

Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* — The Original, 2020
Photo: Silke Briel

Ripa, Warburg y Eisner:

Constructores de la narrativa fotográfica del siglo XXI

Recibido: 09 -10- 2021
Aceptado: 15- 01- 2022

Raimundo Monasterios¹
Universidad Audiovisual de Venezuela
raimundomonasterios@gmail.com

Resumen: La narrativa fotográfica está compuesta por múltiples elementos que nutren su discurso. Encontrar y diferenciar esos componentes, permite poner en perspectiva el papel de los teóricos y visionarios que han forjado ese largo recorrido de la imagen. Contribuciones que, a su vez, han allanado el camino para abordar la narrativa subyacente en las fotografías del siglo XXI. Hay rastros que se remontan a los instantes ancestrales de la fotografía, donde individuos cautivados por el entendimiento visual, han dejado su impronta, acuñando códigos y modelos que conforman el sustrato narrativo fotográfico. De tres excelsos personajes de la talla de Ripa, Warburg y Eisner; su trascendencia y obra en vinculación con las artes visuales, versa y sintetiza el propósito que convoca a la presentación de este artículo.

Palabras claves: narrativa fotográfica; análisis fotográfico; fotografía, siglo XXI.

¹Fotógrafo e historiador, doctorando en patrimonio cultural, profesor instructor, Investigador en el área fotográfica en su vinculación con el patrimonio cultural y la historia. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0993-9175>

Pioneers of photographic narratives for the 21 st century: Ripa, Warburg and Eisner

Abstract: There are different elements that compose any photographic narrative. By identifying and assessing them clearly, one is able to find the traces of pioneering ideas stated by Ripa, Warburg and Eisner. Their visual image theories and interpretations paved the way for our understanding of the underlying elements that characterize photography during early 21st century. This academic paper is both an attempt to provide with analytical tools for the comprehension of current photographic narratives and a due tribute to Ripa, Warburg and Eisner for their enlightening approach to visual arts and photography.

Keywords: photographic narrative; photographic analysis; photography, 21st century.

La fotografía sitúa al lector como parte activa en la narrativa e interpretación de las fuentes de carácter históricas fotográficas. Esta característica introduce a la fotografía en una dinámica discursiva perteneciente al siglo XXI. Las investigaciones en torno a la validez de la fotografía como fuente de interpretación del pasado datan de las postrimerías del siglo XX y principios del siglo XXI. En términos históricos algo muy novedoso, circunstancia que podría justificar en cierta medida la inexistencia de métodos precisos para interpretar y dar respuesta a la polisemia subyacente en el hecho fotográfico. La visión de conjunto privará al momento de confrontar a la fotografía como hecho narrativo del presente.

La conjunción de autores enriquece la interpretación fotográfica, con base al conocimiento acumulado por las artes plásticas y visuales, se pretende evidenciar las huellas de tres personajes de primerísimo orden, que sin duda conforman una realidad discursiva, capaz de responder al florecimiento fotográfico sin precedentes del presente siglo.

La fotografía tiene como antecesora a la pintura. Distintos modelos y formas interpretativas han emanado del mundo artístico para generar y comprender la codificación del mensaje en las artes plásticas. Formando parte de la misma familia, tanto la pintura como la fotografía, podrían considerarse como parientes, en consecuencia, los primeros insumos interpretativos fotográficos se encontrarán asociados con las visiones procedentes de la pintura.

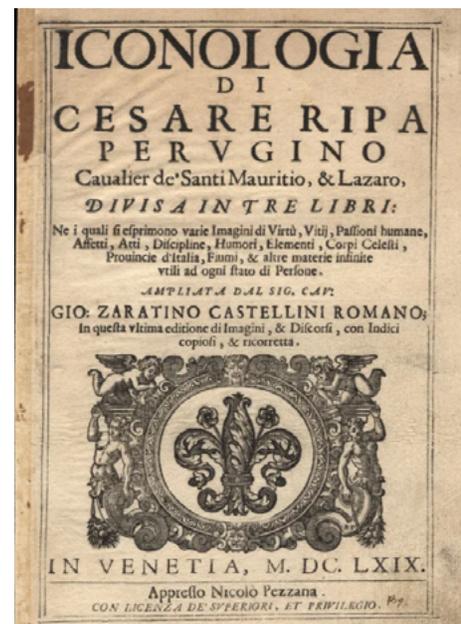
Autores como Cesare Ripa (1555-1622) con su destacado manual de iconología del siglo XVI, los aportes de la psichistoria promovidos por Aby Warburg (1866-1929) y los elementos de la narrativa secuencial de la imagen presentes en la obra de Will Eisner (1917-2005) nos ayudan a aprehender los elementos provenientes del arte, que pudieran servir de rudimentos indispensables para conformar la narrativa fotográfica y la construcción del discurso histórico del siglo XXI.

Cesare Ripa (1555-1622): las alegorías que impregnan el imaginario fotográfico en el siglo XXI

Hacia finales del siglo XVI se establecieron una serie de convenciones y usos en la pintura, que se generalizaron como modelos de representación de la virtud y las emociones humanas. Gran parte de esas convenciones pueden ser perfectamente observadas en los rituales que adoptan las personas al ser fotografiadas en la actualidad. Dado que muchos de nuestros coetáneos ignoran el origen de sus poses y ademanes previos a la acción fotográfica, dichas convenciones, fueron transferidas inter generacionalmente, al mismo tiempo que se instalaron en el imaginario colectivo. Sin embargo, estructuran el mensaje que pretenden codificar en la viajera del tiempo, no siendo conscientes, de que sus actuaciones se encuentran regidas por el antiquísimo y vetusto manual de otrora que, sobre la iconología, vio su alumbramiento en el ya lejano 1593, concebido por Cesare Ripa para responder a las necesidades figurativas de su tiempo.

