



Juan Antonio Roda. *Montaña*, 1989. Acrílico sobre lienzo. 150 x 194 cm. Cortesía Galería El Museo, Bogotá.

La contemporaneidad del eros en los grabados de Juan Antonio Roda

Adriana González Navarro

El otro, que yo deseo y que me fascina, carece de lugar.

Byung-Chul Han. *La agonía del eros*

A Juan Antonio Roda se le considera como un artista moderno, y sus pinturas se sitúan dentro del expresionismo abstracto. Sin embargo, su obra gráfica se ubica dentro de otra

tradición de la Historia del Arte, pues optó, en las décadas del 70 y el 80, por la técnica del grabado en metal en blanco y negro. Esta decisión lo hizo ser contemporáneo de Goya y de Durero, en su técnica, y de los pintores neogranadinos de los siglos XVIII y XIX en sus temas, al poner a andar de nuevo, en la dinámica del arte de finales del siglo XX, tanto

la práctica colonial de los retratos de monjas coronadas muertas como el inventario vegetal de la Real Expedición Botánica. Es así como, al dedicarse al grabado tradicional, Roda asume una posición radical al enfrentarse al hecho de ser considerado un artista moderno.

La serie “Delirio de las monjas muertas” ha sido una de las series más comentadas y premiadas. Los grabados se realizaron entre los años 1973 y 1974. En ellos, el artista usó con gran maestría tres técnicas del grabado sobre metal: aguafuerte, aguatinta y punta seca, en doce planchas sobre doce mujeres, monjas muertas anónimas. Con los tres primeros grabados de la serie, Roda obtuvo una beca de trabajo como premio del XXIV Salón Nacional de Artistas en 1973; en 1974, le fue otorgada una mención especial en la III Bienal de Puerto Rico; y en 1977, con *Delirio de las monjas muertas 10* recibió el primer premio de la I Bienal Americana de grabado, en Maracaibo, Venezuela.

Considero que esta obra de Juan Antonio Roda sigue vigente en el panorama del arte colombiano, no solo por la belleza y calidad técnica de los grabados, sino por lo sugestiva que es. Y por esto, este texto es una invitación a acercarnos de nuevo a los grabados. Pues ellos suscitan ideas y emociones que nos interpelan, aun cuando han pasado casi cincuenta años de haber sido ejecutados. Voy a centrarme en la serie “Delirio de las monjas muertas”, pues con esta serie es posible reflexionar sobre el *eros* contemporáneo y sobre nuestro sentir erótico. Ahora bien, para explicarme me despojo de equiparar este sentir con la sexualidad y la genitalidad. Entiendo el *eros* como una fuerza vital, un impulso de vida que nos mueve a actuar, a ser creativos y a relacionarnos con los demás de manera desinteresada, en tanto que permite reconocernos a nosotros y a los otros en nuestra alteridad.

El “Delirio de las monjas muertas” es una serie que presenta la intimidad del sentir. La idea

de estos grabados surgió cuando Roda conoció unos retratos de monjas coronadas muertas que se inscriben en una práctica colonial neogranadina. Las monjas retratadas, esas que probablemente vio el artista (en la galería de Gallaor Carbonell o en la exposición Arte religioso de la Nueva Granada, realizada en agosto de 1968 con motivo del XXXIX Congreso Eucarístico Internacional) y que hoy se encuentran en la colección de arte del Banco de la República, no fueron mujeres marginadas –tal como lo consideraron algunos críticos en su momento–; por el contrario, fueron mujeres de vida ejemplar para la comunidad religiosa y, por extensión, para el resto de la sociedad colonial.

Este tipo de retratos nos ponen en el plano de la mística, idea clave para interpretar los grabados, pues presentan el misterio del encuentro amoroso entre esposa y esposo, entre el alma de la persona mística con su amado Dios. Para Roda, este aspecto era muy importante, como estupendo lector que fue de la poesía mística española, puesto que él mismo reconoció el sentido profundo que, para los místicos, tenía el matrimonio con Cristo.

