

LA CONTINUIDAD EN *EL DELIRIO DE LAS MONJAS MUERTAS*

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Adriana González Navarro

Universidad Jorge Tadeo Lozano / agnmona@hotmail.com

Magíster en estética e historia del arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano; licenciada en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y diseñadora gráfica de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

RESUMEN

En este artículo presentamos una interpretación estética de la serie de grabados *El delirio de las monjas muertas* de Juan Antonio Roda. A partir de la triple continuidad del tiempo, el espacio y lo erótico queremos mostrar cómo la obra es un bloque de sensación. La investigación tuvo en cuenta, por un lado, la observación directa de los grabados finales de la serie, pruebas de estado y reproducciones existentes en diversos libros y catálogos de exposición; y por otro, la consulta en diversas fuentes escritas (incluyendo casi todas las notas sobre el maestro Roda publicadas en distintos medios). A partir de esto, encontramos aquellas posiciones críticas que determinaron por muchos años la mirada sobre la obra del artista y nos permitieron una aproximación a esta como una cosa que se siente.

PALABRAS CLAVES

Continuidad, delirio, erotismo, grabado, Juan Antonio Roda

CONTINUITY IN THE *DELIRIUM OF THE DEAD NUNS*

ABSTRACT

We present an aesthetic interpretation of the engravings in the series *The Delirium of the Dead Nuns* by Juan Antonio Roda. From the triple continuity of time, space and the erotic we show how the work constitutes a block of sensation. The research took into account, firstly, the direct observation of the final prints of the series, besides proofs and reproductions from several books and exhibition catalogs; then, several written sources (including almost everything written about Roda in various media). From this body of documentation, we find those critical positions that determined for many years the gaze given to the artist's work and allowed us to approach it as a thing that feels.

KEYWORDS

Continuity, delirium, erotic, etching, Juan Antonio Roda

LA CONTINUITÉ DANS LE DÉLIRE DES RÉLIGIEUSES MORTES

RÉSUMÉ

Dans cet article nous présentons une interprétation esthétique de la série de gravures *Le délire des religieuses mortes* de Juan Antonio Roda. À partir de la triple continuité du temps, l'espace et l'érotique, nous voulons montrer que cette oeuvre est un bloc de sensation. La recherche a pris en compte, d'une part l'observation directe des gravures finales de la série, des épreuves d'état, et des reproductions dans divers livres et catalogues ; d'autre part, la consulte de plusieurs sources écrites (inclus presque toutes les notes qui ont été publiées au sujet de Roda dans différents médias). À partir de cela nous avons pu déceler les postures critiques qui ont déterminé durant des années le regard sur l'oeuvre de l'artiste, en nous permettant une approche a celle-ci comme quelque chose qui se ressent.

MOTS CLÉS

Continuité, délire, érotisme, gravure, Juan Antonio Roda

A CONTINUIDADE NO *DELÍRIO DAS FREIRAS MORTAS*

RESUMO

Neste artigo apresentamos uma interpretação estética da série de gravuras “O Delírio das Freiras Mortas” de Juan Antonio Roda. A partir da triple continuidade do tempo, o espaço e o erótico queremos apresentar como a obra é um bloco de sensação. A pesquisa levou em conta por um lado, a observação direta das gravuras finais da série, provas de estado e reproduções existentes em diversos livros e catálogos de exposição; e por outro lado, a consulta em diversas fontes escritas (incluindo quase todas as notas sobre o mestre Roda publicadas em diversos meios). A partir disto, encontramos aquelas posições críticas que determinaram por muitos anos a mirada sobre a obra do artista e nos permitiram uma aproximação a esta como uma coisa que se sente.

PALAVRAS –CHAVE

Continuidade, delírio, erotismo, gravado, Juan Antonio Roda

UAÑUSKA MONJAKUNAPA UMA TUNTIARRITA KATICHII ADRIANA GONZÁLEZ NAVARRO

RESUMEN

Kai kilkaskapi kauachinakunchimi sug rrimanakuimanda suma charichiskakuna rrimaikunata uakachiskakunamanda uañuska monjakuna umatuntiarrikakunamanda Juan Antonio Rodapa. achka punchakuna ialiskaurramanda, munanchimi kauachingapa imasam kai kilkaskakuna iuiachirri, kai tapuikuna, maskaikuna, quinta iukarrka, sug nigmanda, rrruranakuskata kikin kauarrka puchukagta, sutipata kauarrka tiagta sug kilkaskakunapi kauachingapa, sug nigmanda kilkaskakunapi kauangapa (churraska tukui kilkaskakunapi iachachidurr Roda sakiska achka kilkaskakuna sug sugpi). Kai urramanda, tarrinchi uasa rrimadurrunatanispa rrimanakurrka achka uataurramanda kauarrkakuna rrradurrrpa rrraikuna i sakirrkakuna kaillaiangapa kaima sug ima sina iuiachii.

