

Gustavo Bell Lemus  
Patricia Pinzón de Lewin  
Lorenzo Morales Regueros  
David Rojas Roa



57004250172518

# Historia de la Universidad de los Andes

Tomo III  
PAISAJE HUMANO



Universidad de  
los Andes



## JUAN ANTONIO RODA: EL ARTE EN SERIO

*"Civilización es todo lo que  
la universidad no puede enseñar".*

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

*Escolios a un texto implícito.*

EL JUEVES 29 DE MAYO DE 2003, A ESA HORA CUANDO EL sol de la tarde golpea en rojo contra los cerros de Bogotá, se discutía en una oficina del segundo piso del edificio Z sobre la inclusión de Juan Antonio Roda en una lista de profesores ilustres que hubieran marcado la historia de la Universidad y de sus alumnos. Se hablaba de la Escuela de Artes, de sus comienzos, de Marta Traba y su cátedra de historia del arte, de los egresados de esa Escuela que tenían cuadros colgados en los más prestantes museos del continente y del mundo. No cabía duda de que el maestro Roda tenía que estar en esa lista y en la historia de esta Universidad. Tomada la decisión, el paso a seguir era contactarlo a la mañana siguiente para hablar con él y que contara cómo había transformado una reunión de señoras bien, que se encontraban por las tardes a pintar para apaciguar el tedio, a comienzo de los años cincuenta, en una Escuela que en la década del sesenta marcó el rumbo de las artes en el país.

Pero a la mañana siguiente era demasiado tarde. En la actualización matutina de la página digital del diario *El Tiempo* de Bogotá, un periodista acababa de colgar en letras azules un titu-

lar que decía: "El artista Juan Antonio Roda falleció anoche a los ochenta y dos años de edad".

"Fin: no es de finalidad sino de acabar. El fin está siempre presente desde pequeño. Las cosas, la vida y casi todo tiene un fin. ¿Fin y muerte? Sí, pienso en ella pero no de una manera angustiosa, aunque hay veces cuando estoy semidormido, en que la idea de la muerte me aterra", había escrito el maestro Roda cuando el mismo diario de letras azules, le pidió que le asignara a cada letra del abecedario una palabra y la definiera. Para efe, "Fin". *"Pero sin el fin, las cosas no tendrían sentido. Si no hubiera fin, todo sería gaseoso"*<sup>1</sup>.

Gaseoso e infinito como ese mural inacabable en la pared asoleada y carcomida por la brisa salina de una tienda de Puerto Colombia en donde Roda por los meses de 1957 se dejó enamorar por segunda vez de nuestro país. La primera fue en París, cuando conoció a María Fornaguera. La segunda, cuando en sus primeros años en la Costa empezó a frecuentar el famoso grupo de "La Cueva" con Alejandro Obregón, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y en otra época el mismo García Márquez. Asistían entonces con Obregón y Cecilia Porras a una humilde tienda por Puerto Colombia con mostrador de tabla y marrano en el traspatio, donde se dedicaban -más Obregón y Porras que Roda, quien era poco dado a los excesos etílicos- a agotar el ron de las neveras y a pintar a seis manos sobre el pañete de esa tienda-estudio improvisada. Después, cuando volvían al cabo de los días, "El Profesor" -como le decían al dueño sin sospechar la ironía que encerraba ese apodo- había borrado en un santiamén todo, esparciendo con rodillo una cal barata pero de un blanco inmaculado. "¡Ay! Los murales de Obregón que borró aquel profesor...", se lamentaba Roda. La actitud de *El Profesor* no era un reproche sino

la astucia de un *Sherezade* costeño de la pintura. Lo hacía para que pudieran seguir pintando y siempre tuvieran que volver.

"El grito en la tarde era: ¡Vamos que ya nos tiene pared lista *El Profesor*! Y allí íbamos a parar todos. ¡Era una época muy festiva aquella, todo el mundo lleno de voltaje, de vitalidad, de energía! ¡Yo me enamoro de Colombia por ellos...! Si esto es América qué maravilla, ¡aquí yo me quedo!", recordaba Roda<sup>2</sup>.

Roda nació en Valencia el 19 de noviembre de 1921, pero siempre le costó trabajo saber de dónde era. Su padre había nacido en Valladolid y su madre en Pamplona pero de orígenes vascos y aragoneses. La ocupación de su padre, don Julio Rodríguez-Roda, un ingeniero de obras públicas, obligaba a la familia a andar en constante trasteo: Castellón de la Plana, Islas Canarias, Barcelona... En Barcelona, última estación de su niñez peregrina, su padre lo matriculó en un colegio de catalanes, lo que él jamás entendió. Roda venía de una familia de derechas, monárquicos hasta el tuétano, su abuelo médico del rey y su abuela dama de honor de la reina, donde uno de los tres únicos libros de arte que recuerda haber visto en la casa estaba vagamente censurado: el de Goya, por esa imagen impúdica de *La maja* tan rozagante y tan expuesta. En casa siempre había oído que los catalanes eran todos malos y sobre todo, rojos. Roda, que al cabo de los meses, con esa facilidad de los niños para adaptarse a lo nuevo sin prejuicios, ya hablaba el catalán como sus vecinos de pupitre, empezaría a sentir los primeros indicios de una identidad fragmentada:

"En el colegio cuando se presentaban discusiones, me salían con el cuento que después he oído veinte veces:

-Tú cállate, que tú no eres catalán.

Y en mi familia:

<sup>1</sup> Diario *El Tiempo*, "Roda: tonos secretos", diciembre 1º de 1991, p. 1E.

<sup>2</sup> Revista *Diners*, PANESSO, Fausto, "Roda vino, vio y venció", año XXIV, No. 223, octubre de 1998.

—Tú cállate que tú eres catalán.

... para ellos yo carecía de ese algo maravilloso que es el amor a España, que por lo demás, no lo he tenido nunca”<sup>3</sup>.

