

# *Arnaldo Roche-Rabell*

## y los ámbitos de la pintura

---

*Federica Palomero*

La historia del arte ha separado a los creadores, de modo algo arbitrario, entre apolíneos y dionisíacos. Hoy día, y en términos de la contemporaneidad, una taxonomía equivalente (e igual de esquemática) podría establecerse entre aquellos artistas que se expresan con elementos escasos y sintéticos, dentro de una estética reductora o minimalista de economía de medios, y otros que, al contrario, recurren a la profusión, a la desmesura, a la impronta barroca y expresionista.

Esta diferencia en el sentir y el comunicar no está en absoluto relacionada con caracteres locales o regionales: no puede en ningún caso ser interpretada como sello de identidad. Así es como en el arte puertorriqueño actual podemos encontrar ambas modalidades sin que nada permita descalificar a una u otra como legítima representante del arte de la isla. Como ejemplos, por una parte, Heriberto Nieves en las instalaciones, Jorge Zeno en la pintura, pertenecen a la corriente de lo apolíneo-sintético; por otra, Pepón Osorio en las primeras, Arnaldo Roche-Rabell en la segunda, se identifican con lo dionisíaco-profuso.

El arte de Roche (Santurce, 1955), desde sus inicios a principios de los ochenta hasta su última producción del año 2002, ha sido sinónimo, tanto en la forma como en el fondo, de la proliferación avasallante de signos, símbolos, significados explícitos u ocultos, y del uso superlativo del cromatismo, de los pigmentos, de la textura, de la materia misma de la pintura, de los grandes formatos, de las figuras monumentales. Lírica y sentimental, sensual y cerebral, su pintura es anhelo

de arte total, búsqueda angustiada por abarcar la realidad humana y artística en todas sus dimensiones, en lo local y en lo universal. Un afán por ende operístico, que se resuelve en una grandeza y una violencia que el tiempo no ha ido sino acrecentando, como lo demuestra su producción más reciente, de un acentuado dramatismo, de una recobrada intensidad, de significados complejos con múltiples interpretaciones posibles.

La modernidad y las vanguardias del siglo XX de origen europeo quisieron obviar el tema: fueron, de cierto modo, una reafirmación de los valores formales, del «arte por el arte». En cambio, el movimiento internacional de retorno a la pintura en los años ochenta, precipitadamente asimilado a la «transvanguardia», trajo consigo no sólo una revalorización de la «pintura-pintura» (la textura, la gestualidad, el goce de la materia, el subido cromatismo, el grito expresionista: todos componentes en grado extremo del arte de Roche) sino también una recuperación del tema y de los significados personales y colectivos que puedan encerrar las imágenes. Así se vislumbra, por ejemplo, en el alemán Anselm Kiefer. Roche se inició en esa misma época, y aunque se le nota exento de influencias precisas o determinantes, también es cierto que ha sido partícipe de esta oleada de fondo que logró reivindicar las incidencias discursivas, intelectuales, simbólicas -y no sólo formales-, de la pintura. El hecho de que, en Roche, esta dimensión iconográfica y semántica se explaye a partir de referencias ancladas ante todo en lo local puertorriqueño (pero no solamente: sus últimas obras remiten a Van Gogh), lo convierte también en el heredero de una fuerte tradición nacional: la figuración de denuncia social representada por Augusto Marín, José Antonio Torres Martín, Eduardo Vera, Rafael Tufiño, Bartolomé Mayol, entre otros, que a su vez es prolongación del realismo académico de Francisco Oller. Arnaldo Roche aparece entonces como el continuador de un compromiso definitorio de buena parte de lo moderno latinoamericano, incluyendo el caribeño y, específicamente, el puertorriqueño: ese que expresa una realidad local a través de la apropiación y transformación de lenguajes importados a la vez que no deja que lo formal sobrepase al significado, y le otorga una dimensión lírica. En los años cincuenta en Puerto Rico, ese lenguaje provenía fundamentalmente de la influencia del muralismo mexicano y de su tendencia a la elipsis monumental, y tenía un tono de autocompasión muy afín a la literatura del «ay bendito». En Roche, el lenguaje es mucho más ecléctico y abierto -como corresponde a un artista contemporáneo-, con inesperados ecos que abarcan desde el Barroco italiano hasta el expresionismo alemán, amasados con la tradición plástica de la isla y la fuerte individualidad del artista, nutrida por una amplia y variada cultura visual.

