

¿Qué es la composición?

Javier Martín Arrillaga 

Existen tres acepciones principales del término *composición* cuando éste se aplica a las artes plásticas. La primera de ellas tiene un sentido descriptivo ligado a un orden determinado, sin especificar qué clase de orden ni qué valor alcanza. En este sentido, todo cuadro, imagen o configuración visual es una *composición* o, lo que es lo mismo, un conjunto organizado de elementos. Una pintura de Rafael, lo mismo que un árbol, una catedral o un rostro, son objetos que cuentan, contemplados como puras imágenes, con un orden que les es propio, basado en una determinada *composición* de sus elementos. Este orden, además, puede ser resumido en un sencillo esquema en que se engarzan distintas masas y fuerzas visuales. En una segunda acepción, la *composición* es un saber o habilidad del oficio de pintor, que permite colocar adecuadamente las distintas figuras sobre el lienzo, con el fin de optimizar las relaciones dinámicas entre ellas y respecto al *todo*. Se trata de una destreza antigua, de sólida base intuitiva, que ha sido enriquecida por las tradiciones de los estilos. Por último, el tercer significado de *composición* hace referencia a un apartado de los estudios sobre arte que puede compararse al de la *sintaxis* en los estudios lingüísticos.

al *Composición y componer*

La utilización del verbo *componer* -acción asociada a un *compositor*- suele depender de la rama del arte a que se aplique, en grado superior que la del sustantivo *composición*. En música, por ejemplo, *componer* se utiliza con mucha más naturalidad que en pintura. Así como el músico que compone no está interpretando, el pintor que pinta -o *interpreta*- tampoco puede decirse que esté *componiendo*. Entonces, ¿cuándo compone el pintor? Componer implica una búsqueda creativa supeditada, por tanto, a la disciplina del *error-ensayo* definida por Popper. El músico tantea diversos caminos, cada uno de los cuales se bifurca en otros, y éstos en otros, sucesivamente; sin embargo, carece de un mapa del terreno o de alguna señalización que le indique el camino más adecuado. Sólo adentrándose en cada uno de ellos podrá averiguar si es o no el correcto, por el procedimiento *empírico* de cotejarlo al piano; si no lo fuera, deberá retroceder hasta la última encrucijada y probar con el siguiente. El músico compositor avanza, como cualquier creador, sin otra ayuda que su especial talento para discernir lo *bueno* de lo *malo*, o lo que es lo mismo, entre puros valores de apreciación.

Del pintor, sin embargo, sólo se dice que *compone* en la fase de bocetos previa a la pintura, porque después ya no compone sino que simplemente pinta. Aunque su disciplina esté sujeta al mismo procedimiento del error-ensayo (dirigido, como en toda creación, por el *proceso primario*), la estructura general o *composición* de la obra no interfiere tanto en el avance de la pintura como en las artes de carácter secuencial (música, danza, poesía, teatro, etc.), ya que un mero apunte o idea son suficientes a veces

como punto de partida. Las decisiones posteriores del pintor durante su trabajo están supeditadas a una cierta estructura establecida desde el principio, pero no por ello puede decirse que el pintor esté componiendo sino, en todo caso, *interpretando* la composición. Dorris Dondis escribía en *La sintaxis de la imagen*: «En las formas visuales, el componente abstracto correspondiente a la música es la composición, se trate de la propia declaración visual o de su subestructura. Lo abstracto transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente al inconsciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso, desde el hecho a la percepción» (p. 97).

Aunque los dos momentos del ejercicio musical, composición e interpretación, lleguen a fundirse en las llamadas *improvisaciones* -concepto ligado a estilos modernos como el jazz-, ambos se encuentran generalmente separados. También en la pintura tradicional, aunque de modo menos tajante (los grandes maestros siempre han utilizado sus dotes de improvisación), el momento de la composición -bocetos preliminares, grisalla- se hallaba nítidamente separado del momento de la interpretación -aplicación de color y veladuras-. Sin embargo, la polisemia de la palabra *composición* aplicada a la pintura también revierte cuando se aplica a la música. En el conservatorio, por ejemplo, se enseña Composición como materia independiente que enseña el arte de crear obras musicales, para que el alumno, precisamente, pueda llegar algún día a realizar sus propias *composiciones*, que ya no se refieren a un modo o arte de la composición sino a su producto final.

