

El comienzo de la línea, el límite del vacío

Variaciones a partir de *La línea que sostiene el vacío*, de Félix Toranzos.

por Iván Sosa

Prolongue una línea recta hasta el infinito: ¿qué encontrará al final?

Jean Tardieu

0

Que una línea sea indefectiblemente aquello que se prolonga, sea cual sea la distancia, entre un punto en el espacio y otro; y que entonces un tercer punto obligue, imperativo, a la curva; o que, en sumarias cuentas, puesto que para Hipodamos una esquina, ese ángulo ecuánime que quiebra un trayecto e introduce un hiato evidente que ordena ilusoriamente un espacio que, objetivamente, no tiene molde ni apelativos, sea lo que estructure al Pireo; o incluso que, según evidencia empírica, Aquiles eventualmente vaya a alcanzar y sobrepasar a la tortuga de Zenón; todo eso puede ser dicho en el amplio plano de lo vivencial. Aquí, sin embargo, se lidia con otro orden de cosas; uno que, pese a estar marginado, tanto como el otro, participa en lo real.

Específicamente, se trata de un orden en el que, paralaje mediante, la línea y el espacio activan cualidades obturadas: la urbanización reticular de Hipodamos, lejos de contenerse, dispara a todas direcciones; la tortuga, muy poco empeñada en no quedar desfasada, reafirma —celebra silbando para sí— la infinita fragmentación del espacio sobre su misma recta, que el obstinado héroe ignora.

1

Pero comencemos, después de ese primer comienzo, por el comienzo. Nuestra locación: la muestra se denomina *La línea que sostiene el vacío*. Pertenece a Félix Toranzos, está curada por Alban Martínez, y se presenta en la galería Matices en el marco de la Noche de Galerías 2023.

El punto de partida del recorrido es, no un libro exhibido¹, sino una página específica suya que reproduce la obra *Study of a right hand*, de Hendrick Goltzius que, según el relato de la muestra, sirve a Toranzos como excusa para su origen. Ésta, más comúnmente conocida como *La mano lisiada de Goltzius*, es un ejercicio, si bien autorreferencial, menos autoafirmativo que recursivo: la diestra lisiada de Goltzius —hipálages aparte; más incluso que

¹ El libro: Celant, G.; Ippolitov, A.; Vail, K. (2004). *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints*. Berlín. Deutsche Guggenheim.

él mismo— se recrea a sí misma, en una circularidad emparentada al *Escribo, escribo que escribo* [...] ² de Salvador Elizondo.

De ahí, inmediatamente, la primera obra: una reproducción, a su vez, de Toranzos — en su versión, una impresión digital— de *La mano lisiada de Goltzius*. En este punto vale acotar: el mismo Toranzos viene sufriendo hace un tiempo una serie de problemas motrices que afectan su trabajo ³.

Primera clave de aproximación posible: la cita, cifrada en un plano vivencial en Goltzius, reverbera ahora, y no apenas vivencial, sino referencialmente, en Toranzos. ⁴

2

Pero, y a propósito, ¿dónde comienza una cita?

¿Hay acaso la cita primigenia, la fuente de la fuente de la fuente, ese lugar de acumulación inicial de todo lo que es posible enunciar? Y en ese íntimo sentido: ¿existe el comienzo de la línea? ¿Hay realmente ese punto en el cual puede decirse, sin el acoso del error, que la línea comenzó, o comenzará, siendo que cada uno de los dos puntos que la tensionan son siempre extensibles, siempre retráctiles, y por ello mismo habría que conjugar a la línea, más bien en perífrasis de gerundios, en una duración suspendida, puesto que entonces la línea nunca *comienza*, sino que más bien siempre *está comenzando*, o lo que es peor, siempre *comienza ya habiendo estado*?

3

Ahora sí. Sufridas estas salvedades, podemos comenzar de nuevo.

Esta vez, por otro momento de la exhibición. Las series *Animal*, *Ángeles*, que interesan más como puente entre la cita a Goltzius y el salto a la línea (de la muestra), pero en particular cuatro cuadros que revisitan mitos griegos con el tradicional motivo de caídas del cielo.

