conflictivo de un núcleo central y un espacio sombrío detrás. La pureza estremecida del género, que va de las "Coplas a la muerte de su padre", de Jorge Manrique, al "Llanto por Ignacio Sánchez Mejía", de Federico García Lorca, adquiere en la pintura una temperatura distinta. Hay que enlazar la oscuridad fúnebre con relámpagos de luz para alcanzar así una apoteosis postuma. Ese bloque sepulcral al cual el color confiere nueva vida.

Esa obsesión con la muerte tan española, como lo confirma el pudridero de *El Escorial*, saturado de infantes e hijos bastardos, es ahora conciencia cromática. Sensibilidad que tiembla en la luz a punto de apagarse, Vibración que zozobra, renace y se esfuma, en un espacio no de letras sino de líneas y formas.

Los 12 óleos que exhibió en 1965 en el Museo de Arte Moderno eran variaciones sobre el retrato que Velázquez hizo de Felipe IV. En 1623 de 18 años, Felipe IV nombra a Velázquez pintor de la corte cuando este sólo tenía 24. Lo acompañará la mayor parte de su largo reinado y lo inmortalizará en su pintura. Ese rey solitario y triste, "ese rostro deshecho que espera la muerte con dignidad", hará volver a Roda a la figuración. Al trabajar todos los cuadros

a la vez, esas rotundas cabezas de ojos grandes, a la vez "penetrantes y ensimismados", adquieren el aire de una obsesión alucinada. Bigote, barbilla prognática, gorguera y en algunos casos sombrero. Es por decirlo de forma redundante, una presencia majestuosa, imperial y avasalladora. Pero un melancólico y apagado timbre final de Inexorable extinción ya los deshace y desdibuja, alejándolos en la nostalgia del mito. Seres que fueron, imperios que se derrumbaron, pintura que subsiste conmovedora e inquietante. Esas recortadas cabezas arriba, ese aire de severa gravedad pasará, no hay duda, del monarca dominante al propio Roda que empezará, en 1967, a vivirse como modelo, en su viraje creativo. El retrato, su medio de subsistencia, será ahora el motivo más a mano de su creación.

"La tradición del retrato en España está relacionada con una forma especial de reconocer la centralidad del dolor y la dignidad, lo cual aboca en una visión estoica de la vida"
John Berger, "Olvidéme de la pintura"

Los doce autorretratos que expone en 1967 en la Biblioteca Luis Ángel Arango emplazan a Roda ante sí mismo: el pintor se pinta. El pintor se indaga y se usa como modelo. El pintor dialoga con su imagen y a la vez se vuelve ajeno por completo a ese desconocido que desde el lienzo lo mira. Y que bien puede decir, con palabras de Roda, y en el solitario monólogo de quien permanece horas aislado en su taller: "aprender a ver es un oficio muy largo". Sí, por cierto. Contemplarse a sí mismo entre marcos y rectángulos que lo sitúan y definen, y pinceladas como trazos envolventes que al ceñirlo lo liberan. El color también apunta hacia un romanticismo sentimental de riesgo y apuesta: verdes ácidos, rojos rotundos.

Dijo Marta Traba en el catálogo de la muestra: "El cuerpo se transfigura confundándose con el color y deshaciéndose, dramáticamente, a pesar de las arbitrarias líneas de marco

de espejo que no logran contenerlo." Para concluir: "La imagen gana la batalla, pero resulta usada, averiada; la corroe el color, la asedia y cruza la pincelada, la expulsa la falta de espacio claro y tridimensional".

El combate prosigue en 1968, cuando exhibe en la Galería Marta Traba los Cristos, óleos que se vendían a \$10.000 pesos. Un Cristo de madera del siglo XVII, regalado por su amigo el pintor Luciano Jaramillo, y a quien despoja de brazos y piernas, hace que sólo cara y torso se conviertan en su nuevo motivo plástico: "Ese Cristo representa para mí el símbolo del martirio, de la lucha por la justicia, y no al fundador de la religión cristiana". Al exhibir en Europa esta serie, la crítica reitera los nombres de Goya y Francis Bacon. Sobre todo esto último se hace explícito en las torsiones y tensiones de luz y color con que la paleta estructura ese busto torturado. Al armar, descompone. Al exaltar siembra el germen de la fractura y la mutilación .

