

Juan Antonio Roda

Habitante de la pintura

Carlos Arturo Fernández Uribe

Varios de los principales artistas que, en la década de los años 50 del siglo pasado, marcaron la consolidación de la modernidad en el arte colombiano, gracias a una proximidad con los movimientos internacionales de las vanguardias, tienen la peculiaridad de ser artistas colombianos que no nacieron en Colombia. Tres de ellos forman parte de un amplio grupo de intelectuales y creadores nacionales de quienes se vienen celebrando los respectivos centenarios de nacimiento: Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau (1920-2004) y Juan Antonio Roda (1921-2003).

Por lo demás, si se amplía el marco temporal, aparecen otros dos artistas, nacidos extranjeros pero definitivos en la historia del arte colombiano. De una generación anterior a los ya mencionados, es el alemán Guillermo Wiedemann (1905-1969) quien llega a Colombia en 1939, huyendo del dominio nazi. Y más joven que aquellos, aparece Rogelio Salmona (1927-2007), nacido en París, en el seno de una familia de padre judeoespañol y madre francesa, originarios de Tesalónica (Grecia), que se radicaron en Colombia en 1931.

Cuando en la Historia del Arte se piensa en los movimientos que, en la segunda mitad del siglo XIX, marcaron el cierre de la vieja tradición renacentista y la apertura hacia un arte nuevo, se recuerda siempre que muchos de esos artistas nacieron alrededor de 1840, una fecha que adquiere un valor casi emblemático, aunque, en realidad, en ella no se hubieran producido obras muy significativas. Tras el interés por esa fecha se encuentra, por supuesto, la idea de que la historia se define a través de

la sucesión de generaciones que, por diferentes caminos, van conformando unos intereses relativamente convergentes que le dan a cada generación un perfil particular. Más allá del posible debate sobre el carácter demasiado abstracto de esta idea, los esquemas generacionales ofrecen ventajas metodológicas para el relato de la historia. En ese orden de ideas, 1920 se puede considerar como una fecha crucial, determinante para la historia del arte colombiano. Parece casi increíble, pero, además de los ya señalados Obregón, Grau y Roda, alrededor de esa fecha nacieron Leo Matiz (1917), Rodrigo Arenas Betancourt (1919), Edgar Negret (1920), Lucy Tejada (1920), Manuel Zapata Olivella (1920), Cecilia Porras (1920), Nereo López (1920), Manuel H. Rodríguez (1920), Héctor Rojas Herazo (1921) y Eduardo Ramírez Villamizar (1922).

Pero regresemos a los artistas colombianos nacidos en el exterior entre 1920 y 1921. La relación con el país fue diferente para cada uno de ellos. Obregón, hijo de padre colombiano y madre española, nació en Barcelona, pero pasó parte de su infancia en Barranquilla. Grau nació en Panamá, solamente porque su madre decidió viajar allí sabiendo que esa ciudad ofrecía una atención médica de mejor calidad, pero pocos días después del parto la familia regresó a Cartagena y, por tanto, el nacimiento de Grau en el exterior corresponde a una circunstancia más accidental. En Roda el asunto es más complejo.

Desde una perspectiva de las relaciones culturales del arte, el caso de Roda es diferente del de Obregón, Grau y Salmona, y quizá más

cercano a Wiedemann, en la medida en la cual ambos llegan como artistas ya formados y se enfrentan a una realidad nueva y básicamente desconocida. Pero, a pesar de las diferencias, de todos ellos puede decirse que, en un momento en el cual muchos artistas latinoamericanos se aferran a las corrientes estéticas internacionales para desarrollar un arte nuevo, estos, por el contrario, lo buscan en la atmósfera propia del contexto colombiano.

Juan Antonio Roda nació en Valencia, España, el 19 de noviembre de 1921. Siendo muy niño, la familia se traslada a Barcelona donde desarrolla su formación artística y donde vive la tragedia de la Guerra Civil y los comienzos de la dictadura franquista en una zona predominantemente republicana. También en Barcelona comienza a exponer y obtiene los primeros reconocimientos por su obra. Gracias a una beca del gobierno francés, en 1950 comienza a estudiar en París, junto a su amigo Antoni Tàpies, lejos del conservadurismo y la censura del régimen español; París le posibilita el descubrimiento del cine, del existencialismo y de muchas facetas del arte contemporáneo. Tras un tiempo más en Barcelona, donde la situación política le resulta insoportable, regresa a París. Allí conoce a la escritora María Fornaguera, de padre catalán y madre colombiana, con quien se casa en 1953, y en 1955 se establecen definitivamente en Colombia buscando mejorar la situación económica familiar. Está próximo a cumplir treinta y cuatro años, la misma edad que tenía Wiedemann al llegar al país, y la suya es una difícil historia de descubrimiento y de inserción en la realidad colombiana, que solo es posible a partir de una de sus convicciones más profundas, a la que permanecerá fiel durante toda su vida: en la cultura y en el arte, la única seguridad radica en no estar seguros de nada ni atados a nada, ni siquiera a lo que uno mismo ha hecho o a aquello en lo que ha creído.

