

## De lo figurativo a lo figural (nota 1)

Enrique Ballón Aguirre

a René y Rosa María

Entre 1919 y 1920, el pintor holandés Piet Mondrian publicó su "ensayo en forma de diálogo" titulado *Realidad natural y realidad abstracta*<sup>1</sup> donde conversan tres personajes:

X: un pintor naturalista

Y: un aficionado

Z: un pintor abstracto-realista

Mondrian sitúa la tertulia durante un paseo que comienza en el campo y termina en la ciudad, en el estudio del pintor abstracto-realista. La primera escena lleva, a modo de contexto situacional, la descripción de este panorama: "Sombras del amanecer. Región plana. Horizonte ilimitado. Muy alta: la luna", se inicia con el siguiente diálogo:

"Y: ¡Qué belleza!

X: ¡Qué profundidad de tono y color!

Z: ¡Qué tranquilidad!

Y: Vaya ¿la naturaleza lo emociona también?

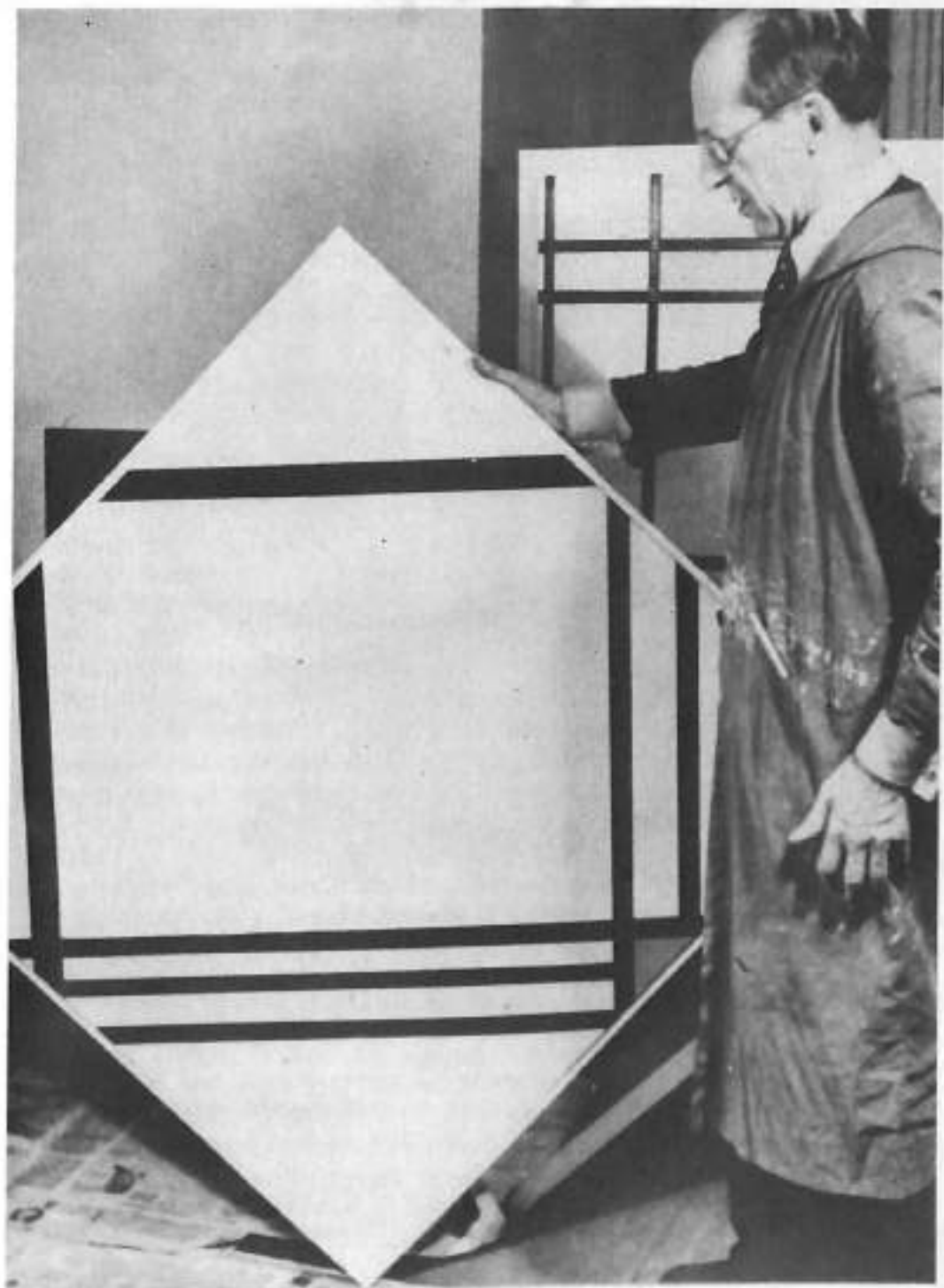
1. Piet Mondrian, "Natural Reality and Abstract Reality", en Michel Seuphor, *Piet Mondrian - Life and Work*, Harry N. Abrams, Inc., New York, s.f., pp. 301-352.