A la aparición de la primera edición de su obra 'Iconología' (Roma, 1593), sin imágenes, le sigue una reimpresión en 1602 en Milán, también anicónica. Una década después, se realizó una nueva edición Roma 1603, en que la obra de Ripa se enriqueció en una doble vertiente, en el número incorporando nuevas alegorías, 400 según consta en la misma edición, y sobre todo con numerosas ilustraciones xilográficas. (Rey, 2018, p.18)

Las alegorías allí propuestas, intentan expresar con imágenes lo que a juicio de Ripa las palabras ya no son capaces de expresar. Justo es decir que las ilustraciones que complementaron tan magistralmente la obra de Ripa, en la edición de 1603, las realizó el pintor romano Giuseppe Cesari. Simbiosis que, de no haberse dado, tal vez la obra de Ripa no habría alcanzado el impacto y trascendencia que generó entre los habitantes de su tiempo y que ha permeado hasta nuestros días. Sus aportes pueden ser considerados significativos tanto en la literatura, como en las artes visuales, se convirtió en referente obligatorio para los pintores y escultores de los subsiguientes siglos, porque encontraron en el manual de Ripa la posibilidad de extrapolar conceptos abstractos para convertirlos en expresiones visuales, con una facilidad inusitada. Sus modelos fueron tan exitosos, que motivaron el lanzamiento de múltiples ediciones, sobre todo después de haber sido enriquecido con las figuras e imágenes descriptivas de cada alegoría (Rey, 2018, p. 19).



Iconologia
de Cesare Ripa
<https://archive.org/>

Si consideramos a la alegoría bajo otro punto de vista, es decir, como una metáfora continuada, nada puede encontrarse más bello, más gallardo ni más propio que ella para hacer al hombre concebir ideas de los objetos, no ya por representaciones de imágenes sensibles, sino por medio de las palabras, con las cuales, trasladando la significación común de una cosa para que represente otra, se escitan [sic] en su ánimo las ideas de las cosas cuya significación se trastorna, y éstas le hacen formar otras nuevas y aplicar aún objeto determinado las propiedades de aquel cuya significación se invirtió. (Ripa, 1866, pp. II-III)

La alegoría no es un enigma detrás del cual se oculta un pensamiento, sino que es por sí misma la expresión más clara de él. (Ripa, 1866, p. III). La obra de Cesare Ripa, además de trascendente es una recopilación de la emotividad humana con una claridad interpretativa y representativa, que se convierte en atemporal, su forma de evocar alegóricamente imágenes que funcionen como referentes para el artista, nos trasladan al mundo de las ideas concebido por Platón, como referentes para la representación de conceptos en el mundo sensible en el que nos encontramos, espacio plagado de un sinfín de variantes, todas imperfectas surgidas de una dimensión inteligible.

Para la investigación, el estudio iconológico encuentra en Ripa uno de los antecedentes más importantes, en cuanto a narrativa fotográfica se refiere, donde se sustenta el entendimiento que del hombre ha realizado el mismo hombre, a través de sus formas y representaciones. Así pues, queda enmarcado el primer referente hacia el camino de la interpretación discursiva fotográfica del siglo XXI, en función de los elementos constitutivos de esta, partiendo de las alegorías y emblemas que se encuentran ocultas en el discurso fotográfico.



Iconologia de Cesare RIPA / (martayanlan.com)

Abraham Moritz Warburg² (1866-1929): la perspectiva psicohistórica de lo cultural en la narrativa fotográfica del siglo XXI

Warburg forma parte de una vanguardia que amplió el campo de los historiadores a todo documento de carácter visual. Su legado fue proseguido por ilustres discípulos como Gombrich y Panofsky. De ahí que el peso de Aby Warburg en la historia en cuanto al uso y valoración de la imagen para la interpretación cultural, es inconmensurable. Para Warburg la escurridiza verdad confiaba sus secretos a la obra de arte, asumió que se goza de tan sólo un instante afortunado para que pueda entrar el investigador, ocurriendo la mayoría de las veces que los mensajes suelen escaparse a la conciencia personal e histórica, por falta de atención e imposibilidades de manejar su narrativa (Warburg, 2005, p. 149). Warburg conjuga los elementos culturales, históricos y patrimoniales en torno al significado de la imagen y su narrativa.

Circunstancia que lo situó en la acera opuesta del historicismo y el esteticismo, lugar desde el cual se dedicó a exaltar el valor histórico de la periferia, allí donde los demás no encuentran valor en los objetos de la vida cotidiana y las personas comunes, era donde Warburg incrementaba la cotización de la cultural, como expresión de todo el quehacer del hombre, no asociándola a las grandes hazañas heroicas de la humanidad, mucho menos restringiéndola a la belleza, como factor interpretativo asociado al esteticismo. En esencia, al considerar cualquier elemento como fuente histórica, crítica al historicismo y al reivindicar la vida cotidiana, hierde mortalmente al esteticismo. “Warburg se presenta entonces como el historiador de aquellas áreas de la cultura que se resisten a cualquier rígida clasificación y que escapan a una interpretación unívoca” (Warburg, 2005, p. 12).

[...] Su trabajo sobre la Ninfa y sus accesorios, sobre todo lo relativo a los peinados y otros adornos, hablan de la importancia que tenían los detalles y cómo el seguimiento de estos podía llegar a explicar o dar cuenta de las conexiones históricas que había en determinadas imágenes y poder así caracterizar la continuidad que permitía [...]. (Campos, 2014, p.157)



Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg.
www.obrasbellasartes.art

²Conocido ampliamente por la historiografía como Aby Warburg.

