las relaciones interpersonales que éstos mismos imponen; de los objetos de uso cotidiano, que dan cuenta de las ocupaciones diarias de cada época y de sus maneras de asumirlas; y, fundamentalmente, desde todos aquellos excluidos —los muiscas, en el caso del estudio de la historia de Santafé—, los testimonios extraoficiales (en este caso el testamento de Flórez de Ocáriz, que dio pie al curso de esta investigación) y a tantos otros objetos (utensilios de cocina, herramientas de trabajo,...) y elementos a los cuales la historia, o mejor, el historiador, se les acerca con una sola idea (o conciencia, o política, o filosófica, etc.,) que es la misma del arqueólogo cuando estudia los restos materiales de una época pasada, pero con la intención suprema de explicarse un mundo con la imparcialidad y distancia propia de quien visita una casa ajena y, desde las seguridades que ésta le proporciona, sentir de pronto que está bajo el techo de su propia casa. En efecto, como mejor lo explican sus autoras, se trata de "entender la formación del ser urbano y del vivir urbanamente en las posibilidades que brinda una ciudad colonial, más explícitamente en Santafé. La base del estudio es el contacto entre individuos con trayectorias distintas y la configuración de relaciones sociales que, mediadas por objetos y estructuras, dan sentido y permiten reproducir condiciones particulares de existencia en la ciudad y se constituyen en modos de vida diversos que pugnan por originar, situarse o imponerse como sus formas más apropiadas y legítimas".

GUILLERMO
LINERO MONTES

Roda (1921-2003) —De Valencia (España) a Bogotá (Colombia)—

Nieto de un médico del rey de España y de una dama de honor de la reina, Juan Antonio Roda, nacido en 1921, fue educado como republicano. Era el quinto entre siete hermanos. Su lengua era el español, pero a partir de los nueve años de edad vive en Barcelona y aprende catalán. Lector voraz, con esta segunda lengua escribe una novela titulada *Ni la paz ni el reposo*. Primer dilema: literatura o pintura, debido a su innegable don para el dibujo. Tras la muerte de su padre, y su precoz orfandad, deberá trabajar en algún acomodo burocrático, en el Ministerio de Obras Públicas, aliviado, de vez en cuando, por un retrato de encargo. Una constante que mantuvo a todo lo largo de su trayectoria con acierto y penetración psicológica.

La guerra civil española lo marcará para siempre. El hambre, las bombas, ese degüello entre hermanos, que ya Goya había previsto con dos torsos sin piernas que siguen dándose garrotazos, quedará, atroz e indeleble, en su memoria. De ahí vendrá ese color sufrido con que afronta una de sus mejores series: la dedicada a Felipe IV. Un hombre que envejece. Un dolor que clama contenido. Lo que padecimos en carne propia bien puede teñir todo el pasado histórico. Desenterrar cadáveres a los quince años es algo que nunca se podrá olvidar.

"No se puede ser de verdad inteligente —históricamente inteligente— en un país estúpido, ni tener una vida públicamente decente en una situación de envilecimiento", escribía Julián Marías ante la muerte de su maestro, José Ortega y Gasset, en 1955. Todo lo que esto implica, como circunstancia vital, determinó que cinco años antes, con una beca del gobierno francés, toda se fuese a París. Huía del mefítico clima franquista, con su clero y su censura, ese trasnochado hispanismo, que intentaba incluso edulcorar a *La Celestina*.

Ya en París, la pregunta: ¿Cómo se puede ser hoy un pintor español, al tener allí delante a Velázquez y el Greco, a Zurbarán y Ribera, a Goya, Picasso, Miró, Gris y Dalí?

Y máxime en aquellos años insulsos de la guerra fría cuando Picasso, desde París, era el faro que conciliaba pintura y política, en su ortodoxa

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

fidelidad al partido comunista. El haber dado rostro al siglo XX con su inmortal *Guernica* no lo eximía de torpes caídas, como su comprometida denuncia de las masacres en Corea. Quedaba en paz con su conciencia, con la burguesía que seguía comprando su pintura, y con los encargos del comité central. Pero el viejo zorro que era Picasso se escapaba, a veces, de la militancia y se iba a veranear con las desnudas ninfas del Mediterráneo.