Roda había conocido a la gente del Grupo de Barranquilla por Luis Vicens, un editor catalán que vivía en Bogotá pero que frecuentaba el ambiente de ese bar de cazadores e intelectuales de La Cueva y quien había rodado con Álvaro Cepeda Samudio, *La langosta azul*, una película basada en una idea de Gabo, pero que Cepeda ancló en el papel. Roda viajaba con frecuencia a Puerto Colombia donde la tía de su mujer tenía una casa. Un día Vicens le dijo: “si va a Barranquilla no deje de pasar por La Cueva y pregunte por Obregón”. Aunque las visitas de Roda a la Costa eran esporádicas, su amistad con Obregón y con el Grupo de Barranquilla quedó plasmada en un lienzo que durante años decoró el mostrador del bar de Vilá, propietario de La Cueva. En el cuadro aparecían en la barra del bar, alrededor de un plato de mojarras fritas cubistas y unas botellas de ron levantadas, las figuras “apicassadas” de Obregón, Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Nereo y Eduardo Vilá.

De ese cuadro no se volvió a saber. Se dijo que había ido a parar a la sala de una familia francesa que vivía en Bogotá; luego, que había sido enviado a Barranquilla pero que había quedado retenido en la aduana, donde la lluvia y la intemperie lo deterioraron; que lo enviaron entonces a Bogotá y algo se supo de una restauradora que decidió venderlo a un coleccionista norteamericano. Otros dicen que un día, cuando Vilá quiso moverlo de su sitio, el cuadro se desparramó en migajas devorado por las termitas que también frecuentaban el ambiente de La Cueva. “Me gustaría saber dónde está, quién lo tiene”<sup>4</sup>, dice Roda como reclamando a un hijo perdido.

<sup>3</sup> Revista *Credencial*, edición 12, noviembre de 1987.

<sup>4</sup> FIORILLO, Heriberto, *La Cueva, crónica del Grupo de Barranquilla*, Bogotá, Planeta, 2002.

Roda llegó por primera vez a Colombia una tarde calurosa de septiembre de 1955, a Cartagena. Vino a bordo del Montealtube, de la Compañía Transmediterránea, en el que había embarcado con su esposa y Marcos, su primogénito, en Barcelona. Su primera estancia en Colombia fue en Bogotá, mucho antes de dejarse cautivar por la vitalidad de sus amigos de la Costa. Una ciudad que por esos días la encontró “... un poco a la mano de Dios, gris y oscura”. En medio de la melancolía del desarraigo, Roda escribió cartas a sus familiares y a sus amigos en las que contaba de su llegada y de cómo Bogotá se parecía a Zaragoza, “... y eso para mí era lo peor que podía decir, porque Zaragoza es la ciudad más fea del mundo”<sup>5</sup>. Aunque era la primera vez que Roda caminaba por las empinadas calles del centro de Bogotá, no era la primera vez que la veía.

En su deambular inicial, recordaría las imágenes dantescas que a finales de abril de 1948 había visto en los preliminares de una sesión cinematográfica en un teatro de la calle Casp con Gracia en Barcelona<sup>6</sup>. Eran las tomas en blanco y negro de una ciudad incendiada, envuelta por el humo espeso de la violencia política, semidestruida y arrollada por hordas de gente enfurecida. Eran las imágenes del 9 de abril de 1948 que transmitía una y otra vez el noticiero español *No-Do* en las salas de cine cuando la televisión aún no se había inventado, y serían la primera referencia de una ciudad en la que por entonces difícilmente hubiera imaginado que pasaría el resto de su vida.

Durante su estadía en España, en 1950, Roda ganó una beca del gobierno francés para afinar los conocimientos que había adquirido en la Escuela Massana de Barcelona, donde había sido alumno del pintor francés Vidal Gomá. Se alejaba así del anquilosamiento cultural de la España franquista donde

<sup>5</sup> Revista *Credencial*, *óp. cit.*

<sup>6</sup> MORENO-DURÁN, R. H. “Roda: la mano que dibuja el enigma en el festín”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 38, Vol. XXXII, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1995.

"... me acuerdo que para leer *Las uvas de la ira*, de Steinbeck había que comprar el libro detrás del mostrador"<sup>7</sup>. París, "... me descrestó. Era la época de Sartre, Camus, del nuevo teatro, de las revistas. Además descubrí realmente el cine. España durante el franquismo estaba quieta. Parecía que el tiempo se hubiera detenido. Primero llegó el cine nazi, después el americano; pero el cine como arte, no se había asomado por la vieja España"<sup>8</sup>.

En París, Roda armó su propio estudio en un pabellón de la Ciudad Universitaria, "... con mi pedantería le dije a los franceses: no quiero estudiar. Si me gané la beca es porque sé pintar. Lo que deseo es conocer a artistas importantes..."<sup>9</sup>. Y era cierto. En 1945, Roda había ganado el primer premio en el Salón de Artistas Jóvenes de Barcelona, en el cuarenta y seis había abierto su primera exposición individual en la Sala Pictórica y en el cuarenta y nueve había participado en el II Salón de Octubre organizado por jóvenes pintores y escultores de la ciudad, entre quienes estaba el hoy famoso Antoni Tàpies, quien sería otro de los tres beneficiados con la beca francesa. Fue en esa búsqueda constante de contacto con el mundo cultural de París donde conoció a Narciso Yepes, a Luc Simon y a Jorge Semprún, entonces vinculado a la Resistencia contra el general Franco.

Fue también por esa época cuando conoció a escritores e intelectuales colombianos, que entonces como ahora, pasaban más tiempo fuera del país que en él. Allí conoció a Jorge Gaitán Durán, espíritu de la revista *Mito* difusora en Colombia de traducciones de lo más vanguardista e ilegible del pensamiento europeo; a Germán Samper, a Rogelio Salmona, a Hernán Vieco,

<sup>7</sup> Revista *Contrastes* (suplemento del diario *El Pueblo*), "Roda y la Tauromaquia", Cali, domingo 14 de febrero de 1982.