Para Warburg la imagen tenía un sentido amplio; los anuncios publicitarios, las estampillas, sellos, estampas y por supuesto la fotografía se transformaba en fuente de interés histórico. En el siglo XXI encontramos una limitada comprensión y uso de la fotografía, en la narrativa formal de la ciencia, inclusive una breve revisión historiográfica, nos podría ayudar a constatar el pobre uso que de la narrativa fotográfica es generada en el presente, se observa un desprecio latente, tal vez por omisión o incompreensión pero que en definitiva termina afectando a la fotográfica y sus posibilidades narrativas, a pesar de la presencia masiva y proliferación fotográfica dentro de los entornos electrónicos, lo que equivaldría decir al contexto global de la actualidad.

Warburg, con toda certeza encontraría la densidad documental necesaria para el estudio del hombre desde las creaciones fotográficas en nuestra época. Lejos de las grandes obras de arte, se pueden preservar mucho mejor los aspectos culturales, a consecuencia de poder pasar desapercibidos en el aparente arte menor e intrascendente de lo cotidiano, siendo esta condición donde yace su seguridad y posibilidades reales de conservación (Warburg, 2005, p. 36).

Es así como Warburg desarrolló un método en el que la imagen actúa como documento, método el cual estructuró en aras de poder garantizar, que dentro de un conjunto social se pudiera indagar sobre las tendencias características de una cultura. El Atlas Mnemosyne, una de las obras más destacadas del autor, atiende a la memoria visual, se articula como una respuesta metodológica para la interpretación cultural y parámetro indispensable de la narrativa fotográfica (Barboza, 2006, p. 399). En Warburg resulta llamativo cómo el cuerpo humano se transforma en el núcleo central de sus estudios, muchas de sus investigaciones al respecto se remontaron a varios siglos atrás, a la Florencia de los Médici. De la misma manera que la valoración de la psique formó parte de sus postulados medulares de Warburg, se podría afirmar que Warburg estudió al hombre por dentro y por fuera.

[...] Warburg abrió las perspectivas de interpretación de la imagen a partir de la reconstrucción del papel que estas juegan en la psicología de la cultura. [...] se centraba en el contenido oculto, no codificado de la imagen, esto es, el aspecto inconsciente que yace detrás de las figuras. Al estudiar el movimiento y las gestualidad de los rostros Warburg estaba leyendo aspectos de las obras que pasaban desapercibidos para los historiadores del arte. En este sentido, Warburg nos plantea una historia del arte en relación directa con el mundo cultural y la psicología profunda del ser humano. La obra de arte sólo podía ser entendida desde esta nueva perspectiva dentro de su contexto cultural y como efecto visible de la mentalidad de una época, no como una cuestión de estilo y periodos. (Vergara, 2012, p. 1)

Warburg comienza a establecer una relación con la psicología en sus estudios, las expresiones humanas se transformaron en un modo de ver a la sociedad, de interpretarla, comprendió que esa era la vía en la que el historiador penetra y da sentido a todos los documentos que encuentra, pero ya no restringiéndose al documento en su condición escrita, sino a todos los elementos reveladores de una cultura. “El historiador puede devolver el timbre a estas voces si acomete el esfuerzo de restablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen” (Warburg, 2005, p.149). En esencia, absolutamente todo el entorno pasaba a ser susceptible de ser analizado porque la historia

en términos de Warburg devela su verdad, se comunica fugazmente a través de los distintos períodos históricos, las imágenes se transforman en una forma de vehículo intertemporal de las distintas épocas.

[...] El propio Warburg reconoció el doble significado del término documento, la obra de arte misma es un documento, cuyas coordenadas históricas deben ser sacadas a la luz por la investigación. De todas formas, sus significados varían con los cambios de punto de vista del observador; también como documento, la obra de arte queda indeterminada, en el sentido de que nunca puede ser inequívoca y concluyentemente definida. (Warburg, 2005, p. 31)

El concepto de psicohistoria es un aporte que, si bien estuvo orientado a la pintura en general, será de gran utilidad al momento de referirnos y trabajar a la fotografía. Warburg promueve la interpretación de la historia a través de la imagen partiendo de la psique de los personajes representados en la obra de arte. Por consiguiente, es así como se logró conceptualizar lo que se definió como psicohistoria, cuya base da paso al estudio de la sociocultura en la obra de arte (Montero, 2016, p. 16).

Debemos recordar que, si bien la teorización y la aplicación general del acercamiento psicológico fueron propuestas por Usener y por Lamprecht a finales del siglo XIX, ya en los años sesenta de la misma centuria Jacob Burckhardt observaba puntualmente que el saber artístico no es tanto una cuestión de estética como el estudio de aquello que sucede en el observador [...] Ernst Gombrich ha anotado justamente que Warburg se mantuvo durante toda su vida como seguidor de Lamprecht. Quedó, además, profundamente impresionado por el interés de Lamprecht en el problema de la transición de un periodo histórico a otro. (Warburg, 2005, pp.18-19)



