

# Los grabados de Roda

---

Marta Traba

## ANTECEDENTES DE LOS GRABADOS

Hace veinte años que Roda llegó a Colombia, a establecerse definitivamente. En este tiempo, suficiente para determinar las tendencias de un artista y también para formular un juicio sobre su obra, siempre declaró a través de su trabajo una vocación neta hacia la representación de la figura humana, y consiguió afirmarse como un artista de primera línea. (Los hay de primera y segunda, igualmente necesarios porque las más antiguas culturas nos han enseñado la importancia decisiva del coro y, por supuesto, de los coprotagonistas; y la historia de las artes plásticas es mucho más semejante a un drama clásico, con sus desenlaces violentos, su suspenso, sus alternativas emocionales, su esplendor transitorio y la sorpresiva aparición de estrellas sin par, que a la linealidad del progreso, donde se concatenan sin pasión los elementos de causa a efecto; o inclusive, que a la racionalidad irremediable del pensamiento científico).

La primera línea que alcanzó Roda mediante una obra desigual, parecida en su margen de victorias y desastres a la de Alejandro Obregón, no sólo se refiere a Colombia, sino a Latinoamérica, nuestro escenario natural. No hablo del mundo, lo cual sería un simple desliz de megalomanía, no porque Roda no merezca inscribirse en cualquier cuadro europeo y desde luego, específicamente, en el marco de la pintura

española moderna, sino porque nuestra condición de latinoamericanos nos condena a la marginalidad y es mejor asumirla orgullosamente que ocultarla como un lastre.

Ni la vocación de Roda por la figura humana, ni la importancia de su obra son presunciones: este ensayo tiende a demostrar que hay suficiente ilustración y sobrados argumentos para comprobar la vocación figurativa, en primer término, y en segundo, para justificar un juicio de valor tan rotundo.

La preferencia por la figura humana parece difícil de explicar si se tienen en cuenta las series más conocidas de la obra de Roda. La exposición "El Escorial" (El Callejón, Bogotá, 1961), consistía en una serie de variaciones sobre el tema del famoso edificio herreriano construido en 1562 para Felipe II. Los "Escoriales", sin embargo, daban numerosas pistas para seguir la posterior obra de Roda. Una pista invariable era la escogencia de un tema español, que lo filiaba, no dentro de una nacionalidad solamente, sino más bien dentro de una categoría cultural. Aunque la definición de cultura es cada vez más abarcadura, pienso en la cultura visual, en la impronta que deja en el ojo un determinado y muy peculiar manejo de las formas.

El Escorial, como tema visible y reconocible, no tenía nada que ver con los cuadros, y

sólo de modo casuístico podría reconocerse algún dato de aquel edificio severo y pesado, en una pintura que deliberadamente lo contradecía mediante fulgores, un repentismo constante y el arabesco libre, es decir, la contradicción del tema, su deseo de recordarlo negándolo, como para probar que la información sustentatoria de la visión importa poco y nada, y que las visiones son, siempre, superiores al discurso.

Por encima de la eficacia de los cuadros en sí, se percibía esta decisión contestataria, tan española como la decisión de Velázquez rompiendo la tradición espacial en "Las Meninas" y la tradición pictórica en las arbitrariedades de una pincelada maniática: tanto como la de Goya revolcando el rococó en el lodo voluntario de las pinturas negras: tanto como la de Picasso borrando sin cesar sus huellas. No estoy indicando influencia alguna, sino modalidades de comportamiento. (Son ellas las que determinan la existencia de una cultura pictórica, ellas y ninguna otra cosa; ni tema ni estructura formal.) Roda se comportaba, en los "Escoriales", como un español, y no ha dejado de serlo, como veremos a lo largo de los veinte años colombianos, lo cual no es una calificación sino una ubicación, importante para explicarse los elementos in absentia que establecen, si seguimos a Todorov, las relaciones de sentido y simbolización, sobre las que volveremos ampliamente en los grabados.

La segunda pista ofrecida por los "Escoriales" es la inclinación poética, cuya persistencia determina un continuum tan marcado como el anterior.

Proust pensaba que la realidad se forma en la memoria. Todo lo real debe ser transformado en la imaginación y termina siendo algo puramente experimental, lo cual es, para Susanne Langer, el principio mismo de la poesis. Suscribiendo esta idea, considero que

los "Es-coriales" realizan satisfactoriamente ese trabajo de conversión de realidad (punto de partida no visible) en experimento poético, mediante la imaginación. De ahí parte ese constante matrimonio entre la obra de Roda y la memoria, que no cesará nunca y se volverá la razón de ser de sus grabados, mucho más adelante. Pero ahí está el inicio, en esos cuadros libres y aparentemente caóticos, resueltos a manifestarse a través de la vía poética.

Ambas pistas dan una tercera: cultura y poesía son empujadas a resolverse cualitativamente. De ambas se espera que definan la calidad de la obra. Conciernen a la imagen, pues, como un valor profundo, no como una mera apariencia para salir del compromiso formal. Este punto es fundamental: es imposible entender la relevancia de una obra sin este escudriñamiento de sus intenciones, hasta descubrir el menos visible de sus cimientos. La primera piedra de toda la obra de Roda es la exigencia de que cultura y poesía no sean referencias ni episodios ni trucos, sino el peso cualitativo de una idea plástica.

Esto era imposible comprenderlo (sólo podía intuirse) en los "Escoriales", cuya apariencia leve, graciosa y fulgurante tenía marcado parentesco con el desarrollo paralelo de la obra obregoniana y con varias situaciones plásticas del momento colombiano: lo que Walter Engel llamó "expresionismo mágico", buscando honradamente dar con una clave nacional, pero que no pasó de instalarse en Obregón, Roda y algunos epígonos menores que fueron rápidamente devorados por el proceso de compactar las formas, al cual contribuyó Botero como figura estelar.

Dos años después, las "Tumbas", expuestas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, confirmaban los datos procedentes, y aceptaban con mayor franqueza una especie de delirio cromático y gestual, que

a la distancia parece dar razón a la crítica más joven, representada por Alvaro Medina cuando juzga con dureza ese “momento de artificio” (Estravagario, El Pueblo, 2 de marzo 1975), en un buen análisis acerca de su obra.

Sin embargo, la obra tiene siempre un presente y una incidencia positiva o negativa respecto de él. En 1963, las “Tumbas” ejercieron una influencia liberadora, aflojaron la cohibición de un arte largamente provinciano, y ayudaron la fuerza expansiva de las concepciones obregonianas. Sin duda se extralimitaron. Obregón siempre funcionó vis-à-vis de la realidad, convirtiendo su pasión en arrebatos plásticos muy concretos y corpóreos: Roda, manteniéndose en la difícil zona de la potesis derivó hacia la lírica. Las “Tumbas” se ven fraseadas y dislocadas, y su ambivalencia entre clasicismo y romanticismo se inclina de modo drástico por el romanticismo. Es difícil comprender por qué “Los Acosta”, distinguido en el Salón Nacional del 64, es efectivamente, como lo señala Medina, un pésimo cuadro, si no se recuerda que, al tiempo que Roda se deja llevar por la euforia del gestualismo, adelantaba un continuo trabajo de retratista, más o menos vergonzante, sin duda debido a que el momento no era propicio para trabajar en el realismo y que la vía natural de la nueva pintura se inclinaba a la abstracción y a la conquista total de la libertad.