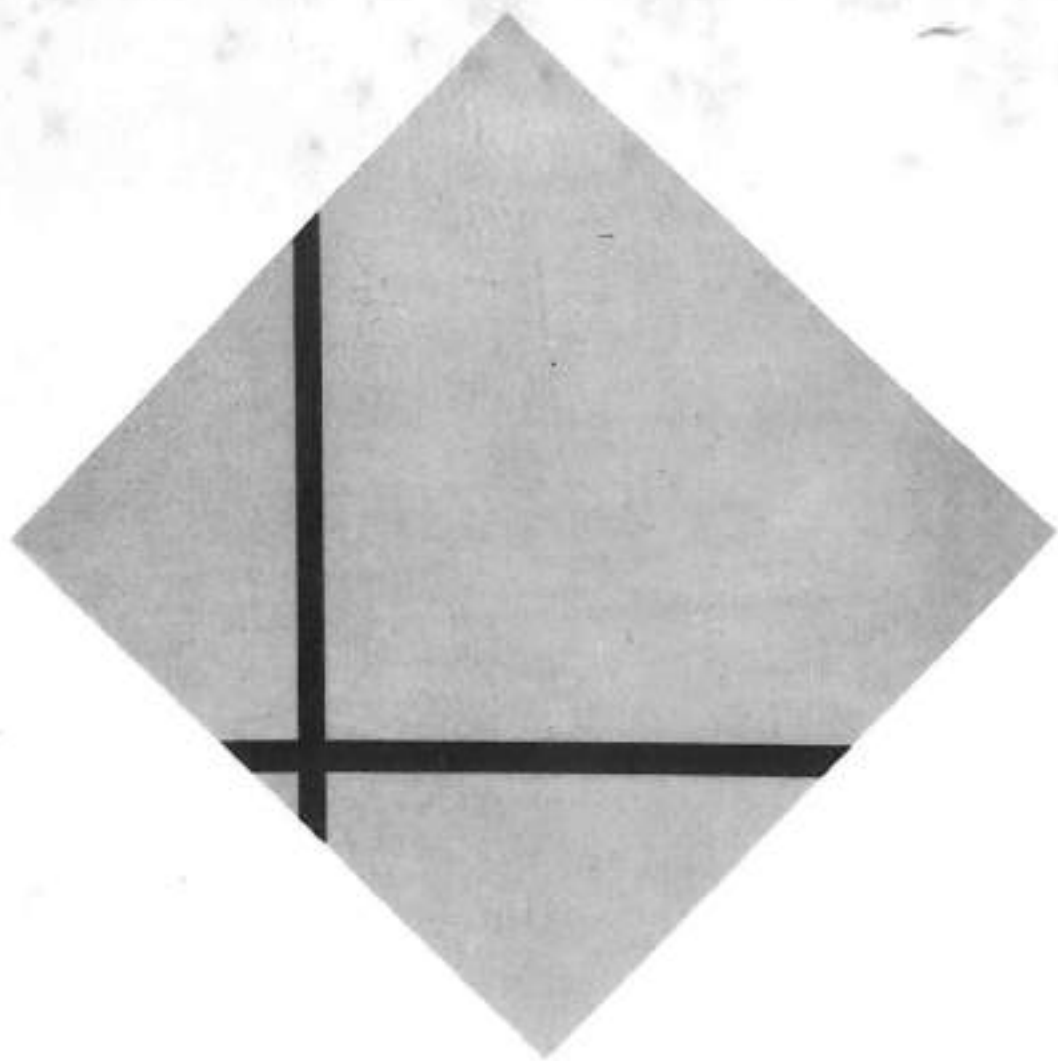
- Z: Si no fuese así, yo no sería pintor.
- Y: Como no pinta usted más a partir de la naturaleza, creía que ella no lo conmovía.
- Z: Al contrario, la naturaleza me emociona profundamente sólo que la pinto de otro modo.
- X: Algunas veces se me ha ocurrido llamar a sus composiciones 'sinfonías'; allí puedo ver música pero no naturaleza.
- Z: Sin embargo ¿no se podría ver también música en la pintura naturalista? Ella también tiene su ritmo, aunque sea menos visible que en la pintura abstracto-realista."