Mientras su amigo Antoni Tàpies, compañero de esta aventura parisina, se aleja del surrealismo y comienza a fusionar influjos orientales con una consagración cada vez más obsesiva a la materia (muros, costales, grafitos), Roda sigue fiel a su línea. Un arte, ya sin dioses griegos a los cuales recurrir, y que en un ambiente de secularización crítica, bajo la égida de Sartre, terminará por ver cómo se diviniza más a la figura del artista que al trabajo. Y

Esa línea, vaporosa, ondulante y fina, que danza desnuda en la playa, es la que Roda retoma, con innegable talento y auténtica gracia. Conservará siempre en su dibujo algo de ese neoclasicismo que no sólo vuelve a tocar la flauta del viejo dios Pan y su cortejo de sátiros sino que adorna los botijos de vino, los cacharros de la cocina y los baldosines de entrada a las masías. La pintura como vida. De allí provendría un óleo tan reposado y maduro como *La siesta*, que en 1957 Roda ya pinta en Colombia y certifica su madurez artística.

donde sólo el éxito comercial garantiza la siempre ansiada gloria que ahora (Andy Warhol *dixit*) apenas dura quince minutos.

Pero en Colombia, todavía, estas contracciones no se planteaban de modo tan radical. Apenas si la marihuana teñía algunas de las gozosas veladas del grupo de Barranquilla, a quien Roda fijó en un óleo celebratorio y desaparecido, mientras desarrollaba con ejemplar constancia, y siempre por series, su admirable trayectoria de gran pintor.

Pero antes de internarnos en ella, por un momento, esta premisa: Roda, pensándose siempre como pintor, tendrá detrás de sí ese arpegio vibrante que enlaza las diáfanas atmósferas de Velázquez con la dorada penumbra de Rembrandt, secundadas, cómo no, por las gotas de cristal de Mozart. Aquello que no necesita más que una tumba, un jarrón con flores o su propio rostro, para darnos fulgores irrepetibles. Esa lenta agonía con que los rosas viejos de las infantas de Velázquez se apagan a sí mismos y se demoran siglos en la más suntuosa y dilatada extinción con que la pintura alcanza su final trascendencia única.

Quizá por ello su larga trayectoria oscila siempre entre un polo figurativo y uno abstracto, para decirlo en forma tosca. Entre una preocupación por la figura —él mismo, los Cristos, los objetos de culto— y una absorción en el juego infinito del color —los escoriales, las tumbas, la lógica del trópico, el color de la luz, sus dos magistrales series últimas de 1999 y 2001.

¡Qué libertad avasallante al armar un pentagrama de fuerza e iridiscencia!

¡Con qué soberano dominio hace del color mismo las líneas estructurales de una composición que es sólo puro goce de pintar porque sí!

También la naturaleza, con un inconmovible estar ahí, le reclamará la atención, en flores y montañas, en tierras de nadie. Curiosamente, sus *Ciudades perdidas*, de 1991, terminarán siendo también paisaje. Abstracto paisaje de emotividad y vivencia. De memoria y purificación cromática. Y a todo ello, insoslayable, hay que añadir su rutilante tarea como grabador: la obsesión con ese desconocido que era él mismo, con los tensos y sensuales amarraperros y castigos, con las monjas muertas en sublimación mística del erotismo y la flora de don José Celestino Mutis. Con la tauromaquia y el seguir siendo tan español como visceralmente colombiano.

Cuando le entregué *Mis pintores*, el libro donde hablaba de su obra, me respondió con uno suyo, y estas

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

palabras: "Para Juan Gustavo, que lo sabe todo sobre mí".

No era cierto, por supuesto, pero me alegró constatar cómo mi admiración por su poder creativo se había hecho pública. Reconocer el arte como lo mejor y más perdurable que el hombre produce parece hoy un anacronismo. Pero el arte de Roda continúa terriblemente vivo, a pesar de que su autor haya sido enterrado en tierra colombiana.

II

Si la primera exposición de Juan Antonio Roda en Colombia data de 1958, en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, donde presentaba retratos y algunas naturalezas muertas, su temperamento, dado al lirismo y a la fantasía, lo llevaría muy pronto, en el 59, a una 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".

Arte consistía en el desarrollo de una obsesión. En su despliegue analítico a través de series. En octubre de 1959, Roda vendía cuadros entre un mínimo de $ 1.400 y un máximo de $ 2.500. Es decir: la décima parte de un Volkswagen. Era un pintor de nostalgias clásicas y brochazos temperamentales. Su gestualidad plástica se impregnaba de una suerte de poesía dramática, surcada de claroscuros y tempestades.