RRMANAKUI:

Katichii, uma tuntiarri, munanakui, rrimaikunata uakachi, Juan Antonio Roda (los nombres propios no tienen traducción, a no ser que sea en inga)

Recibido el 16 de mayo
Aceptado el 23 de agosto

Introducción

Entre 1973 y 1974 Juan Antonio Roda realizó la serie de grabados *El delirio de las monjas muertas*. En ella, el artista usó con gran maestría tres técnicas del grabado tradicional sobre metal: aguafuerte, aguatina y puntaseca. Para Marta Traba (1977), Jordi Benet (1985), Andrés Hoyos (2003) y María Elvira Ardila (2005) fue la más importante obra de Roda. Cabe anotar que la obra fue premiada en diversos eventos, como el XXIV Salón Nacional de Artistas (1973), la III Bienal de Puerto Rico (1974) y la I Bienal Americana de grabado, en Maracaibo, Venezuela (1977). Sobre la serie se han escrito varias páginas de crítica de arte y tal pareciera que no queda nada que decir actualmente sobre ella; sin embargo, los grabados nos interpelan. En coherencia con nuestra intención de interpretar las imágenes de los grabados, tuvimos en cuenta las palabras del maestro Roda y examinamos lo que se escribió sobre la serie durante cuatro décadas, entre 1973 y 2010.

El origen: la mística conventual

Para identificar el origen de la serie atendimos las palabras del artista. Cuenta Roda que

El delirio de las monjas muertas tiene su remoto origen en la contemplación de una serie de cuadros sacados de un convento, retratos de unas monjas en su ataúd. Retratos que me causaron una gran impresión por la seriedad con que fueron pintados, algo muy lejano de la retórica de nuestros cuadros coloniales que, en el mejor de los casos, son recuerdos del barroco europeo. (Roda, 1988)

¿Qué retratos fueron aquellos? Retratos de monjas coronadas muertas, práctica colonial que se extendió hasta el siglo XIX. Sin embargo, no podemos precisar la comunidad de los retratos vistos por Roda por cuanto

encontramos divergencias en las distintas fuentes consultadas. Probablemente fueron los tres retratos de monjas contemplativas dominicas del monasterio de Santa Inés de Montepulciano, pintados en el siglo XIX, que estaban en la exposición *Arte religioso de la Nueva Granada*, realizada en agosto de 1968 con motivo del XXXIX Congreso Eucarístico Internacional (Segura, 1992). En el ensayo de Andrés Hoyos (2001) encontramos que las pinturas pertenecieron al convento de la Inmaculada Concepción, y Roda las vio en una visita a un anticuario en compañía de Galaor Carbonell. Cabe anotar que estas obras se encuentran actualmente en la sala *Monjas muertas* de la colección del Banco de la República [Fig. 1]. También es posible que fueran los retratos de un convento boyacense (Medina, 1978; Serrano, 1974) o las pinturas de monjas dominicas coronadas, realizadas por José Miguel Figueroa y halladas en un anticuario (Laverde Toscano, 2001).

Pese a no tener la certeza sobre la comunidad, los retratos tienen la particularidad de haber sido ejecutados poco después de la muerte de cada monja: así se preservaba la imagen de quienes tuvieron una vida cuyo valor trascendía los muros del convento, puesto que su ejemplaridad servía como modelo para la orden religiosa y para los demás miembros de la sociedad. No obstante la importancia de las monjas fallecidas, estos retratos permanecieron ocultos durante muchos años tras los gruesos muros de los conventos.

Los retratos de monjas muertas coronadas son propios de la mística conventual femenina, ya que constituyen una representación de las nupcias místicas con Cristo. La mística tuvo en nuestra investigación un papel importante porque la experiencia mística “es el conocimiento experiencial de Dios. Como tal, y en la circunstancia del misterio que rodea ese conocimiento, es un lenguaje inefable, pero pleno de artificios para nombrar lo innombrable, lugar de enunciación de lo inexpresable de Dios” (Quevedo, 2007). Ahora bien, una de las manifestaciones de la



◀ AP 3020. Inés María de Masustegui del Santísimo Sacramento. Victorino García Romero (atribuido). Ca.1809. Óleo sobre tela, 56 x 59 cm. Fuente: © Colección de Arte Banco de la República Colombia

experiencia mística es el éxtasis. El éxtasis místico “no es solo el silenciamiento absoluto del cuerpo sino el encuentro máximo entre interioridad y exterioridad, unión imposible que supera la finitud del cuerpo y sus máscaras, que lo ubica por fuera de lo exterior, más allá, en la cima del alma” (Quevedo, 2007). Queremos anotar que ese encuentro íntimo es una experiencia individual de unión con el Amado. En la mística hallamos por primera vez la idea de continuidad.

Delirio y continuidad

Como el título de la serie sugiere un camino por seguir, fue necesario introducirnos en el delirio. Para ello tuvimos que indagar en la psicosis. En un primer momento, Freud consideró la psicosis como “una forma específica de pérdida de la realidad con regresión de la libido sobre el yo y con, eventualmente, la constitución de un delirio como tentativa de curación” (Roudinesco, 1998). En ese momento, el delirio se constituye en una de las formaciones de la psicosis junto a las alucinaciones. Con el delirio se busca la cura. No obstante, el delirio es entendido como una forma de anacronismo, ciertos restos del pasado sobreviven y se reorganizan. Ahora

bien, su orden de sucesión o de existencia no tiene la lógica de la sucesión convencional: pasado, presente, futuro. “El delirio surge cuando se advierte como un hecho permanente e ineluctable una condición que, para la mayor parte de los hombres, representa una exclusión momentánea del futuro, del esfuerzo por ordenar de algún modo el caos en el que se precipita la existencia que carece de salidas” (Bodei, 2002). El delirio hace que se viva una atemporalidad, el presente es una sombra, y todo cuanto se ha vivido permanece en el tiempo. En el pasado se encuentra la experiencia que trae la curación.