En las dos primeras series, la línea como cita se agudiza, y programáticamente pasa a ocupar la centralidad. Una centralidad, en este caso, como en una esfera de Pascal borgiana, ubicua; ante la amplia variabilidad de los radios de su circunferencia, resultan, éstos y aquella, imprevisiblemente móviles y múltiples. Sus líneas sirven como retículas que se continuarán en las posteriores, y etcétera, hasta decantar en los cuadros de caídas; también citas a Goltzius.

Son cuatro. Esos cuadros. Como cuatro son los ángulos de un cuadro. Son circulares, sin embargo, cada uno de esos cuatro cuadros. Circulares como —que valga el ejemplo— las tradicionales representaciones planetarias, lunares, solares. Pero es cúbico, sin embargo, el gran

² Elizondo, S. (2013). *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica.

³ Pensemos en otros casos en que una condición física, motriz, de carencia o enfermedad, de un artista, paradójicamente, no apenas motoriza, sino además sirve como recurso, a veces hasta como leitmotiv, explícito o no, para su obra: Valle-Inclán, Mario Bellatin, Dostoiévski, quien, forzado a escribir de pie a causa de la terrible hemorroide, transfirió su dolor a más de un sufriente relato.

⁴ Más adelante en la exposición hay otras secciones de citas, algunas explícitas, como la denominada *La línea de Rembrandt*.

y amarillo sol, que concentra toda la atención en uno de esos cuadros; en éste, cae, irremediable e irreparable Ícaro cae, disueltas sus alas por ese implacable, ese perfectamente medido, y por ello, ese circular, si se quiere, capricho cúbico: el geoméricamente alterado sol de Toranzos.

4

Antes de seguir comenzando, hay que volver a detenerse.

Es necesario indagar más en el fenómeno de la línea. Ya que cabe todavía, entre la línea euclidiana y la línea como trazo, la creativa, ser tendida (si previamente no se encuentra ya pendida) una tercera: la línea como técnica.

En ese sentido, la línea-técnica, la estilística, el recurso-línea, en definitiva, tampoco puede ser siempre y en todo autor la misma. Incluso cuando el método o tecnología para su ejecución sean iguales en dos líneas idénticas, ambas se escindirán fenoménica, ontológicamente, a fuerza de la fatalidad de su autoría: no será nunca la misma una línea de Goltzius que otra, aunque idéntica, de Kandinsky. Pero incluso, en últimas consecuencias, dos líneas gemelas al interior de la obra del propio Goltzius, tampoco son una misma.

La línea toranziana —digámoslo así— participa de ese mismo destino, justo allí en donde la noción *destino*, puesto que la semántica sí está dada a la sinonimia, a la equivalencia, es intercambiable, indistintamente, por las de *suerte* y *desgracia*. Aquí, en *La línea que sostiene el vacío*, la línea no es trazo, es territorio; así como el vacío no es espacio gratuito, es el precipicio que es bordeado por ese territorio.

Y no se trata, hay que decir, de la siempre disponible (pero nunca sencilla) salida lacaniana de decir “territorio” y “precipicio”, como quien dice “lo indecible”, sino de tratar ese vacío como concreto.

No la trascendencia; la inmanencia.

5

El vacío entonces, ese abismo, es, en estas obras, aquello que contienen las líneas de Toranzos. Pero a su vez, es también, recursivamente, la razón de ser de éstas. Puesto que, entendidas como origen estético de la dimensión gráfica, dotan de sentido —al vacío— en la misma medida en que el barro en la vasija, en que la madera en el baúl, en que el cartón en la caja, generan y justifican a un mismo tiempo la existencia de sus interiores vacíos, sin los cuales, sin embargo, y a la inversa, la vasija no es vasija, el baúl no es baúl, y la caja, etc.

Es en el límite del vacío donde se funda su razón.