<sup>8</sup> SEGURA, Marta, "Juan Antonio Roda. Biografía comentada", en *Juan Antonio Roda, habitar la pintura*, catálogo de la exposición retrospectiva 1938-1992, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Arturo Laguado y Arnoldo Palacios. Con ellos Roda pudo retocar una parte de esas salvajes imágenes del cinematógrafo de la calle Casp. La otra parte, fue con María Fornaguera, una joven de madre barranquillera y padre catalán a quien conoció en 1953 entre ese ambiente intelectual de colombianos afrancesados, y de quien se dejó conquistar al punto que se casaron seis meses después.

Una vez en Bogotá, Roda empezó a abrirse campo en el estrecho círculo de la intelectualidad sabanera, a la que había llegado ya con las buenas referencias de la sucursal de intelectuales bogotanos que conoció en París. Fue la época de los primeros retratos por encargo, facilidad que ya había aprovechado en sus tiempos en Europa, pero que quizás por los consejos de Boscones, un retratista colombiano que conoció por azar en ese primer barco que lo trajo a Colombia, lo convirtió en su principal medio de sustento, y que completaba dando clases particulares de pintura.

Roda se vinculó a la academia por primera vez en 1959, cuando inició como profesor de dibujo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Para entonces Roda ya tenía una trayectoria reconocida, especialmente en España, donde había expuesto individualmente. Pero quizás el logro que hasta ese momento más repercutió en su carrera artística fue el premio a la mejor composición en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, el cual le notificaron pasados unos días de haber desempacado con todo en Colombia. "*Los amigos me llamaron y me dijeron: ¡Vuélvete, vuélvete...!, pero cómo iba a regresarme, si sólo había transcurrido un mes de nuestra llegada, mi hija estaba por nacer, en fin..., los hijos nos habían traído a Colombia porque la situación económica no era fácil*"<sup>10</sup>. Roda se quedó, y con el mismo empeño de su batalla por abrirse campo en el competido mundo artístico europeo, comenzó a sumar sus primeras exposiciones

<sup>10</sup> *Ibidem* p. 33.

en Colombia, siendo el abrebocas su exhibición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos en 1956.

\* \* \*

Para 1960, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes hacía parte de lo que se conocía como la "Sección Femenina". Ésta había sido fundada por Mario Laserna, quien nombró en 1955 a Hena Rodríguez como responsable de la nueva sección. Laserna conocía a Hena de tiempo atrás cuando ella se dedicaba a dar clases de arte en la Universidad Nacional y en clubes de señoras elegantes de la sociedad capitalina. En una comida donde estaba Hena, se discutía sobre lo lastimoso que era que todas estas mujeres que pasaban tantas horas frente al lienzo, no recibieran algún tipo de reconocimiento formal. La sagacidad de Mario Laserna capitalizó esa casual conversación e inmediatamente tomó a Hena por el brazo, la retiró del grupo y le dijo: "¿cómo es la cosa...?, pues nada, formemos una Escuela de Bellas Artes en los Andes"<sup>11</sup>. En la reunión estaba Ramón de Zubiría, vicerrector de la Universidad, quien apoyó la idea, con el mismo entusiasmo con el que la defendió en la víspera de su polémico y atropellado cierre en 1974. En esa comida también estaba Elvira Restrepo de Durana, quien se encargaría de hacer el "rebusque" de dinero con el que montaron el primer espacio para la Escuela. "La espero mañana, vaya Elvira con Hena y organizan la Escuela", fueron las inaugurales palabras con las que Mario Laserna fundó la Escuela de Bellas Artes, con la informalidad que caracterizaba a esa pequeña Universidad, que por entonces sólo tenía seis años de fundada y algo más de quinientos estudiantes.

Para entonces "escuela" era mucho decir. Elvira, quien estaba a cargo de un coro de niñas en la Universidad, organizó un concierto con el que recaudó la entonces significativa suma de

<sup>11</sup> Entrevista a Hena Rodríguez por Andrés Fischer y María Margarita Zuleta, (s. f.).

diez mil pesos –Laserna les había dicho que las finanzas de la Universidad no andaban bien–, con lo que se compraron los primeros caballetes y se improvisó un taller en las cocinas de la antigua cárcel de mujeres. En sus inicios la Sección Femenina consistía en clases sueltas de pintura, música, escultura y dibujo, aún no existía un *pénsum* que las alumnas debieran seguir como requisito y, por supuesto, no se entregaba ningún título. Entre las alumnas de esa época se encontraban Yolanda Pulecio, Nirma Zárate, Irma Caicedo de Botero, Gloria Zea, Carmen Sáenz, Fanny Sanín y Teresa Cuéllar, entre otras... Sin embargo, Hena Rodríguez fue montando una serie de cursos que buscaban, más que formar artistas, dar un adiestramiento y ciertas habilidades en oficios relativamente vanguardistas para mujeres, que por esa época difícilmente salían a formarse por fuera de sus casas y donde lo acostumbrado era hacerse circular la *Enciclopedia de labores de señora*, de madame Therèse de Dillmont, con más de quinientos motivos de puntadas y bordados<sup>12</sup>. La inspiración de Hena era la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde ella había estado durante un año.

Hena Rodríguez había sido quizás uno de esos casos excepcionales en los que una mujer recibía formación universitaria, antes de los años treinta. Hena había hecho estudios en París y en Madrid y durante treinta años había ejercido como profesora de escultura en la Universidad Nacional, lo cual sin duda era un poco excéntrico para la época y para el parroquialismo bogotano.

