

LA PARADOJA DE YEVGUENY ROY

Jesús Rodríguez Sánchez
jesusrodriguez@ya.com

Los cuadros recién acabados se apilaban contra la pared del estudio de Yevgueny Roy a una velocidad asombrosa. Ya no le importaban los fracasos ni las incertidumbres pasadas, al fin, y casi por sorpresa, tenía al alcance de la mano pintar el espacio en estado puro (sin rastro de tiempo) que durante años había anhelado.

Atrás quedaba un largo y obsesivo peregrinaje en el que aprendió que, para alcanzar su meta, no bastaba con eliminar narraciones, secuencias, dinamismos o cualquier elemento formal asociado a la temporalidad sino que la pintura era un magma virgen reinventable por cada autor, cuyos contenidos y significados dependían de la relación que el pintor estableciese entre él y su pintura.

La primera aproximación significativa que Yevgueny Roy hizo al espacio absoluto estuvo relacionada con la literatura científica, de la que era un atento lector. En las estanterías de su taller, los libros de arte se acumulaban desordenadamente junto a los de cosmología, matemáticas, geología, paleontología, genética, geometría o física teórica y aunque una deficiente formación académica le obligaba a dar por buenas las páginas donde las matemáticas tomaban la palabra, seguía los avances en el conocimiento de los tacones, los *quarks*, los genes, las arrugas del tiempo o los *Ardipithecus Ramidus* con el mismo interés que si fuesen marineros de siglo XIX enrolados en un ballenero de Nantucket con destino impreciso y carga misteriosa. Naturalmente, Yevgueny no establecía concomitancias entre ciencia y arte, pero del mismo modo que otros artistas utilizaban referencias mitológicas, literarias o visuales, él no veía inconveniente en sacar provecho de los supuestos científicos. De hecho, siendo estudiante de Bellas Artes trabajó sobre las conjeturas de Hodge, Poincaré y Yang-Mills, al apreciar en las formulaciones de estos retos matemáticos interrogantes equivalentes a las del arte contemporáneo. «¿Acaso, decía, no aspiran los minimalistas a contenidos complejos desde presupuestos de ‘menos igual a más’? o ¿qué decir de las diferencias gestálticas y dimensionales que hay entre la geometría topológica y la fractal? y ¿quién negaría que entre las fuerzas invisibles de la estructura se hallan las claves de asuntos tan importantes como la parte, el todo, el azar, el orden o el caos?».

A diferencia de estos precedentes —en los que el punto de partida fueron las matemáticas—, la pretensión de Yevgueny Roy de pintar un lugar atemporal respondía a un planteamiento básicamente formalista. Fue ese deseo el que activó su interés y sólo después pensó que la teoría física que atribuye la existencia del tiempo a factores como el desequilibrio y la irreversibilidad, podía servirle como



referencia válida puesto que el funcionamiento de la percepción visual —en concreto el fenómeno del agotamiento retiniano— se cimentaba sobre fundamentos similares. La argumentación que esgrimía era la siguiente: como la percepción visual requiere, para ser efectiva, de estímulos en forma de contrastes —desequilibrios al fin y al cabo—, la realización de cuadros sin estos componentes produciría en el espectador un *blank-out* perceptivo cuya consecuencia podría ser el desmembramiento espacio-temporal y lo que era más importante, en esa segregación el tiempo quedaría anulado mientras que el espacio seguiría manifestándose debido a la objetualidad del cuadro.