Además, hay en Roche otras referencias que lo alejan de la modernidad y lo sitúan, aunque de un modo muy libre y tangencial, en la postmo-

derinidad: su identificación con lo social y colectivo es inseparable de un hondo sentir introspectivo y de la presencia, a veces abierta, otras velada, de la historia del arte. Aquí están las tres vertientes que estructuran todo el arte de Roche: el metadiscurso artístico, la autobiografía y el compromiso con su entorno. Tres presencias que pueden ser conscientes o no, y que se amalgaman en un continuo fluir de una a otra, hasta confundirse en la cuarta dimensión del simulacro.

La condición fundamental del simulacro es asumir el arte como una vasta ficción que termina gestando su propia realidad, una realidad condicionada en primer lugar por la existencia física y palpable, y por el poder generativo de la pintura. De su espesor y de sus profundidades brotan orgánicamente las formas, como si nacieran del ritual que el mismo artista preside y oficia para crear arte desde el alma y desde el cuerpo. Es un proceso primitivo, violento y profundamente erótico, que apela a los poderes demiúrgicos. Y, así, la pintura se cuenta a sí misma antes de contar historias (la historia de uno mismo, la historia del país, y esas que se entretajan entre lo propio y el entorno). La pintura es el escenario de lo autorreferencial, como lo indican las numerosas ventanas en los cuadros de Roche, que remiten a la gran tradición renacentista (Alberti y el cuadro «como ventana abierta sobre el mundo»): la máxima ilusión, y a la vez el simulacro perfecto. Así lo entiende el artista, y en este sentido multiplica en sus obras las ventanas creadoras de espacios ambiguos —*El sacrificio*, 1987, *Una vez más, el hombre ciego se pregunta si hay alguien allá afuera*, 1987, *Isla vacía*, 1988—; los espejos —*Espejo y paternidad*, 1985, *Para que quede establecido: el mandamiento decimoprimeros*, 1990—, (realidad «real» y realidad «virtual», ambas elevadas a la ficción de la pintura); el cuadro dentro del cuadro, la imagen dentro de la imagen —*Bajo un eclipse total de sol*, 1991, *En el jardín de mi padre*, 2000—.

También el artista erige escenografías que él mismo ordena: las del teatro —otro ámbito de simulacro— (en *Padre, dime si me quieres*, 1995), las de interiores domésticos con mesas, sofás y butacas, que también pueden ser teatrales por su estereotipada disposición espacial de frente al espectador (*Elena y sus dos machos*, 1989, *Déjenme tirar la primera piedra*, 2000, *La mitad de la mesa*, 2000). De este modo entran también «en pintura» —así como se dice «entran en escena»— el adentro y el afuera, el espacio íntimo y el espacio social, el entorno íntimo y el contexto colectivo. Las otras dos vertientes de la pintura de Roche encarnan en la estructura misma de lo pictórico. Por eso su obra nunca llega a ser narrativa o ilustrativa.

Lo autorreferencial de la pintura aparece en la producción de Roche a través del «falso» marco pintado en trompe-l'oeil, como una frontera borrosa entre realidad y ficción, o entre dos realidades, en ...y ahora, ¿Qué?

*Entre sentimientos y culpas* (pintura dentro de la pintura, pintura de otros y pintura propia, marco dentro del marco...), *Cuídate del lobo de tu ignorancia*; *Si ya conoces tu mano izquierda, cúdate de tu derecha*, todas del año 2000. Asimismo, en trabajos del mismo año, el artista utiliza también, en lugar del marco, una orla que «enmarca» (en sentido propio) el tema central en los lados laterales y superior, en clara referencia al telón de boca de un teatro: en *La mitad de la mesa*, los típicos encajes de mondillo puertorriqueños; en *Déjenme tirar la primera piedra*, una guirnalda de flores tropicales, y que remiten a los ámbitos de lo doméstico: la casa, la isla como prolongación de la casa. En las obras de José Campeche, eran pesados cortinajes los que resaltaban la jerarquía de los retratados (*Don José Mas Ferrer, Doña Dolores Martínez de Carvajal, Don Miguel de Ustáriz...*). De nuevo, la pintura está en la pintura.