Así, los Andes abrió un campo que hasta entonces había estado relativamente cerrado para la mujer en Colombia. "En forma muy casual, en enero de 1955 leí en un periódico que por primera vez la Universidad de los Andes abría sus puertas a mujeres que quisieran estudiar Bellas Artes", dice Nirma Zárate al recordar la primera

<sup>12</sup> Según la nota del editor de esta curiosa obra, para la fecha –probablemente 1938, pues la traducción al español carece de fecha– se habían publicado más de un millón de ejemplares en francés, español, inglés, italiano y alemán. En la Exposición Universal de Chicago (1933) la *Enciclopedia* figuró entre los cuarenta volúmenes de literatura francesa más útiles para la educación de la mujer.

vez que oyó hablar del programa<sup>13</sup>. En ese proceso liberador de la mujer en la Universidad, jugó sin duda un papel fundamental, más tarde, la figura de Marta Traba, quien entre 1956 y 1965 ocupó magistralmente la cátedra de historia del arte en los Andes. Además de su cultura artística y su cautivante inteligencia, su carisma magnético convirtió a Marta Traba en el modelo de mujer independiente, desafiante, valiente y sobre todo, profesional con formación universitaria.

“Nos despertó un mundo que no sabíamos que teníamos adentro..., y nos metimos a la Universidad. Fue algo insólito. A fines de la década del cincuenta, en nuestra generación no era común prepararse fuera de la casa”<sup>14</sup>.

En la época de sus programas de arte en la Televisora Nacional, se hizo común ver en cada esquina mujeres con cortes de “capul” al estilo de Marta e imitando los sombreros exclusivos con los que “la papisa” del arte –como en una ocasión espontánea la coronaron sus alumnos de los Andes– se dejaba ver en los conciertos de los viernes en el Colón. La popularización de esa imagen era sólo la muestra más visible de una tendencia, que más allá de la contingencia de la moda, estaba demostrando la identificación con un estilo de mujer que muchas, desde humildes secretarías hasta aristocráticas damas, querían ser.

La formación clásica de Hena –demasiado clásica para algunos, especialmente sus alumnas más jóvenes de entonces–, pero también la inmadurez en los proyectos de enseñanza de bellas artes en Colombia, le imprimieron a la Escuela de entonces un estilo que comenzaba a reñir con las inquietudes de las

<sup>13</sup> ZÁRATE, Nirma, en *Tres décadas de arte uniandino, 1948-1988*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República, 1988, p. 30.

<sup>14</sup> VEJARANO DE URIBE, Ana, conversación con Patricia Verlichak, en *Marta Traba: una terquedad furibunda*, Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional, Tres de Febrero y Fundación Proa, 2001, p. 84.

generaciones más jóvenes, y con las corrientes académicas más arriesgadas de las artes en Europa y Estados Unidos.

“El público que encontré a mi llegada a Colombia era muy ajeno al arte. Marta tuvo esa gran virtud de ‘desaletargarlo’, y la cosa fue empezando. Un poco por esnobismo, por diletantismo, por lo que fuera. Había una sociedad que yo no llamaría capitalista. Gente con dinero, pero con los ojos puestos fuera del país. Casi sentían que por pura mala suerte habían nacido en Colombia. Era como una traición a su refinamiento, y todo su gran sueño era ganar plata aquí para gastarla fuera..., la idea era poder retirarse algún día a vivir en un ‘país de verdad’, ¡como si este no existiera! Pero al mismo tiempo comenzaba a surgir una necesidad de identificarse con algo, con una idea, con una cultura propia, y Marta tuvo mucho que ver en eso. Es como si hubiera dicho a pleno grito: ‘¡Déjense de carajadas, en vez de coger un avión e irse a Europa a comprar un cuadro inmundo, miren lo que hay aquí mismo!’”<sup>15</sup>.

\* \* \*

Roda llegó a la Escuela de Artes de la Universidad de los Andes cuando el proyecto de la Sección Femenina llevaba ya siete años funcionando y pese a la precariedad y al constante peregrinaje en busca de espacios adecuados, había logrado establecerse como una opción para las personas que querían dedicarse al arte. Un día de 1960, uno de los profesores que Hena tenía programados para el año académico –para esa época aún no se había semestralizado la Universidad– a última hora avisó que no podría dar el curso. Hena llamó ese mismo día a Alejandro Obregón quien rechazó el ofrecimiento. Se necesitaba con urgencia un reemplazo. La víspera del inicio de las clases, María

<sup>15</sup> PANESSO, *óp. cit.* p. 16.

Elisa Reyes invitó a Hena a una exposición. Se trataba de una exposición de Roda en Bogotá, “... un tipo muy agradable, muy simpático..., y ahí fue donde se volvió todo al revés”, recordaba Hena de su primer encuentro con quien se convertiría en el reemplazo que ella buscaba con afán. “Me gustó su dibujo, no como pintor, me gustó como dibujante..., –opinión que por entonces era común sobre el trabajo de Roda–, y le dije, ¿quieres venir?”<sup>16</sup>. El joven dibujante se interesó por la propuesta, discutieron el salario y al día siguiente Roda estaba parado frente a los caballetes.

Hasta ese día la enseñanza en la Escuela fue estrictamente académica en el sentido más clásico de la palabra: se debía seguir fielmente el modelo, reproducirlo con exactitud milimétrica, sólo se permitía modelar en arcilla o tallar en madera, era imperativo respetar las leyes de la perspectiva, y la creatividad era un asunto que sólo podía incumbir a quienes ya dominaban el adiestramiento formal.

“Recuerdo las horas y los días que pasé reproduciendo en mi caballete un busto en yeso de Beethoven que andaba rodando por ahí, era el modelo y había que pintarlo desde todos los ángulos una y otra vez hasta que quedara perfecto, idéntico”, señala la cineasta Camila Loboguerrero de sus primeros años en la Escuela, antes de Roda.

Con Roda las clases tomaron otro cariz, tanto que muchas alumnas empezaron a cuestionar la formación tradicional. “Si Cézanne cambió la historia de la pintura haciendo manzanas, vamos a ver hasta dónde llegan ustedes con estas cebollas”, dijo Roda el primer día que entró a clase y dejó caer un racimo, que había traído de su casa en las montañas de Suba, sobre la misma mesa que en otras clases ocupaba el busto de Beethoven<sup>17</sup>. Así fueron sus primeras clases. Roda traía una idea particular de lo que era

<sup>16</sup> Entrevista a Hena Rodríguez.