Consciente de que para provocar el *blank-out* debía retener la mirada del espectador el máximo tiempo posible, Yevgueny decidió utilizar grandes formatos y gamas terrosas monocromáticas. Con estos presupuestos inició la serie titulada «Campos». Pintar lienzos de cuatro por cuatro metros sin formas, gestos o contrastes requirió un dominio pictórico mayor del que había imaginado, puesto que no bastaba con colorear las superficies, sino que éstas debían dejar de ser inertes, es decir, tenían que estar «pintadas»: término de imposible definición pero que los pintores comprenden e identifican visualmente. Yevgueny trabajó sin descanso produciendo tal cantidad de obra que tuvo que recurrir a viejos usos de estudiante y reutilizar bastidores y telas para aliviar el almacén. Pese a esa contrariedad, estaba plenamente satisfecho con los resultados: ver cómo el acrílico iba generando dimensiones envolventes de estética cálida y depurada a medida que cubría el lienzo, le producía un bienestar hedonista que derivó en una dependencia física de la que, en adelante, nunca se desprendió por completo. Los meses pasaron como días y éstos como sesiones, hasta que una noche, agotado pero asido a los pinceles, se encendió en su interior un testigo de alerta. Íntimamente supo de inmediato las consecuencias de ese aldabonazo y, aunque trató de obviarlo por unos días, finalmente hubo de aceptar que las superficies pintadas adquirían unas cualidades que representaban la antítesis de lo que buscaba. Con cierta resignación, Yevgueny comprobó una y otra vez que los cuadros, en vez de eliminar el tiempo, se transformaban en un hábitat acogedor en el que el tiempo y el espacio —más unidos que nunca— dilataban su presencia insospechadamente.

El único método que Yevgueny halló para que las superficies monocromáticas y parejas de los cuadros anulasen la percepción visual consistía en mantener la vista fija varios minutos a ocho o diez centímetros del plano, pero, incluso en esta situación, el resultado que obtenía era decepcionante porque de producirse el agotamiento retiniano, éste afectaba más a la percepción espacial que a la temporal.

Siempre le sucedía lo mismo. Trabajaba meses e incluso años convencido de ir en la dirección correcta y cuando, por una causa u otra, comprobaba su error quedaba aturdido, desconcertado, con un profundo vacío interior e incapaz de comprender cómo podía haber mantenido durante tanto tiempo un error que en esos momentos le parecía tan evidente. Como en ocasiones anteriores, un sentimiento de decepción e inseguridad se adueñó de él apartándolo del taller e intensificando sus habituales vagabundeos por las calles de Madrid. Vagabundeos en los que le asaltaba el temor de estar cometiendo una nueva equivocación al anteponer su idea preconcebida a cualquier otra alternativa, entre las que se hallaba una manera de

pintar tan placentera. Entre calle y calle, a su mente venían recuerdos de las eternas discusiones que mantenía con sus amigos de la Escuela de Bellas Artes en las que unos —entre los que se encontraba— defendían que la estética debía estar sometida al concepto, mientras otros pensaban que la pintura desplegaba sus mejores virtudes al liberarse de todo manifiesto programático, objetivo o función. Un domingo por la tarde, cerró las contraventanas de la nave, clavó en la pared con la grapadora un lienzo de algodón de cuatro por cuatro metros y se puso a pintar. El lunes por la mañana salió camino de su casa embadurnado de ocre y con la decisión tomada. Minutos antes, con la navaja que su padre le regaló al cumplir treinta años, había hecho una muesca en el borde derecho del mástil del caballete. Una más. «Hay veces», escribió a un amigo de la infancia, «que temo estar convirtiéndome en uno de esos personajes papinianos que se proponen objetivos inalcanzables para justificar su fracaso».

Por aquellas fechas una pesadilla recurrente se introdujo en su vida. El sueño constaba de una escena o quizás tan sólo de una instantánea repetida como una secuencia en la que Yevgueny, al retroceder del caballete, pisaba un círculo negro por el que caía, caía y caía pese a no haber profundidad, hasta que la angustia del vértigo le despertaba, lo hacía jadeando y con un desasosiego que no desaparecía hasta que, tras encender la luz, los objetos familiares de la habitación y sobre todo el póster de *Las Meninas* de Picasso imponían su presencia permitiéndole tomar conciencia de que estaba despierto, en su cama, en su casa, que podía palpase y que el malestar se debía a la pesadilla.

