

RODA

(1921-2003)

De Valencia, España, a Bogotá, Colombia.

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

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 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 ganapán burocrático (en el Ministerio de Obras Pú-

blicas), 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.

RESUMEN:

Una excursión reflexiva y ágil por la vida y obra de uno de los pintores más apreciados en el arte contemporáneo colombiano: el maestro Antonio Roda. Llegado a nuestro país en 1955, instalado en esta parcela del mundo y dedicado a mezclar lo español con la luz y el color del trópico, dio vida a una obra prodigiosa, siempre a la búsqueda de nuevos lenguajes. Sus cuadros, que desfilan aquí en una exposición infinita y emocionante, nos hablan de nuevo del goce creativo de su presencia y de la enorme nostalgia que nos ha dejado su partida.

ABSTRACT:

A reflective and agile excursion into the life and work of one of the most loved painters in Colombian contemporary art: Master Antonio Roda. He arrived in our country in 1955, settled in this part of the world and began combining Spanish things with the light and colors of the tropic; he gave life to a prodigious work, always looking for new languages. His paintings, on show here in an infinite and existing exhibit, speak to us about the new creative enjoyment of his presence and the huge nostalgia his departure has left in us.

Lo que padecemos en carne propia bien puede teñir todo el pasado histórico. Desenterrar cadáveres a los 15 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 envejecimiento”, escribía Julián Marias 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, Roda se fuese a París.

Huía del mefítico clima franquista. Con su clero y su censura, y 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 Rivera, 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 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.

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 propondría un óleo tan reposado y maduro como *La siesta*, que en 1957 Roda ya pinta en Colombia y certifica su madurez artística.

Mientras su amigo Antoni Tapies, 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 al cual 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 donde sólo el éxito comercial garantiza la siempre ansiada gloria que ahora (Andy Warhol dixit) apenas dura quince minutos.

Pero en Colombia, todavía, estas contradicciones no se planteaban de modo tan dramático. Apenas sí la marihuana teñía algunas de las gozosas veladas del Grupo de Barranquilla a quien Roda fijó en un óleo celebratorio y desaparecido, mientras celebraba, 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 suyo ese arpegio vibrante que enlaza las diáfanas atmósferas de Velázquez con la dorada penumbra de Rembrandt, secundadas, como 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 irrepitibles. Esa lenta agonia 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.

Quizás 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 por que sí!

También la naturaleza, con su inmovible 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 añadirle su rutilante tarea como grabador: La obsesión con ese desconocido que era él mismo, con los tensos y sensuales amarra-

perros 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 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 público. 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 cuerpo haya sido enterrado en tierra colombiana.

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 le 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

Cuando le entregué Mis pintores, el libro donde hablaba de su obra, me respondió con uno suyo, y estas palabras: “para Juan Gustavo, que lo sabe todo sobre mí”

RESEÑA DEL AUTOR:

Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá 1948). Poeta y ensayista. Fue director durante una década (1973–1984) de la revista ECO, de Bogotá. Ha ocupado cargos diplomáticos en Buenos Aires, Madrid, y ha sido embajador en Grecia. Miembro de número de la Academia

Colombiana de la Lengua desde 1993, y correspondiente de la Lengua Española. Ha sido jurado tres veces del premio Juan Rulfo, de Guadalajara, México. Del Rómulo Gallegos (Caracas), del Reina Sofía de poesía iberoamericana (Madrid) y del Neustad, Universidad de Oklahoma, Estados Unidos.

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 estos 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. Del hombre enfrentado a su desnudez esencial. Pero la serie que trabajó entre 1969 y 1970, y que expuso éste último año en la Galería San Diego titulada *Las ventanas de Suba*, aludía más bien a un cierto clima de misterio, de claustros penumbras, donde el artista, prisionero en la nitidez geométrica de su estudio,

contemplaba como en él, en rojos, azules, negros o blancos, 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 de 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 nacionaliza colombiano, propone esta fuga.

Pero al comenzar los años 70 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 Sao 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: Humberto Giangrandi y Pedro Alcántara Herrán.

En Roda, el barroquismo de telas envolventes y flotantes es contrastada 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. A final de sus vidas hacen estallar, en lo imaginario, los tabúes con que las constriñeron con moral y prejuicios, con los oscuros 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 fálcos, frutas de Arcimboldo, clavos ardientes que ahora entran 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 san-

tas 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 *Amarrapperros*. Un doble motivo: los perros que corren, jueguean, 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, encadena. Esas cuerdas tensas también pueden sugerir la tortura o los placeres sadomasoquistas, como se verá más tarde, y ejercerán influencia innegable en los grabados y pinturas de Luis Caballero, quien compartió como alumno y profesor, las aulas 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 Prometo y Sísifo, condenados a su destino, conviven con el cabro de Satanás, la Inquisición, la locura y la brujería. El bello 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, Dios culpable de la creación.

En 1981, a los 60 años, Roda realiza los doce aguafuertes y aguatintas inspiradas en el toreo, y que llamará *Meditación*. Meditaciones sobre la tauromaquia. Allí de nuevo

En el 76, Roda afronta los Amarrapperros. Un doble motivo: los perros que corren, jueguean, 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.