"Lightning in the wire" /
D.L. Dusenbury
dldusenbury.com

En tal sentido, Warburg es la síntesis interpretativa de su tiempo, revitaliza en sus discípulos el poderoso valor de la psique y los diferentes niveles expresivos que en ella habitan, además de aportar elementos que soportan los referentes niveles interpretativos de la cultura. Dicho de otra manera, desde el punto de vista de la psicología, el sistema de arquetipos jungianos coetáneo a Warburg pueden sumarse como una herramienta de primerísimo orden al momento de utilizar a la fotografía como documento social. A diferencia de la percepción de otros estudiosos de Warburg "[...] no a partir de una teoría de los arquetipos, sino a través de los contactos históricos reales [...]" (Campos, 2014, p. 158) es que se logra la comprensión histórica de la sociedad. En términos de lo que supone el planteamiento propuesto en este artículo, la interpretación con base a los arquetipos y los contactos históricos reales, no están reñidos entre sí, porque las imágenes en definitiva,

están compuestas de arquetipos, entendiendo a los arquetipos como mensajes codificados en la narrativa visual, donde el hombre se expresa con base a la carga de elementos que habitan en su inconsciente, aunado a los llamados contactos reales que soportan y pululan a su alrededor.

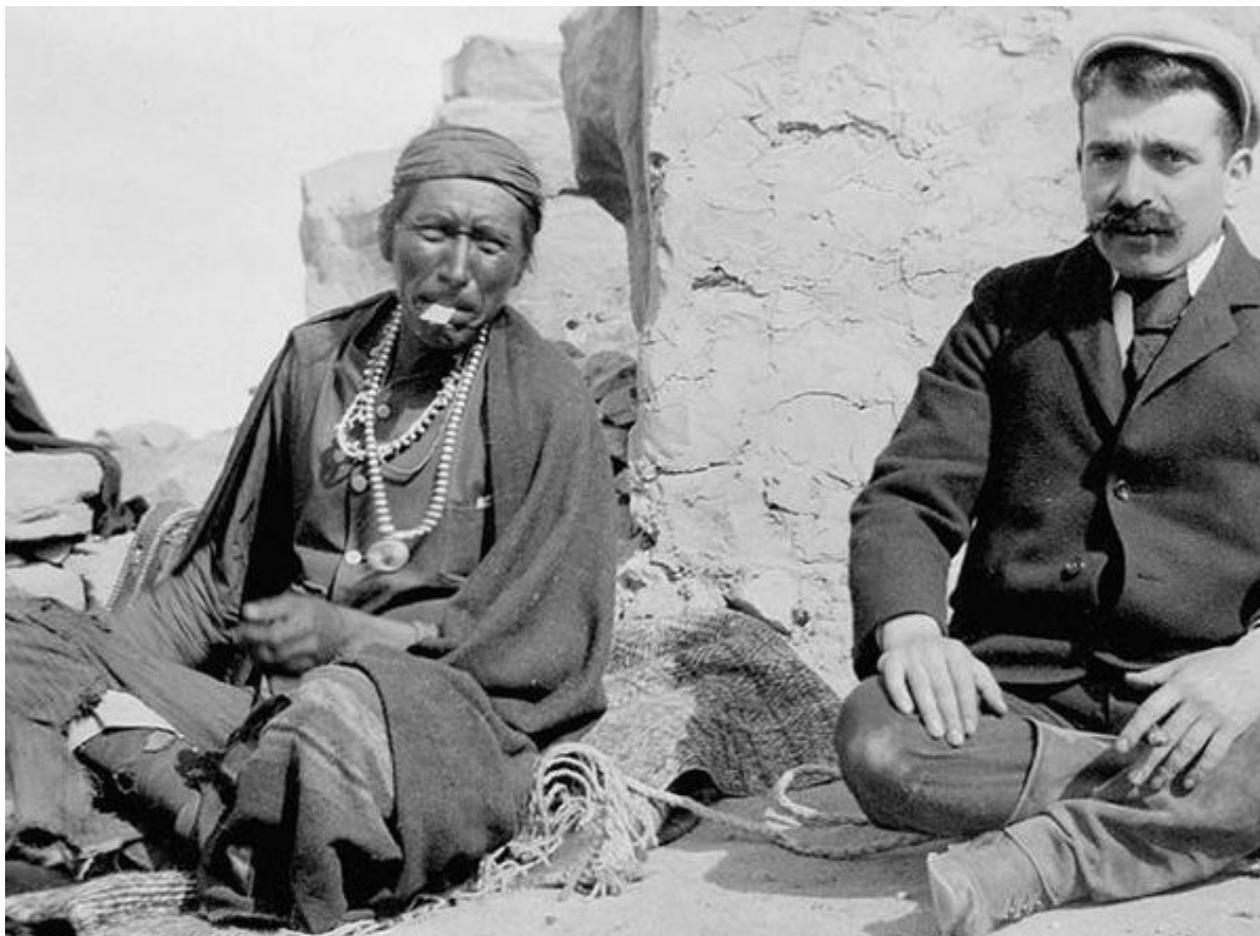
La vida transcurre en un tiempo presente pero nuestras reacciones no se generan del mecanismo de la conciencia, responde de manera directa a nuestra carga y elementos subyacentes en el inconsciente individual y colectivo, cada respuesta producida por nosotros en el día a día, son el producto de lo que almacenamos, la velocidad en la cual se desarrollan los acontecimientos en nuestra vida, harían imposible que se generarán respuestas conscientes. La memoria social de los pueblos se conforma con base a los arquetipos, imágenes que se producen a lo largo del tiempo y que a su vez nos orientan en las explicaciones de lo que Warburg denominaba el mosaico de imágenes, para el establecimiento de factores comunes de interrelación de los pueblos.