La mística es una experiencia vital de un orden diferente que reclama ser afirmada en toda su dimensión e importancia. Por la intimidad del sentir, es una experiencia inefable; por eso, en las ocasiones en las que se pretende dar cuenta de lo sentido queda una huella en el cuerpo, un gesto que da indicios, pero no logra expresarse por completo. Lo anterior no significa que el *eros* de la serie sea igual al erotismo del occidental contemporáneo aleccionado por la sexología, el cual busca afanosamente satisfacer sus deseos sexuales para llegar al orgasmo. El sentir erótico de la serie es de otra clase: es un exceso que no tiene finalidad ni meta.

Las mujeres de “Delirio de las monjas muertas” manifiestan ese sentir; ellas están sonrientes, exteriorizan la intimidad del sentir erótico, pues el gesto es la superficie de un cuerpo,

superficie que revela y oculta las fuerzas que recorren la obra. En este aspecto, “Delirio de las monjas muertas” se relaciona con “Risa”, serie de ocho grabados realizada en 1972. Su relación va más allá de la repetición de las bocas sonrientes. ¿De quién es esa risa, de quién son esas risas? Ya no son monjas anónimas exteriorizando un sentir íntimo; son los hijos del artista en su adolescencia. En “Risa”, la juventud despreocupada del exterior ríe. No es la risa nerviosa de quienes no saben qué quieren hacer. Tampoco es una risa de burla. Es una risa que afirma la alegría de vivir ese momento. Los adolescentes sonrientes explotan de vitalidad. Es una risa que presenta la potencia que hay en ellos; una juventud que lo puede todo. La risa es la imagen de ese poder. La risa, como gesto, se sitúa en un eterno presente.

Además, los grabados de “Risa” denuncian un régimen de tristeza e impotencia que ha dominado sobre nosotros, incluso ahora, que vivimos momentos de zozobra política y emocional por la situación política de Colombia y de pandemia en el mundo. Es así como en la serie “Risa”, el gesto exterioriza el sentir erótico, pues es la afirmación de la vida, de la vitalidad que tiene la juventud y que habita dentro de muchos de nosotros que ya pasamos por esa etapa, y en “Delirio de las monjas muertas” exterioriza un sentir erótico que se realiza en el encuentro entre amada y amado.

Ahora bien, en “Delirio de las monjas muertas” se observan diversos elementos que, por muchos años, tuvieron una lectura centrada en lo genital, restringiendo así la experiencia erótica como tal. Si bien es cierto que el sentir erótico atraviesa el cuerpo, no puede reducirse solo al sexo, pues limitaría las posibilidades de acción que genera ese sentir. Gracias a la clave mística que dan los retratos coloniales, elementos presentes en los grabados como plumas y flores adquieren otro significado posible; dejan de ser símbolos fálicos o vaginales para ser considerados como elementos de pu-

reza, de entrega, de las virtudes de la monja que está preparándose para vivir junto a su marido celestial. De igual forma, las plumas y las flores nos permiten pensar en sensaciones táctiles de caricias y de recorridos.

Con la presencia común de las flores, “Delirio de las monjas muertas” se vincula con “Flora”, serie realizada en 1983. Para Roda, las flores son “el misterio que envuelve siempre la historia del sexo o del origen de la vida”, por esto al ser entendidas como órganos sexuales de las plantas son equiparadas con la vulva. Flores y vulvas se asemejan en sus pliegues. Al igual que en el sentir femenino, en el cual el punto sensible siempre varía, aquí o allá, se traslada de continuo de un lugar a otro, los pétalos de las flores de Roda permiten estar a la deriva, el sentir es variable; quien observa los grabados está antes en un punto e inmediatamente pasa a otro. Nuestra mirada se dirige ya sobre los negros, los blancos, los grises, ya sobre la textura de las líneas o ya por las telas de los velos y las cofias, las mortajas que recubren, los guantes que se hacen alas, la piel que se hace planta y aparato circulatorio, la arena de las dunas o las nubes que flotan, los dedos que acarician o los que cortan con tijeras, las plumas que son saetas, lo fosilizado que renace. Lo erótico se convierte en un sentir continuo, que no establece diferencia sobre quién o qué detenerse.