Pero continuaba subsistiendo como retratista, con larga familia. De ahí que en el 64 gane el premio especial de pintura del Salón Nacional con su obra *Las Acosta*, una obra de encargo que desató una agria polémica. Marta Traba, por ejemplo, la consideró apenas digna de un Salón de 1930. Retrato convencional "que trata de salvar su completa falta de intención creadora con la pincelada libre de las *Tumbas*", su serie de 1963.

Hay, entonces, un Roda pintor que retrata por encargo o dibuja a sus amigos por gusto y otro Roda, pintor también, que explora, mediante la abstracción y sujetándose con libertad a un tema predeterminado, motivos como los ya enunciados: El Escorial, las tumbas, el retrato de Felipe IV, sus autorretratos y los Cristos.

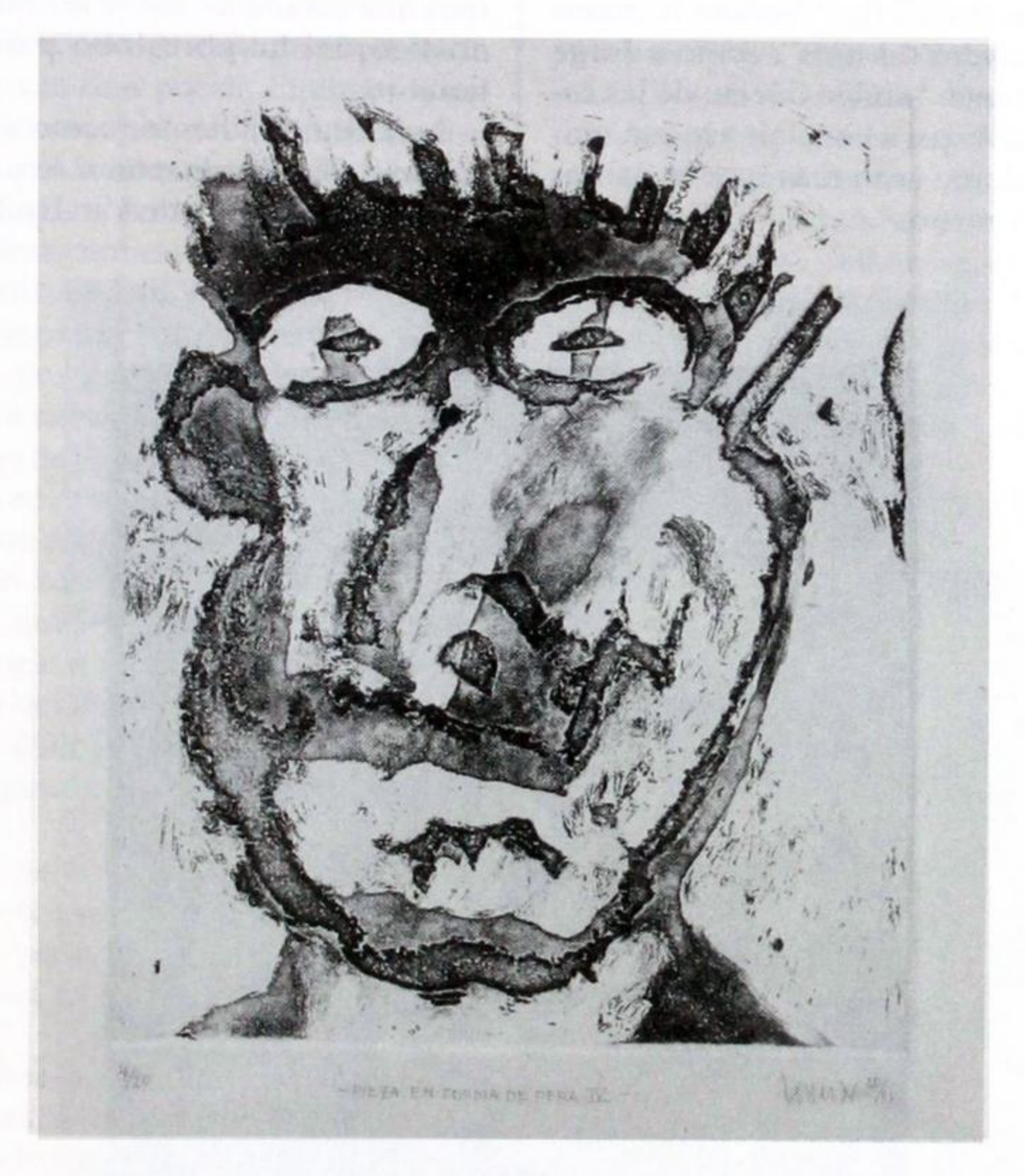
Con éstos últimos su abstraccionismo lírico ha quedado atrás y ahora podemos definirlo como un adherente más a la nueva figuración: aquella que desintegra las formas, de modo crítico, para darnos una visión conturbada e interna del hombre en crisis. De hombre enfrentado a su desnudez esencial. Pero la serie que trabajó entre 1969 y 1970, y que expuso este último año en la galería San Diego titulada *Las ventanas de Suba*, aludía más bien a cierto clima de misterio, de claustrales penumbras, donde el artista, prisionero en la nitidez geométrica de su estudio, contemplaba cómo en él, en rojos, azules, negros o blanco, se introducían o se desplazaban afuera envolventes, nubes. Alegres y evasivas en ocasiones, en otras más agoreras y fúnebres, todas ellas sugerían una pausa reflexiva.