Otro aspecto del metadiscurso es la recurrencia a las citas pictóricas. Unas son casi literales, y en su adaptación y reinterpretación entra una buena dosis de ironía, aun cuando a través de ellas el artista subraya muy seriamente que la ficción del arte ha pasado a ser parte de la realidad, de la relación al mundo que los individuos y las sociedades internalizan, porque ha actuado el simulacro. De nuevo, se entremezclan en estas referencias artísticas las inclinaciones íntimas de Roche y las imágenes vueltas arquetípicas que, a nivel consciente o no, comparten los miembros de un colectivo dado (por ejemplo, la comunidad puertorriqueña). En *El Reino de Pantaleón*, de 1991, retoma un emblema de la identidad nacional isleña, el cuadro del pintor colonial José Campeche, *El niño Juan Pantaleón Avilés*, en el cual, si bien la ausencia de brazos y la atrofia de las piernas del retratado puede, en la obra de Roche, simbolizar las limitaciones que vive la isla, el actual Pantaleón posee un miembro viril muy desarrollado y tiene como fondo un mapa de los Estados Unidos, sobre el cual derrama su tropical vitalidad. Es, como diría Luis Rafael Sánchez, «la dulce venganza del invadido que invadió al invasor». En *La mitad de la mesa*, 2000, parodia con irreverente humor (que algunos considerarán sacrilegio) otro símbolo de identidad como *El pan nuestro* de Ramón Frade: de espaldas, el desgarrado jíbaro de la obra original contempla un mapa de los Estados Unidos. Aquí, el humor está impregnado de un amargo pesimismo; sin embargo persiste la esperanza: detrás del mapa que figura el *american dream* aparece, a través de un marco-ventana, una vista del Viejo San Juan. En *Déjenme tirar la primera piedra*, destaca en un marco barroco el registro inferior de la pintura *Ánimas* de José Campeche, tema también tratado por Francisco Oller, y que parece, a través de esos tres eslabones, reafirmar la posibilidad de salvación mediante el arte.

Las referencias extraídas de la historia del arte no se limitan a la pintura puertorriqueña: la presencia o la evocación de Van Gogh, que se ha acentuado en el 2002, ha sido recurrente a lo largo de la producción de Roche, y

Van Gogh, «el suicidado de la sociedad» como lo llamó Antonin Artaud, representa para el artista el sacrificio ejemplar en pro de una vocación asumida hasta la muerte en toda su mística dimensión. En *...y ahora, ¿Qué?* una copia de un autorretrato de Van Gogh dialoga con una copia de un autorretrato de Roche. Ya Vincent había sido evocado en obras anteriores como *Todo artista debe morir sin una oreja* (1992) y *500 años sin una oreja* (1993), donde Roche asume el papel de quien es, de cierto modo, su modelo en cuanto a la entrega total al arte.

La historia del arte no se hace presente sólo a través de citas precisas, sino mediante un tipo semejante de composiciones, un parentesco de temas, un eco de la «gran manera» heroica del arte religioso o de los grandes ejemplos clásicos, que recrean en la obra de Roche una atmósfera llena de resonancias veladas. Detrás de *El baño* de 1991, se vislumbran Ingres y Courbet, y de *No te vires* (mismo año), Miguel Ángel. De manera más difusa, el dramatismo del contraste entre luces y sombras, la propulsión de las figuras hacia el primer plano, la abundancia de elementos diversos (seres humanos, animales, objetos, vegetación y sus cargas simbólicas) se asocian con el espíritu barroco. Ese constante llamado al pasado de la pintura da inclusive licencia a algunas comparaciones audaces: así es como Robert Hobbs establece una correspondencia entre la obra de Giovanni Battista Langetti, *La tortura de Ixión* (Museo de Arte de Ponce), impactante ejemplo de dramatismo barroco, y el cuadro de Arnaldo Roche, fechado en 1994, *Dime si estoy listo para el sacrificio cultural*'.

