



N.º 1 | Enero de 2006

# La composición temporal de las imágenes

Fernando Lobaig

## La composición temporal de las imágenes

### Resumen

El diseño audiovisual carece hasta el momento de una reflexión teórica. El artículo separa las características específicas de este medio de las que tiene en común con el diseño gráfico tradicional y con la narración para llegar a la conclusión de que se carece de una teoría de la composición que articule el desarrollo

temporal de los elementos gráficos. Finalmente encuentra que la única posibilidad de desarrollar esa teoría de la composición plástica temporal está en hacerlo relacionando la imagen con la música.

### Palabras clave

diseño, gráfico, audiovisual, tipografía, movimiento.

## La composición temporal de las imágenes

El Diseño Audiovisual carece casi por completo de literatura teórica y los pocos libros publicados son todos muy recientes y no pasan de ser catálogos de obras relevantes con breves comentarios o descripciones de la actividad profesional.

Esta carencia nos impide disponer de un discurso coherente y verosímil que transmitir a los alumnos y con el que ellos después puedan defender sus trabajos. Es demasiado frecuente que los discursos justificatorios del Diseño se hagan *a posteriori* y no como base desde la que realizar el trabajo y, por lo tanto suelen ser más oportunistas que rigurosos. De la misma manera, en boca del profesor estos discursos tienen la función de dar cobertura a sus opiniones evitando mostrarse como un autoritario caprichoso en sus críticas a los trabajos de los alumnos. Ahora bien, estos aspectos tan crudamente funcionales no deben ocultar que cualquier profesor tiene el deber de iluminar el objeto de su enseñanza hasta donde esto sea posible, lo que en temas artísticos quizá no sea mucho pero sí muy necesario. Ese discurso, siempre que se haga ver lo que tiene de reducido y simplificador, cuales son sus muchos límites y sus enormes vacíos, es la única base de reflexión sobre la que el alumno podrá construir su madurez como creador.

Casi todo lo que he leído coincide en analizar los diseños audiovisuales utilizando los argumentos generales del diseño, es decir, los que se refieren a la imagen estática: la mayor o menor adecuación al propósito concreto del color, el tamaño, la tipografía, etc. No existe un discurso específico referido al movimiento, el tiempo o la relación imagen sonido más allá de vagas generalizaciones como la sincronización entre ambas. Lo más cercano a lo que estoy buscando lo podemos encontrar en algún conocimiento extraído de la animación, por ejemplo el carácter de algún tipo de movimiento, como el movimiento irregular que transmite la sensación de nerviosismo. ¿Por qué esto último no me parece suficiente? Pues porque es lo mismo que decir que el color rojo se relaciona con lo cálido, una definición muy vaga del significado que puede poseer un elemento pero sin la integración que supone el verdadero trabajo del artista, el de la composición de los materiales de partida. La composición selecciona y jerarquiza los elementos creando una red de relaciones que provocan en el espectador la tensión de su contemplación y generan en su espíritu la emoción. Es el mismo salto que existe entre el significado que un diccionario otorga a las palabras y un poema, si hablamos del valor de un poema no podemos quedarnos en la enumeración de los significados de las palabras o, como mucho, sus connotaciones, porque es el poema concreto el que activará una posibilidades u otras de las palabras y el que a través de la sintaxis y la estructura construirá su valor expresivo.

Respecto al movimiento no he encontrado jamás algo equivalente. Cierto que el movimiento puede transmitir vagamente algunas emociones, por ejemplo el ya citado movimiento irregular, pero ese elemento queda aislado, es un elemento que puede ir delante o detrás de otros y que, en si mismo, contiene una duración pero carece de una relación de necesidad con lo que le precede o

[www.artediez.com/paperback/home.htm](http://www.artediez.com/paperback/home.htm)

le sucede. Prueba de ello es que su contemplación puede interrumpirse en cualquier momento sin que nos extrañe o echemos algo en falta. Esa es la prueba definitiva de que no nos hallamos ante un verdadero arte temporal. Para serlo las relaciones entre los elementos sucesivos no pueden ser arbitrarias sino estructurales.