Freud, en escritos posteriores, incorpora la psicosis a una estructura tripartita que la distingue de la neurosis y la perversión. De esta forma logra determinar el campo de la psicosis: un conflicto entre el yo y el mundo exterior, mientras que el campo de la neurosis radica en un conflicto entre el yo y el ello. La psicosis fue considerada entonces como “la reconstrucción de una realidad alucinatoria en la cual el sujeto está vuelto exclusivamente hacia sí mismo, en una situación sexual autoerótica: literalmente, toma su propio cuerpo (o una parte de él) como objeto de amor (sin alteridad posible)” (Roudinesco, 1998). Esta ausencia de alteridad es

importante para nuestra manera de entender el delirio dentro de la obra del maestro Roda.

Sin afirmar que la experiencia mística sea lo mismo que el delirio sicótico, encontramos que la identificación extrema con el otro de la experiencia mística es semejante a lo que le sucede al sicótico, pues él se identifica con el mundo exterior y establece con este una continuidad. Solo que son experiencias distintas. Por este motivo nos parece sugestivo el título de la serie, porque pone el delirio en el mismo plano conceptual que la mística, en tanto que comparten ambos un linderero común para nosotros: la continuidad entre ellos y lo otro (el Otro), la ausencia de alteridad. Aquí radica la conexión entre mística y delirio¹. El delirio, como manifestación de la psicosis, da la pista para ver de qué manera en los grabados no está representada la visión de las monjas muertas como si Roda hubiese dibujado las alucinaciones de unas mujeres psicóticas.

Antes bien, el delirio nos permite introducir una manera de entender la continuidad como clave de interpretación, puesto que en los grabados hay una triple continuidad en el tiempo, el espacio y lo erótico. La continuidad temporal se entiende en la medida que consideramos que el pasado se actualiza constantemente en un eterno presente que excluye el futuro. Por su parte, la continuidad espacial se refiere a la indiferenciación entre lo exterior y lo interior. Y la continuidad en lo erótico es una excitación permanente sobre sí mismo. El delirio como continuidad, desde nuestra perspectiva de interpretación, consiste en que no hay diferencia entre objeto y sujeto; de hecho, se diluyen: no hay interrupción del deseo, no hay utilitarismo ni finalidad y no hay tensión. La triple continuidad —tiempo, espacio y deseo— nos aleja de otras interpretaciones realizadas porque creemos que la serie *El delirio de las monjas muertas* no presenta la visión del delirio, como patología. Antes bien, la obra es el delirio mismo.

Continuidad en el tiempo y el espacio

Remo Bodei se refiere a la relación *delirio y continuidad en el tiempo* como la actualización del pasado y la inexistencia de futuro. Para nosotros la continuidad toma una dirección levemente distinta. Si el tiempo

¹ Sin embargo, existe un peligro en la enunciación de este linderero común: la mística puede ser interpretada como una enfermedad y no es así.

es la coexistencia de duraciones que pone a coincidir distintas épocas y diversas formas de trabajar, en Roda tal continuidad la encontramos en el grabado mismo, pues es una técnica que ha sido considerada menor y ha permanecido relativamente en la oscuridad. Ahora bien, con Roda el grabado tradicional en blanco y negro adquiere una nueva dimensión temporal y experimental. Esto lo podemos entender con las palabras de Marta Traba. Ella nos cuenta que

la técnica del aguafuerte tiene una firme connotación que la religa al pasado. Detrás de los aguafuertes está la gran cultura alemana de la época de Durero y, en España, Goya y Picasso. El grabado no existe en los voluminosos libros sobre arte moderno donde se considera que tales manifestaciones pertenecen a la historia para dar pasos a (supuestas) nuevas conductas estéticas [...]. Trabajar en aguafuerte, aguatinta, puntaseca, introduciendo *collages* para someterlos a esta técnica, por consiguiente no solamente es desarrollar un trabajo artístico cualquiera, sino que es tomar una posición (Traba, 1977).

Entonces Roda, en el siglo XX, se relaciona con Durero en el siglo XV, con Goya en el siglo XVIII y Picasso en la primera mitad del siglo XX. Tiempos distintos que se hacen contemporáneos. Vale la pena mencionar que no es gratuita esa vinculación con tres grandes artistas que se caracterizaron por ser pintores y grabadores. Esta relación radica en que todos ellos exploraron la técnica del grabado, de tal forma que experimentaron distintas posibilidades expresivas de la imagen. La "toma de posición" de Roda radicó en enfrentarse a la idea de ser "moderno" para dedicarse al grabado tradicional; esa apuesta por el pasado va de la mano con la figuración, sin importarle que sus obras pudieran ser sometidas a juicio por esa causa².

El grabado en Roda es un proceso experimental en que la técnica misma va involucrando y generando un cambio en el artista y en su relación con su labor, pues lo hace despacio, hasta lograr el efecto deseado. Es un proceso donde la placa de metal va tomando la forma de las líneas, los negros y los grises, de las tramas. Sobre la técnica del grabado de Roda, Jordi Benet afirmó que "dado el grado y plenitud de la elaboración, el proceso es lógicamente lento, minucioso, pero no

² Juan Camilo Sierra (1999) consideró que el trabajo de Roda era narrativo, entendiendo esta expresión como la historia que relata la imagen. Ruth Acuña Prieto (2009) afirma que a partir de 1986 "aparece en la obra gráfica de Roda lo no figurativo y el color".

sujeto a una insistencia mecánica” (Benet, 1985). Ahora bien, pareciera que el trabajo minucioso y lento de Roda obedeciera únicamente a una razón técnica, pero no es así. La lentitud se comprende desde la mirada que la historiadora Natalia Gutiérrez (2005) arroja sobre la obra gráfica de Roda (más cercana a nuestra interpretación, por cuanto en cada paso de los grabados o prueba de estado se pone en evidencia el valor sobre la idea que poco a poco va tomando forma: grabar “es convertir también el papel en un campo de exploración de metáforas vivas, simultáneas y, por qué no, asignarles un sitio a las emociones. En *El delirio de las monjas muertas* (1973), por ejemplo, el rostro unas veces es pedestal, otras veces flota o es una flor. Además, el papel es un campo de referencias a la historia del arte” (Gutiérrez, 2005). Es así como pasamos de la continuidad temporal a la espacial, pues el movimiento se da en un espacio: el espacio del grabado.

