

ENUNCIADOS VISUALES FIJOS Y TEMPORALIDAD: CÓMO REPRESENTAR GRÁFICAMENTE EL TIEMPO

MABEL AMANDA LÓPEZ

I. LA TEMPORALIDAD COMO CONSTRUCTO CULTURAL

La pregunta acerca de la existencia del tiempo excede ampliamente el marco de este trabajo –presuponemos, al menos, haber experimentado la temporalidad, la conciencia del *tiempo vivido*–. Sin embargo, algunas reflexiones filosóficas son útiles para esclarecer la relación entre imagen visual y tiempo, ya que las representaciones de la temporalidad están atadas a una determinada concepción cosmo-física de su existencia.

Para la cultura occidental, el tiempo es una presencia. Tiene una existencia ontológica mensurable, contable. Esta ideología engendra la idea de la transitoriedad del tiempo, contiene la noción de tiempo calendario. Tanto Aristóteles como Kant conciben el tiempo como un continuo uniforme, finito, lineal, segmentable a voluntad. El desarrollo del tiempo sigue una lógica matematizada en la cual se instalan los acontecimientos de un modo diacrónico.

La manera paradigmática de representar el tiempo en nuestra cultura como una flecha que avanza conlleva una valoración implícita. La idea de progreso está presupuesta en la forma en que graficamos el paso del tiempo. De lo viejo a lo nuevo, de lo antiguo a lo moderno, las líneas temporales tan difundidas en el desarrollo de infografías, reproducen ambas concepciones. Aunque ese tiempo plausible de ser moldeado en recortes arbitrarios es una fantasía manipuladora tan naturalizada, que no nos resulta extraña.

En cambio, diversas concepciones orientalistas, como el budismo zen, entienden la experiencia temporal como inclusiva del todo, el eterno presente está contenido en el aquí-ahora. No hay dicotomía temporalidad-eternidad sino eternización del presente; el tiempo no es un simple paso, una flecha unidireccional que avanza hacia el porvenir. Esta concepción de la temporalidad no es posible de ser representada en un espacio, de desplegarse en presente, pasado y futuro. El tiempo se concentra en la instantaneidad de un presente eternizado.

Los presupuestos culturales acerca de la representación del tiempo aparecen reafirmados por otras teorías generales. El modo como los estudios semióticos históricamente han caracterizado el lenguaje visual en oposición al lenguaje verbal refuerza la imposibilidad de un despliegue de la categoría temporal en las imágenes visuales materiales fijas por definición.

Por ejemplo, la semiología signada por el pensamiento saussureano suspendió la consideración del tiempo al estudiar las estructuras congeladas en su simultaneidad. El privilegio del abordaje sincrónico propuesto por Saussure y heredado por el estructuralismo excluye el devenir. Abstrae artificialmente los fenómenos del decurso histórico, los convierte en acrónicos e idealizados. La propiedad de linealidad –el sintagma oral es línea en el tiempo; escrito es línea en el espacio– se aplica de modo exclusivo a los signos verbales. Los significantes visuales, entonces, parecen estar fuera del tiempo y congelados en la fijidad espacial. Por el contrario, a partir del abordaje discursivo se ha problematizado la temporalidad. El enunciado, nuevo objeto de estudio, es material e histórico, sujeto al devenir, es decir, temporalizado.

Estos aprioris de la cultura occidental son decisivos para entender cómo las concepciones sobre la categoría temporal modelarán toda traducción o representación del tiempo mediante algún lenguaje –ya sea verbal, no verbal o combinado.

2. ¿CÓMO CORRELACIONAR TIEMPO Y ESPACIO?

Tradicionalmente, lo espacial y lo temporal son caracterizados opositivamente. La imagen siempre sucede en el espacio, aunque solo ciertas imágenes tienen despliegue temporal. El tiempo permite clasificar las manifestaciones artísticas en *estáticas*, como la pintura, la escultura, la arquitectura, y *dinámicas*, como el cine, el teatro, la danza. Rudolf Arnheim (1957 [1987:135-136]), desde la psicología de la percepción, define el tiempo como la dimensión del cambio. Ese cambio no es caótico, es un movimiento sujeto a un orden en donde es posible verificar algo constante y una diferencia. De este modo distinguimos objetos –estáticos, espaciales– de acontecimientos –dinámicos, temporales–. La imagen fija, una pintura, por ejemplo, exhibe una historia atemporal, que no está simplemente detenida en el decurso histórico, sino que existe fuera del tiempo. Sin embargo, no carece de dinamismo, ya que para la física todo objeto está en movimiento. Un objeto en reposo no es aquel cuyas fuerzas están ausentes, sino en equilibrio.