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 entrelazan 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 alamares de oro y 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 sintetic.

Podríamos hablar incluso de una geometría barroca que tiene que ser desplazada del ruedo a la plancha, y de allí darnos esa visceralidad carnal de la piel del toro, de sus opulentos testículos, de su cabeza erguida que ya olfatea en el aire el temor de quien le provoca detrás del burladero, estudiándolo, como el toro a la 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 pin-

tura, es duelo. Combate, batalla que se renueva cada día.

III. LOS CUADROS DE UNA INFINITA EXPOSICIÓN

1961. EL ESCORIAL.

(Galería El Callejón, de la Librería Central)

Un tema español, una visión poética, y a la vez, el trabajo de la memoria sobre ese sobrio edificio herreriano construido para Felipe II en 1562, visto desde aquí, desde Colombia. “Expresionismo mágico”, lo llamó Walter Engel, por su libertad gestual, por esas líneas líricas que iluminaban bloques desde dentro mismo de la materia. Una cultura que se actualiza y renueva en su visión. Tiene unidad cromática, en las sombras y transparencias de sus azules y rojos.

Marta Traba, diría: “Si la pintura no emociona, es porque carece de contenido suficiente y de conmociones interiores, es porque se está metamorfoseando en trabajo manual.”¹

Esas manchas informales, esos brochazos temperamentales, creaban en rojos y blancos, en azules y amarillos, en grises y negros, una reminiscencia gestual y casi infantiles de lo que en su origen se presentaba como una sólida masa compacta. Ahora el pincel lo diluía. Permitía que esa mole levitase por la superficie del cuadro, reducida apenas a unas líneas, unos puntos entrelazados con libertad.

1963. LASTUMBAS

A raíz de la lectura del libro de Eduardo Camacho Guizado *La elegía funeral en la*

1 La Nueva Prensa. Bogotá. N°32. noviembre 22-28 de 1961.

poesía española, publicado por Gredos, Roda desarrolla una serie de figuras que ama y le intrigan: Agamenón, Miguel Hernández, Shakespeare, Felipe II, Rubens, Berlioz y un rebelde.

Otra vez movimientos rítmicos y musicales de fluido color, arman ese abigarramiento conflictivo de un núcleo central y un espacio sombrío detrás. La pureza nominativa del género, que va de Jorge Manrique y las Coplas a la muerte de su padre, al Llanto por Ignacio Sánchez Mejía, de Federico García Lorca, adquiere aquí otra temperatura: la de enlazar lo fúnebre con relámpagos de luz para alcanzar una apotheosis emotiva. Esa obsesión con la muerte, tan española, como lo confirma el pudridero del Escorial, saturado de ataúdes de infantes e hijos bastardos, es aquí asumida en forma de “concierto cromático”, como lo llamó Walter Engel. La muerte es ahora emotividad que tiembla en la luz a punto de apagarse, en la vibración que zozobra, renace y se esfuma, en ese espacio sólo plástico.

1965. FELIPE IV

(Museo de Arte Moderno. 12 Óleos)

Felipe IV, en 1623, de 18 años, nombra a Velázquez pintor de la Corte, cuando este sólo tenía 24. Lo acompañará la mayor parte de su largo reinado y lo immortalizará en su pintura. Ese rey solitario y triste, “ese rostro deshecho que espera la muerte con dignidad”, hará volver a Roda a la figuración. Al trabajar todos los cuadros a la vez, esas rotundas cabezas de ojos grandes y alucinados se hacen más obsesivas, más capaces de devorar el cuadro con sus ojos “penetrantes y ensimismados a la vez”, como dijo el mencionado Walter Engel; su bigote, su barbilla

prognática, su gorguera y en algunos casos, su sombrero. Es, de forma redundante por así decirlo, una presencia majestuosa, imperante donde el rectángulo horizontal de las tumbas, con sus delgados límites demarcados en el espacio, se vuelve un bloque vertical de anchas y soberbias pinceladas.

Pero un melancólico y apagado timbre final de inexorable extinción, ya desahuciéndolos, ya desdibujándolos, ya alejándolos en la nostalgia del mito, les confiere un hondo poder expresivo.

Su estructura es la visión de pintor, que lo mira morir como persona, que lo mira vivir en la trascendencia inobjetable de la pintura de Velázquez. Las relaciones internas, que el cuadro establece consigo, determinarán su estructura y su coherencia. Esas cabezas recortadas arriba, ese aire de severa gravedad pasará, no hay duda, del monarca avasallador, dominante, al propio Roda que empezará en 1967 a vivirse como modelo en su viraje creativo. El retrato, su medio de subsistencia, será ahora el motivo más a mano de su creación.

1967. DOCE AUTORRETRATOS.

Biblioteca Luis Ángel Arango.