En los grabados, las flores también se hacen vestidura: un drapeado con infinidad de pliegues que no deseamos poseer, pues poseer la serie para establecer una interpretación como una verdad absoluta, para determinar cuál es su esencia, anula ese incesante sentir erótico al que apelamos y que se da en el camino. Los grabados generan en nosotros el deseo de recorrer incansablemente cada uno de ellos, de viajar por la serie completa. Cada pliegue, cada pétalo, nos invita a desplazarnos por la superficie, y en ese mismo deslizarnos somos penetrados, somos recorridos. En ello también radica el sentir erótico en la obra: es una sen-

sación de nomadismo que nos transforma, que nos lleva hacia un sentir impersonal.

Es cierto que la obra gráfica de Roda se caracteriza por la excelente factura del dibujo que nos hace detener en un primer momento en lo figurativo. Sin embargo, el cuerpo de cada monja de Roda se ha emancipado de la forma humana convencional. Y aunque Roda es figurativo, allí hay un rechazo a la obra figurada, de ahí que Roda no represente en sus grabados las visiones del “Delirio de las monjas muertas”: lo que el artista hace es el delirio mismo, la sensación de recorrido, de nomadismo por un no lugar entre los grabados, para descubrir otros signifi-

cados, para dejarnos llevar por las fuerzas que los atraviesan. “Delirio de las monjas muertas” es una serie que nos lleva a resignificar el *eros* contemporáneo. Y por eso, reitero que la obra de Roda sigue siendo vigente.

Adriana González Navarro es licenciada en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Estética e Historia del arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Docente, curadora y editora, obtuvo en 2012 el Premio de Periodismo y Crítica para las Artes, en Artes Plásticas y Visuales, IDARTES.

Grau: apuntes sobre su vida y obra

Diego León Arango Gómez

14

El 19 de diciembre del año pasado se conmemoraron cien años del natalicio de Enrique Grau Araújo, pintor caribeño quien ha jugado un papel importante en el desarrollo moderno de la plástica colombiana. Grau nace en Panamá, departamento recién “independizado” de Colombia, porque en esa época a las familias pudientes de la costa les resultaba más seguro viajar por mar a la ciudad de Panamá, donde tenían contactos, familiares y una mejor atención en salud, que emprender un viaje más largo, de mayores tropiezos y riesgos, por el Magdalena, hasta llegar a Medellín o Bogotá.

Desde pequeño, Enrique Grau manifestó su interés por el dibujo y, rápidamente, su vocación por las artes visuales se convertirá en el motor de su vida, o en su vicio, como lo llegó a llamar posteriormente.

Sin tener una estricta formación de academia, sus ejercicios gráficos y pictóricos iniciales re-

velan un gran interés por la figura humana, apreciable en los retratos de las personas de su entorno familiar, los cuales ejecuta en un lenguaje realista, cercano al modernismo en su variante *Deco*, que se hace patente en la linealidad de sus trazos y en los contrastes tonales de los planos pictóricos, que lo acercan a la obra de Georgia O’Keeffe y Tamara de Lempicka.

Cuando tenía veinte años se anima a presentar su retrato *Mulata cartagenera* (1940) en el Primer Salón Nacional de Artistas de 1940, y obtiene una mención de honor y posteriormente una subvención económica del gobierno para estudiar en Estados Unidos, lo que le permite desplazarse a Nueva York y estudiar en la *Arts Student League* durante el periodo de 1941 y 1943.

Allí, el grupo de destacados pintores americanos que integraban la planta de profesores, como Thomas Hart Benton, Vaclav Vytlacil, Morris Kantor y otros, se engrosaría con la lle-