En uno de sus interminables paseos, Yevgueny extrajo de un cajero de la Plaza del Callao el saldo de su cuenta corriente y, aunque tenía menos de lo justo, decidió ir a Londres: su ciudad refugio. Quizás por los gratos recuerdos que guardaba de la temporada vivida a orillas del Támesis teniendo diecinueve años, esta ciudad le insuflaba nuevos ánimos, ideas y seguridad. Si Yevgueny caminaba por Madrid incansablemente, en Londres sus eternas zapatillas negras recorrían sin pausa calles, librerías, museos, *pubs*, parques, galerías y tiendas de discos desde el amanecer hasta después de cenar. Curiosamente, mientras que en Madrid odiaba los días lluviosos, en Londres los prefería. Una de esas tardes, Yevgueny entró en la Tate Gallery a ver la exposición retrospectiva de Rothko que se inauguraba. Nada más hacerlo, mientras se quitaba la cazadora mojada en la rotonda que sirve de vestíbulo, vio al final de la nave central un enorme cuadro terroso que desconocía. Olvidándose del guardarropa, se dirigió apresuradamente hacia él sin prestar atención al resto de las obras que colgaban en la sala. A pesar de conocer en profundidad los recursos plásticos de Rothko, le seguía maravillando la maestría con la que éste lograba que la pintura superase sus limitaciones físicas. Sobre el lino se extendían unas pinceladas secas y mates de una tremenda sencillez técnica y unos colores apagados que no poseían la vibración, gravedad e intensidad que exudaban al alejarse de ellos. Los gritos de un vigilante le sacaron bruscamente del ensimismamiento haciéndole retroceder. Pasó el resto de la tarde de *pub* en *pub* impaciente por regresar a Madrid y retomar la tarea.

Yevgueny Roy era consciente de que plantearse a principios del siglo XXI la búsqueda de un espacio atemporal era científicamente un desatino, pero en pintura



—y esto nunca lo perdía de vista— se consideraba con autoridad para definir la validez de las propuestas y lo acertado de las soluciones. «La versatilidad de la pintura es ilimitada», decía, «puede arquear el cuerpo de Osiris hasta convertirlo en cúpula celeste o materializar los tránsitos del caos gracias a los *drippings* de Pollock. Todo es posible. ¿Por qué persigo yo mi objetivo? Desconozco las razones con certeza aunque, aparte de ser un reto formal, supongo que mi tendencia radical unida a tanto ir y venir sin sentido habrá tenido algo que ver. Y en cualquier caso, ¿quién no ha querido immortalizar una vivencia indefinidamente?, ¿quién no querría disponer de un espacio inmutable en el que guardar sus momentos mágicos? Soy consciente de que lo absoluto es incompatible con la vida puesto que ésta es devenir y transformación pero, no obstante, ahí están los recuerdos, esos datos del pasado que, en ocasiones, provocan sentimientos que se imponen, incluso categóricamente, sobre el presente. Por cierto ¿cómo será la imagen de la zona de nuestro cerebro donde perviven los recuerdos?».