El fundamento filosófico para aproximarnos a la continuidad en el espacio está en las nociones de espacio liso y espacio estriado, tomadas de la propuesta filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Los grabados de la serie del maestro Roda son espacios lisos, continuos, por donde circulan “vientos, ondulaciones de la nieve o de la arena, canto de la arena o chasquido del hielo, cualidades táctiles de ambos” (Deleuze & Guattari, 1997). Por los grabados se mueven las telas de los velos y las cofias, las mortajas que recubren, los guantes que se hacen alas, la piel que se hace planta y aparato circulatorio, la arena de las dunas o las nubes que flotan, así como se mueven los dedos que acarician o los que cortan con tijeras, las plumas que son saetas, lo fosilizado que renace. El espacio de cada grabado es un espacio de la sensación; ese algo que nos queda, la experiencia que nos hace detenernos o retornar a la obra para sentirla y para ir más allá de la primera impresión, de los juicios sobre las referencias que la pueden tornar cliché.

La sensación nos permite vincularnos con una experiencia generada por la serie, por cada grabado. Por esta razón consideramos que la crítica de arte determinada por la mirada psicoanalítica que se tuvo sobre los grabados limita la posibilidad de experiencia sobre la obra porque equipara el delirio con la patología, de tal forma que las monjas de Roda terminan siendo consideradas seres enfermos. En cambio, una obra que se abre para ser sentida, que en lo figurativo nos muestra lo que no es figurativo, nos lleva a distintos niveles de sensación que están tanto en los pliegues de la tela que se recorren incesantemente (de las dunas, las manos, los ojos,

las plumas, las líneas, los trazos, las sombras, las texturas, los negros y grises presentes en los grabados), como en la técnica misma del maestro. Esta continuidad en el espacio, por ser un espacio de sensación, nos lleva a la continuidad en lo erótico.

Continuidad en lo erótico

La idea de continuidad en el deseo, en lo erótico, la entenderemos a partir de considerar el cuerpo de las monjas muertas de Roda como un cuerpo despojado del vitalismo propio del cuerpo orgánico (entendido como organismo). El vitalismo implica dos ideas: tener como finalidad el paroxismo en el placer y oponer vida y muerte. Desde nuestra perspectiva, tal vitalismo no es la clave para abordar lo erótico en tanto que el paroxismo viene a ser el equivalente del orgasmo, y una vez que este ha pasado, el deseo se anula; además, porque con la muerte no se finaliza el sentir. La muerte en *El delirio de las monjas muertas* se convierte en la posibilidad de sentir las intensidades del amado, de los efluvios que vienen de él. Las monjas muertas de Roda no buscan el dolor ni buscan el placer (a pesar de que esta ha sido la lectura que se hecho de ellas): ellas buscan ser llenadas por el amor de su Amado, amor que ya está en ellas, amor que se entiende como las intensidades que pasan y circulan por ellas.

Sobre lo erótico, hubo dos discursos representativos en 1970: Marta Traba y Juan Gustavo Cobo Borda³. Las palabras de Marta Traba nos parecen oportunas para aproximarnos a una idea de lo erótico en la serie: “La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas y con la ayuda de las asociaciones que se establecen con ellas. La obra se crea paralelamente y por oposición a un modelo cualquiera” (Traba, 1977). La serie no es la excepción, pues ella nace de una doble vertiente. Por un lado, está la poesía mística y, por otro, están los retratos coloniales de monjas muertas coronadas y las esculturas de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa* y *El éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni*. De hecho, algunos críticos han escrito sobre esa semejanza formal (Cobo Borda, 1973; Cobo Borda, 1976; Traba, 1977; Benet, 1985; Ràfols-Casamada, 1985; Gutiérrez, 2005).

³ Vale la pena mencionar que Álvaro Medina, Santiago Cárdenas y Eduardo Serrano también escribieron sobre la obra de Roda en distintos libros y catálogos de esa época.



► Izquierda: Juan Antonio Roda. *Delirio de las monjas muertas*, 2. 1973. Aguafuerte, aguatinta y puntaseca. 49 x 64 cm. Fuente: © Corporación Juan Antonio Roda

► Centro: Juan Antonio Roda. *Delirio de las monjas muertas*, 3. 1973. Aguafuerte, aguatinta y puntaseca. 49 x 64 cm. Fuente: © Corporación Juan Antonio Roda

► Derecha: Juan Antonio Roda. *Delirio de las monjas muertas*, 7. 1973. Aguafuerte, aguatinta y puntaseca. 45 x 56 cm. Fuente: © Corporación Juan Antonio Roda



Marta Traba relacionó el escorzo de la escultura de Santa Teresa con el gesto de la monja muerta del grabado 6 de la serie [Fig.2]: la boca entreabierta, el cuello arqueado hacia atrás, los ojos cerrados y los pliegues lo muestran con evidencia. De acuerdo con Marta Traba, la escultura de la santa es

una obra impúdica y al mismo tiempo tan envuelta en los oropeles desmesurados de la onda barroca, que su entrega física, su orgasmo frente al ángel, se disfrazan con la violencia decorativa del conjunto. Roda jamás llega a este punto, y los delirios no son espasmódicos, son solo placenteros. Que los delirios no son sufrimientos sino placer, lo atestiguan las sonrisas apenas veladas, los rostros distendidos, las bellezas intactas (Traba, 1977).