El dibujo, la pintura y la escultura se originan en el movimiento descriptivo, son maneras de congelar gestos en una superficie o en una masa espacial. En las artes hay un desarrollo del gesto, hay una interpretación del movimiento. En cambio, la fotografía instantánea paraliza artificialmente el modelo, mostrando una imagen antinatural. El arte posee códigos para la representación del movimiento con los que logra un efecto más realista que la fotografía. El lenguaje analógico de la fotografía, testimonio mecánico, congela la imagen, mientras que nuestra percepción del mundo real es un constante devenir en donde el tiempo nunca se detiene.

Así como el espacio produce una representación simbólica, sucede lo mismo con el tiempo, que es mostrado de manera convencional o codificada. Según esta característica, las representaciones visuales se pueden agrupar en dos grandes órdenes: *imágenes no temporalizadas*, es decir, idénticas a sí mismas en el tiempo, e *imágenes temporalizadas* por efecto de su dispositivo de producción o presentación. La imagen cuyo dispositivo no está temporalizado trae aparejadas otras características: fijidad, unicidad y autonomía; por oposición, la imagen temporalizada es móvil, múltiple y secuencial (Aumont 1990 [1991:169-170]).

Frente a la tajante división entre espacio y tiempo planteada en los análisis precedentes, parece abrirse una zona interesante para indagar: el entrecruzamiento entre las llamadas artes estáticas y su relación con la variable temporal. Géneros del diseño gráfico tradicionalmente definidos como fijos —el cartel, la publicidad gráfica, entre otros— quedarían comprendidos en esta intersección.

3. LA VISUALIZACIÓN DEL TIEMPO NARRADO

En pintura, lograr representar personas y objetos en movimiento es problemático, por la imposibilidad de registrar el devenir temporal. Alberti, en su *Tratado de la pintura* de 1435, analiza los movimientos del cuerpo humano y su forma canónica de representación. Hace una distinción entre los movimientos del alma, los estados de ánimo y los movimientos del cuerpo, y además considera la representación del movimiento para los objetos que carecen de alma o inanimados, como el cabello, los pliegues de la ropa, las ramas de los árboles mecidas por el viento, y otros detalles de la escena.

La pintura occidental, en su vocación realista, se planteó como disyuntiva lo artificioso que resultaba representar un acontecimiento en una sola imagen fija. Una solución aparece implícita en el concepto de instante esencial, acuñado por Lessing en su *Laocoonte* (1766), a propósito de caracterizar los límites entre pintura y poesía. Asegura que “la sucesión temporal es el ámbito del poeta, así como el espacio es el ámbito del pintor” (1766 [1990:99]). Sin embargo, la pintura puede ser representativa si reproduce el momento que expresa la esencia del acontecimiento. Se define como un instante, el más favorable perteneciente a un suceso real, que se fija en la

representación. El instante pregnante elegido por el pintor no existe en la realidad, porque un acontecimiento sucede en el tiempo, sin que se pueda establecer cuál de sus momentos lo representa mejor.

Gombrich (1960) agrega que lo significativo es el conjunto de los momentos. En cada instante del acontecimiento hay elementos significativos en diferentes partes del espacio, pero las diferentes partes no son afectadas ni son significativas al mismo tiempo. Así, ese instante sólo podría ser la reconstrucción teórica de un tiempo virtual. En este tipo de representaciones se presupone una narración visual, aunque se ofrece a la mirada solo un momento de ella. En ese sentido, son sinécdoques de un relato presupuesto, sobreentendido, a partir del cual se podría hipotetizar el inicio y el desenlace.

Toda secuencia narrativa presupone el factor tiempo; se puede observar el desarrollo temporal, por ejemplo, desplegado en una novela. La diégesis manifiesta su temporalidad según las variables de orden, duración y frecuencia descriptas por Genette (1972), que expresan las relaciones entre la temporalidad de la historia narrada y el tiempo del relato, es decir, el tiempo creado por el narrador al contar la historia. El tiempo del relato es un tiempo espacializado y medible en cantidad de palabras y páginas que serán recorridas visualmente en un tiempo de lectura.