También en literatura, *composición* se emplea en distintos sentidos, uno de los cuales corresponde al primero de los ya descritos en pintura; es decir, el que designa a cualquier obra ya acabada -y en este caso, breve- que es vista como una unidad en sí, sea un poema o un ejercicio escolar. En la escuela, *redacción* y *composición* se emplean indistintamente para designar breves ejercicios de estilo en que la *composición* -como orden o suma de pocas palabras *bien puestas*- es en sí mismo el valor predominante, al contrario que en la novela o el ensayo, donde el contenido, la trama o el estilo dominan sobre otras consideraciones. Así, componer el poema o el texto breve adquiere a veces la *plasticidad* -por la ordenación casi abstracta que se hace de los elementos- del trabajo de un cajista de imprenta, que también *compone* los textos con cierta independencia de su contenido. En Lengua, la *composición de palabras* tiene, además, el significado más preciso de «procedimiento de formación de palabras mediante la unión de dos o más elementos con valor independiente; se trata generalmente de nombres, verbos o adjetivos a los que se añaden, bien afijos o raíces cultas, bien otros nombres, verbos o adjetivos» (María Moliner, *Diccionario de uso del español*). Los significados de *mezcla* o *compuesto* son también los principales de la palabra *composición* en el lenguaje común, y en campos que nada tienen que ver con el arte, como la química, las matemáticas o las ciencias sociales.

De hecho, en las más variadas ramas del conocimiento, asistimos a un mismo interés por descomponer el objeto de estudio en sus unidades mínimas, desde las partículas subatómicas en la física del átomo a las cadenas del ADN en la biogenética; desde los componentes del clima en la

meteorología a los factores conductuales en psicología...; con la ambición secreta, quizás, de hacerse con la *gramática* de la Creación. En este sentido, la informática está contribuyendo a acelerar la descomposición y recomposición de cualquier campo de estudio, a partir de esas unidades mínimas de información susceptibles de ser digitalizadas. En arte, el equivalente de esta tendencia hiperanalítica lo aporta la semiótica, en el plano teórico, y la digitalización de la imagen, en el pragmático. El denominador común de todos estos estudios es el énfasis puesto en la *composición*: composición química, composición molecular, composición atómica, composición fenoménica, composición de fuerzas, composición del azar en la teoría del caos, composición del cosmos, composición estructural de resistencias, composición social, composición de las tendencias económicas..., todo parece remitir a la misma búsqueda incansable de las teclas que mueven el mundo de la materia.

b/ Teoría y práctica: la razón y el sentimiento

En general, cualquier intento de establecer unas reglas de composición parte de la premisa tácita de que es posible racionalizar el arte. Esto no excluye, sin embargo, que el arte pueda seguir considerado, en el marco de una teoría general de la composición, como una de esas actividades en las que el hombre aún puede hacer valer su intuición, sin excesivas cortapisas del intelecto. Para quitar hierro a la eterna pugna entre la razón y el sentimiento, baste recordar el ejemplo de artistas como Kandinsky, Picasso y tantos otros, que se decantaron alternativamente hacia uno u otro extremo según el momento de su personal trayectoria. En la posición más idealista, una autoconciencia excesiva podría restarles lo más valioso de su método de trabajo: la espontaneidad o ese no saber nunca «cómo va a acabar la cosa», que hace el trabajo apasionante. Desde esta posición, se tiende a objetar que una mirada excesivamente analítica hacia el arte es propia de quienes no tienen otra forma de aproximarse a él que a través de los libros, ya sea como autores o como simples lectores. Dándose quizás por aludidos, muchos autores se han pronunciado sobre este tema. Así, escribía Arnheim: «El delicado equilibrio de todas las potencias de una persona, lo único que le permite vivir plenamente y trabajar bien, queda alterado no sólo cuando el intelecto interfiere en la intuición, sino igualmente cuando la sensación desaloja al raciocinio. El vago tanteo no es más productivo que la ciega adhesión a unas normas. El autoanálisis incontrolado puede ser dañino, pero también puede serlo el primitivismo artificial de quien se niega a entender cómo y por qué hace lo que hace» (*Arte y percepción visual*, p. 15). En *Consideraciones sobre la educación artística*, obra 35 años posterior⁽¹⁾, lo expresa más concisamente: «Yo intuyo que el miedo a verse perturbado por la dirección externa se produce en individuos en los que el impulso y el control intuitivos son débiles o están obstaculizados por alguna otra influencia y que por tanto no se pueden permitir ninguna distracción» (p. 95).