Ese bloque corporal es atacado por el pincel y la pulsión creativa se debate entre la forma y su disolución. Por ello todavía yergue los amoratados huecos de sus ojos, apenas manchas negras. Tan solo blancas cuencas vacías. Sutiles líneas claras sobre oscuros trasfondos, nos recuerdan, en algunos de ellos, como su condición es la de prisioneros en su celda. Roda no era ajeno, en su conciencia de izquierda, al clima de represión y tortura que se respiraba en toda América y del cual Colombia no estaba, ni mucho menos lejos.

En la década del 60, cuando Roda se internó en la abstracción escribió en Cromos con gran claridad conceptual sobre este viraje en su obra. El joven pintor Antonio Roda, figurativo hasta hace poco, ha dado media vuelta. Ahora es abstracto. He aquí su explicación:

Si un pintor no sabe hablar de su pintura - pinto y basta, decía el pintor catalán Nonell-

si puede hablar de aquello en que cree, de la libertad de expresión, de la sensualidad de los colores y de la materia, de la sugerencia de ciertos acordes de color y de forma -independientemente de lo que explican- y del placer y de la rabia de pintar.

Se acabaron los dioses y los reyes y los buenos burgueses de Holanda y la pintura sigue. Su utilidad en su existencia y no hay que buscarle tres pies al gato. Se dice que los pintores de hoy estamos en contra o de espaldas a la realidad. ¿A cuál? ¿A la del rey, a la del obispo, o la del señor de la esquina? Sería mejor decir que de cara a la alegría inexplicable del placer o la turbulencia oscuro del deseo.

¿Por qué no pedirle a la pintura que sea pintura y que nos de la medida de un hombre capaz de pensar y de organizar un cuadro con su sabiduría y sus sentimientos y su buen o mal humor?

Los rosas viejos de Las Infantas de Velázquez, que se emparentan con las notas sostenidas de Mozart, persisten en nuestra memoria por encima de las anécdotas y dinastías. El gris, el rosa, el azul, el negro, nos acercan a la comunidad de los pintores en un abrazo profundo. La pintura no figurativa, no adula, ni adora ni sirve a intereses; es un acto de amor, un intento apasionado. No es una pintura enigmática ni para iniciados. Es útil y necesaria para aquellos que son sensibles al color y a las formas".

Lo esclarecedor de estos planteamientos nos lleva entonces a una recapitulación. Su obra oscilará entre un polo figurativo y un abstracto para decirlo en forma esquemática. Entre una preocupación por la figura humana -el rey, el Cristo, él mismo- y una absorción en el juego infinito del color -el Escorial, las Tumbas, La lógica del trópico, El color de la luz- sus dos magistrales series últimas de 1999 y 2001. Pero a la dualidad de estos dos Rodas es necesario

añadir un tercero, tan necesario y significativo como los anteriores: el grabador que en 1971 nos impacta con su serie de 12 planchas tituladas "Retrato de un desconocido".

Retomemos entonces el hilo a partir de los Cristos. Roda, como Bacon, como Cuevas, como Pedro Alcántara Herrán, es un adherente mas a la nueva figuración. Aquella que desintegra las formas de modo crítico para darnos una visión conturbada e interna del hombre en crisis. De la figura solitaria y constreñida y enfrentada a una situación límite. Pero curiosamente Roda parecía contenerse antes de dar el salto a la disgregación final. Su talento como dibujante, sus referencias clásicas, de Velázquez a Rembrandt, su sentido de la tradición y quizás también el hedonismo que emanaba de un color alternativamente placentero y a la vez corrosivo, lo llevaban a retomar opciones aplazadas. Tal el caso de la serie que trabajó entre 1969 y 1970 y que expuso este último año en la Galería San Diego titulada Ventanas de Suba.