Las fuerzas que se vuelven conscientes por medio de las imágenes y los símbolos, son un parto que le da acceso al investigador de la cultura, por consiguiente, una oportunidad para indagar en el pasado, encender los faros del camino e iniciar la valoración de la imagen. Así pues, Warburg presenta un magnífico manual donde aplica su método, en *El Ritual de la Serpiente*, advierte sobre los cuidados que ha de tener el investigador al intentar abordar la narrativa fotográfica, el peligro que se corre al enfrentar realidades históricas remotas y desconocidas, reflexiona sobre los posibles problemas surgidos del desconocimiento del idioma y las costumbres, presta especial atención al análisis psicoreligioso, en este caso particular al de los indígenas del norte de México; factores sobre los cuales hace hincapié como indispensables en la cautelosa observación del investigador social.

En su desarrollo teórico, describe las tres capas que “contaminan” y recubren al actual indígena. Por un lado está su base originaria, luego ubica la educación eclesiástica hispano católica y, por último, considera el impacto de la misma educación proveniente del sistema de dominación implantado por los norteamericanos (Warburg, 2004, p.11).

Warburg en sus observaciones iconográficas destacó a presencia de muñecas colgadas en las paredes de las casas de los pobladores indígenas, a través de las cuales se puede apreciar una clara alusión de las imágenes católicas, dada su disposición espacial y la atmósfera que las engloba. Al mismo tiempo, demarca la presencia de las imágenes que le son propias al pueblo originario como remembranza ancestral, las muñecas no constituyen simples adornos decorativos, son la simbología de los protagonistas de la danza de las máscaras³. Warburg hace mención al magistral sincretismo entre el hombre, los demonios y la naturaleza. Algo semejante ocurre con el contexto, donde Warburg destacó la presencia de

³Según este autor: “Consiste en la adoración de fenómenos naturales, animales y plantas, a los que los indios atribuyen una vida anímica propia que creen poder influenciar a través de sus danzas y sus máscaras” (Warburg, 2004, pp. 10-11).



Aby Warburg, junto a un nativo americano / www.elconfidencial.com

las escobas colgadas en la pared, atribuyéndoles el valor como símbolo de la presencia y penetración norteamericana (Warburg, 2004, p. 15).

No obstante, la resistencia de los indígenas al sistema de implantación, era notable. Afirma Warburg dentro de su análisis en un pasaje donde se puede advertir esa rebeldía es: en la actitud evasiva para asistir a misa, y comenta que asistían obligados por sus caciques, la descripción de la iglesia y la ceremonia allí celebrada, sustentan su apreciación de las llamadas capas de “contaminación” del indígena, no sin antes describir la participación de un sacerdote que no habla las lenguas autóctonas, un intérprete que bien podría decir lo que quisiera, sin temor a ser cuestionado, un altar compuesto por lo más granado del estilo barroco, en un marco de paredes con imágenes tradicionales católicas, intercaladas con las mismas muñecas representadas en las casas, todo lo anterior aderezado con representaciones simbólicas de la serpiente, que para Warburg expresa un símbolo de lucha y paso del tiempo (Warburg, 2004, pp. 24-25).

Tal coexistencia de la civilización lógica con una causalidad mágico-fantástica, revela el singular estado de hibridación y transición en el que se encuentran los Pueblo. Ellos no son hombres del todo primitivos, que dependen sólo de sus sentidos, y para los cuales no existe una actividad referida al futuro; pero tampoco son como el europeo, que confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas. Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. (Warburg, 2004, p. 27)

El tratamiento a la fuente iconográfica, sus relaciones con el contexto, la historia y como se presentan cada uno de los objetos en sus distintos espacios, emerge dentro de la metodología warburgiana, como forma de abordar la interpretación fotográfica desde una visión nutritiva y revitalizadora, capaz de darle vida a un entorno en coexistencia de expresiones totalmente simbólicas, donde se aprecia, el pasado como totalidad, al mismo tiempo la coexistencia de los distintos pasados posibles en convivencia, en conjunción con las manifestaciones culturales, dándole vida a la narrativa fotográfica en medio de la oscuridad propia del olvido de los tiempos y desatendidas por el observador desprovisto de los aportes de este precursor excelso del discurso fotográfico del siglo XXI.

La teoría warburgiana de la memoria se ve impregnada por tres elementos centrales de la doctrina de Semon: a) la memoria está anclada en una materialidad (simbólica y social); b) la memoria es lo que hace de la materia una materia viva (que sobrevive, *nachlebt*); y c) tenemos noticias de esa memoria-materia o vida cuando un “dinamograma” o huella energético-afectiva se combina con (es llamada por) un elemento energético-afectivo similar en tiempo presente, configurando una imagen o símbolo. (Losiggio, 2020, p.117)

Hay postulados que definen a un autor, Warburg podría ser interpretado a partir de “El buen Dios habita en la calle” hacer resonar al pasado por medio de la gente, vista la gente como el plural singular que engloba a la masa, sentir la vibración de los espacios, donde se escuche el sonar de sus moradores y se pueda ver al ser homólogo común y silvestre, fuera de las superficies de las epopeyas, donde transitó la historia y sus héroes, es el reto de la interpretación histórico cultural vista desde el siglo XXI, lugar donde la narrativa fotográfica adquiere su protagonismo, ahora entendida como acervo y patrimonio.

Los aportes warburgianos trascienden a la imagen, son aplicables a espectros muchos más amplios dentro del mundo de la cultura. Warburg no se concentra en algún área específica del saber, sino que, a través de esa búsqueda constante de participación en nuevos espacios del conocimiento, el análisis e interpretación del arte, promovió caminos a la interdisciplinariedad. Cabría decir que sus postulados no se encuentran plasmados de manera explícita en libros, se debe indagar dentro de fuentes secundarias, de forma destacada en sus discípulos y en legajos y documentos dispersos que magistralmente atesoran en su biblioteca, para poder acceder a sus principios exegéticos del arte.