El territorio que quizá sea más propio del Diseño Audiovisual es aquel en el que se impone el valor de la forma plástica y sonora por encima de su valor representacional, bien sea por mimesis (figurativo) o por convención (signo). Ese trabajo exclusivamente plástico es el que el diseñador aplica a la presentación de textos y logotipos y el que carece en su vertiente con movimiento de un desarrollo teórico. Con esto quiero decir que deseo dejar al margen todo aquello que sea común con el diseño estático que, sin duda, está presente en el diseño en movimiento y, por supuesto, los aspectos narrativos que frecuentemente aparecen.

La narración es un auténtico arte temporal pues consigue esa ligazón que arrastra al espectador de un momento al siguiente. El conflicto de los personajes o las técnicas de manipulación del nivel de información ofrecido al espectador como el suspense y la sorpresa generan una tensión que da un valor a la obra surgido de su dimensión temporal. Pero considero que es un territorio completamente diferente al que quiero explorar, por mucho que cada vez se integre más en el Diseño.

La solución tradicional al encontrar un nuevo campo artístico sobre el que teorizar es acudir a las artes más afines para hacer una transposición más o menos traída por los pelos al objeto de estudio. No voy a ser menos y caeré en la tentación, sólo espero que con más provecho que abuso. Para nuestro caso necesitamos un arte plástico en movimiento, no necesariamente narrativo y el más aproximado que encuentro es la danza.

La danza está ligada al cuerpo humano y en sus movimientos puede mimetizar actitudes, gestos y evoluciones que tengan un significado dentro del lenguaje corporal. Este terreno de la mimesis del lenguaje codificado del cuerpo puede ser aprovechado también por el diseño al utilizar cualquier elemento abstracto como un texto para darle un movimiento que imite los de un ser humano más o menos estilizadamente, aprovechando de esta manera su caudal expresivo. Pero en este caso nos deslizamos inmediatamente hacia la figuración aunque sea por vía de la imitación del movimiento y no del parecido plástico del objeto y, en definitiva, llegaremos de nuevo a la narración. Ahora bien, lo que nos queda, el resto de los movimientos coreográficos de los bailarines, si nos fijamos atentamente, no deja de estar constituido por figuras plásticas estáticas que se desarrollan en el tiempo. Intentemos explicarlo.

Podemos componer un lienzo alrededor de la figura de una espiral, por ejemplo *La kermesse* de Rubens, donde todos los bailarines que aparecen en el cuadro se van cogiendo la mano unos a otros de tal manera que la línea que continua de un brazo a otro de un mismo bailarín y de este al del siguiente que coge su mano forman una línea espiral perfectamente plasmada y presente en su totalidad en el instante que contemplamos. Su equivalente en la danza sería un bailarín que se desplazara y al mismo tiempo girara sobre si mismo dando como resultado el desarrollo en el tiempo de la figura de una espiral. En ningún momento vemos la espiral como tal pero nuestra memoria reciente nos permite percibir como la figura del bailarín ha ido desarrollando, dibujando en su desplazamiento, la figura de la espiral. Ese desarrollo temporal construye un percepto que hemos aprehendido no de una vez sino a lo largo de un lapso de tiempo pero cuyo resultado queda aislado del *fluir* temporal. De la misma manera, el visionado de un cuadro conlleva un tiempo en el que el ojo se pasea por la imagen pero luego el resultado es algo ajeno a la temporalidad. El bailarín realizó una pirueta que nada nos dice, ni implica respecto de cual sea la siguiente o la anterior. No existe una estructura de relaciones temporales entre el antes y el después que podamos percibir como adecuada o inadecuada, como genial o malograda.