Pocas líneas después el tema del diálogo se desplaza hacia la "armonía de las relaciones"; se intercambian ideas:

- "X: Para expresar las relaciones... a mi parecer es igual, es un trabajo de la naturaleza. No me siento muy capaz de apreciar la sola expresión de las relaciones. Consideremos, por ejemplo, este paisaje: veo muy bien la relación de la luna, del cielo y de la tierra; veo igualmente que el lugar de la luna en el paisaje es una cuestión de relación. Pero no veo por qué en virtud de esas relaciones, debería yo pintar siempre en abstracto. ¡Es justamente lo natural aquello que, para mí, hace vivir las relaciones!
- Z: Es una cuestión de punto de vista. Para mí la relación plástica es precisamente más viva cuando no está envuelta en lo natural, sino que se manifiesta en lo plano y rectilíneo. En mi criterio, hay ahí una expresión más intensa que la forma y el color natural. Hablando en términos generales, la apariencia natural *vela* la expresión de las relaciones. Cuando se quiere expresar plásticamente relaciones definidas, es necesario recurrir a una expresión más exacta de esas relaciones. En el paisaje que nos ocupa, las relaciones de posición no son positivamente visibles cuando se mira de modo superficial.
- X: ¿Qué entiende usted exactamente por "relaciones de posición"?
- Z: Pienso que la relación no consiste en *adecuar* las líneas y los planos, sino en la *posición* de las líneas y

I. Mondrian mostrando su *Composición en el cuadrilátero con esquina roja* (1943), cat. 411.





II. Composicion con dos líneas (1931), cat. 409.

los planos respecto a cada una. El caso más perfecto es el ángulo recto que expresa la relación entre dos extremos. En este paisaje la horizontal, respecto a nosotros, sólo se expresa por la línea del horizonte... La oposición es expresada por el cielo cuya posición elevada aparece como un plano extenso; un plano indeterminado, es verdad, pero en el cual la luna marca un punto exacto. Así, el plano del cielo es definido desde ese punto hasta el horizonte. Esta definición es una línea vertical, aunque dicha línea no sea aparente en la naturaleza. Sólo nos queda trazarla para expresar positivamente la oposición de la horizontal... La luminosidad del cielo pronuncia la vertical, el horizonte escondido pronuncia la horizontal."

Hasta aquí llega el texto escritural que nos interesa. No quisiera comentar, a partir de él, el sorprendente contrapunto entre la teoría pictórica de Mondrian escrita en sus 42 ensayos y artículos, de un lado, y sus 593 pinturas, del otro. Numerosos estudios como los de Van Doesburg, Sartoris, Bill, Moholy-Nagy, Read, Barr, etc. se han ocupado de correlacionar abundantemente la teoría con la práctica pictórica en Mondrian, a partir de las indicaciones dadas en ese sentido por el propio pintor<sup>2</sup>. Ahora sólo me propongo, a partir de la correspondencia sistemática establecida por Michel Butor<sup>3</sup> con el cuadrilátero en punta titulado *Composición con dos líneas* (cat. 409), ilustrar brevemente el fenómeno que la semiótica conoce como paso de lo *figurativo* a lo *figural*, fenómeno que he estudiado más ampliamente en otro lugar<sup>4</sup>.

Pues bien, cuando en 1931 los admiradores de Mondrian le encargaron una tela para decorar la sala de recepción de la nueva

2. Michel Seuphor, el más cercano colaborador de Mondrian, proporciona los testimonios concretos sobre la correspondencia entre los textos y las pinturas de Mondrian, especialmente los de "Realidad natural y realidad abstracta" y "Principios generales del neo-plasticismo" (1926) con la serie de cuadriláteros en punta aquí reproducida.
3. Michel Butor, *Repertoire III*, Minuit, París, 1968, pp. 307-324.
4. Cf. Enrique Ballón Aguirre, *Hare (una técnica fotográfica)*, en "Contra-texto" No. 3, Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima (en prensa).

Municipalidad de Hilversum, éste les entregó un gran cuadrilátero en punta con sólo dos líneas negras —una vertical y una horizontal— que se cruzaban cerca al borde bajo, a la izquierda del espectador. Mondrian había titulado su obra escuetamente: *Composición con dos líneas*.

Al recibir la tela la decepción fue general y jamás ocupó el lugar que se le había reservado (actualmente se conserva en el Museo Municipal de Amsterdam). El cuadro les pareció, además de ininteligible, sin atractivo. No obstante, en el catálogo de las obras del pintor, este cuadro sucede nada menos que a otros trece cuadriláteros en punta pintados desde 1910 y le siguen tres y un boceto, uno de ellos su famoso *Victory Boogie-Woogie* pintado entre 1943 y 1944. Ahora bien, si lo comparamos con todas esas otras pinturas estaremos sin duda de acuerdo con Michel Seuphor quien, en el libro de la gran exposición retrospectiva de Mondrian en el Museo de la Orangerie de las Tullerías en París (13 de enero-31 de marzo de 1969), afirma: "es la composición más simple que Mondrian pintó en toda su vida y tal vez la cumbre de toda su obra"<sup>5</sup>.