Por otra parte, cuando los artistas más duales (y también por ello más completos) se deslizan hacia la posición del autoanálisis, parecen olvidar momentáneamente los atajos de la inspiración. Así, Kandinsky es buen exponente de que no han sido los teóricos del arte los únicos en apoyar la idea de su racionalización: «La afirmación, hasta hoy predominante de que

sería fatal descomponer al arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias» (*Punto y línea sobre el plano*, p. 12).

Quizás sea Johannes Itten el que ha expresado con mayor elegancia la idea de la perfecta compatibilidad entre razón y sentimiento: «Con el transcurso del tiempo, la mente humana ha penetrado en la esencia y el mecanismo de muchos misterios: el arco iris, el trueno y el relámpago, la gravedad y tantos otros, sin que por ello hayan dejado de serlo» (*El arte del color*). Como otros autores menores, Dorris Dondis también se pronunció cuando surgía la ocasión: «Mientras el carácter de las artes visuales y sus relaciones con la sociedad y la educación se han alterado espectacularmente, la estética del arte ha permanecido fija, anclándose anacrónicamente en la idea de que la influencia fundamental para la comprensión y la conformación de cualquier nivel del mensaje visual debe basarse en inspiraciones no cerebrales» (*La sintaxis de la imagen*, p. 9).

La opinión más atemperada quizás se la debamos, como en otros temas, a E. H. Gombrich, dentro de la defensa general que hace de los estudios artísticos en *Arte e ilusión*: «Cuanta mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir lo que ha aprendido, tanta mayor será nuestra admiración por los seres excepcionales que consiguen exorcizar aquella magia y realizar un avance importante del que otros pudieron partir» (p. 35). Sin desmentir la necesidad de formación por parte del artista, sino más bien lo contrario, destaca a la vez que el conocimiento de las reglas⁽²⁾ por sí solo no hace al artista ni es garantía de *verdadero* arte, ya que el artista «percibe el reto de los problemas que su tradición y su tarea le presentan. Siente, y con razón, que sus facultades por sí solas nunca bastarán para llevar a las formas, sonidos y significados a una perfecta armonía, y que nunca es el yo, sino algo exterior a sí mismo, llamémosle suerte, inspiración o gracia divina, lo que ayuda a producir ese milagro que es el poema, la pintura o la sinfonía que él no podría haber logrado» (*Norma y Forma*, p. 182).

La *indiferenciación* de la visión artística se muestra, por ahora, como el único vehículo capaz de procesar la ingente cantidad de datos y opciones abiertas ante cualquier empeño creativo⁽³⁾. No debe considerarse *intuicionismo*, por tanto, sostener que la razón tiene poco que hacer llegado el momento de la verdad, ese punto de no retorno en que las teorías de la composición, del color..., o la pericia técnica, no pueden ya socorrer por más tiempo al pintor. Aunque estos conocimientos hayan cumplido su función hasta ese preciso instante, el llamado *proceso primario* toma entonces las riendas de la obra, para conducirla a un orden superior a través del caos. Sólo de un modo irracional y a través del *sentimiento*, puede el cerebro atender con simultaneidad las mil y una solicitudes de una composición exigente; en esto parecen coincidir autores muy diversos. Igual que algunas personas especialmente dotadas son incapaces de explicar cómo adivinan, por ejemplo, el día de la semana correspondiente a cualquier fecha propuesta, tampoco el artista está en condiciones de reproducir el recorrido que hizo su intelecto hasta llegar a la solución de

problemas más complejos. La descripción minuciosa que hizo E. Allan Poe del proceso creativo de su célebre poema *El cuervo* convencerá al lector ingenuo de que también un plan retórico, fríamente ejecutado, puede llegar a encender la chispa del lirismo; pero se trata, sin duda, de una *boutade* del autor.