LOS ESPACIOS REFLEXIVOS DE LA PINTURA

El conjunto aludía a un cierto clima de misterio, de claustros penumbras, donde el artista, prisionero en la nitidez geométrica del estudio, y sin aparecer nunca, contemplaba como en el se introducían o se desplazaban, envolventes nubes. Alegres y evasivas en ocasiones, en otros casos agoreras y sombrías, todas ellas sugerían una pausa reflexiva. La mirada conturbada por el dolor de los Cristos y la inevitable asunción del envejecimiento junto con la presencia de una naturaleza perceptible que le permitía, como en los sueños de Borges, vivir simultáneamente en tres espacios: El espacio arquitectónico del cuarto mismo, con su cruce de líneas, ángulos y rectángulos. El espacio natural de ese campo

despejado que aún era Suba, con su encanto de suburbio bogotano, donde era posible el aire puro y las vastas extensiones de verde. Y el tercer espacio donde se conjugan tanto su casa y su estudio como el sentido mismo de lo que hace: la pintura.

Aquietado el drama, el marco es una obertura tanto hacia lo que pasa en el mundo exterior como en la intimidad del pintor. Se trata de un ejercicio de austeridad formal que deja atrás sus arrebatos expresionistas y que curiosamente llega a adquirir un vago aire surrealista. Las nubes son también los sueños de quien se evade de sus asumidos límites. En la misma época en que su hogar de cinco hijos se consolida y Roda solicita la nacionalización como colombiano, propone esta fuga. Esta introversión ascética y meditabunda.

Solo que al comenzar los años 70 iba a nacer un tercer Roda. Dibujante y pintor se transforma en magistral grabador. El mismo artista que apenas tres años después iba a recibir el premio de la XII Bienal de Sao Paulo como el mejor grabador latinoamericano.

GRABAR LO OCULTO

Las diversas pruebas de las planchas le han permitido modificar y experimentar sin tregua. Le han concedido una libertad desconocida. De ahí surgirán figuras tan estáticas como viscerales. Las expuestas capas orgánicas del ser humano sacadas a la luz. Y a la vez el deleite de retratar en la Risas, de 1972, los rostros de sus hijas. Un estilo a veces repetitivo e intestinal, de abismos carnales; en otros frontal y parco, más proveniente del cine y la fotografía, y un tercero, barroco, de envolventes telas y flotantes pliegues contrastados por agudos bloques de luz. Con rectángulos tajantes de claridad espectral.

Al dominar su materia, Roda escenifica. Muestra una acción silente congelada en el tiempo. Un flash de luz y otro de sombra. La placa de una imagen estática. De fotografías de cine negro. O ya en movimiento, el escultórico relieve de telas que exhiben como ocultan. Que al ceñir deforman. Las manos se tornan mármol. Y Luis Buñuel, su director preferido, nos hace un guiño. Complicidad de quien se regodea en el placer que emana del pecado. En el deleite que exhala lo prohibido.

Así lo corroboran series como las del 73 y 74. Delirio de las monjas muertas, donde los rígidos retratos coloniales de abadesas difuntas, con sus ingenuas guirnaldas de flores en torno al cuello, sueñan con lo deseado y reprimido a la vez. Al final de sus vidas ven estallar, en lo imaginario, los tabúes con que las constriñeron con moral y perjuicios, con los oscuros hábitos de la represión y el decoro. El rictus mortuorio de la inhibición salta en pedazos y por su mente y su cuerpo circulan táctiles peces fálleos, frutas de Arcimboldo, clavos ardientes que ahora entran eufóricos en lo vedado de la carne para gozar bajo las alas de un cupido transgresor.

No son mujeres áridas, son santas. Solo que se trata de santas con el rostro de la Santa Teresa de Bernini, en Roma, quien desgonzada alcanza el orgasmo. Teatro barroco para representar los diálogos plásticos entre la dicha y la culpa. Dos años después en 1976, Roda afronta los Amarraperros. Doble motivo: los perros que corren, juegan, ladran y acezan en su casa finca de Suba y uno de los perros más celebres de la pintura: el perro enterrado en la arena que inmortalizó Goya y desveló a Antonio Saura.

Perros-hombres, hombres-perros, que amarrados unos a otros, unidos sin remedio por esa cuerda-fuerza, nos obligan a preguntarnos

quién guía a quién. Quien ordena, oprime, lleva, humilla, encadena. Esas cuerdas tensas pueden sugerir tanto la tortura como los placeres sado-masoquistas, donde la tensión crece hasta estallar en dicha o agonía.