El legado de Warburg es apenas un quebrado mosaico de artículos, conferencias, proyectos inconclusos y multitud de borradores, apuntes y anotaciones que todavía no han sido completamente sacados a la luz. Sin embargo, pese a su carácter fragmentario, su trabajo parece recorrido por una lúcida y alucinada perseverancia, sólidamente apoyada en una elaborada erudición, casi una erótica que se desborda en notas y apéndices acumulados a lo largo de más de treinta años de intermitente pero apasionada investigación. (Warburg, 2005, p. 57)

Vale la pena decir, sus discípulos actuaron como caja de resonancia y compiladores organizativos de los sistemas y métodos de análisis legados por Warburg al conocimiento y comprensión de la historia del arte, la capacidad de ordenar y sistematizar de sus seguidores, retrotraen a la ocurrida siglos atrás con Sócrates y Platón, una especie de *déjàvu*, en este caso real, con los que sorprende la historia a sus seguidores.

Hablar de “iconología” como forma integradora de los estudios interdisciplinarios para Barboza (2006) es referirse a Aby Warburg, lugar en el cual es espantando todo vestigio de análisis del arte de la mera estructura formal del quehacer artístico, la obra de arte trasciende al individuo y es expresión de una época y su cultura. Podría decirse que Warburg como constructor en la interpretación de la narrativa fotográfica, ayuda a valorar la fuente en una dimensión mucho más amplia con los componentes psichistóricos y culturales donde la gran protagonista es la vida cotidiana, marco perfecto para la aproximación a los productos fotográficos tan abundantes en el presente, no sin antes mirar también a los ya emitidos, sobre los cuales cabría establecer juicios y perspectivas desde el presente.

Will Eisner (1917-2005): la narrativa secuencial en la fotografía del siglo XXI

Eisner es una de las figuras más relevantes del cómic. Desde la aparición de *The Yellow Kid*, primer cómic del que se tenga referencia en la historia como medio de masas en 1896, el género ha visto en Eisner una figura descolante que dejó su impronta y genialidad para la posteridad. Su trascendencia puede ser ponderada sobre el hecho de que el equivalente a los premios Oscar de la industria cinematográfica, en el mundo del cómic o noveno arte como también se le conoce, desde el año de 1988, son distinguidos como premios Eisner, siendo considerados el máximo galardón de este arte.

Del mismo modo Eisner es considerado uno de los principales historietistas de la ciudad de Nueva York, contadas a través de *“The Spirit”*, su personaje más famoso. Se dedicó a exaltar la vida cotidiana de la Gran Manzana en cada uno de sus personajes, plasma en su obra un contenido autobiográfico bajo la fórmula de narrador omnisciente. El haber acuñado el término de *“Novela Gráfica”* como sello distintivo de su propuesta artística, le hizo ganar y desarrollar una firma característica dentro del género. Más allá de ser un individuo destacado dentro del mundo del cómic, teorizó y estableció las bases narrativas del cómic, donde destaca el arte secuencial como propuesta.

Para Eisner “[...] una *“imagen”* el recuerdo de un objeto o experiencia proporcionada por un narrador ya por un medio mecánico (fotografía), ya por un medio manual (dibujo)” (Eisner, 2017, p.15). El homologar desde el punto de vista discursivo en la imagen a los dibujos y a la fotografía, permite ubicar dentro



City People Notebook
/ Will Eisner Studios /
theconversation.com

del cómic y de manera muy especial en Eisner uno de los precursores de la narrativa fotográfica. Es así como: “La lectura, entendida en el sentido literario, fue asaltada por los medios electrónicos cuando iba camino del siglo XXI, y ellos influenciaron y cambiaron nuestra manera de leer” (Eisner, 2017, p. 5). Entender cómo el autor exalta la importancia discursiva de la imagen en la narración, da paso a formar las bases de la narrativa fotográfica del siglo XXI en la interpretación del cómic.

La segunda mitad del siglo XX ha sufrido un cambio en cuanto a la definición de la alfabetización. La proliferación del uso de las imágenes fue propulsada por el crecimiento de una tecnología que exigía cada vez menos letra que leer. Desde las señales de tráfico a los folletos de modo de empleo, la imagen respalda a la palabra y en ocasiones llega a sustituirla. En efecto, el alfabeto visual se ha incorporado a la colección de habilidades que requiere la comunicación de este siglo. (Eisner, 2017, p. 3)

Es imperativo vincularse con el desenvolvimiento histórico de la imagen para entender cómo le resulta mucho más afable al individuo interpretar imágenes que símbolos gramaticales, y a su vez como existe una codificación intrínseca en nuestro inconsciente, que se remonta a los tiempos ancestrales. Es así como existen instintos humanos relacionados con la imagen que se preservan en el imaginario de la humanidad y que solo necesitan ser estimulados para poder activar esos recuerdos, ese discurso, esa chispa que nos conecta como especie.