Pero contemplemos el cuadro aquí reproducido. A primera vista este texto planario muestra dos líneas trazadas simétricamente en el espacio blanco<sup>6</sup> (lo que entraría en contradicción con las declaraciones de Mondrian: él proscribió toda simetría de sus cuadros), mas si nos fijamos con atención notaremos que la vertical es un poco más estrecha que la horizontal. Como apunta Michel Butor, "es sólo cuando constatamos bien esta diferencia, que el cuadro es percibido correctamente y se anima"<sup>7</sup>.

El texto escritural y el texto planario quedan, entonces, dispuestos para su examen. Comenzaré por reproducir las definiciones de *figurativo* y *figural* tal cual las consigna mi amigo y compañero de estudios Jean-Marie Floch<sup>8</sup>:

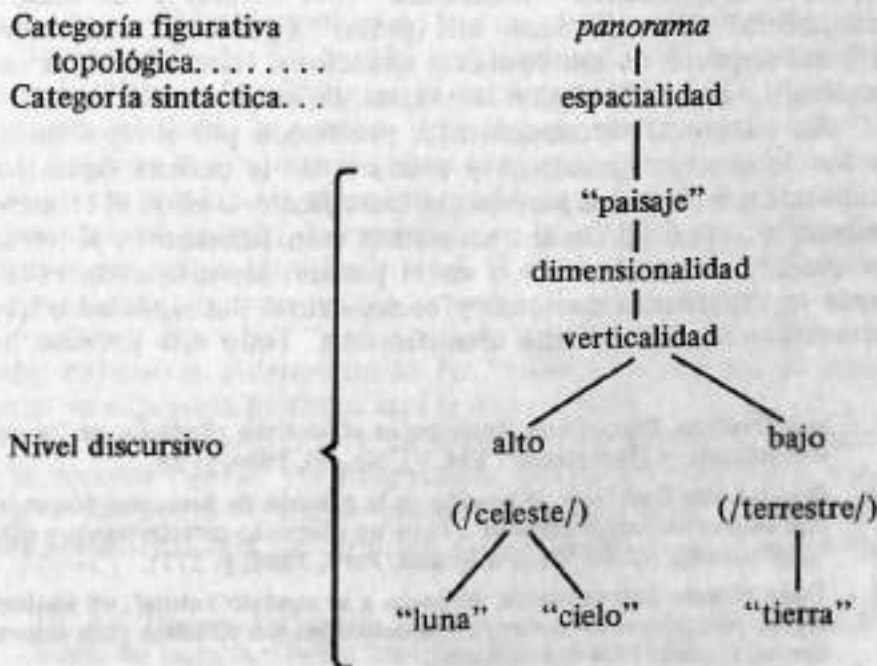
5. *Mondrian*, Ministère d'Etat Affaires Culturelles — Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1969, p. 134.
6. Para observar el efecto simétrico, véase el cuadrilátero a partir del lado bajo izquierdo.
7. *Ibid.*, p. 311.
8. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit — Pour une sémiotique plastique*, Col. Actes sémiotiques, Editions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, pp. 18-19.



“lo figurativo implicaría el recorte (el desglose) usual del mundo natural, su conocimiento y su ejercicio por parte de aquel que en la imagen reconoce objetos, personajes, gestos y situaciones. En cuanto a lo figural, sería un figurativo... ‘abstracto’, que implica una articulación —aprendida o producida, importa poco— del mundo visible construido, pero cuyas unidades no están todavía ‘hechas’ (en el sentido de ‘dispuestas’) a las figuras del mundo ‘natural’. En cuanto al resto, figurativo y figural pueden coexistir en el mismo texto ocurrencia.”

En el corpus escritural y planario ¿dónde se encuentra la argumentación figurativa? Ciertamente en los enunciados de X, el pintor naturalista; y ¿a quién le corresponde la argumentación figural? Pues a Z, el pintor abstracto-realista, y al cuadro. Veamos en seguida la estructura semántica de cada una de esas secuencias discursivas, partiendo de la enunciación proferida por el enunciador X:

*Semi-simbolización figurativa de “lo natural”*



¿Cuál es la sustancia semántica de la iconización figurativa propuesta por X? A mi modo de entender, se trata de una *anáfora*. Con ello no quiero desde luego hacer referencia a la oposición retórica entre *anáfora* (i.e. repetición de una palabra al comienzo de un verso o frase) y *epístrofe* (i.e. repetición de una palabra al final de un verso o frase), sino referirme exclusivamente a la *anáfora semántica* que es una ocurrencia discursiva "pero empleada en un contexto diferente, o lo que es lo mismo, en una configuración diferente. Esas recurrencias de lo parecido y lo diferente, de lo mismo y de lo otro, constituyen una verdadera trama que abarca la superficie construida; identificable en forma de tensiones y de isotopías de lo previsible, ellas predisponen ya a una lectura globalizante"<sup>9</sup>.