La categoría *relato* es transgenérica. Así, la historieta, la fotonovela, el humor gráfico cuando se desarrolla en más de una viñeta, a pesar del evidente estatismo, se inscriben en un tiempo. Participan del orden de la secuenciación narrativa que, convencionalmente, en la cultura occidental toma como modelo el orden de la escritura alfabética, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Simbolizan el antes y el después —teniendo en cuenta que nuestra concepción ideológica del tiempo nos condiciona a percibirlo como una línea que avanza—. Del mismo modo, en la pintura medieval la oposición entre arriba y abajo en un eje vertical era significativa para figurativizar el tiempo. Se representaba una narración alegóricamente con la confrontación de un orden humano, terrenal, en el extremo inferior de la imagen y un orden divino, celestial, en la zona superior. Toda serie de imágenes construye sintácticamente una secuencia, introduce el factor tiempo en la representación del espacio. Ya los trípticos de El Bosco de principios del siglo XVI muestran un desarrollo narrativo secuencial con temas alegóricos. Por ejemplo, la obra *El jardín de las delicias* narra en tres imágenes la génesis del mundo, según el relato bíblico. A la izquierda, el pasado, Adán y Eva en el Paraíso; luego, la caída en el pecado, en la figura central, que representa el presente de la humanidad en la tierra, y el prometido juicio final en un futuro.

En el caso particular del cine, además de su evidente participación en el orden de la narratividad, el lenguaje cinematográfico basa su especificidad en la dupla imagen-tiempo. Mientras la foto es *imagen del tiempo*, el cine es *imagen en el tiempo*. Si bien el cine se nutre de imágenes fotográficas, su característica esencial es la inclusión del movimiento, código específico de la cinematografía.

La fotografía consiguió inmovilizar la imagen de tal modo que, cuando se fotografía algo en movimiento, resulta paradójal, esa imagen representa el tiempo abolido. La fotografía espacializa un tiempo, es una huella temporal de un momento histórico real. Dos recursos ponen en evidencia el tiempo en la foto, por su artificialidad respecto de la percepción óptica: su suspensión o su prolongación. La fotografía, al intentar capturar el tiempo, logrará restituirlo de un modo convencional o simbólico. El saber del lector lo interpretará como un instante detenido, suspendido artificialmente o captado en su duración, a través del efecto de barrido.

Desde sus inicios, los fotógrafos se interesaron por representar acciones desplegadas en el tiempo. En 1885, el fotógrafo Marey logró una cronofotografía de la marcha del hombre, que permitía visualizar una acción con desarrollo temporal, el andar. Sin embargo, un fotógrafo aficionado, Eadweard Muybridge, nacido en 1830, muerto en 1904, fue el mejor y más temprano exponente de este tipo de registro secuencial del movimiento. Los pintores, a partir de la secuencia fotográfica del galope del caballo lograda por Muybridge, pudieron corregir la representación errónea que se repetía, producto de la imposibilidad del ojo humano de descomponer el tiempo y detenerlo como lo hace la cámara fotográfica.

En estos casos, se le atribuye a la fotografía —ojo mecánico— una objetividad superior a la percepción humana. La foto resulta más real, incluso, que lo que vemos, limitado por nuestra percepción necesariamente subjetiva. La mirada humana ya no es signo, no organiza la búsqueda de la verdad. El perfeccionamiento de la tecnología fotográfica, al abolir la distancia temporal y convertirse en instantánea, mostraba su gran superioridad respecto del ojo humano (Virilio 1988 [1989:59]).

4. TEMATIZACIÓN VISUAL DEL TIEMPO

¿Qué *dicen* sobre el tiempo los relojes de Dalí? Son iterativos, flexibles; se repiten en ecos especulares, casi una metáfora visual de la temporalidad *liquida*.

Las vanguardias artísticas del siglo xx ensayaron experimentaciones que incluyen el tratamiento del tiempo en la representación. El arte futurista concibió el concepto de dinamismo plástico, alejándose del realismo perceptivo. El movimiento representado por líneas o figuras cinéticas introduce el devenir temporal mostrando aquello que el ojo no llega a percibir, como puede verse en las obras del futurista Giacomo Balla.