Hay un trabajo de retratista que Roda realiza para vivir, pero que, en el fondo, responde a la destreza de su mano, su fenomenal habilidad para captar lo real, su rapidez perceptiva y el gusto por los detalles. “Los Acosta” quedaron anegados por la disolución gestual, disculpándose de ser retratados.

En los “Felipes”, 1965, Roda retoma con mano mucho más firme el curso de este dolor que es pintar. Sigue involucrado en la ambición poética. “La clave de la forma poética —dice Susanne Langer— es la compilación, no la sencillez”, y Roda parece tomar al pie de la

letra tal definición. Sin embargo, los “Felipes” se reponen del golpe de “Los Acosta”, quizás porque nuevamente se recurre a la memoria (a la cultura como ayuda-memoria), y la admiración velazquiana apuntala una vez más la forma. Las versiones de Felipe IV son reconocibles y son obras cuya esplendidez, al contrario de los “Escoriales” y las “Tumbas”, no ha cesado.

Esto daría la razón a ese reconocimiento actual e irrevocable de que la estructura es la única posibilidad viable para que exista una obra, y no importa que la estructura esté constituida por visiones. Llegar a una visión estructurada no significa, necesariamente, que la visión sea figurativa, ni geométrica, ni siquiera ordenada. Hay, por ejemplo, una increíble estructura cromática en el último Turner, aunque sus telas parezcan tocar la disolución absoluta, y pocas cosas pueden considerarse más estructuradas que los nenúfares de Monet. La estructura depende de las relaciones internas que se perciban en un cuadro: mientras en las “Tumbas” y los “Escoriales” falla esa percepción, en los “Felipes” es notoria. La estructura de los “Felipes”, la claridad de sus relaciones internas, la voluntad de concretar la alianza de ficción y realidad, vuelve a filiar la obra de Roda y no es nada arbitrario que la conduzca a la serie de “Autorretratos” de 1967 (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá).

Los autorretratos son una exploración, desigualmente afortunada. Sin duda, el sensualismo del color y la libertad de la pincelada (esa terrible soltura de Saura y esa enorme habilidad de Miró) conspiran contra la implantación definitiva, no de la realidad, sino de la visión real. De todas maneras, los autorretratos del 67 tienen un mérito que nunca se ha reconocido en lo escrito sobre Roda. Se presentan en una época en que Obregón llega al mejor momento de sus mitologías particulares, y Botero al

mejor momento de su intención satírico deformante

Al precisarse estos dos actos imaginativos, la pintura de Roda queda expuesta, vulnerable, y como sin piso: la cultura española y el recurso poético le ayudan poco. El arte colombiano ya dio el salto hacia la modernidad y no necesita más aperturas.

El tímido inicio de Roda en el realismo se apoya en su propia imagen, que siempre le es fiel, y que da una nueva pista para seguirlo. Roda siempre es él, no sólo como lo es todo artista, sino con un cerrado narcisismo, más devoto de sí mismo que de los otros, encerrado en un "adentro" que, aunque se lleva más como un padecimiento que como un trofeo, ahí está y obstaculiza lo externo, desinteresa de la visión exterior; condena a la introspección, a la imaginación cerrada.

Mientras Botero se define como un fabulista y su personalidad le sirve exclusivamente para aclarar la configuración de su trabajo, y mientras Alejandro Obregón se sirve generosamente del mundo a su alrededor para el bestiario, el paisaje y los demás seres, sobre todo las mujeres, Roda se reconoce en la vocación pictórica como tema número uno, y lo explica en los "Autorretratos". Su personalidad no sólo da forma a las visiones, sino que es el tema de la visión. En 1968, Roda expone los "Cristos" en la Galería Marta Traba en Bogotá. Es su única incursión fuera de la cultura española y, como señala justamente Medina, elige a Bacon quien a su vez tiene las huellas de Goya sobre su cuerpo.

Es una exposición tatuada, es verdad, con la efigie de Bacon: pero es una exposición fuerte y serena, como resignada a persistir en un camino de poco éxito, sin el menor indicio de sobresaltarse por la novedad emergente del "pop" en las nuevas generaciones, felizmente mediatizado por el "pop-criollo" que protagonizó, antes del "pop", el propio Botero.

Las obras, más que en la factura de las obras, se reconocía en la actitud: un ostracismo no exento de melancolía, domina la exposición.

La terquedad de un tema insólito, la energía para convertir aquellas carnes maceradas por Bacon en un tema religioso, desexualizado, el modo de persistir a favor del erotismo y contra la sexualidad (tema sobre el que volveremos en los grabados), marcaban una decisión, simultánea, de ser y desaparecer.

De hecho, la cultura colombiana (que en general es respetuosa en demasía de sus miembros) lo pone a un lado. En 1970, la exposición de la Galería San Diego sobre el tema de las "Ventanas de Suba", es un recuento ineficaz de lo que se dejaba atrás. No vimos en ella lo que seguramente fue: ese acto siempre macabro de revisar los baúles cuando se prepara una partida: de desempolvar, desechar, recordar, resistirse al sacrificio de las cosas. "Representar", —escribe Roda para la presentación de una "Ventana" en la II Bienal de Arte de Coltejer, Medellín— "creo que ésta es la palabra clave para definir el propósito de mi pintura. No es el ejercicio estético, la ordenación estética, como decía un famoso tratadista de arte, ni la búsqueda de una actitud que signifique solamente algo nuevo, sin que haya una razón que justifique esta novedad. La retórica tiene muchas maneras de esconderse para disfrazar lo que realmente es: carencia de motivación."

Era, además, una época de ventanas y de marcos. Nuevos artistas muy valiosos, como Ana Mercedes Hoyos, ajustaban milimétricamente una visión notable sobre la relación dialéctica entre lo interno y lo externo. Fuera de Roda, no se recogió ni un solo indicio de romanticismo ni de gestualismo en la mencionada Bienal, donde imperó, bajo todo tipo de manifestaciones, un mundo puesto en orden formal.

Es importante aceptar, como lo dice el propio Roda en ese momento, que para él el arte no es una ordenación estética. Tampoco para Obregón, razón por la cual ambos se marginaron, por insistir en la aprehensión emotiva, vital, o llanamente poética, del universo. Pero si lucha por mantener vivo un desorden que sin duda homologa al aliento poético y a la fuerza de las pasiones, su curiosidad por lo real no lo ha abandonado nunca: y la realidad es sinónimo de organización formal, de modelo donde cada elemento de un conjunto se articula con los demás y con el todo con una innegable sabiduría. Tomar en serio esa realidad, sin caer en los actos reduccionistas del "pop" que, guiados por la seducción del cartel publicitario estimulan la decisión de los recortes y desembocan en un mundo fragmentario; ése fue el problema.

En el fin de los años sesenta, las "Ventanas de Suba" marcan, de alguna manera, la importancia de Roda para aceptar el realismo más joven que se abre paso entre burlas y va adquiriendo ese tono antiolemne que renovará gran parte del arte colombiano. Roda, hay que aclararlo, nada tiene que ver con la solemnidad. Entre lo solemne (que es el defecto capital de la cultura colombiana contra el cual se estrella, como maestro, Hernando Téllez en literatura, dando paso a Gabriel García Márquez, y que en pintura tiene su sumo pontífice en Fernando Botero) y lo grave, hay una profunda diferencia conceptual. El sentido de la tragedia, ese sentido agónico que es una de las marcas idiosincráticas de España, alcanza a Roda en plena frente, pese a su espíritu moderno y a la mediación de Picasso, cuya huella no deja duda en los dibujos de Roda, siempre que nos refiramos al Picasso tantas veces neoclásico, capaz de dar versiones nerviosas y reminiscentes de esa honda redondez canónica, cuando se enfrenta a los cuerpos desnudos.