En este juego de términos complementarios, producido por la *rección*<sup>10</sup> del reconocimiento o identificación de las ocurrencias, lo que interesa ciertamente es el orden de la orientación entre una ocurrencia discursiva que rige y que, por lo tanto, se toma como punto de partida y otra que es regida o punto de llegada. Así, en este caso, la ocurrencia discursiva original propuesta, está descrita como contexto situacional —una *expansión* semántica— que es el *anaforizante* "naturaleza" ("lo natural"). El cuadro "naturalista" obtenido desde allí (pintar "a partir de la naturaleza") es, respecto de ese contexto situacional (el modelo: "la naturaleza"), una *condensación* semántica, un *anaforizante*<sup>11</sup>.

En cuanto al reconocimiento, practicado por el espectador, de los formantes figurativos y plásticos de la pintura figurativa propuesta por X, es una *percepción identificatoria* entre el término presente y actual (el cuadro naturalista o anaforizante) y el término ausente, en otra parte o en el pasado, identificación hecha desde la experiencia nocional y sociocultural del espectador que justamente posibilita dicha identificación. Todo este proceso de

9. A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, en "Actes Sémiotiques — Documents", Vol. VI, No. 60, 1984, p. 19.
10. Según Louis Hjelmslev, la *rección* es la relación de presuposición entre dos elementos caracterizantes o entre un elemento caracterizante y otro constituyente (cf. *Le langage*, Minuit, Paris, 1966, p. 177).
11. Toda pintura naturalista es, respecto a su modelo natural, un anaforizante; piénsese, a lo menos, en la reducción del volumen (tres dimensiones) al plano (dos dimensiones).



percepción identificatoria se conoce con el nombre de *anáfora cognoscitiva*<sup>12</sup> que, en este caso, pone en práctica una transformación conceptual asimétrica (semi-simbólica) orientada, es decir, genética, histórica e irreversible: "esto es la luna, el cielo y la tierra".

Resumiendo lo expuesto, diré que la iconización figurativa practicada por el pintor naturalista al pintar su cuadro, es la actualización de un programa de anaforización semántica; el proceso complementario de identificación puesto en práctica por el espectador de ese mismo cuadro, constituye una anaforización cognoscitiva. Al articularse y complementarse ambos modos de anaforización, perfilan el llamado *arte naturalista* planteado en la argumentación discursiva de X.