La crítica consideró que el impudor estaba en una ondulación decorativa. Esta onda, entendida como un tipo característico del barroco, oculta un orgasmo, haciendo que toda la escultura sea violenta. El ocultamiento es esa violencia del conjunto. La transverberación es la herida que padece Santa Teresa cuando el ángel la atraviesa con la saeta y ella entra en un estado de éxtasis, al quedar totalmente abrazada por el amor de Dios; para Marta Traba, éxtasis y orgasmo se equiparan en ese momento. Las monjas de Roda no logran ese

orgasmo espasmódico y violento, aunque sienten un placer enorme. Sin embargo, creemos que su interpretación se centra únicamente en la presencia de elementos sexuales explícitos.

Frente a la idea de pudor, nosotros hemos tenido en cuenta la transgresión frente a las ordenanzas de Interian de Ayala sobre el arte religioso en relación con el impudor. Siguiendo este tipo de ordenanzas, los artistas vistieron a sus vírgenes y santas. En el caso de las esculturas de Bernini encontramos que las mujeres —Santa Teresa y la beata Ludovica Albertoni— están completamente vestidas, envueltas en hábitos drapeados. Mario Perniola nos dice al respecto que “con el drapeado nace una nueva sensibilidad erótica que considera las vestiduras como un nuevo cuerpo redimido del pecado y finalmente inocente. En este contexto se inserta la obra promovida por las órdenes religiosas, las cuales, a través de la celebración iconográfica de sus santos, imponen como modelo la figura humana enteramente envuelta en su túnica” (Perniola, 1991). Para Perniola, el cuerpo de la Santa Teresa de Bernini se encuentra erotizado a través del drapeado, de su túnica. Con la túnica, el cuerpo experimenta “una transformación que lo ha emancipado de la forma humana, sin por ello perder todo el estremecimiento impetuoso y vibrante que hace conmovirse a un cuerpo en éxtasis”



(Perniola, 1991). El cuerpo pierde su forma, es otra cosa, un vestido. Lo mismo pasa con las monjas de Roda: ellas visten sus hábitos o están envueltas en una mortaja conformada por capas de tela, por vendas. De hecho, no vemos el cuerpo completo de ninguna de ellas, solo sus caras, fragmentos de cuerpos, órganos, formas ondulantes y signos inquietantes. Vemos una textura compuesta por grises, negros profundos y una trama fina. De igual forma que la Santa Teresa de Bernini, el cuerpo de cada monja de Roda se ha emancipado de la forma humana convencional. El vestido constituido por pliegues es una cosa sintiente porque “las profundas cavidades formadas por el tejido de tela repiten los pliegues de un cuerpo que se ofrece ilimitadamente, que invita a indagar, a abrir, a hender” (Perniola, 1991). Igualmente, la textura visual de los trazos, de las tonalidades de negro y gris, y la textura táctil de líneas, ondas o telas logradas por Roda nos hacen la misma invitación.

Proponemos, haciendo una analogía con el análisis que hace Perniola de la obra de Bernini, que la saturada trama de los grabados —los negros, grises y blancos— sea el cuerpo de las monjas, es decir, sea el drapeado. Cuando miramos *El delirio de las monjas muertas* estamos ante una obra profundamente erótica, que nos invita a recorrerla incesantemente para perdernos entre los trazos, entre las texturas, entre las tonalidades. Es

así como lo erótico de las monjas de Roda está también en ese recorrido incesante. Desde esta perspectiva, los grabados hacen que se transforme nuestro sentir, pues no nos cansamos de recorrer al otro (los grabados de la serie) ni de ser recorridos, penetrados, acariciados (pues ellos generan en nosotros una excitación constante).

De igual forma, en el ensayo sobre los grabados “Roda, un barroco subversivo”, Cobo Borda afirma:

El discurso del cuerpo es un discurso sexual: allí aparecen, con gran nitidez, los símbolos que expresan su frustración. La carne no ha muerto: sonámbula y atormentada, sueña, una vez más, con el pecado. No solo para liberarse, como se dice, sino para asumir aún más profundamente su carácter culpable. El cuerpo, a través de la carne que se pudre, resucita, y sonrío. Una sonrisa donde se conjugan la satisfacción y la perversidad; el goce y la prohibición: el goce de quebrantar la prohibición. Las monjas disfrutaban de su muerte: clímax y orgasmo. A través de sus facciones, asoma lo que se hallaba castrado. Súbita transmutación, la luz que las deslumbra, como en la Santa Teresa de Bernini, es el rayo helado de la muerte; en ese torbellino congelado no ven a Dios; ni al



Arcángel de la espada flamígera. Las monjas se precipitan en su verdadera condición. El rapto y el ascenso, hacia arriba no hacen más que conducir-las al Jardín de las Delicias; a esta tierra de todos los días. Rechazan la religión, pero solo gracias a ella han logrado hacer saltar en pedazos el tabú (Cobo Borda, 1976).