Por consiguiente, cuando las artes plásticas colombianas reclaman un relevo, y este relevo está profundamente orientado hacia la iconoclastía de los más jóvenes que, con las grandes excepciones de Luis Caballero y Ana Mercedes Hoyos en la generación emergente en los 60, y de Antonio Barrera en la de los 70, se deciden, antagonizando la larga tradición de la solemnidad colombiana, por la sátira y la irreverencia (que después de Botero encuentran el admirable ejercicio de la ironía en Beatriz González), Antonio Roda se bloquea enfrente a las ventanas de Suba, mirando cómo un cielo dudoso y nubes confusas tratan de abrirse camino.

Un año después de este momento de indecisión, Roda comienza a trabajar de manera sistemática en los grabados.

Es completamente coherente que haya escogido la técnica del aguafuerte y que comenzara su trabajo de grabador con doce versiones (doce Felipes, doce Autorretratos, doce Cristos), del "Retrato de un Desconocido" que es, por supuesto, el mismo Roda.

La técnica del aguafuerte tiene una firme connotación que la religa al pasado. Detrás de los aguafuertes está la gran cultura alemana de la época de Durero y, en España, Goya y Picasso. El grabado no existe en los voluminosos libros sobre arte moderno donde se considera que tales manifestaciones pertenecen a la historia y deben ser archivadas para dar paso a (supuestas) nuevas conductas estéticas, motivadas por un cambio radical de la relación entre el artista y su medio. El progresivo auge de la serigrafía, cuyo verdadero destino es el cartel, y de las técnicas mixtas donde el grabado pide disculpas por las especificaciones de su técnica y se desliza hacia la pintura o el relieve, no hacen más que confirmar esa tendencia a archivar los grabados, y a responsabilizarlos de una conducta anacrónica frente a las poderosas innovaciones del presente.

Trabajaren aguafuerte, aguatinas, puntaseca, introduciendo collages para someterlos a esa técnica, por consiguiente no solamente es desarrollar un trabajo artístico cualquiera, sino que es tomar una posición. A través del pequeño formato del grabado, Roda se separa de la seductora línea de grandes telas emotivas, brillantes. A través de la reproducción múltiple, escoge la vía del receptor más desfavorecido y rompe con los canales de la comercialización en gran escala. Finalmente, a través del retrato, vuelve a situarse en el mundo que le corresponde, a retomar la cacería de los gestos practicada durante tantos años de retratos de compromiso, secretamente gozada pero contraída por el encargo.

Retoma el género cuando los géneros se eclipsaron; el aguafuerte cuando éste fue liquidado por las vanguardias: el escrupuloso desentrañamiento de la realidad cuando esa realidad pasaba a ser el último capítulo de los escándalos montados por los manipuladores internacionales del arte. Sus rostros nunca serán Chuk Cióse ni Wyeth, ni para bien ni para mal: serán siempre "la representación", su palabra clave: volver a presentar lo que ha sido macerado por la visión cultural y la fuerza personal de las ficciones.

Revisando los veinte años de pintura de Roda, parece estar en el inicio cuando comienza los grabados: ese inicio, sin embargo, está lleno de sabiduría impensable sin el ejercicio de la pintura. Aunque no se advierta, aunque se trate de otra técnica y otros planteamientos, la pintura está en el background de los grabados, dándole a la mano un aplomo singular. Este recomienzo, que ha sido celebrado profusamente en Colombia y que, curiosamente, al coincidir con los reviváis de todas partes del mundo, ha tenido en el exterior una acogida que nunca logró su pintura, es, pues, el principio de un final: en el tramo dominado por la pintura, Roda dio

sus pistas, estableció sus ficciones, marcó sus resistencias, mantuvo una personalidad por encima de contingencias no siempre favorables.

Las virtudes que con gran acierto ha señalado Darío Ruiz Gómez, "la ética de la profesión", "la pasión por el oficio", también "la subversión contra una congénita habilidad", dan un tinte moral a una obra que cada vez resulta más difícil analizar y estimar como un mero producto estético. Si los resultados, en efecto, son inequívocamente estéticos, las actitudes son éticas (lo fueron y lo siguen siendo). La preocupación moral la veremos con más cuidado al estudiar la serie de las monjas. Por ahora, quiero anotar que al decir moral, pienso en el mundo ético que es, finalmente, "el mundo con valores", ese mundo axiológico que Hermann Broch estima desaparecido y que, sin embargo, se mantiene a niveles particulares, ya no estatuido por la sociedad sino por la voluntad personal de los hombres.

Jakobson sostiene que el valor es interior a la obra (estructura) pero que tal valor sólo aparece cuando la obra es interrogada. La obra existe en un ámbito distinto al suyo propio, a pesar de las aberraciones a que se ha llegado exagerando la autosuficiencia de una estructura. Ese ámbito externo a la obra, donde se la interroga para convalidarla o rechazarla, es un complejo tejido de situaciones donde cada uno, en un mundo sin valores, escoge sus propios puntos de cadarzo. Roda construye la obra hacia adentro, justificándola internamente, pero la interroga, él mismo, desde afuera, como un espectador cuyo primer requerimiento, su primera satisfacción, debe ser una satisfacción moral.

En la interrogación de Roda, la obra siempre resulta fronteriza entre el pudor y la impudicia. Hay un secreto en las cosas, un develamiento, que Roda conoce muy bien, pero que nunca

lleva a cabo hasta los últimos términos. Ahí le gana la cautela, o quizás el prurito de preservar la belleza, de no destruirla completamente; por eso jamás fue ni será un desfigurador. Por el contrario, no hay obra suya donde no se salve la belleza como convención, como perfil o mano, como adorno, espacio o detalle.

Los que vean en esta prudencia una falta de carácter, se equivocan, y habría que recordarles no sólo la fuerza de los débiles, sino también la facilidad actual para alcanzar la plena impudicia.

Cualquier situación artística, si tiene fuerza de ley, estipula una convención y es tan convencional la deformación de Botero, como la pasión de Luis Caballero, como la cautela de Roda. Lo que me importa definir es esa actitud como una vertiente moral que tiende a apaciguar la destrucción de las formas y que viene, finalmente, de Góngora: polvo serás, mas polvo enamorado.

Si la pintura quedaba pautada por esas preocupaciones, el grabado las explaya. En el grabado, lo mejor y peor de Roda y las visiones y situaciones no explicitadas, que quedaron siempre a mitad de camino, se desarrollan hasta el fin, no importa que sean o no convenientes según los dictados del momento. La autonomía adquirida por los grabados beneficia al mismo Roda: funciona para él, ha sido su catarsis y su liberación. Nadie lo sigue en esto, ni siquiera lo acompaña. No es otra la razón por la cual, de golpe, se volvió un gran artista con un gran nombre, y fue reconocido como tal. Solamente quien se atreve a ser él mismo, a ejercer el pleno empleo de sí mismo, puede destacarse como artista, y esto es, exactamente, lo ocurrido con Roda del 71 hasta el presente. Del 71 hasta ahora, Roda ha realizado cuatro series de grabados. "Retrato de un desconocido", doce planchas, data de ese año.