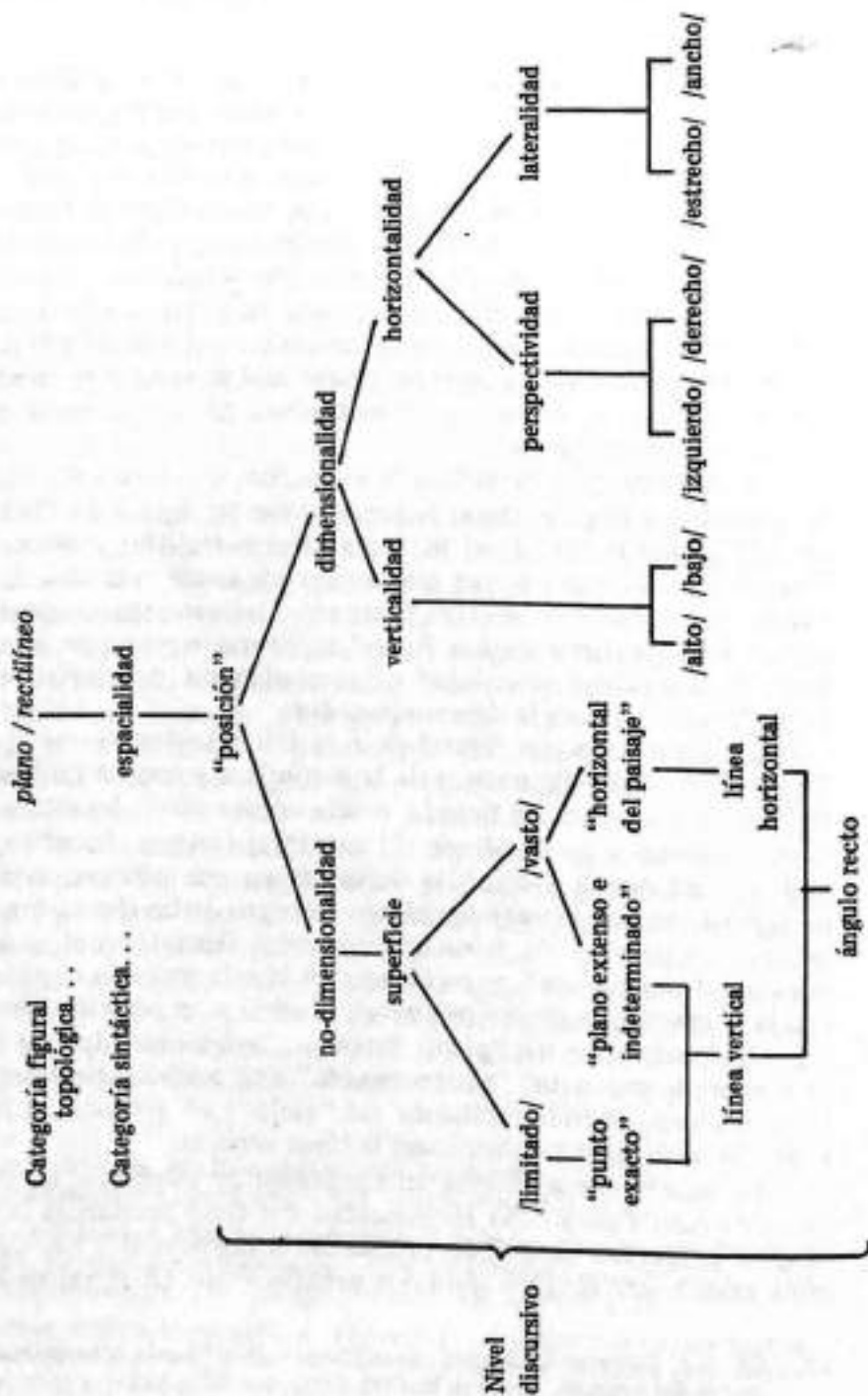
A continuación describiré la estructura semántica del segundo miembro del paradigma: la argumentación figural de "lo relacional" expuesta por Z, el pintor abstracto-realista, y el cuadro *Composición con dos líneas* que ilustra esa argumentación. El esquema que sigue representará, entonces, las estructuras semánticas de las discursivizaciones figural escritural regida por la categoría de la *no-dimensionalidad* y figural planaria (del cuadro) regida por la categoría de la *dimensionalidad*:

La argumentación figural de Z se inicia haciendo una elipsis de las propiedades figurativas de la naturaleza y retiene únicamente "una articulación del mundo visible construido": las relaciones entre lo plano y lo rectilíneo. El extractar (esto es, hacer expresas) esas relaciones y hacerlas definidas en una pintura, a partir de la posición que ocupan los planos respecto de las líneas, implica realizar un proceso (la invención pictórica figural) en el cual "la horizontal del paisaje" es recobrada en la tela por una expansión nítida y precisa, la *línea horizontal*; el cielo y su posición elevada son recobrados por un "plano extenso e indeterminado"; la luna es recobrada como un "punto exacto" que permite disponer ese plano extenso e indeterminado (el "cielo") en relación al horizonte: su expresión pictórica será la *línea vertical*.

De esta manera, Z está en capacidad de establecer el orden de la recepción figural: "la luminosidad del cielo pronuncia la vertical, el horizonte escondido pronuncia la horizontal"; ello determina claramente que los términos predispuestos en el paisaje sean

12. Cf. A.J. Greimas-J. Courtés, *Semiótica — Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 33 y 294.

*Semi-simbolización figural de "lo relacional"*



considerados al comienzo del proceso como *cataforizantes* y que luego sean recobrados en la tela como términos *cataforizados*. A ello se añade la rección terminal, el *ángulo recto* que según el discurso de Z es el "caso más perfecto" de la organización posicional de las líneas y los planos en la pintura al "expresar la relación entre dos extremos".

El encuadre general del lienzo (cuatro ángulos rectos en cuadrilátero) y la composición interna de los dos extremos pintados —la línea vertical y la línea horizontal en ángulo recto—, permiten cotejar ahora los terminales de las restricciones semánticas del cuadro (la línea vertical es definida por la relación /alto/ vs /bajo/ vs /estrecho/ y la horizontal lo es por la relación /izquierdo/ vs /derecho/ vs /ancho/) concluyendo así el proceso global de *cataforización* que, sostengo, define la abstracción figural característica del *arte abstracto*.