Sin embargo, resultaría más a la vista vislumbrar en las numerosas composiciones cuyo centro es una mesa, una clara referencia a la «mesa servida», tema recurrente de la pintura holandesa, que bajo aspectos lujosos y sensuales, propone también una reflexión meditada sobre la transitoriedad de los bienes materiales y de la vida terrestre. Las «mesas servidas» terminan adquiriendo un profundo sentido religioso. Y cuando se complementan con la representación de un reloj, un hueso, una calavera, una fruta podrida, devienen en «Vanitas», y al expresar la frivolidad de lo material, resaltan los valores espirituales, ilustrando la frase bíblica «vanitas vanitatis et omnia vanitas.» Roche da pistas para que este parentesco quede establecido: la calavera de res —*Una vez más el hombre ciego se pregunta si hay alguien allá afuera* (1987), *Isla vacía* (1988)—, remplazada en *...y ahora, ¿Qué?* (2000) por un arma de fuego, que asimismo puede evocar lo efímero de nuestro tránsito terrenal. Las «mesas servidas» de Roche, como aquéllas de los holandeses, le permiten expresar sus sentimientos religiosos más allá del significado propio de la «vanitas», al unir las con imágenes de sacrificio que evocan a San Juan, patrón de la isla, a través del autorretrato o del retrato de la madre (*El sacrificio*, 1987; *Aquí sólo puedes entrar descalzo*, 2000).

Dentro del constante juego de referencias inspiradas en la historia del arte, lugar privilegiado ocupan las imágenes religiosas: además de las «vanitas» de marras, las crucifixiones, la cabeza cortada de San Juan, en las cuales se asimila la religión con el sacrificio y éste con la condición de artista y los avatares históricos de la isla. No puede ser mera casualidad que, en *Entre sentimientos y culpas* (2000), los dos retratos «robados» a Campeche y a Oller sean de religiosos (*Santo Domingo* y el sacerdote del *Velorio*, respectivamente), rodeando un cuadro negro en el cual muy verosímilmente cabría un autorretrato de Roche. De hecho, la alusión a la situación política de la isla (la cinta que reza «no tenían bandera») es tan sólo un primer nivel de lectura en relación con el concepto del arte asumido como vocación de sesgo místico. Esta presencia de lo religioso, mediatizada por la historia del arte, está siempre muy ligada a lo personal y lo colectivo: San Juan, a la vez la figura del sacrificado y el santo de Puerto Rico; las imágenes religiosas extraídas de la iconografía nacional, y que son también símbolos de identidad; e inclusive la «mano poderosa» de la religiosidad popular caribeña (*Si ya conoces tu mano izquierda, cuidate de tu derecha*, 2000).

Hay en la obra de Roche, tal vez por la efectividad del simulacro, una especie de dimensión mítica, como un eco de siglos, de la cual el artista parece ser el propio héroe, y que abarca mucho más que ciertas referencias precisas como el Caballo de Troya (*The Horse is in*, 1994) o la Medusa (*Beware the Medusa*, 1994). Esa dimensión mítica es la que se encuentra, identificable, en el autorretrato *Pobre Diablo*, de 1988, cuyo irónico título encubre el sentido más profundo: el artista dotado del poder profético simbolizado en los cuernos (cf. La escultura de *Moisés* de Miguel Angel: otra vez la presencia de la historia del arte). En otra impresionante pintura, *La isla de los miedos*, de 1993, la atmósfera mítica es sobrecogedora, (referida a la leyenda griega de Ganimedes) y sobrepasa el sentido político que se le pueda otorgar a esta escena en la cual un águila se lleva al propio artista, hombre-isla.