Llegados aquí lo primero que salta a la vista es que la danza no es un arte aislado sino que depende de una arte sonoro, la música, para su posibilidad de existencia. La danza sin música y sin sus elementos narrativos carece de progresión hacia alguna parte, el paso del tiempo no lleva una dirección, no tiene sentido, los bailarines pueden dar por concluidas sus evoluciones en el escenario en cualquier momento sin que el espectador pueda pensar que falta o sobra algo. Podemos disfrutar con una coreografía de Bushby Berkeley que nos coloca a un grupo de bailarinas tumbadas en el suelo colocadas de forma radial y recogidas por una cámara cenital

formando de esa manera una imagen semejante a la de un calidoscopio que nos ofrece el placer de la simetría espacial y de la sincronía temporal de ver como todas las piernas y brazos se mueven al unísono, pero sin música podemos detener el calidoscopio en cualquier instante. No es casualidad que la palabra “unísono” aunque en este caso nos refiramos a imágenes sin sonido signifique “dos sonidos al mismo tiempo” el vocabulario referido al tiempo está ligado al sonido como el espacial lo está a la imagen.

Se podría pensar si otros elementos de la banda sonora del Audiovisual, las palabras o los ruidos, pudieran ser utilizados para el mismo fin de estructurar temporalmente la imagen, pero veamos que ocurre con estas posibilidades.

La función básica de la palabra está alejada de la presentación de sus cualidades perceptuales como sonido para centrarse en sus cualidades representacionales de la realidad como signo. Las letras de las canciones son un caso específico de feliz integración de ambos valores pero si dejamos a la palabra separada de la música su valor de signo es el que se lleva todo el peso. Ciertamente es que la poesía trabaja el sonido de la palabra pero, excepto algunos experimentos de poesía fonética de discutibles resultados, la poesía va ligada al significado de las palabras, de manera que las cualidades perceptuales como su eufonía, su ritmo, la repetición de la rima, etc. están subordinadas al aspecto semántico añadiendo cualidades al significado, reforzándolo, acompañándolo o dándole un marco pero nunca siendo el núcleo de su valor. Si alguien recita los sonetos de Shakespeare es posible que para quien no entiende el inglés puedan confundirse con el parte meteorológico de la BBC, todo dependerá de la voz que esté hablando, de su timbre, de su prosodia, que puede llegar a ser seductora, hipnotizante pero, en cualquier caso se tratará de cualidades ajenas a Shakespeare, luego ajenas al valor que se ha dado a esos sonetos y, que yo sepa, no existen veladas poéticas en que, por ejemplo, los asistentes se dediquen a escuchar grabaciones de anuncios con locución de Constantino Romero.

Pese a estas objeciones que llevan la palabra al terreno del signo no cabe duda de que el valor sonoro de un poema siempre se ha tomado como el valor “musical” de la poesía y las cualidades sonoras de la voz aunque no esté cantando le otorgan la consideración de instrumento musical. Ambas posibilidades se pueden ver integradas en una pieza musical convencional como es el recitado operístico. Es decir, que al final la palabra, de una forma o de otra, si se la toma en sus cualidades meramente perceptuales y no como signo y se pretende estructurar en busca de la expresividad acaba siendo parte del arte sonoro que es la música.

También forman parte de la banda sonora los ruidos que tienen escaso valor representacional pues nos resulta muy difícil identificar que objeto ha producido un determinado sonido. Los ruidos como pura percepción sonora o no están estructurados y, por lo tanto no tiene valor estético o, si lo están, al fin y al cabo son música, por ejemplo en la llamada música concreta construida en torno a ese principio de utilizar los ruidos como materia prima o como mera inserción dentro de una pieza musical, recordemos una de las primeras utilizaciones dentro de la música pop en la canción “Yellow Submarine” de los *Beatles* donde se oía el ruido del mar. En definitiva, los sonidos tomados como pura percepción que se presentan pero no representan ni mediante código ni mediante mimesis de la realidad y que pretenden organizar sus formas en busca de un efecto expresivo sólo pueden ser música.