Finalizado el paréntesis londinense, Yevgueny se incorporó al taller con ímpetu renovado dispuesto a construir una gramática plástica en la que cada componente estuviese desposeído de temporalidad. Tituló la nueva serie «Bootstrap» y, como era su costumbre, tras analizar qué colores y formas serían los idóneos, decidió comenzar con el negro y planos de figuras geométricas básicas —rectángulos, triángulos y círculos—. A grandes rasgos, su *modus operandi* consistía en cubrir uniformemente el lino sin imprimir con negro de humo licuado para, posteriormente, superponer en el centro una forma geométrica con negro pastoso. Realizó multitud de variaciones hasta advertir que el plano de un cubo visto lateralmente situado en el centro del lienzo poseía las cualidades necesarias para crear un lugar inalterable: cavidad, aislamiento, ausencia lumínica y quietud. Su única duda era que las pequeñas fugas laterales del poliedro produjesen sensación de tridimensionalidad, pero tras observar detenidamente decenas de cuadros llegó a la conclusión de que la imagen era tan rotunda que el cubo actuaba como plano frontal. Casi por sorpresa sintió cercano el objetivo y el estudio volvió a ser un hervidero de ideas, y un ir y venir de pinceles, cuadros y dibujos. En los momentos de mayor concentración intuía que del interior del cubo surgía una densidad gravitatoria atrayente y profunda que ralentizaba su mirada y estabilizaba el cuadro. Sin embargo, una vez más, el trabajo intenso actuó como desenmascarador evidenciando un factor que, a la postre, malogró el intento. El problema era tan sencillo como irresoluble y consistía en que durante el proceso pictórico había un antes —el fondo— y un después —la forma—, que provocaban temporalidad. En otras palabras, al haber una superposición espacial, el tiempo quedaba registrado de manera tan rotunda que hacía inviable la consecución de un emplazamiento inalterable. Desplegó por las paredes los cuadros más acertados de la serie tratando de hallar soluciones hasta que finalmente, una madrugada, sacó la navaja del bolsillo del pantalón, extrajo la hoja, bajó el mástil del caballete y, sin perder la calma, hizo una nueva muesca en el borde derecho. Mientras envainaba la hoja de la navaja no dejaba de extrañarle que la pintura, siendo básicamente una manifestación estática —en las antípodas del cine, la música o el vídeo—, opusiese una resistencia tan feroz para mostrar sin ambages una de sus cualidades más significativas.

El desmoronamiento de esa opción echó a Yevgueny de nuevo a la calle pero, incapaz de permanecer ocioso, organizó una exposición de tableros de ajedrez en la nave industrial abandonada de un amigo. El tablero —más que el juego— le interesó desde niño. Tenía decenas conseguidos en el rastro y en almonedas, siendo la joya uno de los denominados «tableros grandes» de 12 por 12 escaques. Aunque Yevgueny Roy era una persona a quien le costaba decir algo que fuese más allá de lo que su sentido de la corrección le obligaba, si la conversación versaba sobre el ajedrez hacía gala de una locuacidad extraordinaria no exenta de erudición. Le apasionaban las disquisiciones sobre el enroque, la inutilidad de las estrategias, el azar, la ausencia de centro, la digitalización, o la cualidad posicional —que no de movimiento— del ajedrezado. «Entre los escaques, decía, hay una coexistencia entre el espacio continuo y el fragmentado que atenta contra la relación espacio-temporal convencional de forma demoledora. ¿Qué sería primero, la forma o la idea?». Sus largos soliloquios solían acabar de madrugada brindando por quien consideraba «El creador del Espacio de Espacios».

Sin previo aviso, clausuró la exposición de los tableros e inició la serie «Cien partidas desesperadas» en homenaje al ajedrecista Stamma. En la soledad de la nave había concebido la idea de eliminar las reglas del juego y quería ponerla en práctica de inmediato. Abrir diariamente los botes de pintura y enfrentarse a los lienzos con los pinceles sin aleccionar fue una experiencia nueva y sorprendente que, además, vino acompañada del inesperado y gratificante cese de las pesadillas. El reto era evitar las reglas. No había ganador, perdedor, propósito, fin, error, orden o desorden definitivo. Estar permanentemente frente a la improvisación le producía una tensión vivificadora similar a la de conducir de noche por una carretera estrecha de alta montaña sin luces y diluviando. A veces, rodeado de oscuridad, sin saber si girar a derecha o izquierda el miedo le atenazaba aunque nunca llegó a paralizarle por completo. «Sólo si el rumbo es impredecible —decía— se amplía el mundo». Yevgueny no se dirigía a ningún lugar: vagaba por el cuadro dialogando visualmente con él en una especie de retroalimentación inmediata y constante en la que se sentía tan perdido como dominador. Es esos recorridos aleatorios era consciente de que si tenía que llegar a algún lugar, llegaría. Íntimamente, esperaba hacerlo al territorio inmutable.