<sup>17</sup> Entrevista a Marta Rodríguez por Lorenzo Morales, Bogotá, junio 7 de 2003.

la pintura y sobre todo de lo que era ser artista y enseñar en una Escuela. Aquí no había buenas cebollas ni malas cebollas, cada cual debía deshojarse hasta encontrar dentro de sí sus propias cebollas. Y eso para la Escuela fue un descubrimiento.

Fue la época en la que las estudiantes más rebeldes de la Escuela, Gloria Martínez, Camila Loboguerrero, Anita Murillo, Ligia Jiménez, Julia Acuña y Beatriz González decidieron armar su propio taller disidente. Con el apoyo tácito de Hans Drews, decano de Arquitectura, el beneplácito de Andrés Holguín, la complacencia de Roda y el entusiasmo de Marta Traba, lograron que Ramón de Zubiría les cediera un espacio en la antigua cárcel de mujeres frente a la estatua de La Pola, convertido para esa época en depósito de materiales y desechos de obras. En ese místico espacio improvisado –una especie de *Factory* a lo Warhol–, se reunían por las tardes las más entusiastas y bohemias alumnas de la Escuela a dar rienda suelta a sus pinceles con todo el vigor del “flower power” de los años sesenta. Pintaban toda la noche, las visitaban los del Grupo de Teatro, bajaban los de Arquitectura, había conciertos de jazz y se armaban tertulias. “No era de vagas... –dice Gloria Martínez– le cumplíamos a Hena en todo lo que era de las clases del pènsun regular... teníamos cinco en todo, pero nos parecía insuficiente”<sup>18</sup>.

A ese estudio bajaban Roda, Marta Traba, Luciano Jaramillo y muchos otros profesores de la Escuela que veían con buenos ojos esta iniciativa. Fue precisamente en ese taller donde en 1962 se llevó cabo la profética “coronación de la papisa”. Un día, por una de las habituales polémicas que se había desatado en un periódico nacional a raíz de un cáustico comentario de Marta Traba, espontáneamente Luciano Jaramillo armó “un cónclave” con los presentes –Ricardo Camacho, Gloria Martínez, María Teresa Guerrero, Luis Caballero, Beatriz González, Camila Loboguerrero, Marta Plazas y, por supuesto, el maestro Roda–. Ahí se decidió de manera unánime coronar con un gorrito de papel que alguien cortó en el

<sup>18</sup> Entrevista a Gloria Martínez por Lorenzo Morales, Bogotá mayo 27 de 2003.



acto, a Marta como “la papisa del arte”. El hecho hubiera pasado al olvido si entre los presentes no hubiera estado la lente de Guillermo Angulo, quien inmortalizó para siempre esa ceremonia en la que colegas y estudiantes de Marta resumieron lo que durante dos décadas de crítica fue Marta Traba: la última palabra del arte en Colombia. De “papisa” lo tuvo todo, excepto sucesión.

En 1962 vino el primer revolcón en la Escuela. El *pénsum* se reformó creando dos secciones; Roda quedó como director de pintura, y Hena de escultura. También fue ahí cuando la Escuela quedó adscrita a Arquitectura con el ánimo de integrar todas las artes, en un ademán que recordaba el espíritu de la Escuela Bauhaus. Roda desde su llegada como profesor había criticado duramente la formación que se impartía, críticas que habían tenido eco en Hans Drews, decano de Arquitectura y Ramón de Zubiría, quienes impulsaron paulatinamente el nuevo estilo de enseñanza de Roda. Más que un cambio en las formalidades curriculares, lo que Roda trajo a la Escuela fue un nuevo ambiente de explosión cultural y curiosidad intelectual. Esa nueva etapa de la Escuela se vería reflejada en el elogioso comentario de un observador externo, en el *brochure* que editó Roda en 1962, como inaugurando una nueva Escuela.

“Esta Facultad tiene ambiente para el arte tanto por parte de los profesores como de los estudiantes. De allí los resultados halagadores como pueden apreciarse en la exposición de fin de año..., se estimulan las disposiciones innatas..., y cómo se ve acertado comenzar con ejercicios abstractos para fomentar la alegría por el color, el movimiento y la composición, y acercarse a lo figurativo cada vez más en los cursos superiores. Este sistema parece evitar el peligro del academicismo y de la copia mecánica ante el modelo...”<sup>19</sup>, escribió Walter Engel, crítico y curador de la entonces influyente Galería Central.

<sup>19</sup> ZARATE, Nirma, *óp. cit.*, p. 9.

Sus alumnas de varias generaciones recuerdan como una de las experiencias más nutritivas de su paso por la Escuela las clases con Roda. Él sólo daba algunos cursos pero su presencia era permanente en todos los talleres. Invitado por sus colegas, como él a su vez también lo hacía con ellos, era habitual que Roda se paseara por los talleres de pintura dando instrucciones, a veces interviniendo un lienzo, o reclamándole al alumno que se desprendiera de la tendencia inercial del neófito de pintar como si estuviera dibujando, y que aprendiera a ver en términos de pintura, que viera manchas y no contornos. Eran correcciones que trascendían la mera pintura para convertirse en verdaderas reflexiones sobre el mundo del cine, de la música, de la literatura o lo que fuera que suscitara el lienzo en esa cultura amplísima que poseía Roda. Con ese ambiente abierto de debate que instauró, fueron más los alumnos que tuvo que los que directamente tomaron clase con él. “Roda nunca fue mi profesor pero yo siempre me consideré su alumno. Sigo siéndolo. Roda es para mí un ejemplo humano de lo que yo hubiera querido ser como pintor, como hombre y como artista”, dijo Luis Cabañero en noviembre de 1991, al inaugurar una exposición colectiva en la galería Garcés Velásquez en la que compartía pared con su maestro. También en esa exposición participaba su ex alumna Beatriz González quien años más tarde se referiría a él diciendo:

“A la persona que más quiero en el mundo es a Roda, porque no sólo le abrió a uno el horizonte del arte, de cómo se debía pintar. Yo los consejos de Roda todavía los sigo, son consejos que me sirvieron en la vida, no solamente de pintura, sino de la vida, de comportamiento porque yo creo que moralmente un profesor de arte debe orientar a sus alumnos...”<sup>20</sup>.