Todo lo dicho conduce a la pregunta inevitable sobre la perspectiva de quien observa los formantes figurales del cuadro abstracto: ¿es legítimo que ponga en práctica una percepción identificatoria semejante a aquella que aplica cuando contempla un cuadro naturalista? Si lo hace se verá obligado a presuponer que el cuadro abstracto puede ser leído (identificado) gracias a la transformación conceptual orientada propia de la anáfora cognoscitiva; pero al no poder decodificarlo, caerá seguramente en el extravío y la turbación: la pintura se le hará ininteligible.

En cambio, la abstracción figural solicita del espectador un reconocimiento —no una "identificación", una analogía— muy diferente al de la iconización figurativa; requiere más bien ser percibida aplicando una transformación no orientada que denominaré, extendiendo en este aspecto la teoría semiótica actual, *catáfora cognoscitiva*. Esta catáfora cognoscitiva será definida, así, como una correlación entre dos unidades o términos pertenecientes a dos sistemas o a dos procesos diferentes<sup>13</sup>: de un lado el cuadro y del otro el referente interpretativo "ad libitum" del espectador.

Por lo tanto la inteligibilidad de la catáfora cognoscitiva no será buscada más en la identificación de los términos originales (cataforizantes: "la horizontal del paisaje", "el cielo", "la luna") recobrados por el pintor en su pintura (cataforizados: "línea ho-

13. Cf. Op. cit., p. 294.

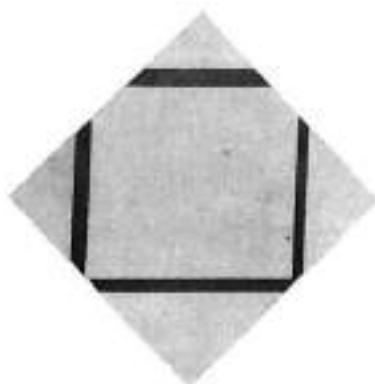
rizontal", "línea vertical", "ángulo recto"). El espectador, tomando pie en los formantes figurales y plásticos puestos de manifiesto en la pintura, los correlacionará libremente —liberalmente, diría mejor— con los términos nocionales de su logósfera personal, una lectura que, a fin de cuentas, no dependa de la tiranía de la erudición, de las estéticas o las preceptivas.

Tal es la formidable reversibilidad del mensaje catafórico: frente a la limitada monosemia obligada por la categorización inmediata del semi-simbolismo figurativo "naturalista", la pluralidad, la polisemia intrínseca del semi-simbolismo figural "abstracto" desata el referente genético e histórico incentivando, al mismo tiempo, cierto juego nocional transgenético y transhistórico.

En esta "*via di porre* en lugar de *via di levare*"<sup>14</sup> Mondrian, pintor austero (ni exitado ni posesivo... ni dogmático, es decir, en la misma vía que en música recorre Anton Webern), desestanca la representación figurativa (y con ello la tiranía moral de los conceptos o la violencia fetichista de la ansiedad intelectual), no para transformar la cultura en incultura, sino en goce del signo vacante.

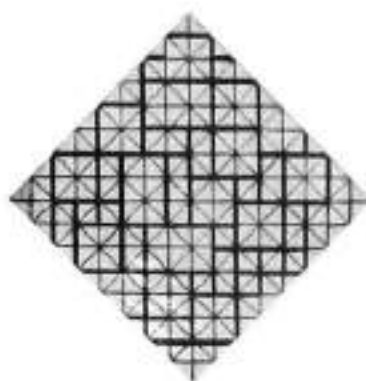
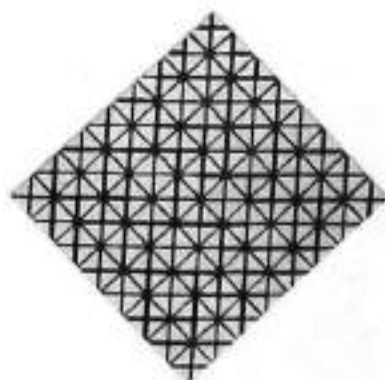
14. Roland Barthes, *Leçon inaugurale*, Collège de France, 1977, p. 26.

III. Piet Mondrian: cuadriláteros en punta.



1. Composición 1-A (1910), cat. 408.

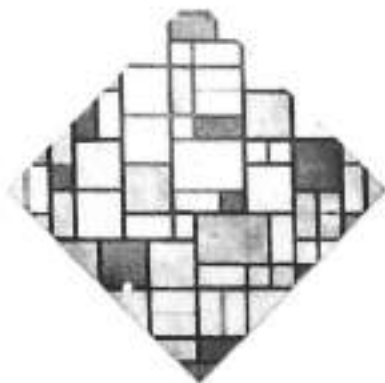
2. Composición en el cuadrilátero (con líneas grises) (1918), cat. 297.