De tanto pintar sin convergencias ni parámetros su visión se agudizó extraordinariamente. Percibía los acontecimientos en el instante preciso. Ni antes prejuzgando, ni después recomponiendo. La levedad de la sombra del cristal atravesando el vacío entre la ventana y la pared, la vibración interna del pigmento de azul ultramar al sonar una campana apóstata, la fugacidad del reflejo de los coches en el techo del dormitorio durante la siesta veraniega, la claustrofobia espacial que produce el timbre del teléfono al sonar de madrugada, la blancura resplandeciente de la línea que une las esquinas del salón, las perfectas irregularidades de un círculo de línea dibujado a mano, el vacío gris de los sobres sin dirección, la negrura de las adherencias de tinta seca en la plumilla o la modulación armónica del cable de la luz colgando del techo, eran percibidas por Yevgueny Roy con la precisión de las hojas recién brotadas de un olmillo primaveral, la vitalidad de un hormiguero tras una tormenta veraniega, o la perfección de las «Variaciones Goldberg».



Enclaustrado entre las sesenta y cuatro grandes baldosas de blanco y negro del suelo del estudio, Yevgueny Roy adquirió el hábito de auscultar los cuadros recién acabados como si fuesen espejos. En estas ocasiones, su mirada recordaba a la de Howard Carter cuando, asomado por el agujero que habían taladrado en el tabique sellado de la tumba de Tutankamón, no percibía más que la oscuridad maloliente del habitáculo cerrado por milenios pese a que allí, frente a sus ojos, se hallaba un tesoro maravilloso. Tampoco Yevgueny Roy conseguía ver el espacio oculto, aunque las corrientes dejadas por el pincel indicaban que el tesoro —como señala el mito sufi— deseaba ser encontrado.

Al plegar una de las contraventanas de madera, Yevgueny se sorprendió al comprobar que amanecía y tuvo que hacer un esfuerzo para recordar que llevaba más de doce horas pintando sin parar. Abrió la ventana pensando que el aire fresco ejercería sobre él un efecto reconstituyente, pero, al contrario, tras aspirar unas bocanadas notó que sus piernas acusaban el cansancio acumulado. Estuvo a punto de soltar los pinceles e irse a dormir pero prefirió acabar antes el cuadro en el que trabajaba. «Es cuestión de unos minutos», se dijo sentándose para descansar unos instantes, «sí, apenas una línea recta no muy larga en el centro». Súbitamente, el sueño le venció dejando su cuerpo desplomado en el viejo sillón castellano. Despertó bien entrada la mañana y, como si en vez de dormir hubiese estado pensando, se incorporó con decisión aproximándose al cuadro sin dejar de mover el pincel circularmente dentro del bote de pintura. Se detuvo a medio metro del caballete y con un movimiento preciso, comenzó a trazar una delgada línea recta de derecha a izquierda a la altura de los ojos. Conforme la línea negra avanzaba por la superficie negra, el cuadro fue siendo absorbido. Ajeno a cuanto sucedía, Yevgueny, continuó girando hacia la izquierda incluso después de rebasar los límites del bastidor. Los cuadros, los caballetes, la mesa de ping-pong, los libros, el sillón, los fluorescentes fueron integrándose en la línea a medida que ésta progresaba por el estudio. Al completar el círculo, Yevgueny se vio a sí mismo como un enjambre de semillas incandescentes rotando en espiral mientras el espacio se comprimía hasta expulsar las últimas partículas de tiempo. Sin perder la consciencia, Yevgueny dejó el pincel y el bote en el suelo, cogió el cuadro entre sus manos —estando integrado en él—, observó detenidamente los destellos negros que emanaban de su superficie y, sacando la navaja del bolsillo —sin soltar el cuadro—, dijo: «Jaque mate». Un «Jaque mate» que sonó como una fuga...

Pocas fechas después, desde Londres, mandó a su padre una postal de *La Virgen y el niño con Santa Ana* de Leonardo da Vinci con una pequeña muesca en el borde derecho. No escribió nada, ni siquiera la firmó. No era necesario. Su padre, tipógrafo de toda la vida, entendería.