Roda había dejado de ser profesor para convertirse en maestro. Sentía una profunda admiración por el modelo de artis-

<sup>20</sup> Entrevista a Beatriz González por Andrés Fischer y María Margarita Zuleta, abril 5 de 1988.

ta total del Renacimiento, y quizás por eso la crítica siempre tuvo dificultades para encasillarlo en una técnica, un estilo o una corriente. Mil y una vez quisieron dejar claro si Roda era pintor o grabador, figurativo o abstracto y mil veces tuvieron que guardarse esos rótulos, que por demás para Roda eran incomprensibles.

“A mí no me gusta mucho el artista especializado. Para mí un artista es un hombre que un día hace un dibujo, otro día un óleo, un grabado, una acuarela o una escultura..., el arte no es una especialización, es más bien una manera de entender la realidad y en la medida en que el artista la entiende la puede expresar de muchas maneras”<sup>21</sup>.

La maestría de Roda consistía no sólo en su sosegada sabiduría sino también en la conciencia permanente de que el artista es un hombre que por vocación debe estar en constante construcción, en perpetuo devenir. Esa capacidad para no restringir las posibilidades de explorar y de aprender fueron las que le permitieron a los cincuenta años de edad redescubrirse en su arte, lo que sin duda debió ser otra enseñanza, soterrada, subliminal e invisible –como lo es toda verdadera lección– para sus alumnos uniandinos. En 1968, Roda invitó a Umberto Giangrandi a unirse a las filas de la *inteligentia* artística que él como director había reclutado para la Escuela; hicieron parte de ella Luciano Jaramillo, Augusto Rivera, Enrique Grau, Juan y Santiago Cárdenas, Luis Caballero, David Consuegra, Galaor Carbonel y Olga de Amaral, junto a otros menos permanentes. Umberto Giangrandi, inició su taller de grabado, técnica que por entonces era poco conocida en el país, y la sorpresa debió ser grande para los jóvenes inscritos al ver que junto a ellos, con delantal y camisa arregada, el director de la Escuela también aprendía las lides de la puntaseca y el aguafuerte.

<sup>21</sup> Diario *El Heraldo*, “No hay arte reaccionario”, entrevista de Mauricio Vargas Linares a Juan Antonio Roda, Barranquilla, miércoles 1º de agosto de 1979, p. 12.

A sus cincuenta años Roda no sólo era el director de la Escuela, un reconocido artista, y un excelente profesor sino también el más aplicado alumno de grabado. De esa experiencia con Giangrandi en los Andes saldría su primera serie de grabados, *Los desconocidos*, la cual inauguraría una de las facetas más prolíficas de su arte, y que le valdría varios reconocimientos internacionales, uno de ellos en la VIII Bienal de Grabado de Tokio en 1972, por su serie *La risa*<sup>22</sup>. Roda “... 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”, diría Marta Traba al hacer una retrospectiva de los grabados<sup>23</sup>. Para esa época en Colombia prevalecía la idea de la obra única en manos de un coleccionista privado, por lo que el grabado no era reconocido como una obra de arte comparable a la exclusividad de un óleo o una escultura.

“En la época en que yo grababa los compradores se negaban a comprender que yo no les vendiera el original, que no existiera el original. Una señora, enfurecida, me exigía que le vendiera el original a toda costa, aunque fuese más caro...”<sup>24</sup>.

Roda siempre supo que una Escuela no podía producir artistas como se producen carros en serie en un galpón automatizado. Había una parte de vocación y de genialidad que no se podía enseñar. La Escuela tenía que ser un sitio propicio para el artista, no una garantía de talento. “Se trataba de hablar sobre arte, se buscaba despertar en ellos una inquietud y que cada cual capitalizara sus ventajas o desventajas”, decía Roda con cierta conciencia de los límites de cualquier conocimiento transmitido. Tal vez por

<sup>22</sup> Diario *El Tiempo*, “Honorable mención a A. Roda en Tokio”, noviembre 23 de 1972, p. 12C.

<sup>23</sup> TRABA, Marta, *Los grabados de Roda*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977. p. 22.

<sup>24</sup> Diario *El Heraldo*, *óp. cit.*, p. 12.

ese convencimiento, en 1967 Roda soltó en una entrevista publicada en la edición dominical del diario *El Tiempo* una frase lapidaria: "... a los Andes van las niñas ricas que pueden pagarse ese estudio, muchas veces sólo para pasar el tiempo mientras se casan, van a Europa o hacen algo...".

El comentario por supuesto indignó a muchas de sus alumnas quienes no dudaron en reclamarle y protestar ante el rector. El desparpajo y la franqueza española lo había traicionado con una frase, que aunque cierta, era aproximativa y políticamente incorrecta, máxime cuando era él quien dirigía la Escuela desde hacía cinco años. Pero quizás para Roda no había contradicción. "Este es un país muy solemne, que no gusta de la autocrítica y que no permite que se metan con sus mitos", diría Roda de otro episodio en clase donde por un comentario sobre el florero de Llorente, escandalizó a los alumnos. Lo que sí era cierto al menos, es que durante años la Escuela seguía teniendo esa tendencia al gineceo donde los hombres nunca dejaron de ser una minoría que no superó el 1.5% del total de alumnos inscritos<sup>25</sup>.

"No sé si la gente seguía entrando por las mismas razones, pero el caso es que no seguía saliendo de la Escuela con la misma idea con la que había llegado, la gente se iba ya mucho más madura, tanto que muchos terminaron haciendo posgrados en universidades del exterior", explica Santiago Cárdenas, profesor entonces, y quien conoció de primera mano la transformación de los alumnos y las alumnas al pasar por la Escuela<sup>26</sup>.

A finales de los años sesenta la agitación estudiantil que invadía las universidades europeas y norteamericanas aterrizó en paracaídas en los Andes, como ya lo había hecho en otras

<sup>25</sup> TÉLLEZ, Germán, en *Tres décadas de arte uniandino, 1948-1988*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1988, p. 35.