Lo cierto es que, entre las artes, la pintura se presta especialmente a una polémica entre idealismo y racionalismo. Así, el dibujo que garabatea un niño espontáneamente, sin más auxilio que el de su caja de colores, puede llegar a gozar de los máximos parabienes de la crítica y la pedagogía artística; pero a la vez, es improbable que los sonidos que arranque ese mismo niño de una flauta dulce, y aún menos del violín, susciten el mismo entusiasmo entre los críticos musicales. Los recursos expresivos de la pintura son, por así decirlo, más asequibles y menos estructurados que los de la música o la escultura. En la música, la dicotomía entre sentimiento y razón (o si se prefiere, entre *improvisación* y *composición musical*), o cualquier otra de las que suelen azotar a la pintura -como las que aún existen entre figuración y abstracción, utilidad y belleza, incluso tecnología y arte- parecen haber alcanzado a lo largo del siglo un compromiso más feliz que en pintura. Nadie defenderá, por ejemplo, que se pueda vivir hoy sin la música, mientras que toda *crónica de una muerte anunciada* de la pintura, de entre las muchas que se han producido, lo primero que pondrá en tela de juicio es, precisamente, la supervivencia de la pintura⁽⁴⁾. Quizás esto explique por qué tantas veces, en los escritos sobre pintura, se ha presentado la música como modelo; e incluso por qué la semiología, aún con mayor insistencia, propone el lenguaje verbal como modelo de análisis para el estudio de la imagen. Pero cualquier comparación en este sentido nos acaba devolviendo al punto de partida: ¿por qué la imagen, al contrario que el lenguaje verbal y el musical, se resiste obstinadamente a encajar en una gramática?

c/ Bases epistemológicas

Las teorías modernas de la composición deben mucho a la teoría general de sistemas y no es infrecuente, en tratados de psicología del arte, tropezar con términos como los de *entropía*, *homeostasis*, *diferenciación*, *equifinalidad*, que son característicos de los llamados *sistemas abiertos* que estudia la cibernética. Al igual que la teoría de sistemas, las teorías que describen las leyes compositivas de la imagen pueden hacer referencia a dos tipos de datos de muy distinta naturaleza: la energía y la información. Así, las teorías de la composición como *sistema energético* harán hincapié en las fuerzas visuales que intervienen en la dinámica de la imagen, desde una perspectiva psicológica que hunde sus raíces en la escuela Gestalt de la percepción. Esta escuela, a su vez, recoge e integra buena parte de las informaciones acerca de la composición que, en siglos precedentes, fueron casos particulares de filosofía estética, por ejemplo, en las obras aisladas de los reformistas decimonónicos, como el inglés Owen Jones. Por otro lado, el origen de las teorías de composición que hacen hincapié en la imagen *como información* lo encontramos en los estudios de la semiótica, una vez que alcanzó independencia de la lingüística (como ésta, a su vez, de la gramática) de la mano del lingüista suizo F. de Saussure y del filósofo norteamericano Ch. S. Pierce. Sin embargo, la consideración del arte como

un caso particular de la retórica ya la encontramos en autores tan tempranos como Vasari -de quien Gombrich se considera deudor-, bastante antes de que la semiótica se tomara el trabajo de intentar una definición del arte como lenguaje.



Fig. 1

La aparente confusión que se desprende de esta doble naturaleza de la imagen en los estudios sobre composición (la imagen *como energía* y la imagen *como información*) obliga a preguntarnos si existe, de todos modos, algún punto de contacto entre ambos modelos, o si éstos son, como parece, de todo punto irreconciliables. La mejor prueba de su compatibilidad puede llegarnos, quizás, de intentar aplicar sobre la función retórica del lenguaje verbal un modelo descriptivo de carácter *energético*. Así, por ejemplo, un buen discurso político podría ser descrito, desde el punto de vista de la *función emotiva* del lenguaje (definida por Jakobson), como una línea de fuerza que se eleva marcando un rítmico contrapunto (**fig. 1**). Los baches en la línea ascendente del discurso equivalen a los *sin embargo* que suelen jalonar toda línea discursiva, refrenando momentáneamente para luego dar mayor impulso al vector de fuerza de la *persuasión* del discurso. Una simple línea recta como vector de fuerza retórica resultaría insuficiente para concentrar una máxima tensión en ese momento álgido, justo al final, en que el discurso sólo puede descargar su energía acumulada en forma de un prorrumpir de aplausos. En pintura no hay una sola línea de fuerza asociada a la dinámica compositiva, porque son muchas las que pueden coexistir simultáneamente en el plano de la representación, siendo entonces más apropiado hablar, como hace Arnheim, de *campos de fuerza* que de fuerzas aisladas.