"La risa", ocho variaciones del mismo tema, está fechada en 1972. Un año después, entre

el 73 y el 74, realiza las doce planchas de la serie "Delirio de las monjas muertas". En la actualidad trabaja en una nueva serie con el tema de los perros.

El desarrollo de un tema con variaciones se inscribe también en la mejor tradición española, si consideramos que la serie más fabulosa realizada nunca en el mundo del arte de todos los tiempos puede ser, perfectamente, las variaciones de Picasso sobre "Las Meninas" de Velázquez. Se puede trabajar, como hizo Picasso, convirtiendo las variaciones en una proeza formal: no hay demasiada distancia entre esto y las hazañas de los acróbatas que ejecutan sin red, saltos mortales sobre la lona. Picasso demostró que la imaginación no es finita, y que, a lo sumo, es la mano la que al final se fatiga y abandona la empresa, pero ésta queda abierta para el que quiera seguirla. Al mismo tiempo, Picasso demostraba la caducidad de las convenciones formales y lo relativo del concepto de creación y, desde luego, la falacia de la belleza. En el impresionante ejercicio de "Las Meninas" se demostró que todo era posible y que la obra era abierta, descubrimiento que ya está capitalizado como uno de los indicios de que nos movemos en mundo contemporáneo.

Nada más diverso de tales intenciones exploradoras y aventureras que las variaciones de Roda, que tienden exactamente a lo contrario: a demostrar que la forma es una y a fortalecerla. Este mensaje unívoco se puede enriquecer; digamos, se puede disfrazar. Pero detrás de la máscara hay la perfecta transferencia. Toda imagen es igual al modelo, no hay más que un ser, secreto y visible a la vez: un desconocido, la risa de Ana, una sola monja muerta donde se subliman las fuerzas del erotismo y ese perro que viene del perro más memorable de la historia de la pintura (aquél enterrado en la arena por la asombrosa mano de Goya), solamente definen un temperamento: Roda.

## II RETRATO DE UN DESCONOCIDO

El verdadero narrador, el sujeto de la enunciación del texto en que un personaje dice "yo", sólo resulta con ello más disfrazado, afirma Todorov, refiriéndose, en este caso, al relato en primera persona que no explícita la imagen del narrador, sino que, por el contrario, la hace más implícita.

Roda se disfraza en los retratos, muchos de los cuales no tienen ni remoto parecido con sí mismo, sino que se percibe que está detrás de la máscara. Lejos de la impudicia de José Luis Cuevas, el mayor autorretratista de este siglo, y también de esa maceración de sí mismo que acomete Bacon al autorretratarse con la reiterada voluntad de destruirse, Roda se contempla con aprensión y con benevolencia, movimientos que parecen encontrados pero que son indudablemente convergentes.

La aprensión la demuestra por la manera de recortarse, rompiendo la unidad visual de la imagen mediante adiciones de rectángulos o cuadrados, zonas expuestas y otras penumbrosas, que cumplen el efecto engañoso de los focos de teatro a la vez ocultadores y reveladores, «n un juego de mostración intermitente destinado a concretar la noción de tiempo, de transcurrencia. Aquí Roda enfoca y desenfoca al desconocido, y lo enfoca parcialmente: jamás se da la imagen entera y, en caso de aproximarse a ella, "Desconocido No. 7", la disfraza, como argumento compensatorio, para hacerla más indescifrable y obligarla a reposar sobre una identidad ambigua, que se desplaza del presente y, por lo tanto, pretende no ser Roda.

A estos elementos aprensivos, tan opuestos a la seguridad con que Cuevas se expone

frontalmente y convierte al espectador en interlocutor y lo rodea ante su presencia, se unen los que señalan una notoria benevolencia consigo mismo, la estima que se disimula y también tiene la misma estirpe española que nunca se aleja de la obra. Baste recordar la presencia modesta y altanera de Velázquez en "Las Meninas" y el modo como se cuele Goya en el retrato de Carlos IV y, mucho más cerca y siempre presente, ese viejo Picasso mirando el coito del joven pintor y la modelo, secreto y lascivo, alejado de las glorias de este mundo pero ansioso, castigado, por la visión del amor.

También Roda es un contemplador en la serie de los "Retratos de un desconocido". Contempla su espectáculo, se autodevora. Se trata de una reflexión algo banal: la que sobreviene cuando un hombre llega a la plena madurez y siente que lo va ganando la melancolía y que ya la suerte está echada. Si me detengo a buscar la explicación exterior de los retratos del desconocido, es porque hay en ellos drama, lo cual podría, erróneamente, ser considerado un elemento negativo frente a la voluntad de suplicarse de los artistas contemporáneos.

Lo que corresponde, de Bacon en adelante, parece ser la destrucción del ser humano. En la exposición memorable que se hizo en Nueva York, "Human Concern, Personal Torment", nadie podrá olvidar el niño putrefacto y envuelto en telarañas de Bruce Conner, los seres como detritus de Kienholz, y los suplicios que se infligía Lucas Samaras. La exposición del Whitney, del 69, marcó proféticamente el camino de sevicias personales que llega a su climax con el grupo de los body-art de Viena, y la muerte, por seccionamiento del pene, de Schwarzkogler. En todo esto, en el franco camino de insania que hizo del body-art el arte del desprecio y la autoflagelación, hay un espantoso margen de indignidad: pero no es la indignidad asumida y subliminal, que

lleva a la reflexión cuyo oficiante supremo es el cineasta Ingmar Bergman: es la indignidad comprada y vendida, azuzada por el implacable mercado y la feria de diversiones en que se convirtió el arte contemporáneo, la horrenda indignidad de exponer los fetos y las mujeres barbudas, el niño hidrópico debajo de la carpa del circo.

Ante esta tarea colectiva, de la cual no hay que culpar a las víctimas patológicas sino a los azuzadores, la salvación de cuerpo y alma es una labor de rescate que se anota como criterio de valor y que, en Colombia, tuvo dos cultores magistrales: Roda y Luis Caballero. Ambos trascendieron el interés por la imagen que, sin duda, es un interés general en la actualidad y que puede integrarse con todo el "pop-art" y el hiperrealismo. Pero aquí no se trata del cuerpo sino de la imagen humana, es decir, de una imagen interiorizada, dotada de habla y de capacidad introspectiva, en el caso de Roda, y de anhelos y pasiones, en el caso de Luis Caballero.

Roda consideró el tema como discurso, y Caballero como ficción. En realidad, los retratos de Roda son una investigación, y participan de la vertiente en que el arte da a conocer, es vehículo de conocimiento y sostiene su pretensión de sabor por vía de la sensibilidad y la emoción, de averiguar visualmente, llevando el acto de la percepción a una intensidad que no tiene el concepto.

Apoyados sobre la percepción pura (al revés de las figuras de Caballero que se valen de la retórica y pasan locamente del discurso a la ficción convencidas de que la ficción es capaz de transmitir lo que el discurso calla, imbricadas, como las de Blake, en la plena apoteosis de lo soñado y delirado), los retratos de Roda son planteos pasivos. El hombre que se describe es el hombre común, y los disfraces no consiguen alterar este precepto. Antiguos, con golgas de encaje, modernos, rufianescos, trajeados de diversas maneras, alterados por

los aditivos de zonas geométricas, siguen siendo el hombre común.