Otras formas de expresión innovadoras han creado recursos expresivos para manifestar temporalidad, con resultados polémicos. Se discutió si el cubismo, al descomponer los objetos e integrarlos nuevamente entrecruzando los fragmentos, creaba una dimensión temporal o solo la señalaba estéticamente, acentuando su espacialidad. Gillo Dorfles (1959 [1993:96]) afirma que con Paul Klee se introduce el elemento temporal en la imagen por medio de la línea. La línea es siempre un recorrido en la tela, un devenir que propone un tiempo de lectura con aceleraciones y morosidades.

Para el surrealismo, la pintura puede crear un tiempo virtual más allá del tiempo de la experiencia cotidiana, donde conviven tiempo real y tiempo onírico.

Desde hojas de un calendario que vuelan, como los días, hasta el temido ícono del reloj de arena, que acompaña la espera en los programas de computación –tiempo *muerto* de las nuevas tecnologías–, el tiempo se representa metonímicamente mediante la visualización de los instrumentos creados para medirlo. La mera evocación icónica de relojes o calendarios hace pensar en el tiempo como tema del enunciado visual.

Como connotación, el tiempo puede ser un elemento añadido en la imagen. El color es uno de los componentes visuales usado para connotar temporalidad. El color amarillento *envejecido* o los tonos sepia connotan pasado. Mientras que el color azulado y la cesía de brillo metalizado son elementos morfológicos ya codificados, que se interpretan como temporalidad futura. De igual modo connota futuro el verde amarillento brillante combinado con negro, que rememora la oscura pantalla en donde resaltaban letras y números, en los primeros monitores de las antiguas PC. Un caso paradigmático de ese uso es el verde *tecnológico* de *Matrix*.

Este rasgo connotativo alcanza un estatus simbólico cuando se trata de diseñar la identidad cromática de empresas o servicios. Un caso interesante del fenómeno es el color identitario de las dos empresas privadas que en Argentina concentran el mercado de la telefonía fija. *Telecom* se distingue por su azul brillante, indicando la velocidad de la fibra óptica; *Telefónica* optó por el verde con negro. Ambas seleccionaron colores *del futuro*, explotando su asociación con las nuevas tecnologías. La exaltación del futuro en el presente es una cualidad positiva para el posicionamiento de estas empresas, vinculadas con las comunicaciones.

5. TEMPORALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN VISUAL

Los casos analizados describen recursos retóricos usuales para expresar la categoría de tiempo en la imagen. En todos, la temporalidad representada corresponde a un tiempo del relato, al tiempo de lo enunciado o temporalidad enunciativa. Queda clara la posibilidad de tematizar el tiempo, de hacer visible su sentido. Ahora bien, ¿en qué medida es lícito extender la noción de temporalidad de la enunciación al campo de la imagen?

Para fundamentar la pertinencia de esta hipótesis, se recordará el concepto de temporalidad enunciativa, cuyo alcance está delimitado principalmente al lenguaje verbal, según las principales líneas de la teoría de la enunciación. La semiótica greimasiana concibe la temporalización –al igual que la espacialización y la actorialización– como un subcomponente de la discursivización, pertenece a la puesta en marcha de los mecanismos de embrague y desembrague (Greimas 1979 [1982: 117]). El relato funciona como un apriori acrónico, la temporalización es programada y localizada, porque se realiza a nivel de la puesta en discurso (Parret 1987:45).

La temporalidad en la enunciación se considera un efecto del discurso, es decir, un efecto del sujeto. El tiempo es una creación enunciativa, solo existe en la enunciación como tiempo presente. A partir de allí el sujeto articula la temporalidad sobre un eje imaginario de la anterioridad o posterioridad respecto de ese momento axial. El tiempo del lenguaje está disociado de la idea de medida, el *ahora* resulta inaprensible y está asociado a la situación deíctica (Benveniste 1966 [1971:179-187]). La concepción de Benveniste expresa la subjetividad de las relaciones temporales en las que, sin embargo, subyace la concepción del tiempo como línea que progresa, a partir del momento de la enunciación.

El aparato de formas por medio de los índices de ostensión temporales le permite al sujeto enunciador expresar las ideas de pasado –anterioridad respecto del momento de enunciación– usando pronombres, adverbios y construcciones circunstanciales de tiempo –*ayer, el año pasado*– y de futuro –posterioridad respecto del momento de la enunciación– con expresiones deícticas como *mañana* o la *semana próxima* (Benveniste 1970 [1978:82-91]).