La del pintor que, llegado en 1955 a Colombia, ya se instalaba en esta parcela del mundo y concentraba tres espacios en uno solo: el espacio arquitectónico del cuarto mismo, el espacio natural en ese campo despejado que aún era Suba, con su encanto de suburbio bogotano, donde aún era posible el aire puro y las vastas extensiones de verde, hedónicas en algunos casos, en otras convertidas en sementeras campesinas, con misa y mercado los domingos, y muchachos que arreaban vacas o se iban a Bogotá, en flota, para buscar puesto en las fábricas o dar algún pequeño golpe delictivo.

El marco que se abre es una obertura hacia lo que pasa, tanto 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 Roda se na-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

cionaliza colombiano, propone esta fuga. Pero al comenzar los años setenta iba a nacer un tercer Roda. Un nuevo y grande artista, en cuyo interior el dibujante y el pintor se transformarían en un magistral grabador. El hombre que apenas en 1973 iba a recibir el premio de la XII Bienal de São Paulo como el mejor grabador latinoamericano.



Al grabar, las diversas pruebas le permitían modificar y experimentar sin tregua. De ahí surgirían figuras viscerales. Las expuestas capas orgánicas del ser humano, sacadas a la luz. Un estilo repetitivo e intestinal que no estaba lejos de aquel con que sus jóvenes maestros le enseñaban su técnica: Umberto Giangrandi y Pedro Alcántara Herrán.

En Roda el barroquismo de telas envolventes y flotantes es contrastado por agudos bloques de luz. Con rectángulos tajantes de claridad espectral. Y si bien arranca del frontal retrato de un desconocido, en 1971, muy pronto el grabado escenifica: muestra una acción congelada en el tiempo. Un *flash* de luz y otro de sombra. La placa de una imagen estática. De un fotograma de cine negro. Las telas exhiben como ocultan. Las manos se tornan esculturas. Y su director de cine preferido, Luis Buñuel, nos hace un guiño cómplice. Aquel 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 muertas, con sus ingenuas guirnaldas de flores en torno al cuello, sueñan con lo deseado y reprimido a la vez. Al final de sus vidas hacen estallar, en lo imaginario, los tabúes que las constriñeron con moral y prejuicios, con los hábitos de la respetabilidad y el decoro. El rictus mortuorio de la inhibición y el orden salta en pedazos, y por su mente y su cuerpo circulan táctiles peces fálicos. Frutas de Arcimboldo, clavos ardientes que ahora encuentran en lo sagrado de su carne, para dormir eufóricas bajo las alas de un Cupido gozoso. Ya no son mujeres áridas. Ahora son santas. Sólo que se trata de santas con el rostro de la santa Teresa de Bernini, en Roma, que desgonzada alcanza el orgasmo.

Dos años después, en el 76, Roda afronta los *Amarraperros*. Un doble motivo: los perros que corren, juguetean, ladran y acezan en su casa-finca de Suba y uno de los perros más célebres de la pintura: el perro enterrado en la arena que inmortalizó Goya y desveló a Antonio Saura.