Nada tiene que ver, sin embargo, el hombre común con "el imbécil aplomo que no conoce la duda" definido por Borges: el hombre común es un ser complejo disimulado bajo la máscara de la normalidad. Es el temible hombre común, el azaroso: lo que Roda llama "el desconocido". Freud, considerando que la forma es ambivalente, escribe: "creo que la posibilidad de las formas artísticas de ser ambivalentes emocionalmente, surge del hecho de que los opuestos emocionales (gozo y pesar, deseo y temor, etc.) son con frecuencia muy similares en sus estructuras dinámicas y reminiscentes uno del otro." Freud pensaba, escribiendo esto, en el hombre común y no en el excepcional. Caballero invoca al excepcional; los hiperrealistas al cuerpo; el desdichado Schwarzkogler al horror de ser hombre. Roda acepta, pues, el límite menos espectacular del registro humano. Pero el tormento personal concierne a todo ser humano y no sólo al excepcional o al patológico, La intensa atracción de los retratos de Roda depende de su condición de espejo y de que, mirando ese espejo, se llega a la especulación cautelosamente borrada, la introspección diferida, la tragedia reprimida, el tormento callado:

Esto no es una interpretación, a todas luces imposible en arte, sino la aproximación a una lectura del tema. Pero la apariencia está sostenida por una estructura, y la estructura sobre una técnica.

La felicidad de volver a su primera vocación es tan fuerte que el retrato lo ocupa todo. La preocupación estructural es bastante débil en los retratos, arrasados por la voluntad de volver a ver el hombre común, el hombre Roda, hacia adentro. Hay una superposición de elementos estructurales, una conveniente y siempre inteligente disposición de elementos, pero difícilmente se reconocerían las leyes

compositivas que gobiernan toda poética. Más aún, la propia poética está diferida por el placer de describir el rostro.

Como pasaba en los antiguos retratos, el rostro es todo, y lo demás, orquestación adicional de un tema, acompañamiento. Nada de la abierta polifonía de las monjas aparece en los retratos. Roda es un artista diestro y no deja caer ninguna zona, sabiendo bien que las zonas muertas o excesivamente preteridas liquidan un conjunto. Hay pues, conjunto, pero no pide ser interrogado, sino que es más bien el andamiaje que sostiene el rostro, punto capital y central de la obra. Los andamiajes son hábiles y a ratos muy artificiales (Retrato No. 12), equilibrantes (Retrato No. 1), sorprendidos (Retrato No. 8), clásicos (Retrato No. 6), arbitrarios (Retrato No. 9) - .

Siempre son el paisaje del rostro. Lo mejor de esos paisajes es que, finalmente, Roda acepta la concentración contra la dispersión y hace un juego inverso a sus anteriores trabajos pictóricos. Reúne en el rostro las categorías románticas, las obliga a expresarse como tales, como categorías y no como evasiones ambiguas, y organiza una estructura formal anexa, que no tiene más finalidad que rodear el rostro. Composición centrada y unívoca, vuelve a enfrentar el conflicto clásico-romántico y lo resuelve con la mayor inteligencia: la introspección, la fe en una desordenada trascendencia, se pone en orden con elementos de equilibrio que la fortifican en lugar de licuarla.

El tercer elemento de los retratos es la técnica. Aguafuertista perfecto, realiza la incisión sobre la plancha de metal como ese dibujante consumado que siempre fue, como un dibujante que cree en la línea y la fuerza sin violarla, que la respeta en su veracidad más que en su locura. Pero la línea vive protegida por los grises, modulada por ellos y como envuelta, arropada en las calidades

que van del negro profundo a un blanco moderado, deteniendo toda exageración, en un juego de equilibrios que es más proeza que el exceso.

Realista, la serie es, finalmente, la vieja galería con que los artistas del pasado immortalizaban a los burgueses. La serie no es un capricho, sino un intento de establecer un sistema; lo más próximo de un proyecto semiológico. La serie siempre supone un sistema, ya se trate de Monet frente a la catedral de Rouen y de Warhol frente a Marilyn Monroe. En un contexto actual se aproxima a la secuencia, pero en un contexto anterior al cine, se define como la narración de un tema. También es, sin duda, el folletín, género cada vez más respetable que depende del público más que de sí mismo, que necesita del receptor y no existe sin él. Entre secuencia, narración y folletín, ubicaría los retratos de Roda, descartando enseguida la secuencia por lo distante respecto a cualquier vanguardia. Quedan entre la narración, sin duda presente en el esfuerzo de intercambiar el rostro con las diversas estructuras que lo sostienen, y el folletín, porque ese rostro está dedicado y requiere un espectador que lo reconozca. Reconociéndolo, Roda sobrevive.

No hay, en la historia de la pintura, episodio de sobrevivencia más paradigmático que Rembrandt autorretratándose. No me olvido que sus autorretratos fueron el remedio de la soledad. Un hombre frente al espejo, aceptando que vive, no sólo se escudriña sino que se prolonga. Pero se prolonga para que el otro lo sepa: todo retrato, toda enunciación que se centra sobre el "yo" está engañando al olvido; está jugándole una mala partida a la muerte.

### III LA SONRISA DE ANA

En la serie "Risa", 1972, Roda cede de nuevo a la seducción de la belleza. Por un lado, vuelve

a manifestar, a través de ocho planchas de éxito seguro, su entronque real con la cultura, entendiendo por cultura aquello que fue, que sedimentó, el verdadero "Ángelus novus" de Walter Benjamin que no mira hacia adelante, sino hacia atrás: la cultura de Roda es la suma del pasado, las eternas predilecciones, la amorosa felicidad de lo visto y amado. De otro modo no se explicaría la sonrisa de Ana, ese tema tabú después de que alguien sonrió para siempre desde la Florencia renacentista, en cambio de fijar la mirada en los pezones de plástico de las mujeres de Wesselmann o en los ombligos perfectos pintados por John Kacere, o los muslos de las pin-ups de Mel Ramos, o, finalmente, en la sonrisa ya vendida, organizada y fotografiada de Marilyn Monroe. No, Roda se dedicó a una risa que, por ser de Ana, su hija, debería tener las franquezas directas de la adolescencia, y que sin embargo envuelve y disimula, convierte en sonrisa ambigua, tacha y rodea, vuelve a disfrazar, pero esta vez con diversión y curiosidad. Nadie sabe por qué se ríe un adolescente. Ningún adulto lo sabe.

La risa de Ana es un divertimento, donde, al revés de los retratos, no pesa la introspección sino la estructura.

Todorov ha señalado ampliamente cómo en un texto existen relaciones "copresentes", in presentía, y relaciones entre elementos presentes y ausentes, in absentia. A falta de guías metodológicas dentro de la crítica de arte que sigue condenada a la historiografía, la interprefación (imposible), la sociología o la literatura paralela, no resisto la tentación de aplicar esas guías ajenas, al texto de la sonrisa de Ana. Con tal claridad se definen los elementos in presentía, los elementos que están ahí y no presuponen ningún significante ni significado implícito, que no hay modo de evitar apreciarlos como elementos de configuración. Todos los grabados son bellos tejidos de formas, complejos e inteligentes conjuntos de relaciones presentes, a flor

de papel, dispuestos a ser interrogados y responder sin misterio, explicitados por las mismas combinaciones. Como dice Todorov para el texto literario, los hechos se concatenan, los elementos se combinan por fuerzas de la causalidad, se yuxtaponen.