Lo que vendrá después será una dedicación total a la pintura, en la cual se unen la profundidad y el compromiso con el trabajo y el conocimiento amplio de la historia del arte español y, de manera particular, de la obra de Velásquez a quien considera el más grande pintor de todos los tiempos: cada vez que le fue posible, estudió con paciencia y pasión la pintura de Velásquez, hasta llegar a la convicción de haber penetrado en el sentido de su pincelada y en su uso de los colores. Se trataba, por supuesto, de algo así como una “intuición pictórica” que le permitía, desde su punto de vista, meterse en la atmósfera de las obras de Velásquez, rompiendo con la pretensión de entenderlas a cambio de la experiencia de vivirlas desde adentro. Quizá esta experiencia íntima lo lleva a la certeza de que el camino del artista es el de dejarse llevar por la obra que está creando; y, de la misma manera, que quien se acerca a una obra de arte debe también dejarse atrapar por ella, sin renunciar al propio bagaje cultural, pero, al mismo tiempo, sin imponer prejuicios intelectuales o estéticos, en la convicción de que la obra nos abre siempre mundos nuevos.

Es significativo el panorama extraordinariamente variado que despliega la pintura de Roda a lo largo de estos años. Desde su época de formación en Barcelona empezó a hacer retratos y continuará trabajando en este campo a lo largo de toda su vida. Son obras en las cuales se reconoce una especial penetración psicológica, muchas veces lograda con una total economía de medios: pero es una penetración que no solo se refiere a la persona retratada sino también a un análisis del propio artista en su relación con el otro. Y aunque, por lo general, son retratos realizados por encargo y, en consecuencia, con un fuerte predominio figurativo, este es siempre un campo de experimentación: no solo en una serie de autorretratos que igualmente se extienden a lo largo de los años, sino también, si aceptamos darle

un sentido más amplio a la idea del retrato, como variaciones libres a partir de la historia del arte, desde las imágenes originales de Velásquez en la serie de los “Felipe IV”, pasando por el arte colonial en los “Retratos de un desconocido”, hasta el arte de su propio tiempo analizando la obra de Francis Bacon en los “Cristos”: un amplio proceso que llega, incluso, hasta la abstracción.

Porque también debe afirmarse que Juan Antonio Roda se mueve libremente entre la figuración y la abstracción, sin sentirse jamás aprisionado en extremos irreconciliables; como se dijo, su más profunda convicción es que no hay que estar seguros de nada y, por eso, a lo largo de su vida parece estar siempre dispuesto a recorrer el sendero contrario de aquel en el que se siente seguro. Y lo hace con plena conciencia de que ello tiene implicaciones graves en la comercialización de su obra, porque cuando el artista cambia se expone a la crítica devastadora o al rechazo de los galeristas y del público. Él lo enfrenta de la única manera que sabe hacerlo: “Yo lo único que sé es pintar, pintar todos los días desde por la mañana, aunque anuncien a los cuatro vientos que la pintura se va a acabar”. Lo que explora en la figuración es la pintura misma: el dibujo, el espacio, la composición, la pincelada, el color, el orden y el caos, las atmósferas, el clima poético, la musicalidad, el juego entre mirada e imaginación, entre sueño y vigilia, la espontaneidad, la historia del arte y, seguramente muchos otros asuntos, todo ello más allá del terreno de las anécdotas o de la mera reproducción de las apariencias de lo real.