Hombres-perros, perros-hombres, que amarrados unos a otros, unidos sin remedio por esa cuerda-fuerza, nos obligan a preguntarnos quién guía a quién. Quién ordena, oprime, lleva, humilla o encadena. Esas cuerdas tensas también pueden sugerir la tortura de los placeres sadomasoquistas, como se verá mas tarde, y ejercerán influjo innegable en los grabados y pinturas de Luis Caballero, quien compartió como alumno y profesor las aulas de la Escuela de Bellas Artes de los Andes, donde Roda ejerció como decano hasta verla tristemente cerrada por sus directivas, aduciendo las consabidas razones económicas.

De 1978 serán *Los castigos*, prolongación complementaria de la anterior, donde Prometeo y Sísifo, condenados a su 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 la angustia de la opresión. O también el deleite sin término de la ambigüedad. El ojo que mira y juzga es el mismo ojo de Roda. Disculpable de la creación.

En 1981, a los sesenta años, Roda realiza los doce aguafuertes y aguatintas inspirados en el toreo y que llamaría *Meditación*. Meditaciones sobre la tauromaquia. Allí de nuevo la carga ancestral española, como en *Los escoriales* y el *Felipe IV*, como la religión y el pecado. La expectativa ante la muerte adensa la plancha en sombras y calaveras, en la angustia del riesgo. Cuerpos desnudos bajo el traje de luces, donde estoques, puyas y banderillas entrela-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

zan en un juego imaginativo las cabezas astadas de la bestia humana. De la cercanía indisoluble entre muerte y mujer. En ese drama, sobre la arena, donde se revive el duelo original: 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. La música, la divisa, el brillo del traje con sus alambres de oro o plata, las banderas que vibran en las alturas, la ondulación cromática de los tendidos, la sangre que empapa el lomo del animal y mancha el impoluto y ceñido traje, todo ello ha de ser reducido a blanco y negro. Al gris de una metáfora que lo sintetice.

Podríamos hablar incluso de una geometría barroca que tiene que ser desplazada del ruedo a la plancha, y allí darnos esa visceralidad carnal de la piel de toro, de sus opulentos testículos, de su cabeza erguida que ya olfatea en el aire el temor de quien lo provoca detrás del burladero, estudiándolo como el toro a su vez lo estudia. Enemigos indisociables. La mutua danza de la fiesta y el eclipse. Del sol vibrante y las sombras, tan dulces como inquietantes. De la luz que también rasga y de su reverso, quien piadoso, oculta, y protege. Todo un universo atrapado en un pliego de papel. Toda la vida resumida en un instante de muerte. El toreo, como la pintura, es duelo. Combate. Batalla que se renueva cada día.