Todo esto es exactamente contrario a los retratos anteriores donde las relaciones in absentia, de sentido y simbolización, estaban lejos de entregarse a la primera ojeada. De ahí ese largo trabajo de aproximación que hicimos, ese rodeo que, finalmente, no da sino satisfacciones parciales y no alcanza a ser respondido más que ambiguamente; pero eso no significa que la "Risa" sea menor que los retratos: significa que es otra cosa, que Roda apuntó a su vertiente de juego y su facilidad combinatoria, que practicó sobre un encantado y seductor tema y descansó de las introspecciones.

Que la estructura es un valor, ya nadie lo duda (para Jakobson el juicio de valor de una obra depende de la estructura). Que no es todo el valor, ya está casi probado después de las aberraciones a que se llegó diseccionando las obras como insectos. La "Risa" enriquece las estructuras de los retratos, que ya definimos como incidentales y destinadas a rodear el doloroso trabajo introspectivo. Aquí, al emerger la estructura como un hecho casi autónomo, al cual la risa de Ana sólo presta un servicio llamativo, se balancean los valores que alcanzarán una tercera dimensión, cada vez más rica, en la sorprendente serie del "Delirio de las monjas muertas". Las variaciones de la "Risa" son, por consiguiente, más complejas que las de los retratos, en la medida en que son también más superficiales.

Es significativo que en el primer grabado de la "Risa", Ana sea reconocible y que, en términos de definición de género, la modelo viva su "parecido". Un rostro completo, la peligrosa

tentación de la semejanza, el gusto natural por la armonía y la conciliación también natural con el mundo y las cosas, el placer de lo femenino y la atracción no confesada, llevada como pura melancolía, del sexo (que puede encubrirse bien tratándose de su hija adolescente), constituyen el repertorio del primer grabado. El retrato resplandece sin problema alguno, en medio de una estructura incidental.

Pero en el grabado No. 2, Roda hace algo insólito: ciega a Ana. Los ojos tachados podrían, en una primera lectura de la obra, estar destinados a realzar la risa, pero también el cuerpo queda entrecortado. Ana todavía frontal, encarando al retratista, pasa a ser más pretexto que argumento. El regocijo se transfiere a las madejas opulentas del pelo y del vestido. Comienzan los recovecos de las telas y las materias, la sensualidad oculta aflora, y la sonrisa, demasiado expresa, sospechosamente clara, no es capaz de contenerlas. La belleza llega a un punto anacrónico: el de la simetría.

Del No. 4 en adelante, la estructura gana la partida, pero se trata de un entrenamiento para organizar los elementos según sus propias leyes, aún no resueltas. Roda protege tercamente los pedazos esparcidos de la belleza. Los ojos de Ana en el No. 4, parte del perfil en el No. 5, la curva de la ceja en el No. 6, la mano en el No. 7, la mirada en el No. 8.

No se trata, todavía, de puntos claves de la estructura, sino que persiste, más bien, esa nostalgia por una realidad que se perfecciona a través del ojo. Porque Roda siempre ha sido, respecto al ser humano, lo contrario de sus contemporáneos: un reconstructor. De ahí que su Velázquez sea el pintor de la princesa Margarita o las propias Meninas; su Goya el palaciego y aún el de los tapices o el de San Antonio de la Florida; su Picasso el neoclásico: relaciones que salen de su obra y que él, por supuesto, nunca explicita, así como no

confiesa que en los troncos poderosos de sus cristos recompone el cuerpo que Bacon deshace. Ana es el principio del placer.

Lo es porque permite a Roda verificar, si cae en el facilismo de la belleza agradable, su lealtad con la naturaleza. Roda es un creyente de la naturaleza, lo cual es distinto a ser un realista. Pienso, además, que todos los españoles son creyentes y no realistas, desde Zurbarán a López García, y que han mantenido una relación *suigeneris* con la realidad, de tal manera que la percepción recoge la realidad, cristalizándola, sin atreverse a deformarla. Quiero decir con esto que la percepción de un bodegón por un flamenco, un español o un italiano, subraya la sinceridad visual del español, que generalmente se ha llamado realismo de modo grueso y erróneo, como si se señalara cierta incapacidad para transformar lo visible.

El realismo español está en la calidad de la percepción o, a la inversa, la percepción es cualitativa, pondera lo que alcanza, y le da concreción a lo visible, operando, de la manera menos ostentosa, una redefinición de cada objeto. Así actuó Zurbarán, así López García, así Roda cuando decide percibir, sin intermediarios estructurales, sin modificaciones de configuración, la boca o los dientes, o el perfil o la ceja de Ana. Va directo al motivo y lo ajusta. Más neta la sonrisa, más perfectas las manos, más inequívoco el perfil. Para disimular esta asepsia de la percepción, esconde a Ana tras los negros aterciopelados de la cuarta risa, o la arropa con paños, sábanas, paquetes, en la séptima.

De todo este juego, donde Roda sigue afinando los instrumentos técnicos cada vez más perfectos del aguafuerte, la "Risa No. 6", es la única que anticipa el delirio de las monjas muertas.

#### IV EL SUEÑO DE LA RAZÓN QUE PRODUCE MONJAS

Las doce planchas (de nuevo) de la serie “Delirio de las monjas muertas” son, en mi opinión, la gran obra de arte que Roda ha producido en estos años.

Las monjas ya tienen bibliografía, que sería injusto no recordar, siquiera en fragmentos muy cercanos a la estimación del conjunto: “Las doce variaciones de ‘El delirio de las monjas muertas’ —escribe Alvaro Medina (sic)— esconden, detrás de su serenidad y equilibrio, una poética de la sublimación sexual que muy pocos artistas han logrado en Colombia... La contención de la carne en la vida, parece haberles merecido el paraíso de la sensualidad en la muerte... Estas monjas reclinadas son tocadas por manos flotantes y acosadas por símbolos fálicos. Sus rostros son carne muerta, sensible, y sus sonrisas van del éxtasis a la alegría y del dolor gozoso a la complacencia.”

“Roda impregna sus grabados (Eduardo Serrano, Catálogo del Centro de Arte Actual, Pereira, 1974) de una atmósfera generalmente oscura y densa que comunica una inquietud siempre enlazada con el tema. En sus ambientes extraños y sobrecogedores, mórbidos y místicos, se sitúan con impecable acoplamiento los gestos indescifrables y los estertores, las visceras, los fósiles, los velos, los falos y las flores... Ya las líneas a veces se acumulan y a veces se disuelven, en busca de ese realismo que no obstante el carácter visionario de sus obras, revisten sus imágenes.”

“A nadie se le había ocurrido (Galaor Carbonell, Catálogo del Museo de Bellas Artes, Caracas, 1974) ponerles al lado los terrores que las habían perseguido durante

la vida, los recuerdos que las estaban acompañando aún en la muerte. Las confirmó en una vocación final: la de ser metáforas. En la vocación de explicar dramáticamente la contienda tremenda entre lo reprimido y lo que se libera, aunque esta liberación irrumpiera en el delirio.”