Los trabajos de Arnaldo Roche del año 2000 aportan nuevos matices a ese tono mítico. Mientras, a través de *La mitad de la mesa*, se desmorona a nivel colectivo el mito del jíbaro como símbolo de la identidad puertorriqueña; una obra como *En el jardín de mi padre* (que da su título a la exposición) se enfrenta al mito personal de la figura del padre, personaje que por primera vez y de modo particularmente dramático, irrumpe de manera directa en la iconografía del artista. El sutil manejo de las imágenes de la historia del arte por Arnaldo Roche no deja duda sobre los significados míticos del jardín. Jardín, huerto cerrado, lugar de protección y felicidad. En su obra anterior, la vegetación tropical está asociada a imágenes de intimidad e identidad: con la madre, con la isla. Es «el borinqueñísimo jardín profuso y aselvado, trepador de balcones y ventanas»<sup>2</sup>, como lo describe Luis Rafael

Sánchez. En *En el jardín de mi padre*, es de nuevo, la flora que envuelve a la madre y al hijo, y que termina confundándose con el cuerpo de la madre. Al contrario, el «jardín del padre» está constituido por una fantasía, representada por el cuadro dentro del cuadro, en el cual el edificio del Capitolio de Washington simboliza ese poder al cual el padre, de llamativos ojos azules, quiere pertenecer, aun a costa de su desmembramiento como ser humano. En esta pintura, Roche expone de manera cruda y dolorosa un conflicto familiar que adquiere la dimensión de un drama nacional, que ya en 1986 el artista había tratado de modo más velado en cuanto a la experiencia familiar, si bien obvio en relación con el nivel de significado colectivo. En *Hay que soñar azul*, el personaje-Roche es de tez muy oscura y rasgos africanos, como para reivindicar el mestizaje como fundamento de la identidad puertorriqueña. Es, en este sentido, un representante simbólico de lo que J. L. González llamó «la caribeñidad esencial de nuestra identidad colectiva». Pero, de manera contradictoria y visualmente muy impactante, este mismo personaje tiene intensos ojos azules. En esta paradoja se entremezclan, precisamente, lo personal y lo colectivo. El personal tiene que ver con conflictos familiares de identidad: el padre de origen francés y pro-Estados Unidos; la madre de ascendencia indígena y muy apegada a sus raíces boricuas. En *En el jardín de mi padre*, el padre transformado en un muñeco desarticulado es una versión extremada, y más violenta por ser más cercana al artista, del jíbaro de *La mitad de la mesa*: el emblema colectivo encarnado en la realidad íntima. Al mismo tiempo, vuelve a tocar el problema del mito, al abordar en un tono irónico y descreído la ficción que se ha creado en torno al personaje del jíbaro<sup>3</sup>.

Si bien Arnaldo Roche considera su serie de pinturas realizadas en el 2000 como una «vuelta a la intimidad», ésta siempre ha estado presente, a manera de un leit-motiv, y con el autorretrato como hilo conductor. El autorretrato es, en su obra, una figura integrada a otros temas; o es una representación sin contexto, de frente y con un solo primer plano. A esta última pertenece el sobrecogedor *Azabache* de 1986, así como la serie *Yo en guardia*, *Espíritu invadido* y *Alma ocupada* de 1993. En 1999 y 2000, en pequeños formatos y con una técnica muy rápida, como a mano alzada, Roche vuelve a esa despiadada introspección, que, en forma simbólica, desafía la mirada azul del padre. Y esa vuelta a la intimidad se acompaña, dentro de la ineludible coherencia de su trabajo, de una profundización de temas que desbordan de lo propio hacia lo colectivo que nunca le es ajeno. Así, moldeando la vivencia propia con la de su isla, crea imágenes poderosas que se vuelven arquetipales al grabarse en la memoria de quien las contempla.

## NOTAS:

<sup>1</sup> En: Robert Hobbs, *Arnaldo Roche-Rabell, The Uncommonwealth*, Virginia Commonwealth University, 1996, p. 20.

<sup>2</sup> Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*, Editorial Cultural, s.l., p.162.

<sup>3</sup> Cf.: José Luis González, *El país de cuatro pisos*, Editorial Huracán, Puerto Rico, 1989.

## BIBLIOGRAFÍA:

González, José Luis (1989) *El país de cuatro pisos*, Editorial Huracán, Puerto Rico.

Hobbs, Robert (1996) *Arnaldo Roche-Rabell, The Uncommonwealth*, Virginia Commonwealth University.

Sánchez, Luis Rafael (s.f) *La guagua aérea*, Editorial Cultural, (s.l.).