Y justamente persiguiendo los mismos problemas que buscaba en su obra figurativa, es decir, por el desarrollo de la pintura como tal, se lanza a una abstracción que, sin embargo, está siempre dispuesta a hacer patentes las múltiples variables que la aproximan y la separan de la figuración. En última instancia, lo

que siempre persigue es la creación de aquellas atmósferas que facilitan al espectador aproximarse a la obra con total libertad y entregarse a la posibilidad de sentir, de tal manera que se establezca con la obra una comunicación interior, que no es posible traducir en palabras. Frente al siglo xx, ansioso de originalidad, que descubrió tantas posibilidades en el arte abstracto, bien puede preguntarse de qué tipo es la abstracción de Roda, corriendo el riesgo de encasillarlo como, de hecho, ocurre con muchos otros artistas. Pero, quizá, la búsqueda de la propia atmósfera que él persigue a lo largo de toda su obra como esencia misma del arte, lo libera de esas catalogaciones y nos permite descubrir una abstracción de múltiples dimensiones: romántica, expresionista, lírica, gestual, informal, emotiva, onírica, pictórica, poética. No de otra manera podría entenderse, por ejemplo, su serie “Tumbas”, con la cual se inaugura el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963, una serie con obras cargadas de emoción, apoteósicas, según Marta Traba, porque eligen la intensidad del desorden, pero nunca gratuitas porque en todos los casos las enfrenta a partir de la sensación que le producen distintos personajes de la historia, del mundo del arte y de la literatura. Volverá al año siguiente a una figuración profundamente expresionista en los ya mencionados “Felipe IV” y luego en los “Cristos” de 1968.

Conviene señalar que la manera como Juan Antonio Roda enfrenta su trabajo artístico es también compleja y sistemática, lo que incluso parece contradecir la emoción del desorden que busca en sus pinturas: afirma a veces que, a diferencia de lo que es normal para la mayoría de los artistas, él solo trabaja en una obra a la vez, procurando pintar doce cuadros al año. Y, como ya se ha dicho, trabaja por series, lo que significa que sabe que no es posible en una sola obra lograr el desarrollo de todas las ideas poéticas que le genera un problema; y menos aun porque es un proceso en el cual, como él

dice, se deja llevar por el mismo desarrollo de la pintura. La más clara manifestación de la complejidad de este proceso creativo aparece en el elenco de sus exposiciones individuales, las cuales se realizan muchas veces como presentación de alguna de esas series.

Pero estos años, desde 1959, son también de una intensa dedicación a la docencia, primero en la Universidad Nacional y luego, entre 1961 y 1974 como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes donde se convirtió en el maestro inolvidable de gran parte de una generación que va a dejar una huella definitiva en el arte colombiano. Allí fueron alumnos directos o indirectos suyos Beatriz González, Luis Caballero (quien afirmaba que Roda nunca fue su profesor, pero que él siempre fue su discípulo), Bernardo Salcedo, Olga de Amaral, Lorenzo Jaramillo, Maripaz Jaramillo, Carlos Rojas, Aseneth Velásquez, Juan y Santiago Cárdenas, en un período en el cual también Marta Traba era profesora en Los Andes: bastarían estos nombres de sus alumnos para hacer patente la importancia histórica de Juan Antonio Roda y para comprender que la actividad conjunta de Marta Traba y Roda fue definitiva en el desarrollo del arte colombiano.

Pero, al mismo tiempo que profesor, Roda era alumno y, bajo la asesoría de Umberto Giangrandi, se dedica al estudio del grabado: a los cincuenta años, una edad en la que la mayoría de los artistas se instalan en los logros obtenidos, un pintor admirado deja a un lado los pinceles y óleos que le han valido todo el reconocimiento del que goza: como tantas veces, renuncia a lo conocido y se lanza, sin salvavidas, al riesgo de un posible vacío. En efecto, a comienzos de los años 70, Roda parece abandonar la pintura y se adentra en un territorio casi desconocido para él; lo explora con el mejor de los guías que es el dibujo. Sus alumnos, como Lorenzo Jaramillo, por ejemplo, recuer-

dan la insistente afirmación del maestro: hay que dibujar siempre y se dibuja con los ojos, no con reglas, porque el dibujo permite profundizar en la forma, crear la imagen, generar una atmósfera poética que es caos, pero no desorden: “aprender a ver es un oficio muy largo”, decía Roda. Quizá podría suponerse que al dejar a un lado la pintura se abandonaba también el color, en aras del dominio del negro y el blanco; sin embargo, el grabado de Roda se revela como un territorio que entre los dos extremos genera infinitas gamas de grises que inducen, en quien observa la obra, la intuición de que nos encontramos en un universo lleno de variaciones cromáticas. No se trata de racionalizar o de entender, sino de abrirse a la fuerza de la sensibilidad y entrar en un terreno donde convive el sueño con la música y la poesía. El resultado de ese “salto al vacío” son algunos de los más impactantes grabados del arte colombiano, en las series “Risa” (1972), “Delirio de las monjas muertas” (1973) y “Amarraperros” (1976): todas ellas producto de imágenes casuales que lo impactan profundamente y de las que, de alguna manera, busca liberarse como si se tratara de una obsesión.