De 1978 serán Los castigos prolongación complementaria de lo anterior, donde Prometeo y Sísifo condenados a su circular destino, conviven con el cabro de Satanás, la Inquisición, la locura y la brujería. El belfo de un caballo sopla sobre un cuello atrayente de sexo indefinido mientras la guillotina y el dedo justiciero señalan la falta y presagian el inexorable castigo. O mantienen, opresiva y exultante a la vez, el deleite sin termino de la ambigüedad. El ojo que mira y juzga, rey de sus fantasías, es el mismo ojo de Roda, Dios culpable atrapado por su creación.

En 1981, a los 60 años, Roda realiza los doce aguafuertes y aguafuertes inspirados en el toreo y que llamaría Meditación. Otra vez Goya pero también Picasso.

“Le gustaban también las corridas de toros, los toreros, sus trajes rutilando al sol, cargados de oro, de un gusto especial, pero que armonizaban tan bien con lo luz de España. Le gustaba el ruido de la multitud en las plazas de toros, sus gritos, sus gestos desordenados, tumultuosos, pasando de la adoración a la injuria, según la habilidad o la torpeza de sus ídolos, los toreros”.

Lo pictórico de la corrida también había devenido literario: basta recordar los libros de Cocteau, Leiris o Montherlant sin olvidar, por cierto, a Hemingway. Pero la meditación en blanco y negro de Roda despojaba a la fiesta brava de su brillo folclórico. Como con la muerte y el pecado, seguía predeterminado por la carga ancestral española. Por el ritual de las apariencias, tan visible en lo profano del honor, como en las ceremonias religiosas. Roda, quien en tantas ocasiones contribuyó

con escenografías para el teatro, de Moliere y Valle Inclán a Gabriel García Márquez, adensa la plancha en sombras y calaveras, en la angustia del riesgo. Dispone concentrado su escenario. Se trata de cuerpos desnudos bajo el traje de luces donde estoques, puyas y banderillas entrelazan en un juego asociativo las cabezas astadas de la bestia humana.

También se da allí la cercanía indisoluble entre muerte y mujer. Drama sobre la arena, revivimos el duelo original entre la fuerza Instintiva de la bestia y la astucia inteligente del ser humano. Un hombre enfrente de su miedo de 600 kilos, con apenas un trapo para seducir y vencer al enemigo dentro de un ritual muy preciso, que terminará por involucrarlos a ambos en una intimidad complementaria de eco y respuesta. De llamada y entrega.

Solo que la música, la divisa, el brillo del traje con sus alamares de oro y plata, las banderas que vibran en la altura, la ondulación cromática de los tendidos, la sangre que empaapa el lomo del animal y mancha el ceñido traje, todo ello ha de ser reducido a blanco y negro. Al gris de una metáfora que lo sintetice. Surgirá de allí la proverbial imaginación de Roda con toda su sinuosa sensualidad y la prodigiosa capacidad reveladora de su dibujo.

Podríamos hablar incluso de una geometría barroca que tiene que ser llevada del ruedo a la plancha metálica del grabado para así reordenar el mundo, en superposiciones y ambigüedades. La tersa frialdad de la tinta esta obligada a darnos la visceralidad carnal de la piel del toro, sus opulentos testículos, su cabeza erguida que ya olfatea en el aire el temor de quien lo provoca detrás del burladero. Cortando, esquematizando, Roda logra transmitirnos ese contrapunto de enemigos indisociables, como sucedió en los Amarraperros. También el toro estudia el muñeco de colores, en la mutua danza de

la compenetración creativa, donde los cuernos han devenido penes y las masas carnales zozobrantes siluetas de mujer. La luz que vibraba son ahora sombras, tan dulces como inquietantes.

Si antes rasgaba, ahora oculta y protege. Ese universo tejido de diálogos subyacentes ha quedado dicho (y no dicho) en un pliego de papel. Toda la vida resumida en un instante de muerte, con el estoque del pincel. La pintura, como el toreo, es drama y duelo. Combate que se renueva, cada día, en cada tela. Con cada piedra horadada por lo que la imaginación sueña. De ahí el valor de Roda como dibujante, pintor y grabador. Era muchos pero su obra continúa habiéndonos con un lenguaje único el de la indudable creación.

Roda uno y Trino, Juan Gustavo Cobo
en el libro "Retrospectiva de Roda" Ed.
Museo De Arte Moderno, 2005.