Cobo Borda asevera que los símbolos sexuales que están en la obra de Roda —falos y flores vaginales— expresan la sexualidad frustrada del discurso del cuerpo de las monjas. Para el crítico colombiano, las monjas son seres castrados que se liberan de ese estado —la castración— en la muerte. Desde esta interpretación, las monjas de Roda no están muertas, sino que están vivas, en tanto que son imágenes de mujeres dormidas y tentadas por el pecado de la carne. Y en esa misma medida, son mujeres culpables, pues sus gestos manifiestan la dualidad entre el placer y el dolor, en tanto que es prohibido sentir placer. Situado sobre un discurso erótico-sexual del cuerpo, Cobo Borda considera que en la muerte el encuentro con el amado es orgásmico.

Si seguimos el discurso de Cobo Borda, las monjas de Roda se entregan a un éxtasis sexual cuya culminación las hace entrar en el Jardín de las Delicias. Los rayos de luz que atraviesan los rostros y cuerpos de las monjas de Roda —en los grabados 2, 3 y 7 [Fig. 3, 4 y 5]— son rayos de muerte y de placer con los que se transgrede la religión. Esta mirada no contempla la saeta que atraviesa a Santa Teresa en su transverberación.

En el folleto que acompañó la muestra en la XII Bienal de San Pablo, Cobo Borda escribió:

Porque ya estaban allí, aguardándolo, esas abadesas, ese pretexto, para que el funeral barroco tuviese todo el suntuoso esplendor de un claroscuro. Senos, falos, ese sueño que es la única realidad posible; la fantasía, llevada a su punto límite, hace de este trabajo una nueva apertura hacia el peligro. El juego del arte se paga con la vida y los grabados de Roda no hacen más que obligarnos a exigirle nuevos sacrificios, ya que su razón de ser se confunde con la nuestra, otorgándonos sentido. Rehaciendo la realidad en el afiebrado territorio de sus mitos (Cobo Borda, 1973).

El discurso de Cobo explora el mundo de sensaciones que le suscitan las monjas de Roda, por consiguiente no es un texto de crítica en el sentido estricto y su valor radica en verlo como un texto sobre una experiencia

personal. Examinemos lo que dice el poeta y a qué obras se está refiriendo. Sabemos que las abadesas que enuncia son las de los retratos de monjas muertas coronadas. Coincidimos con el poeta en que esos retratos hacen parte de las manifestaciones del barroco hispanoamericano. Sin embargo, parece que Cobo entendiera el barroco como el estilo plástico dentro del que Roda hace el grabado, cuando lo barroco tiene que ver con el pliegue como rasgo, como función operatoria (Deleuze, 1989). En segundo lugar, el espacio plástico de los grabados está determinado por la presencia de elementos sexuales como senos y falos. Obtiene esa interpretación de la rosa del grabado 5, la franja que atraviesa el cuello de la monja del grabado 6 [Fig. 2], el pistilo de la flor del grabado 7 [Fig. 5], el contorno del seno en el grabado 8 [Fig. 8] y la pluma que roza los labios de la monja en el grabado 10. Esos falos y senos forman parte del mundo peligroso de las monjas, porque es un mundo de sueños y fantasías sexuales. En tercer lugar, las monjas de Roda son las víctimas de un sacrificio que el arte le exige a la vida.

Creemos que es imposible saber cuáles son los mitos que Roda tiene en su interior, solo podemos reconocer las imágenes del diálogo amoroso entre la monja y su Amado y, no obstante, más que las imágenes del diálogo amoroso, podemos ver las imágenes de la sensación amorosa de ese encuentro con el Amado.

Desde nuestra perspectiva, la interpretación hecha por Cobo Borda es debatible. En primer lugar, la vida religiosa no es una vida de tabúes. Esta es la visión que tenemos de ella después de Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, que sospecharon de la cultura y de la religión. Esa sospecha, a pesar de ser valiosa, elimina de plano el contexto cultural y espiritual de la época en que surgió la mística conventual. En esa medida, y teniendo presente de qué manera se entiende el discurso místico como un discurso erótico, las flores, los haces de luz, los dedos y las formas alargadas de los grabados dejan de ser falos o vaginas a punto de la penetración genital. Aunque diferimos con Cobo Borda en esa mirada sexual sobre los grabados, rescatamos dos expresiones: “suntuoso esplendor de un claroscuro” y “afiebrado territorio”. Queremos anotar que no tenemos la certeza de que nuestra lectura sea el camino que pretendía mostrar el poeta, aunque sus palabras dan pie a pensar que los grabados de las monjas de Roda están determinados por el contraste del negro profundo que sirve de fondo para las zonas luminosas donde el blanco y los grises definen las formas de los distintos elementos: rostros, manos, flores, plumas,

alas, telas, etc. Por su parte, la expresión “afebrado territorio” nos sugiere que el espacio plástico de los grabados permite movernos indistintamente, a través de otros recorridos y lecturas.