En general, los intentos semióticos de sistematizar la comunicación visual (hasta lograr justo el tipo de información que podría ser implantado en un ordenador) distan mucho del logro de un auténtico *alfabeto* de la imagen. Cuanto más inequívoco y prometedor es el título de las obras decididamente semióticas o aquéllas que sólo recogen un eco de esta ciencia (*La gramática de la creación* de Kandinsky, *La sintaxis de la imagen* de Dondis, *Gramática del arte*, de J. J. Beljon) más genéricos son después

sus contenidos, como si los autores hubieran cobrado conciencia durante su redacción de las serias dificultades que plantea toda *semiotización* de la imagen. El mismo Gombrich, considerado por muchos como padre de la semiótica, siempre se ha mostrado escéptico respecto a la pretensión de convertir la imagen en algo parecido a una partitura: «Estamos muy lejos de lo que podríamos denominar una gramática transformacional de las formas, o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural» (*Arte, percepción y realidad*, p. 48). En el supuesto de que el arte cuente algún día con el tipo de *gramática visual* que perseguía Kandinsky, ésta será probablemente demasiado dificultosa (un volumen inconmensurable de reglas y excepciones) como para interesar a los verdaderos artífices y fruidores de las imágenes. Sólo el instrumento de esta investigación -necesariamente el ordenador- podría beneficiarse, como veremos, de los resultados que la propia investigación arroja.



Fig. 2

Sean cuales sean las bases epistemológicas de las teorías de composición, éstas no se deben entender como una camisa de fuerza de la imagen, sino todo lo contrario. Bajo el criterio que me gustaría adoptar, lo que entendemos por composición en pintura -una estructura subyacente que soporta a la imagen como los pilares y vigas de un edificio- constituye nada más que el marco de referencia para apreciar, por contraste, el conjunto de pequeñas y expresivas desviaciones que parecen seguir los elementos visibles de la obra, en un pulso sostenido con dicha estructura subyacente. Así contemplado, cada elemento de la composición sólo *habla* para corroborar o desmentir esa tendencia global que marca, precisamente, la composición de la obra. Estas desviaciones u oposiciones sutiles cuestionan la estructura principal, permitiendo el tipo de movimiento interno capaz de *desmaterializarla* en parte y hacerla vibrar como a un cuerpo vivo y elástico. Sucede algo parecido que en esas imágenes *op-art* que también *vibran* ante nuestros ojos -aunque en sentido literal-, por el juego de imágenes y postimágenes que captan alternativamente la atención de nuestra vista. Así, los elementos plásticos de una buena pintura también pugnan -de modo hartamente sutil- por sobreponerse a la poderosa *postimagen* que aporta la estructura implícita de la composición. En la *Venus* de Botticelli tenemos un buen ejemplo de cómo el dinamismo de la obra se basa en una contradicción sutil de la estructura (**fig. 2**). La simetría aparente que domina la imagen, con la Venus en el centro, es contestada por el pequeño

desplazamiento de ésta, impulsada por el viento de Eolo, hacia el lado derecho del cuadro. Otras veces, sin embargo, la *gestalt* del cuadro y su desarrollo pictórico se encuentran tan indiferenciados que resulta difícil establecer un mínimo diseño de estructura (si es que realmente existe). Tal es el caso de algunas de las más representativas obras de Turner, entre los clásicos, o de Pollock entre los modernos (en la **figura 3**, *Lavender Mist: Number 1* de Pollock).



Fig. 3

Para terminar, el estudio de composición de un cuadro, ya se haga desde un punto de vista *energético* o *informativo*, nunca puede llegar mucho más allá de una mera descripción estructural. Al igual que un rostro es algo más que la suma de un par de ojos, nariz, boca, etc., y la expresión verdadera puede venir dada por movimientos casi imperceptibles de la forma, o por el brillo y el color del rostro como conjunto, los valores de expresión en arte no son completamente aprehensibles por el análisis compositivo.

d/ Referencias

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1980. *Consideraciones sobre la educación artística*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

Dondis, Dorris A., *La sintaxis de la imagen*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976.

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed., Barcelona, 1982. *Arte, percepción y realidad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983. *Norma y Forma*, Madrid, 1984.

Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, Editorial Labor, Barcelona, 1993.

1. Sólo 15 años si tenemos en cuenta el año de publicación de la versión corregida de *Arte y percepción visual*, en 1974.
2. El concepto de Gombrich acerca de las *reglas del juego* es amplio y

peculiar, abarcando principalmente los códigos de las reglas implícitas -todas aquellas que se conocen sin saber que se conocen-, conformados por la cultura general más que por los manuales de arte.

3. El concepto de indiferenciación hace referencia al modo *sincrético* de aprehender la realidad a que se refería Ehrenzweig en *El orden oculto del arte*.

4. Al hablar de música, no me estoy refiriendo a la música contemporánea culta, post-schönbergiana.

[Volver al índice](#)