La importancia de esto con respeto a la narración gráfica se vuelve más patente cuando sabemos que los científicos sostienen que la habilidad de los homínidos para leer las intenciones de los otros miembros de su grupo supone contar con un equipo visual-neural. Eso fue posible, arguyen, porque a medida que el sistema visual fue evolucionando, se fue conectando cada vez más con los centros afectivos del cerebro. (Eisner, 2017, p. 48)

Donde después hubo de existir procesos interpretativos que desembocaron en la sucesión lógica evolutiva de convertir las imágenes en letras. Las palabras están hechas de letras, las letras son símbolos derivados de imágenes que se originaron de objetos, posturas y otros fenómenos, hasta devenir en elementos más esquemáticos y abstractos (Eisner, 1994, p. 16). Las pinturas rupestres marcan un hito comunicacional en términos de la imagen, el orden en el cual se desarrollaron los acontecimientos, se puede constatar aún, en la forma en la que aprenden los niños. De la misma forma, se observa un paralelismo entre las capacidades que tienen los niños en su manera de aprender y el rumbo que ha tomado la humanidad en su relación con la lectura, primero se leen imágenes y posteriormente se pasa a decodificar letras, el orden natural es en primer lugar las imágenes y posteriormente las palabras, no al revés.

Hay que tener en cuenta también la importancia interpretativa que reviste el receptor, los estímulos visuales pueden quedar expresados en una imagen pero no todos los individuos van a poder leerlos de la misma manera, lo cual le imprime un dinamismo y variaciones significativas, en cuanto a la dimensión temporal-espacial y relación histórica del receptor. Pues el perfil del lector, su experiencia y características culturales son de suma importancia a la hora de contarle una historia. La comunicación, para llegar a ser tal, depende de la memoria, las experiencias y del vocabulario visual del lector.

Otra de las contribuciones de Eisner se encuentra en las múltiples formas de las que se vale el cómic para generar su sentido expresivo, circunstancia que puede servir de punto de partida al momento de valorar la narrativa fotográfica. El cuerpo humano, la estilización de sus formas, la codificación de su gesticulación emocional y sus expresivas posturas, todo ello está almacenado, registrado en la memoria, formando un vocabulario, no verbal de gestualidad.

Retomando la importancia de la cultura en la interpretación del texto visual, “El arte de crear una imagen estereotipada para el propósito de la narración requiere una cierta complicidad con el público y el reconocimiento de que toda sociedad dispone de su serie de estereotipos aceptados” (Eisner, 2017, p. 19). En consecuencia, en el cómic los estereotipos se sacan de unas características físicas comúnmente aceptadas y asociadas a un oficio. Dichos estereotipos se vuelven íconos y se usan como parte del lenguaje de la narración gráfica.

Develada las posturas, entran en escena en la dinámica interpretativa y discursiva, los acompañantes de esa corporalidad. Desde el punto de vista de Eisner “La indumentaria es simbólica, proporciona una información inmediata acerca de la fuerza, el carácter, el oficio y la intención de quien la lleva” (Eisner, 2017, p. 22). Es así como dentro de ese mundo simbólico en el que se ven envueltos los personajes al momento de interpretar y reconstruir las narrativas fotográficas, las relaciones del sujeto con el entorno y su indumentaria son un ingrediente excepcional presentes en el documento fotográfico.

Desde la posición de Eisner, la cara siempre tiene algo que decir, funciona como el gran catálogo de las emociones, dilucidar sus propósitos dentro de una escena, es interpretar la narrativa latente dentro de una imagen. Bajo ninguna circunstancia, debe dejarse a un lado al momento de interrelacionarse con las fotografías. El valor expresivo del rostro dentro de una fotografía es incalculable, todo científico social debe ponderarlo a la hora de pronunciarse con relación a lo que habría de transmitir el rostro humano en una fotografía.

De la misma manera, existen otros elementos sobre los cuales prestar especial atención en una fotografía, indispensables en la interpretación del cómic. Por ejemplo, hay que considerar el cuerpo humano o animal, como un conjunto dotado de cualidades y fronteras naturales con un rango de movilidad determinado, que bien pudieran dar un basamento esquemático de los acontecimientos plasmados en una imagen. Como tal el cuerpo, consta de una gama limitada de movimientos, por esa vía se pueden interpretar acciones y posibles desplazamientos dentro de una imagen, partiendo de lo que se conoce en cuanto a la movilidad y alcances anatómicos de los seres vivos.



Fragmentos de
“New York.
The Big City”.
Will Eisner.
viewing.nyc

La perspectiva considerada como la distancia y relación de una forma en función de otra, representadas en una superficie bidimensional, mediante el uso de las líneas convergentes en un punto en el horizonte. Además de constituirse en la fórmula espacial mediante la cual el cerebro configura e interpreta los componentes en el cómic, también lo hace en la fotografía. Partiendo del punto de fuga esbozado por Kandinsky (1995), el cual permite captar proporciones para darle sentido a las dimensiones plasmadas en una superficie. Donde conceptualmente, todo parte de un punto, el cual se transforma en el puente esencial único, entre “*la palabra y el silencio*”. El ambiente comienza a expresarse en un vocabulario cada vez más relevante. Se van transformando los símbolos, perspectivas y signos, que en muchos casos se encontraban finados, pero que súbitamente resucitan, encausando las narrativas expresadas en una imagen. Tomando destinos y vidas insospechadas, incluso llegando a sorprender al mismo autor de la obra, con efectos totalmente imprevisibles, sólo captados por la audiencia de manera unipersonal, para quienes lo grande o lo chiquito, es una mera especulación que habita en su mente.

La luz y la sombra como elementos antitéticos que en el cómic Eisner sugiere sean interpretados como un chorro de agua, también forman parte de los ingredientes compositivos en la fotografía, que dialogan sobre el carácter y el ambiente de una escena. Determinar el sentido y la dirección de la fuente de luz, aporta datos en relación a su calidad, intensidad, temperatura, propiedades y tipo de luz que están presentes en una exposición fotográfica. Profundizar sobre el insumo básico del dibujo con luz e incorporar el punto de vista de la luz como un chorro de agua, pasa a ser un aporte más del cómic a la narrativa fotográfica, que si bien la fotografía desde sus fundamentos, se ha dedicado a explorar las múltiples implicaciones de la luz a lo largo su existencia, la teorización de los aspectos inherentes a una disciplina, con toda seguridad coadyuvan a desarrollar discursos y narrativas singulares que movilicen y vislumbren nuevos horizontes en el firmamento de la luz misma y sus formas de dibujar.