Para finalizar, las interpretaciones hechas bajo la influencia del psicoanálisis no fueron, por así decirlo, la explicación más acertada. En una de sus entrevistas, el maestro Roda dijo que

[a] nosotros, influenciados por Freud, nos parece lógico el simbolismo de lo erótico con referencia al misticismo, y quien mire superficialmente esta serie corre el riesgo de quedarse ahí. Pero conociendo los antecedentes de la poesía mística española, que me parece maravillosa, creo que hay que ser absolutamente serios al analizar estos factores, porque para los místicos el matrimonio con Cristo es algo que tiene un sentido muy profundo. (Roda, 1988)

En la década de 1980, Albert Ràfols-Casamada, Jordi Benet, Luis Goytisolo, R. H. Moreno Durán, Ana María Escallón y Fernando Garavito, entre otros, comentaron la obra de Roda. Para Ràfols-Casamada, *El delirio de las monjas muertas* “[s]e trata de una larga serie de doce grabados [...] para la cual parte, por un lado, de la Santa Teresa de Bernini y, por otro lado, de unas pinturas coloniales de monjas muertas [...]. Según explica el propio autor de esta serie la concibió como una reflexión sobre la muerte y el amor humano o místico, y las concomitancias entre ambas cosas” (Ràfols-Casamada, 1985). A pesar de que el poeta y pintor español conoció de dónde surgía la serie, consideró que

[el] tema principal es siempre la monja presa dentro de la piedra y prisionera también de sus obsesiones, de sus sueños petrificados. Es todavía una serie marcadamente erótica, en un grado muy superior a la anterior [*Risa*], de un erotismo obsesivo, subyacente. Este carácter es evidente sobre todo en el no. 5 [Fig. 7], donde una rosa toma una forma claramente fálica, y la boca de la monja se entreabre en una clara expresión de placer. Otras como en el no. 6 [Fig.2] y en parte en el no. 7 [Fig.5], aparecen atormentadas por una extraña pesadilla (Ràfols-Casamada, 1985).

Para Ràfols-Casamada, las monjas de Roda son una variación de la escultura de Bernini. En este sentido, coincide con Traba. En la vía de interpretación que proponemos, el erotismo de las monjas de Roda no radica

únicamente en que ellas logren un orgasmo, ni que estén obsesionadas por el sexo. Lo erótico está en el recorrido incesante por la superficie del grabado, por el pliegue que nos invita a mirar por entre las hendiduras. Por otro lado, para Ràfols-Casamada, el rostro que está en los grabados y en la Santa Teresa de Bernini es el rostro que se petrifica en la muerte. Esta idea nos lleva a pensar que las monjas de Roda, al petrificarse, dejan de ser seres vivientes y pasan a ser cosas. Es así como los rostros toman la forma que el artista quiere darles, permiten el cambio, su sentir de cosa radica en la disponibilidad. Entonces, lo erótico de la serie y de la *Santa Teresa* de Bernini está en consonancia con la mística misma como discurso erótico subyacente a las imágenes y con la disponibilidad absoluta de la piedra a ser esculpida o de la plancha de metal a ser grabada. El discurso erótico trata de presentar cómo puede la amante —la monja, la Santa— fundirse con el Amado, puesto que para la mística no hay diferencia entre un cuerpo y el otro.

Lo anterior nos lleva a pensar en la técnica del grabado de Roda. Sobre este nos dice Benet: “Dado el grado y plenitud de la elaboración, el proceso es lógicamente lento, minucioso, pero no sujeto a una insistencia mecánica” (Benet 1985. 4). Ahora bien, pareciera que el trabajo minucioso y lento de Roda obedeciera únicamente a una razón técnica, pero no es así. La lentitud nos muestra un artista al que le gusta experimentar con la materia.

En los noventa casi no se volvió a hacer referencia al grabado de Roda; salvo algunas excepciones, la crítica se centró más en sus pinturas. No obstante, Carolina Ponce de León (1992), Juan Camilo Sierra (1999) y algunos artículos escritos por Jairo Dueñas (1992 y 1993) hacen breves alusiones a la obra gráfica. Pero tales textos no nos dieron el suficiente material para conversar con su perspectiva crítica sobre los grabados. Ahora bien, en la primera década del siglo XXI se escribió sobre Roda de nuevo, principalmente a causa de la gran retrospectiva realizada en el 2003 que coincidió con su muerte.

Finalmente, si atendemos a las palabras que dijo el mismo Roda, encontramos que si bien es cierto que el misticismo de Santa Teresa es un discurso erótico en tanto que enuncia lo innombrable: la unión con el Amado, lo anterior no significa que sea el mismo erotismo del occidental contemporáneo aleccionado por la sexología, que busca afanosamente satisfacer sus deseos sexuales para llegar al orgasmo. Lo

erótico de la serie es de otra clase. Lo entendemos como “una experiencia excesiva que irrumpe en la conciencia individual como un rayo, golpeándola y menoscándola” (Perniola, 2002). El goce consecuente es “una experiencia erótica, estrechamente ligada a la sensualidad” (Perniola, 2002) que puede manifestarse “bajo el aspecto de una repetición excesiva y maniaca, de una coacción repetitiva que subvierte y anula los significados convencionales a través de la reiteración mimética y obsesiva” (Perniola, 2002). Es así como lo erótico en los grabados de Roda no está solo en la representación del acto sexual, sino en la sensación del encuentro con el Amado y con la obra misma. Y aunque Roda es figurativo, allí hay un rechazo a la obra figurada. Es por esto que él no representa la visión del delirio; lo que el artista consigue es el delirio mismo, la sensación de recorrido, de nomadismo por entre los grabados, para descubrir otros significados, para entregarnos a las fuerzas que los atraviesan.

Conclusiones

Durante muchos años, las claves de interpretación dadas por algunos críticos de arte se convirtieron en una especie de iconografía obligada que determinó la mirada sobre los grabados. A su vez, encontramos cómo en el caso de Roda, los discursos que se elaboraron alrededor de las imágenes cambiaron de acuerdo con la producción del artista y las exposiciones del momento. En la década del 70, momento de surgimiento y maduración de su obra gráfica, el psicoanálisis y la literatura dieron la forma de las ideas, mientras que en los 80 hubo dos posturas, una que continuaba las ideas pasadas y otra que mostraba más interés en la técnica. Entre 1990 y 2004 hubo un mayor interés en centrarse en la biografía y las pinturas. Mientras que los escritos más recientes vuelven a la obra misma, a su proceso de creación y a la experiencia estética generada en los espectadores. Desde nuestra perspectiva, *El delirio de las monjas muertas* nos permite otras experiencias que se interpretan por la vía de la sensación. Así pudimos, por un lado, interpelar y ser interpelados por la serie, y por otro, revisar los aspectos en los que concordamos o disentimos con los críticos estudiados.