En su libro “Emoción y significado en la música” Leonard B. Mayer<sup>1</sup> considera que la música genera su activación emocional mediante la generación de expectativas que son satisfechas o no a lo largo de la obra, dice así: “La expectativa es producto, por tanto, de las respuestas habituales desarrolladas en conexión con los estilos musicales concretos, y de los modos de percepción, cognición y respuesta del ser humano, es decir: de las leyes psicológicas de la vida mental”. Esta es la razón de que la música pueda ser considerada como un arte temporal donde la escucha de un fragmento musical nos invita a escuchar el siguiente y donde de ninguna manera podemos interrumpir aleatoriamente una pieza sin notar que algo se ha estropeado.

---

1. Mayer, L. B. (2001) Emoción y significado en música. Madrid. Alianza Editorial.

[www.artediez.com/paperback/home.htm](http://www.artediez.com/paperback/home.htm)

Quizá existan algunos universales musicales como algunos piensan que existen los lingüísticos,<sup>2</sup> pero sin duda, y así lo piensa Mayer, cada cultura ha codificado la música de tal manera que las expectativas que genera una sucesión de notas o de acordes está ligada a la codificación de esa cultura musical concreta, de manera que la misma sucesión de sonidos en distintas culturas genera diferentes expectativas. Nada de esto lo podemos encontrar en la imagen. Ni hay una codificación cultural para las formas de una sucesión de imágenes en movimiento ni, en consecuencia, existe ningún tipo de expectativas que es, de la misma manera que ocurre con la narración, lo que genera la emoción ligada a un desarrollo temporal. Las expectativas, el adelanto en el tiempo, la prospección del futuro unidos a la memoria del pasado reciente es lo que permite coser la sucesión de instantes percibidos desde el presente y producir un arte verdaderamente temporal.

Mi conclusión de todo lo anterior es que las imágenes en movimiento o son una mera extensión de la imagen fija que desarrolla figuras compositivas estáticas a lo largo del tiempo pero sin elementos expresivos verdaderamente temporales o salta al otro extremo y utiliza la capacidad emocional de la narración o se tiene que apoyar parasitariamente en la música que posee esa capacidad de construir tensiones temporales mediante la creación de expectativas y su posterior confirmación o defraudación. Por lo tanto la posibilidad de desarrollar un discurso teórico específico para el Diseño Audiovisual pasa por hacerlo a partir de los datos que nos da la música que ya posee una teoría muy desarrollada del ritmo, la armonía o el contrapunto pero sobre todo, y esto es lo que resultaría específico, de las relaciones que se puedan establecer entre la imagen y la música.

---

### Cómo citar este artículo

LABAIG, Fernando (2006) "La composición temporal de las imágenes". paperback nº 1. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa]  
<http://www.artediez.com/paperback/articulos/labaig/audiovisual.pdf>

---

2. Sobre los universales lingüísticos véase: García Calvo A. (1979) Del lenguaje. Madrid. Lucina. Precisamente algunos lingüistas como García Calvo piensan que uno de los posibles universales lingüísticos son las melodías del habla. Por ejemplo, la elevación de una quinta al final de la frase indica la intención de preguntar. Mi hijo, que tiene año y medio de edad, entiende cuando le preguntamos algo aunque la mayoría de las veces no sepa el significado de las palabras y, por lo tanto, no sepa qué es lo que concretamente le estamos preguntando, aun así él contesta porque se da cuenta de que se le ha hecho una pregunta por la melodía de nuestra dicción.

[www.artediez.com/paperback/home.htm](http://www.artediez.com/paperback/home.htm)



Fernando Lobaig Fuertes

Profesor de Artes Plásticas y Diseño en la especialidad de Medios Audiovisuales en la Escuela de Arte nº 10. Ha desarrollado también una importante trayectoria docente en la Escuela de Letras.

[lobaig@tiscali.es](mailto:lobaig@tiscali.es)