6

No se puede omitir, como si más faltara prolongar este comienzo, que resulta entonces un error fácil de incurrir, dado que la línea en apariencia avanza (empírica, sensitiva, intuitivamente, la línea genera ilusión de avance), ese *locus amoenus* que la describe como un

fenómeno de categoría positiva; y en consecuencia, por defecto, defecto de regresión, no negativa. Pero no. Se trata de un fenómeno cuyas constantes no responden al orden de la progresión o regresión, sino al de lo inexorable: una línea es siempre, fatalmente, sí misma. No hay tal cosa como el devenir de la línea; no está la línea, bajo ninguna condición, disponible a la intervención. No se borrea una sección de la línea para añadir una nueva, se las yuxtapone; no se traslada una línea de lugar, se la intercambia por otra.

Resulta injusto —y estas obras de Toranzos hacen un llamado a la absolución de la víctima— condenar entonces a la línea a parir, una vez y otra, como un Prometeo, a ese adjetivo, “lineal”, que, en su acepción narrativa, la traiciona con la fuerza con que solo un hijo puede traicionar a una madre.

7

Para comenzar a terminar: si en *Perec* hay tentativa de agotar un espacio⁵ —uno ya colmado— por medio de escritura, es decir con el trazo de la grafía, en Toranzos hay el movimiento inverso: la ocupación del vacío por vía del parabólico retorno narrativo, encarnado en trazo pictórico; en la línea.

De allí que deban tomarse como detalles a ser considerados los trazos que el propio autor desperdiga por sus obras, y especialmente, a tiza y mano alzada, en las superficies, antes vacías de líneas y equis (“X”), de esta muestra; como en cualquier pieza de las series *Animal* o *Ángeles*, una espontánea línea nace y cruza, como a un torso, una pared, y varias equis se manifiestan para marcar espacios que a priori no las requieren.

Y es que, si en *Tàpies* las equis (“X”), las flechas (“←→”), son cabalmente eso — flechas y equis—, es decir que funcionan como señalizaciones saussureanas, cuya instrumentación, plenamente justificada estéticamente, se basa en el gesto de indicar aquello que se quiere indicar, en Toranzos esa misma composición gráfica (X) adquiere — a fuerza, como ya se ha dicho, de autoría— otro valor, otra connotación; la equis toranziana no es una equis, es la intersección de dos líneas⁶. Y estas intersecciones son siempre desnudas, fieles a su propia imagen. No son, para decirlo con Mario Montalbetti, “cajas”, que pueden o no contener algo dentro, pero que en cualquier caso siempre “prometen” algo⁷. No contienen nada. Apenas prometen si quien las mira cifra en ellas no las intersecciones (X) que son, sino las equis (“X”) que no son. Es por ello que resulta un fracaso ensayar justificaciones para éstas en Toranzos, al menos bajo un clásico precepto de funcionalidad. Estas líneas intersectadas (X) no vienen a direccionar, a transitar significado de un punto a otro; vienen a establecer en sí mismas una ubicación, a estaquear como se estaquea un cartel, pero uno vacío de cosa señalizada, uno sin una sola letra, sin un solo símbolo; son coordenadas en el mapa de su obra.

Son puro significante.

⁵ En: *Perec, G. (1992). Tentativa de agotar un lugar parisino.* Rosario. Beatriz Viterbo editora.

⁶ Mucho más lejos aun, en las antípodas, está de la “x” del álgebra, incógnita o variable, en la que la presencia del significado está evidenciada pero éste se encuentra diferido, obtuso.

⁷ Montalbetti, M. (2018). *Cajas.* Perú. Libros de la resistencia.

(-1)

Para terminar por el comienzo, partamos, en este punto —como no parte una línea de ningún punto en el espacio— por la hipótesis inicial: *se trata de un orden en el que, paralaje mediante, la línea y el espacio activan cualidades obturadas [...]*.

La discontinuidad, la “no linealidad”, en estas variaciones son asumidas, como en la muestra de Toranzos, como un derecho en la fatalidad; uno similar al del ciego que puede elogiar el color que alguna vez vio, uno similar al “arte de citar sin comillas”, del enunciador, al que abogaba Walter Benjamin.

Se habla de la misma continuidad aparentemente ausente entre cita y cita, que, así como el espacio infinitamente fragmentable entre punto y punto, no otra cosa es que un prodigioso pero crédulo Aquiles.

Goltzius comienza citando la línea de Leonardo, la misma que Toranzos continúa, cuando cita la de Goltzius. Y que no acabará cuando citen la suya.