<sup>26</sup> Entrevista a Santiago Cárdenas por Lorenzo Morales, Bogotá, junio 4 de 2003.

universidades del país. Había un clima general de pseudocompromiso político y contestación radical. Era la época de los periódicos estudiantiles escritos a máquina con nombres belicosos como "Chispa" o "Marcha", donde se agitaban las banderas del "antiimperialismo yanqui", la época de los mítines políticos en la cafetería donde se invitaba con megáfono a "los compañeros" a repetir la barra de "La Internacional", de la presión por la participación estudiantil en las decisiones de la Universidad y del país. También era la época de las expulsiones, del retiro de profesores, del cierre o la ocupación por los militares de universidades públicas, de la paranoia del fantasma comunista y el temor generalizado de las directivas por el desbordamiento de una situación nueva en la universidad privada. En los Andes la presencia del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, MOIR, fue la expresión más concreta del ideario de una juventud rechinante que descubría por primera vez el último grito de la moda en el *pret-à-porter* político del momento. De las ingenierías, de Economía, de Antropología, y también de Artes, surgieron los espontáneos líderes de tendencia maoísta que incansablemente llamaban al "escalerazo" y pasaban sobre una sábana que alguien había traído de la casa de sus papás, las imágenes de *El acorazado Potemkin* y *Tierra rusa*.

"Se discutía, totalmente en serio, en la presentación de tesis de quien hoy es una afamada artista uniandina, si para dibujar o pintar rostros de prostitutas sobre lata corrugada, era necesario, como condición *sine qua non*, tornarse prostituta al menos por un tiempo, o en su defecto frecuentar algunas casas de lenocinio para 'estudiar' dicho fenómeno social, 'producto de las contradicciones del sistema...'"<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> TÉLLEZ, *op. cit.* p. 34.

En la Rectoría, este llamativo activismo de algunos estudiantes encendió las alarmas. La distancia que separaba El Campito –antiguo asilo de locas– en la parte más alta de la loma y sede de los talleres de Artes y Arquitectura, del edificio Franco, sede de la Rectoría, abajo, en la carrera primera, no sólo marcaba una distancia física, sino también una distancia entre las ideas y las personas. La insularidad de “los de arriba” se expresaba en las formas más visibles. En Artes y Arquitectura la moda al vestir era otra, la música que se oía era otra, el cine que se veía era otro, las discusiones eran otras. “Éramos mundos aparte, mundos cerrados sin ninguna comunicación”<sup>28</sup>. El desconocimiento mutuo y la desesperación de las directivas por aislar el inesperado brote político llevaron a la Rectoría a proponer a Roda que trasladara la Escuela a una casa, de propiedad de la Universidad, en el norte de la ciudad. La propuesta, similar a la política del Ministerio de Educación francés durante el agite de Mayo del 68, en la que se decidió desmembrar la universidad pública para enviar las facultades revoltosas de Filosofía, Sociología y otras humanidades a las afueras de las ciudades, fue rechazada de plano por Roda:

“Una Escuela de Bellas Artes debe funcionar dentro de una Universidad, ya que no se trata sólo de enseñar un oficio, sino de dotar al individuo de una gran cultura. Es ante todo una formación interdisciplinaria. El arte es un gran universo..., no se puede tratar como un reducto, como un adorno ideológico, como una simple cosita”<sup>29</sup>.

Ante la dificultad para manejar la situación, en 1971 el rector y el Consejo Directivo de la Universidad decidieron cerrar el Programa de Artes. Durante tres años más la Escuela siguió funcionando con el único compromiso de graduar a aquellos

<sup>28</sup> Entrevista a Camila Loboguerrero por Lorenzo Morales, Bogotá, mayo 16 de 2003.

<sup>29</sup> SEGURA, *óp. cit.*, p. 35. (Cita de Antonio Roda).

alumnos que ya se habían inscrito antes de la repentina y polémica decisión.

Polémica, pues generó reacciones que trascendieron en la prensa nacional donde se hablaba de la crisis uniandina. Para muchos, la Universidad tomó la decisión sin la clara conciencia de lo que estaba perdiendo.

“Cuando cierran la Facultad estábamos en una evolución académica impresionante..., yo creo que era la mejor Escuela de Bellas Artes del país..., es que vivíamos para eso, la gente se nutría de lo que pasaba ahí. Uno no iba simplemente a dictar una clase, uno iba allá a aprender”, dice Santiago Cárdenas al recordar la tarde en la que Roda le comunicó a sus profesores el Memorando expedido por el rector de entonces en el que se cerraban todas las admisiones a la Escuela<sup>30</sup>.

Aunque la justificación última del cierre de Bellas Artes nunca fue explícitamente clara, y siempre se negó con vehemencia cualquier motivación relacionada con la militancia adolescente, lo cierto es que los argumentos que se esgrimieron jamás dejaron translucir con simpleza que dicha decisión respondía más a razones políticas y a miedos, que entonces tenían un claro referente en los disturbios de las universidades americanas y europeas –donde por más, en todo caso, nunca se cerró una facultad– y en la amenaza del fantasma revolucionario de izquierda.

Se recurrió entonces a malabares matemáticos y reglas de tres para mostrar la inviabilidad financiera de la Escuela. Se demostró “científicamente” en un informe, que mientras en Ingeniería había treinta y cinco alumnos por cada profesor, en Artes la proporción era seis veces menor, de lo que se infería que en Artes había más profesores que alumnos. Sin embargo, el cálculo desconocía los cientos de estudiantes de otras facultades que –como ha

<sup>30</sup> Entrevista a Santiago Cárdenas.

sido tradición en los Andes- asistían a cursos de artes como parte de su formación humanística e interdisciplinaria. La conclusión técnica fue que la Universidad gastaba mucho -seis veces más que entrenando a un ingeniero-, y perdía plata formando artistas cuya función y aporte a una sociedad aún no estaba demostrada por un estudio riguroso.