La figura del pintor, de medio cuerpo, se expone a sí mismo, acorde con su convicción de cómo “aprender a ver es un oficio muy largo”. Verse a sí mismo entre marcos y rectángulos que lo definieron, y pinceladas como trazos semicirculares y envolventes que lo marcan y la vez lo liberan. El color también apunta hacia un romanticismo sentimental de riesgo y apuesta: verdes ácidos, rojos rotundos. Dijo Marta Traba en el catálogo de la muestra: “El cuerpo se transfigura confundándose con el color y desahuciándose, dramáticamente, a pesar de las ar-

Roda desarrolla una serie de figuras que ama y le intrigan: Agamenón, Miguel Hernández, Shakespeare, Felipe II, Rubens, Berlioz y un rebelde.

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

1960. LOS CRISTOS.

Galería Marta Traba. \$10.000 Óleo.

Un Cristo en madera del siglo XVII, regalado por su amigo, el pintor Luciano Jaramillo, a quien despoja de brazos y piernas, hace que sólo cara y torso se conviertan en su nuevo motivo plástico. “Ese Cristo representa para mí el símbolo del martirio, de la lucha por la justicia, y no al fundador de la religión cristiana”. Al ser exhibida en Europa esta serie, la crítica reitera los nombres de Goya y Bacon. Sobre todo este último se hace explícito en las torsiones y tensiones de luz y color con que su paleta va edificando ese cuerpo-caja. Ese busto torturado.

Ese bloque de pinceladas, el cual parecen haber desecho a golpes, todavía yergue los amoratados huecos de sus ojos, apenas manchas negras, tan solo blancas cuencas vacías. Sutiles líneas blancas sobre oscuros trasfondos nos recuerdan, en alguno de ellos, cómo su condición es la de prisioneros en su celda. Muñones ejemplares.

DOS TEXTOS DE RODA

1. Al poco tiempo de llegar a Colombia, el lunes 11 de agosto de 1958, Roda publicó en *El Heraldo* de Barranquilla esta aguda aproximación a la obra de su colega Cecilia Porras, ilustre miembro del Grupo de Barranquilla: “Sobre la pintura de Cecilia Porras”.

Se ha dicho que el arte es el desarrollo de una obsesión; sobre la constante de un

tema, la obra de un pintor consiste en múltiples variaciones. Cecilia Porras pinta la costa.

La pintura desde Bogotá y en esta recreación a distancia de cada elemento, y casa, cielo, árbol o barca, aparece cargado con un enorme poder de emoción lírica. Los cielos se vuelven frutas, los árboles llamas y el mar y las velas son un contrapunto casi musical por el que pasa un viento cálido.

Los pueblos de Cecilia aparecen devastados por el sol, consumiéndose en su propio fuego, salvados por esos largos abrazos de las sombras que son algo así como la armazón de cada cuadro.

Esta pintura sin contemplaciones, hecha de rodillas, es franciscana. En el arte colombiano de este momento Cecilia es, tal vez, el único pintor que se detiene a mirar. Su localismo tal vez sea lo que le presta mayor universalidad.

Pero para quien no alcanza a ver muy lejos, para quien la pintura no es sino una carrera hacia la originalidad, esta pintura está hecha de préstamos. Razonamiento absurdo, propio de una filosofía basada en la teoría del éxito. Si Cecilia Porras toma prestadas ciertas formas es para usar de ellas; no pretende ser inventora de formas sino simplemente expresar un mundo que es bien suyo.

Lo bueno, lo maravilloso de esta pintura es que nunca pretende deslumbrarnos con un hallazgo extraordinario. Cecilia nos cuenta simplemente -y eso es muchísimo- su país. Nos lo cuenta a su manera, y forzosamente ha de ser de su generación.

La pintura en nuestra época tiene como lema el no ser más que pintura; afirmación que tal vez haga sonreír a nuestros descen-

dientes y que dejaría perplejo a los grandes artistas que han luchado por lo mismo, sin decirlo; pero Cecilia Porras ha sabido evitar el escollo de presentar solamente colores sobre el lienzo para conducirnos y explicarnos la riqueza de todo un mundo reconstruido en el recuerdo.

2. En la década del 60, cuando Roda se internó en la abstracción comentó a *Cromos* con gran claridad conceptual sobre este viraje en su obra.

El joven pintor Antonio Roda, figurativo hasta hace poco, ha dado media vuelta. Ahora es abstracto. He aquí su explicación.

“Si un pintor no sabe hablar de su pintura –pinto y basta, decía el pintor catalán Nonell–, sí puede hablar de aquello en que cree, de la libertad de expresión, de la sensualidad de los colores y de la materia, de la sugerencia de ciertos acordes de color y de forma –independientemente de lo que explican– y del placer y de la rabia de pintar.

Se acabaron los dioses y los reyes y los buenos burgueses de Holanda y la pintura

sigue. Su utilidad es su existencia y no hay que buscarle tres pies al gato.

Se dice que los pintores de hoy estamos en contra o de espaldas a la realidad. ¿A cuál? ¿A la del rey, a la del obispo, o la del señor de la esquina? Sería mejor decir que de cara a la alegría inexplicable del placer o a la turbulencia oscura del deseo.

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

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

Se dice que los pintores de hoy estamos en contra o de espaldas a la realidad. ¿A cuál? ¿A la del rey, a la del obispo, o la del señor de la esquina? Sería mejor decir que de cara a la alegría inexplicable del placer o a la turbulencia oscura del deseo.