El delirio, como manifestación de la psicosis, nos dio la pista para ver de qué manera, en los grabados, no se trata de la representación de las alucinaciones de mujeres psicóticas y obsesionadas con una sexualidad orientada únicamente hacia lo genital. Así, la propuesta de interpretación del delirio tomó otro rumbo, que nos

llevó hacia la triple continuidad, eje conductor de la reflexión, en el tiempo, el espacio y lo erótico.

El tiempo no está constituido por la sucesión cronológica de hechos, sino por saltos que se dan en ese tiempo lineal y cronológico. Por ello, la continuidad en el tiempo religa el trabajo del artista con los grabados del pasado, así como también lo hace con los retratos de monjas muertas coronadas. Es así como la toma de posición de Roda radicó en enfrentarse a ser considerado un artista moderno, para dedicarse a la experimentación con el grabado tradicional.

Por su parte, en la continuidad en el espacio propusimos considerar los grabados como espacio liso, lo cual nos permitió una interpretación de lo no figurativo que se halla en los grabados, que vincula con los aspectos estructurales de la técnica: una mirada sobre las líneas, los negros, los blancos, los grises, sobre la sensación háptica de la textura del grabado.

La obra de Roda es erótica, solo que lo erótico va más allá de la presencia de imágenes que lleven a la ecuación “falo y vagina igual penetración, igual erotismo”. En ese sentido, la propuesta de Perniola sobre la erótica del vestido nos dejó una analogía entre el grabado y la vestidura: un drapeado con infinidad de pliegues, de tal forma que no deseamos poseerlo (poseer la serie para establecer una interpretación como una verdad absoluta) para despojarle de su ropa y apropiarme de su esencia, de su desnudez. Aunque el drapeado esté lleno de pliegues, su espacio es liso, puesto que permite el recorrido por entre cada arruga, y en el caso de los grabados de Roda, entre cada tonalidad. Los grabados generan en nosotros el deseo de recorrer incansablemente cada uno de ellos, de recorrer la serie completa. Cada pliegue nos invita a desplazarnos por su superficie, y en ese mismo deslizarnos vamos adentrándonos en la investigación, en la interpretación y, así, somos penetrados, somos recorridos.

Encontramos que la serie *El delirio de las monjas muertas* va más allá de lo figurativo, a pesar del dibujo de excelente factura. Sobrepasa lo figurativo porque Roda no dibuja una visión ni una alucinación, tampoco la monja ejemplar neogranadina ni la *Santa Teresa* de Bernini. Roda dibujó a todas esas mujeres, pero también otras monjas, sus propias monjas. Monjas que nos involucran en lo delirante, en la sensación de nomadismo a partir del cual nuestra experiencia con la serie también es erótica.

Referencias

Ardila, M. E. (2005). «Pulsiones y antípodas» en *Juan Antonio Roda Exposición retrospectiva*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Benet, J. (1985). «La trayectoria consecuente de Roda» en *Grabados de Juan Antonio Roda. Catálogo de exposición*. Bogotá: Banco de la República.

Bodei, R. (2002). *Las lógicas del delirio*. Madrid: Cátedra.

Cobo Borda, J. G. (1973). «Los grabados de Roda» en *Colombia. Alcántara, Caballero, Roda. XII Bienal de Sao Paulo*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.

_____ (1976). «Roda un barroco subversivo» en *Juan Antonio Roda. Grabados 1971-1976*. Colombia: Seguros Bolívar.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Ediciones Paidós.

_____ (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

_____ y Félix Guattari. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Gutiérrez, N. (2005). Juan Antonio Roda. Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. *Art Nexus: Arte en Colombia*, No. 103.

Hoyos, A. (2001). «Roda: entre la transparencia y la cultura» en *Roda*. Bogotá: Davivienda, Galería El Museo.

Laverde Toscano, M. C. (2001). «Juan Antonio Roda. Sus tránsitos por los colores de la luz» en *Revista Nómadas* No. 15.

Medina, Á. (1978). «El delirio de las monjas muertas» en *Procesos del arte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Perniola, M. (1991). «Entre vestido y desnudo» en *Fragmentos para una historia del cuerpo* (M. Feher, ed). Madrid: Taurus.

_____ (1998). *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama.

_____ (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

Quevedo, M. P. (2007). *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*. Bogotá: ICANH.

Ràfols-Casamada, A. (1985). «Los grabados de Juan Antonio Roda» en *Grabados de Juan Antonio Roda. Catálogo de exposición*. Bogotá: Banco de la República.

Roda, J. A. (1988). «Roda habla» en *Juan Antonio Roda. Grabados 1971-1985. Catálogo de exposición*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional.

Roudinesco, E. (1998). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Segura, M. (1992). «Biografía comentada» en *Habitar la pintura. Juan Antonio Roda. Exposición retrospectiva 1938-1992*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Serrano, E. (1974). *Juan Antonio Roda. Catálogo de exposición*. Pereira: Centro de Arte Actual.

Traba, M. (1977). *Los grabados de Roda*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