JUAN GUSTAVO
COBO BORDA

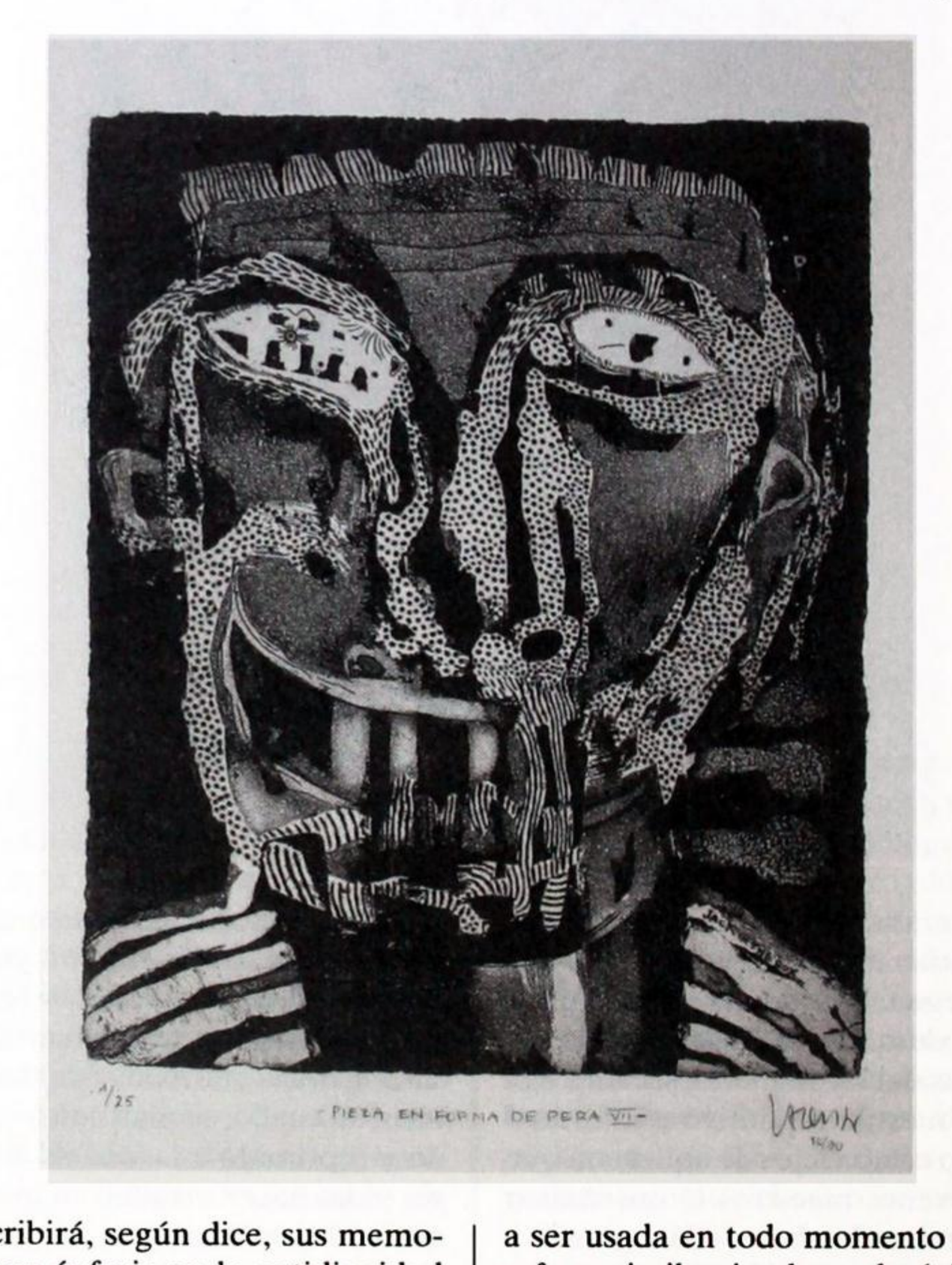
María Mercedes Carranza: 1945-2003

En 1972, con epígrafe de Borges, publica su primer libro de poemas: *Vainas y otros poemas*. Abarca poemas escritos entre 1968 y 1972 y en su carátula conviven Misael Pastrana con el general Álvaro Valencia Tovar, Mafalda y las calaveras de José Guadalupe Posada, Pablo VI y Ho Chi Minh. La época resumida en un *collage*.

Surge allí también Colombia como obsesiva preocupación. Vista con humor, sarcasmo y juegos de palabras. Al mismo tiempo la poesía es puesta en duda desde una perspectiva crítica, tan propia del momento. Podría citar a Cesare Pavese, el poeta y novelista italiano que se suicidaría: "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos", como a Jorge Manrique: "amigo dilecto de las calaveras", para concluir en que quizá todo no sean más que "palabras más o menos".

cional, pero otros poemas, como el titulado *El silencio* o *Quién lo creyera*, nos revelaban su fuerza expresiva. Por un lado esa vacuidad sonora, de tautología que se repite sin pausa, y por otra el reconocimiento de esos dos niveles donde, por una parte, somos furia inexpresiva, mudez asesina, y, por otra desgranar de fórmulas vacuas. Convencionalismos que disimulan ese severo diagnóstico del hombre lobo para el hombre.

La cultura, además, como en el poema dedicado a la señora Arrolfini en el célebre cuadro de Van Eyck, va



Escribirá, según dice, sus memorias, con énfasis en la cotidianidad suma y de resto

llenaré las páginas que me faltan
con esa memoria que me espera
[entre cirios,
muchas flores y descanse en paz.

Algunos poemas fracasaban por lo explícito de su rechazo a lo conven-

a ser usada en todo momento como referencia iluminadora, de ágil juego textual. Allí donde los sonetos de Garcilaso de la Vega se cruzan con el autoestop, el Reader's Digest y los barbitúricos, al buscar dinamizar, por la irrisión, por el desapego, esos iconos consagrados.

Ese cuadro luminoso y complejo, en donde la pintura flamenca reflexionaba sobre sí misma, en el es-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.