El entusiasmo por las monjas muertas se explica muy bien: en esta serie la visión reemplaza, realmente, a la percepción. Pero no porque Roda le sea infiel a la percepción a la cual, por el contrario, cultiva intensamente, sino porque ha entretejido las percepciones hasta formar una trama densa que, así constituida, ya es invención que avala su capacidad de artista; ya constituye la visión, el irremplazable punto de vista que distingue al creador del espectador. El mundo deja de ser perceptible y pasa a ser ficticio, no porque se cancele lo real o lo que se ve resulte extravagante, sino porque la intensidad de la percepción sumada al punto de vista del creador, constituye ese todo que es la visión del artista. Así es un platón pintado por Zurbarán y un pan pintado por López García (y los cito como cadena del realismo en el arte español). Desde los retratos, Roda manejaba la percepción organizada por la estructura. En las monjas va más allá; construye la visión.

La construye desde la primera versión de los delirios. Sobre la monja muerta se abre un universo de visiones, que pueden ser tan concretas como la mano que cincela. Lo bello y paradigmático de los delirios es que las visiones son realistas y, por tanto, Roda aumenta la fidelidad de su punto de vista. Todo es concreto, y también todo es medido, como tatuado por el sello de Roda. Si las monjas muertas sueñan con la grandeza, la eternidad, la lujuria de la carne, la posesión material, todo esto es poderosamente real. Mejor que el término “metáforas”, que suponen una segunda cadena del lenguaje, yo usaría “simbolizaciones”, modos operativos de concretar ideas de manera

que su sentido se nos declare sin reticencia. Manos que alcanzan y rozan; falos que se aproximan, nada tienen de metafóricos. No convocan a la doble lectura. Condensan las simbolizaciones que pesan sobre los sueños. Pero de todas maneras, símbolos o metáforas, se trata de formas indirectas de lenguaje, evocatorias del significado, y que de nuevo nos enfrentan con la necesidad de reconocer las vertientes poéticas de Roda. Que en los sueños de las monjas muertas, en sus delirios, están asediando sin tregua las visiones fálicas, no hay duda alguna. Pero la visión fálica está de tal modo mediada por la poesía, de tal modo detenida en su marcha por explicitar el contenido que (hasta en el grabado No. 6, donde se repite, con la ayuda-memoria de la cultura, el escorzo tremendo del cuello de Santa Teresa del Bernini), el mar poético inunda todo y termina por constituirse en el epicentro de la visión que, en mi concepto, no es el erotismo, sino la creación de la "otra escena".

Mannoni llama "la otra escena" al lugar del arte donde gobierna el juego de los significantes, al revés de la escena real. No sólo el artista debe ser hábil creador de la otra escena, sino que ésta debe admitir la ingerencia del principio del placer.

Me valgo de este concepto para explicar la importancia de los "Delirios". En los "Delirios" se crea, plenamente, la "otra escena". Nunca Roda trabajó con tal riqueza de significantes, creó un campo de espacios virtuales tan ricos y abandonó la linealidad de la narración realista. Tampoco nunca sacó tanto partido de una belleza que pudo pasar por edulcorada y de una ética que pudo confundirse con puritanismo.

Me explico. Los significantes se sitúan en un repertorio ya reconocido por los comentarios críticos citados: manos, falos, flores, paños, alas, líneas, arabescos. Lo que importa es su

reubicación en los conjuntos, porque de ello depende que sean significantes, soportes de signos y no simplemente temas aislados. Ahí es donde Roda deja del todo el espontaneísmo, abandona la felicidad que le sigue fluyendo de dibujar a la perfección una mano o un ala, y las obliga a someterse al proyecto general, a la estructura poética de los delirios. Quiero decir que la red de reacciones domina la seducción de los temas y los empuja hacia el sentido. Los soporta y, finalmente, los aclara. No sólo aclara los delirios, de por sí confusos. Aclara el punto de vista de Roda, la suma de sus obsesiones y sus placeres: da cuenta del artista.

Este es un elemento para juzgarla. Otro, derivado del primero, es el que anota Chklovski: La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas y con la ayuda de las asociaciones que se establecen con ellas. La obra se crea paralelamente y por oposición a un modelo cualquiera. El delirio de las monjas muertas renace, desde luego, al lado de Santa Teresa del Bernini, pero también por oposición a ella. Santa Teresa es una obra impúdica y al mismo tiempo tan envuelta en los oropeles desmesurados de la onda barroca, que su entrega física, su orgasmo frente al ángel, se disfrazan con la violencia decorativa del conjunto. Roda jamás llega a este punto, y los delirios no son espasmódicos, son sólo placenteros. Que los delirios no son sufrimientos sino placer, lo atestiguan las sonrisas apenas veladas, los rostros distendidos, las bellezas intactas. No son "bellezas-máscaras". En el convento de Santa Catalina, en Arequipa, Perú, el más impresionante mausoleo de monjas que yo haya visto jamás, decenas de retratos de monjas muertas presiden cada celda o cuarto opulento, ahora abandonados.

Corresponden al retrato tipo de las monjas difuntas. Rígidas, jóvenes en la muerte, retratadas por otras sepultadas vivas como ellas, rodeadas de flores para convertirlas

en las novias eternas, ( en la dádiva florida para alguien que no las recibe), las realza horriblemente el oropel ajado, la mortaja de la frustración carnal. Algunas son terribles. Las pintoras no pudieron evitar el gesto ácido, la vejez implacable, los años de cilicio. Las monjas de Roda, en cambio, hacen, alegremente, la transferencia a la belleza. Todas son la misma, todas podrían ser Ana, todas son la belleza, perseguida por sus captosres: las poseen en sus delirios, y por eso sonrén, porque la posesión es felicidad. Las acarician, las obligan a comulgar con el amor. Es una proposición; de ninguna manera una lucha. Por eso los "Delirios" siguen siendo poesía lírica, donde el mundo se reencuentra en forma de esencias, y también, nuevamente, de cualidades.

Espacios virtuales y un rico campo pictórico, pese a manejarse con su espléndida aguafuerte, son el marco de esta nueva experiencia poética. Si la composición radica en separar lo contiguo y reunir lo alejado, de modo de subvertir el orden lineal de la percepción, pocas obras de Roda han estado tan atentas a la composición como los "Delirios", los cuales, por lo mismo, convergen en la estructura de sentido antes descrita. No es una composición compensatoria, ni siquiera centrada como en los retratos y en la risa de Ana, ni se puede pautar por los cortes horizontales de los "Delirios" No. 11 y No. 12. Su encanto reside en su singularidad y en el modo autónomo con que funciona cada delirio: volvemos a reconocer la dificultad, la complicación poética a que aludía Susanne Langer.

La homogeneidad de las visiones, el punto de vista singular con que un artista resuelve modificar lo percibido también es, como la estructura, un juicio de valor. Pero la visión no es unívoca, no tiene un solo destino y una sola manera de expresarse, sino que, lo mismo que la poesía, es algo complejo, una urdimbre donde se entretejen muchas situaciones.

Esas situaciones pueden verse, por el esfuerzo de componerlas apretadamente, como una sola: tal es, por ejemplo, el caso de Alejandro Obregón, cuyas múltiples visiones se acoplan de tal manera que terminan constituyendo un haz, o una convergencia perfecta que hace de punto de atracción para el espectador.