Lo que había pasado por alto a las directivas, un tanto obnubiladas por la formación de gente "útil" al país, era que una Escuela de Artes no podía medirse con los mismos criterios que otras facultades. El rasero de la productividad y la eficiencia cuantificable se quebraba contra las sinusoides irregulares y especulativas de la sensibilidad y el arte.

"Una Escuela de Bellas Artes puede producir, y generalmente produce, océanos de mediocridad profesional y cantidades ingentes de basura estética. Pero entre ese tráfigo de fealdad y torpeza, como corresponde a la condición humana, ocurren, en ocasiones, las apariciones de sorprendentes talentos, de resplandecientes sensibilidades que justifican y redimen la mísera labor académica. Dos o tres artistas sobresalientes explican porqué, para que lo sean, deben existir también centenares de pintores insignificantes..."<sup>31</sup>.

Pero la decisión no tenía reversa. El día que presentó su trabajo de grado la última alumna de la Escuela en 1974 -una serie de quince grabados de Margarita Monsalve-, Juan Antonio Roda presentó su carta de renuncia. Roda culminó así una intensa labor de catorce años en la formación no sólo de artistas que alcanzaron un lugar destacado en la historia de las artes en el país, sino también de gente para el arte y la cultura como lo demuestra la gran cantidad de personas que pasaron por la Escuela y posteriormente se dedicaron a la enseñanza, a la administra-

<sup>31</sup> TÉLLEZ, *óp. cit.* p. 35.

ción de la cultura o a la crítica, con un reconocimiento no menos significativo que sus colegas artistas<sup>32</sup>.

Sin embargo, y pese al cierre de 1974, las artes prosiguieron su camino, más discreto y callado en la Universidad. El ideal de las artes sobrevivió anudado entre los hilos del Taller de Textiles que siguió funcionando como una dependencia de la sección de Extensión Universitaria. La supervivencia del programa de Textiles bajo el amparo y la lucha constante de María Teresa Guerrero, fue vital para el resurgimiento de la Escuela, casi diez años después, en 1982, cuando fue reabierto el programa bajo el nombre de Talleres Artísticos.

\* \* \*

Roda por su parte volvió a su casa en Suba, donde se dedicó de lleno a trabajar en su estudio y a culminar la serie de grabados *El delirio de las monjas muertas*, la cual ya había comenzado en la Universidad.

En 2001 la Universidad lo condecoró con la Medalla de Oro al Mérito en merecido homenaje a sus ochenta años de vida: cuarenta y ocho en Colombia y catorce en la Universidad de los

<sup>32</sup> "... resulta significativo dentro de este último grupo, nombres como: Cecilia Mejía quien desde hace dos años dirige la Oficina de Inmuebles Nacionales del Ministerio de Obras Públicas y Transporte; Celia Sredni de Birbragher, desde 1975 funda, dirige y edita la revista *Arte en Colombia*; Josefina Aya de Dussán y Gloria Ayala Oramas concentran la actividad profesional en el estudio y realización de proyectos de investigación educativos y desarrollo de la comunidad; María Teresa Marroquín, quien desde 1970 se ha dedicado al estudio, promoción, desarrollo y divulgación de la artesanía colombiana. Otras de las actividades cuyo rumbo han tomado los egresados son: diseño de joyas, Carmenza Cesáreo; a la enseñanza del ballet en Bogotá, Amparo Ramírez; a la restauración de obras de arte: Carmen Sofía Reyes, Martha Plazas, Lucía Rueda y Patricia Rojas. Asennéth Velásquez, directora de la Galería Garcés Velásquez, quien desde 1969 y hasta su fallecimiento fue comerciante de arte. Dentro de este campo, también incursionaron Silvia Mallarino, Olga Pizano y María Cristina Pignalosa, codueñas de la Galería Témpora...". Tomado de GUERRERO, María Teresa, en *Tres décadas de arte uniandino 1948-1988*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1988, p. 35.

Andes, y a su infatigable labor artística, que hasta ese día continuaba desarrollando en las montañas de Suba.

“Cuando estaba joven y pensaba en mis ochenta años, me imaginaba que estaría muerto o como un vejstorio horrendo... Y míreme aquí, diciéndole a usted que estoy contento con lo que he hecho y que llegar a los ochenta es simplemente cumplir un año más de vida”<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> BRUGUÉS, Marta, “Roda el Maestro” en revista *Carrusel*. Bogotá, (s. f.).

## ELIZABETH GROSE: LOS INICIOS DE LA INVESTIGACIÓN APLICADA

EMPOTRADA EN LAS MONTAÑAS DE SANTANDER SE HALLA la cueva de Macaregua. En ella habitan miles de murciélagos que se descuelgan de las paredes formando enconados enjambres que sólo se deshacen en las noches cuando salen a alimentarse. Los campesinos de la zona creen que en Macaregua, antiguo cementerio indígena, hay tesoros escondidos, pero en años nadie se ha atrevido a entrar. En 1957, quince personas lo hicieron y días más tarde todos enfermaron de gravedad. Los médicos locales que trataron a los osados excursionistas, recuerdan los siguientes síntomas: fiebre alta intermitente, fuerte tos, dolor en el pecho y ocasionales esputos sanguinolentos. Desde entonces la cueva fue considerada lugar de mala suerte y nadie penetró en ella durante años. Hasta cuando un grupo de jóvenes de la Universidad de los Andes decidió hacerlo en noviembre de 1966<sup>1</sup>. Con trampas y linternas poco a poco algunos de los murciélagos de esta gruta santandereana fueron atrapados, numerados, clasificados y debidamente enviados a Bogotá.

En los laboratorios del Departamento de Microbiología de la Universidad de los Andes, no se creía que los síntomas de

<sup>1</sup> GROSE, Elizabeth, proyecto “Estudio de los microparásitos de los murciélagos colombianos; un estudio de las enfermedades humanas transmitidas por murciélagos”, (mimeo), Bogotá, 1969.