Frecuentemente, cuando el enunciado integra un mensaje verbal, las relaciones temporales quedan a su cargo, por ejemplo, en un cartel publicitario o en la ilustración de textos. Entonces, ¿puede la imagen expresar las ideas de *mañana* o *ayer* o está condenada a un eterno presente?

Las estrategias relevadas para problematizar la existencia de huellas deícticas de temporalidad tienen un denominador común: todas se basan en la comparación de dos tiempos. Es una serie de recursos retóricos donde el presente deíctico emerge de la confrontación con una acción o idea pasada o futura con la que se correlaciona. Es necesario que ambas estén *en presencia* para producir el efecto descriptivo. Tales marcas son recuperadas por los enunciatarios como relaciones entre un presente –de enunciación– y un pasado o futuro en relación con esa instancia.

El uso de una representación en segundo grado, es decir, una imagen que contenga una imagen de una imagen, abre la posibilidad de que cada una de ellas remita a distintos tiempos enunciativos. El presente de enunciación se pone en relación con otro tiempo (pasado o futuro) de la *metaimagen*, noción definida por Alessandria (1996:13-15).

Por ejemplo, si hay una fotografía dentro de una escena representada en una imagen fotográfica, percibimos que la imagen contenida remite al pasado respecto del presente de enunciación de la imagen contenedora. Las dos imágenes pueden estar delimitadas por un marco que las aísla –cuadro, ventana, espejo, visor, lente, etc.– o conectadas mediante otros recursos que faciliten la aparición de una imagen contenida –esfumado, sombra, reflejo, cambio de color o textura. Este efecto se refuerza cuando se usa una fotografía en blanco y negro para la temporalidad pasada; el color funciona como embrague temporal entre el presente de enunciación y un *ayer* evocado en la imagen contenida.

Cuando el presente de enunciación se proyecta en un mañana, el futuro evocado siempre es concebido como posibilidad, como tiempo hipotético. La idea de futuro

es mostrada a la derecha, abajo, o en una falsa página posterior; recursos gráficos para vislumbrar lo que todavía no es y, por ende, es incierto. El futuro imaginado —es decir, recreado en una imagen— puede ser promisorio o apocalíptico, en función de los argumentos que sostenga el enunciado.

Como puede inferirse de los casos citados, la representación del tiempo está codificada culturalmente. Al igual que el espacio, cuyo paradigma podría ser la noción de perspectiva, el tiempo produce también una representación simbólica. La temporalización de lo visual sólo sería una dimensión menos explorada, menos naturalizada; aunque tan verosímil y artificiosa como la forma en que cada cultura da sentido a la existencia misma del tiempo. Porque contar, medir y registrar el tiempo es el molde, la matriz que prefigurará toda posibilidad de representarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALESSANDRIA, J. (1996) *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: CBC Universidad de Buenos Aires, Serie Enciclopedia Semiológica.
- ARNHEIM, R. (1957) *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press. Trad. española Rubén Maser, *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- AUMONT, J. (1990) *L'image*. París: Nathan. En español, *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1991.
- BENVENISTE, È. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard. Edición en español, *Problemas de Lingüística General I*. México: Siglo XXI, 1971.
- (1970) “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1978.
- DORFLES, G. (1959) *Il divenire delle arti*. Torino: Giulio Einaudi. Trad. española por Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro, *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*. París: Seuil. Trad. española, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GOMBRICH, E. H. (1960) *Art and Illusion*. London: Phaidon Press. Trad. española por Gabriel Ferrater, *Arte e ilusión*. Barcelona: G. Gili, 1979.
- GREIMAS, A.J. Y COURTES, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette. Versión española por E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- LESSING, G. E. (1766) *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1990. Introducción y traducción de E. Barjau.
- PALACÍ, E. (2003) “¿Existe la deixis en la imagen?”. *deSignis* 4, 129-138. Barcelona: FELS Gedisa.
- PARRET, H. (1987) “Las temporalidades de lo cotidiano. El tiempo ‘vivido’”. *Morphé* 2 (3/4), 31-52. Universidad Autónoma de Puebla.
- VIRILIO, P. (1988) *La machine de vision*. París: Galilée. Trad. española por Mariano Antolín Rato, *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.