En los grabados de los "Delirios" Roda trabaja con la concepción polifónica, más actual, de la composición (bien sea literaria o artística; lo que Bajtin llama, para la literatura, el género dialógico o polifónico). Los "Delirios" son claramente polifónicos; múltiples voces autónomas contribuyen a la composición, pero la composición es perceptible, sin embargo, como una unidad.

Los elementos de la polifonía se manejan sobre un espacio virtual dado por el negro, sin referencias, sobre el cual se destacan las figuras. El lugar para esas figuras cumple de manera estricta las condiciones de virtualidad que son las propias del espacio creativo.

El espacio virtual es un espacio imaginario, que puede o no imitar el espacio real: lo curioso es que los "Delirios", que tanto le deben a la cultura del pasado, y que aceptan de modo tan armonioso categorías aparentemente caducas como las de la belleza, la proporción, la exactitud anatómica del dibujo, la técnica sin trucos, se diseñan sobre un espacio virtual enteramente moderno, es decir, sobre el vacío que ha sustituido las antiguas concepciones espaciales imitativas; de modo que, salvo en el caso del "Delirio No. 10", las figuras volumétricas aceptan un espacio virtual negativo, que no las contiene sino que más bien las soporta como un estuche oscuro. Quizás voluntariamente, el contraste entre la claridad pormenorizada de las figuras y el negro obstinado de ese estuche, da esa sensación irreal, de verdadera ensoñación delirante.

En cuanto al delirio mismo, ya he anotado el grado de su placidez y de su aquiescencia. Tampoco el placer por el sexo, la opulencia de los ropajes, el ornamento y los signos de vida, llegan a constituirse como categoría fantástica. Más propio hubiera sido llamarlos sueños, por el tono poético que los domina.

El sueño de la razón es otro viejo tema español, que Goya jerarquizó en sus inmortales grabados donde, realmente, "el sueño de la razón produce monstruos". Aquí el sueño de la razón produce el placer que, como siempre en la obra de Roda, es el moroso placer de lo cotidiano, el placer de lo posible. Más que reprimido, el placer es negado y, tal vez, temido. No castigado por las nociones catequísticas de pecado y expiación, sino por la voluntad de abstenerse. La abstención como forma de vida, como una elección que irrevocablemente tiñe el mundo de nostalgia es, sin duda, el "tono de Roda".

A lo largo de veinte años de trabajo, ha dado, finalmente, con el tono justo: ha sido cuestión de paciencia y afinamiento, virtudes cardinales de esta tarea creativa tan alejada de los sobresaltos como de la trivialidad.

## V LOS PERROS

En 1975, Roda comenzó a trabajar, seriamente, sobre el tema de los perros, en el cual sigue en la actualidad.

Hay un cuadro, en la admirable historia de la pintura española del siglo XVII-XIX, que me conmueve particularmente, y me produce una especie de interdicción admirativa: es el perro enterrado en la arena, pintura de Goya que se ubica entre la última serie de sus trabajos para la quinta donde vivía en Madrid.

Es difícil adjetivarla, pero lo más adecuado sería llamarla "increíble". La credibilidad de una obra está relacionada con las referencias culturales que la rodean; en otras palabras, con la manera como acata y responde a una convención de época, por más original que sea su planteo y más singulares sus proposiciones personales. Pero el perro enterrado en la arena establece, entre el comienzo del siglo XIX y todas las obras que le son contemporáneas, ese vacío inmenso que carece de explicación y que por lo general se atribuye a la videncia y a la profecía. El tema del cuadro es patético, puesto que sólo se ve la cabeza diminuta del perro con un solo ojo ansioso, enterrado en una especie de montículo poco descifrable, por encima del cual Goya pintó un espacio enorme, absolutamente vacío, que puede ser cielo, espacio o pared o, simplemente, pintura.

La imposibilidad de descodificar claramente este cuadro en un momento donde los códigos son meridianos, la solvencia con que la pintura del gran espacio decide ser sólo pintura, huella y tacto de la pintura, es decir, lo que los informalistas llaman "textura", son, sin duda, elementos increíbles, porque la destrucción de los códigos es cosa actual y mucho más lo es, todavía, el nihilismo a que llegó, siguiendo la estirpe correcta, el español Antonio Tapies en nuestros días.

Pero el perro de Goya me viene a la memoria no por afinidad con Roda (mayor sería, ya vimos, la afinidad con las propuestas informales o "aformales", tal cual las retitula Moreno Galván), sino por el tema mismo. La semejanza de los perros es evidente: el perro feo y humano enterrado en la arena; el perro feo y humano a los pies de Nicolasito y Maribárbola, los enanos de la princesa Margarita en "Las Meninas" de Velázquez; los perros brutales con que el mexicano Gironella, ya en nuestros días, destroza a la reina Mariana; el "perro-gente" del que se

ocupa ahora Roda, son de la misma especie: y la especie verifica ese gusto español por lo doméstico y vulgar, por el encuentro natural con los esperpentos, por la distinción tajante entre elegancia y realismo y, en ella, la opción por el realismo. También por la vieja historia de las humillaciones y la frente contra el polvo, así se trate de la frente portentosa de Zurbarán.

En los perros de Roda, la configuración parece quedar mano a mano con las simbolizaciones. Lo que se dice; el perro, manos pies, brazos, las infaltables cuerdas, está descrito con la rudeza realista que significa subrayar, junto con lo percibido, lo omnipotencia de lo real: en otras palabras, lo percibido es más intenso que lo real, pero corre en su misma dirección, no en otra diferente o transformadora.'

Claro que en la intensificación de la percepción real hay un cambio, pero no cualitativo sino cuantitativo. El realismo persigue aquí la percepción, no la desvía: el perro y los lazos de cuerda, el brazo, acometen este trabajo y se imprime en un realismo que parece nuevo respecto a la poética de las monjas, la risa de Ana y los retratos, y que, felizmente, no tienen que ver con el oportunismo hiperrealista. (No incluyo en los hiperrealistas a los realistas españoles reunidos alrededor de López García.)

El grabado se despoja y por lo mismo la simbolización es menos obvia y funciona mejor dentro de su carácter oscuro y mediato. Sin poder revisar todavía la totalidad de un trabajo que está en vía de realización, quiero detenerme en un grabado admirable donde la cabeza del perro, de frente y con la lengua afuera, aparece contiguo a un brazo que pende, laxo pero no muerto, enredado en una cuerda que la mano sostiene con firmeza y que a la vez alcanza al perro. Los elementos dramáticos solicitan una vasta lectura polisémica, tentando a las interpretaciones

que, finalmente, no son más que respuestas narcisistas del lector.

No caeré en el vicio de interpretación, por consiguiente, sino señalaré el extremo de perfección, la confrontación de estructura y simbolizaciones y la extraordinaria modulación de los grises.

Así llega a ese grado de melancólico hermetismo, si se quiere de desesperanza, que Antonio Roda testimonia con toda su obra, y entrega como parte de sí, de su sabiduría plástica y su recatada confesión: sin tocar los extremos de nacimiento y muerte, sin embarcarse en las pasiones arrasadoras, ha sobrepasado la vida cotidiana llenándola de valores poéticos, de impregnaciones culturales, y de calladas señales de trascendencia.

Los Grabados de Roda,  
Marta Traba,  
Ed. Museo De Arte Moderno, 1977.