Pero, también dentro del grabado, se mueve explorando las más distintas posibilidades. Por ejemplo, el conjunto “Delirio de las monjas muertas” surge de la visión de algunas pinturas coloniales que representaban monjas muertas, un tema que se repetía con frecuencia a la largo de la América española, y que, tras siglos de olvido, empieza a ser conocido de nuevo a finales de los años 60. De allí surgen estos grabados en los cuales se acumulan fragmentos y detalles de cuerpos, velos, pliegues, adornos y variados elementos simbólicos en una conjunción que nos hace evocar el arte barroco, el misticismo, el erotismo reprimido, la censura opresiva y, al mismo tiempo la trascendencia. Roda, profundo conocedor de la poesía mística española, sabe muy bien que este es un territorio extremadamente cargado

de significados más allá del ámbito religioso, y nos introduce en él, como los grandes artistas del Barroco, evitando la lectura simplista que limita los campos del erotismo y la mística.

Y tras esta mirada sobre extrañas obras coloniales, que Roda recrea a partir de la riqueza de sus referencias literarias, vuelve los ojos a la realidad más cotidiana y prosaica, a su propio perro atado. La fragmentación continúa también en los “Amarraperros” pero, al contrario del “Delirio”, estamos ante una especie de simplificación general que se revela también profundamente significativa: en última instancia, no sabemos quién ata a quién, si el hombre o el perro, de tal manera que todos resultamos atados, oprimidos, encerrados, limitados, en obras que ofrecen una clara lectura política que surge de la creación de la imagen.

Sin embargo, tampoco el grabado se convierte en una meta final, sino que a partir de entonces se mueve libremente entre el grabado y la pintura. Tras la intensa dedicación a la gráfica durante los años setenta, regresa a la pintura con la serie “Los objetos del culto”, de 1979. Luego, mientras se desempeña como Cónsul de Colombia en Barcelona, en la primera mitad de los ochenta, vuelve a trabajar el grabado en la serie “Flora” (1983). En la etapa final de su vida trabaja siempre con gran intensidad y produce una notable cantidad de cuadros que se mueven entre la figuración y la abstracción, en series como “Flores” (que termina en 1987), “Montañas” (1989), “Ciudades perdidas” (1991), “Tierra de nadie” (1993), “La lógica del trópico” (1999) y “El color de la luz”, una serie de 2000 que muchos consideran como las pinturas no figurativas más logradas en la historia del arte colombiano.

Retratista, pintor y grabador, Roda es “uno y trino”, como decía Juan Gustavo Cobo Borda.

A lo largo de una vida de intenso trabajo y de la más radical honestidad frente al proceso artístico, Juan Antonio Roda crea uno de los conjuntos más extraordinarios de la historia del arte colombiano. Es la obra de un artista integral e íntegro que busca siempre “habitar la pintura”. En 1992, la Biblioteca Luis Ángel Arango presenta una gran retrospectiva titulada, justamente, “Habitar la pintura. Juan Antonio Roda 1938-1992”, curada por Carolina Ponce de León, que se expone algunos meses más tarde en el Museo de Arte Moderno de Medellín. A propósito de esta retrospectiva, Roda afirma que “Habitar la pintura es para mí una forma de ser y estar en el mundo, en otras palabras: la manifestación y el ejercicio de una ética vital”.

Cuando falleció en su casa de Suba, cerca de Bogotá, el 29 de mayo de 2003, trabajaba intensamente en una nueva serie que titularía “Santuarios”, destinada a presentarse en su primera exposición individual en Madrid.

Tras su muerte se produjeron muchas exposiciones en homenaje y celebración del gran artista. Una forma privilegiada de aproximarse desde la distancia a la obra de Juan Antonio Roda es a través del catálogo de la muestra “Juan Antonio Roda. Exposición Retrospectiva”, del Museo de Arte Moderno Bogotá, en 2005, catálogo que está disponible en línea en la dirección <https://issuu.com/danielplata/docs/roda>

Carlos Arturo Fernández Uribe es profesor de la Facultad de Artes, de la Maestría en Historia del Arte, e integrante del Grupo de Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia de la Universidad de Antioquia.