3. Composición en el cuadrilátero (con líneas grises) (1919), cat. 298.

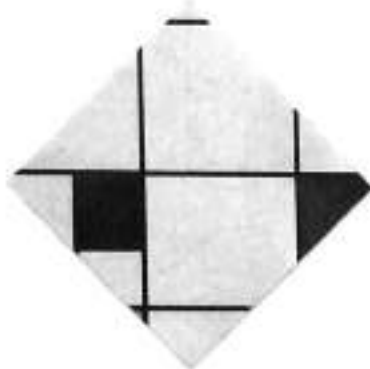
4. Composición de colores claros con líneas grises (1919), cat. 299.





5. Composición en el cuadrilátero (1919), cat. 300.

6. Composición en el cuadrilátero (1921), cat. 400.

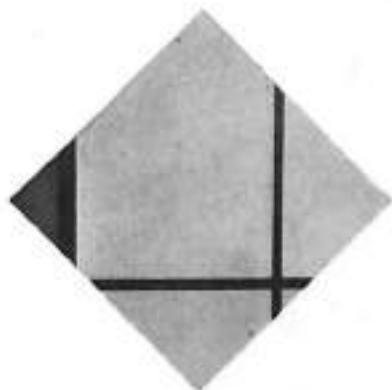


7. Composición en el cuadrilátero, con rojo, amarillo y azul (1925), cat. 401.

8. Composición en el cuadrilátero (1925), cat. 402.

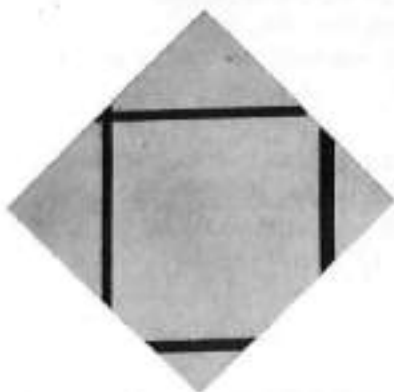
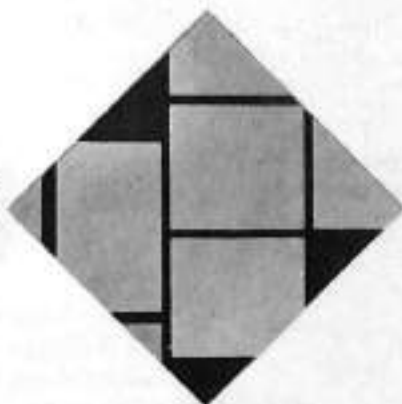






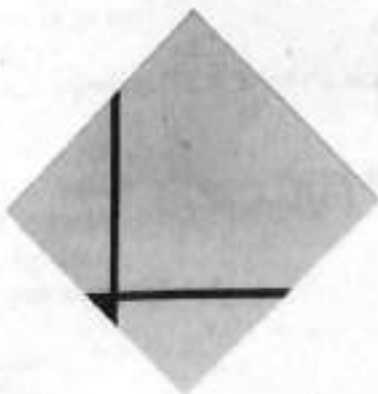
9. Composición I con azul y amarillo (1925), cat. 403.

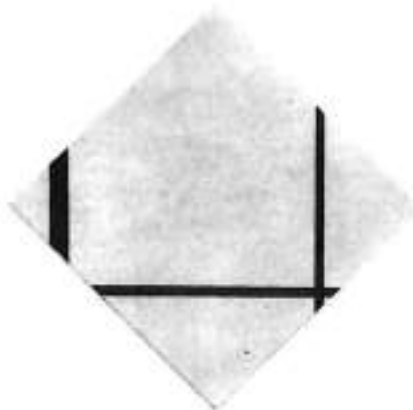
10. Composición en el cuadrilátero, con rojo, amarillo y azul (1926), cat. 404.



11. Composición en blanco y negro (1926), cat. 405.

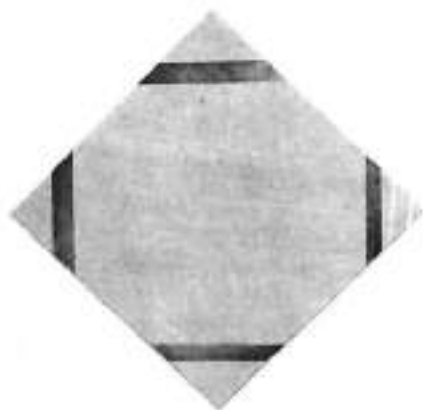
12. Composición con negro y azul (1926), cat. 406.





13. Fox Trot A (1927), cat. 407.

14. Composición con líneas amarillas (1933), cat. 410.



15. Victory Boogie-Woogie (boceto) (1943), cat. 424.

16. Victory Boogie - Woogie (1943/44), cat. 425.