Interpretar los mecanismos de las cosas y los objetos, advierten en el cómic, es una necesidad esencial al desarrollo discursivo. ¿Qué debe por consiguiente entenderse como mecanismos en el cómic? Las formas operativas de las cosas, a saber, cómo y en qué dirección abre una puerta, cómo funciona un aparato determinado, la dimensionalidad y rango dinámico de los objetos que coexisten en el mundo. En la fotografía, no suelen ser descritos los mecanismos con regularidad como parte del análisis y sus implicaciones. Nos bastante, bien podría valerse la narrativa de esta base interpretativa para enriquecer la interpretación y discurso fotográfico. Del mismo modo la orientación de las cosas, tomando en consideración a la fuerza de gravedad, permiten predecir hacia dónde se van a dirigir los sujetos u objetos, forma parte de una sofisticada interpretación que, por obvia, no deja de ser importante a la hora de darle sentido al discurso fotográfico.

Sobre las experiencias previa que soportan el uso de la imagen, cabría mencionar a “*African Folktales*” de Roger D. Abrahams (citado en Eisner, 2017, p. 161) donde recuerda que África cuenta con una gran tradición narrativa vinculada a la producción de imágenes. Pese a la resistencia para adoptar a la imagen dentro del mundo de la formalidad académica, esta se abre paso día a día dentro de las distintas culturas e individuos, con su actuación que va desde el creciente uso de la imagen en redes sociales, en detrimento

de la palabra hasta los rituales y actividades de los pueblos, sin inclinaciones a la tradición escrita.

Los cómics se sirven de dos importantes instrumentos de comunicación: la palabra y la imagen. Bien es cierto que esta separación es arbitraria. Sin embargo, es válida, dado que en el mundo moderno de la comunicación se las trata como disciplinas independientes. En realidad, son derivados de un mismo origen, y es en el manejo diestro de palabras e imágenes donde yace el potencial expresivo de este medio. (Eisner, 1994, p. 15)

Recapitulando en función de los hallazgos vinculados con los planteamientos de Eisner en su conexión con la narrativa histórica fotográfica en el siglo XXI, es pertinente mencionar el papel de “*La Novela Gráfica*” como categoría de análisis, junto el “*Arte Secuencial*” como formas de mostrar y tratar al universo fotográfico. El cómic visto como antecedente interpretativo de la imagen en el presente, expone la noción de alfabetización visual dentro de las habilidades y competencias de los intérpretes de la narrativa fotográfica en el siglo XXI. La relación entre el inconsciente y la producción fotográfica, aunado a los procesos que conforman la conducta natural del hombre en su forma de leer el entorno y su dialéctica. Entender las letras como una forma evolucionada de la imagen, sobre la cual, en el siglo XXI, se ha retomado la lectura de imágenes. Aunado a la influencia del contexto cultural del receptor al momento de interpretar y narrar fotografías. En asociación con la valoración del cuerpo y sus formas, la gestualidad y el lenguaje no verbal, los estereotipos y su complicidad con el lector, forman parte de la ponderación que se debe hacer del cómic en los espacios fotográficos, dado que en lo que atañe al hecho fotográfico las palabras y las imágenes están fusionadas en un mismo elemento.

Circunstancias que definen la narrativa fotográfica en el siglo XXI

Recogiendo lo más importante en relación con los aportes del arte para el análisis y narrativa fotográfica, podríamos citar el profundo significado y trascendencia de Ripa en lo que supone la iconología y su presencia en la actualidad en las capturas fotográficas, los sensibles aportes de Aby Warburg, en cuanto a la psiquiatría y su forma de penetrar en la imagen. Aunado a todo el potencial narrativo de la imagen que se encuentra plasmado en la obra de Eisner, fuerza que se explica a través del proceso evolutivo de la escritura, para concluir que la forma natural de expresarse del ser humano, se fundamenta en la imagen.

El recorrido de estos tres insignes personajes de la imagen, tienen un lugar común en la importancia que cada uno de ellos le dieron a la vida cotidiana para la construcción discursiva, espacio donde surge el quehacer diario del individuo, donde se marca su huella, en consecuencia, destino insoslayable de la investigación y la narrativa fotográfica. La fotografía no es un producto aislado, es todo un entramado cultural de expresiones multidiversas pertenecientes a un contexto mayor, al mismo tiempo de ser una expresión de la psique.

Referencias

- Barboza, Amalia (2006). Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. *Sociedade e Estado*, vol. 21. n.º 2, pp. 391 - 414.
(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339930884005>)
- Campos, Luis (2014). Conociendo a Aby Warburg. *Trans / Form / Acao, Marília, Artigos / Articles*: vol. 37, n.º1, pp. 151-162. (<https://doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>)
- Eisner, Will (1994). *El cómic y el ate secuencial*. Barcelona. Norma Editorial. 165 p.
- Eisner, Will (2017). *La narración gráfica*. Barcelona. Norma Editorial. 164 p.
- Kandinsky, Vasili (1995). *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Bogotá. Panamericana formas e impresos S.A. 211 p.
- Rey, Maria (2018). *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. (Programa de doctorado: Sociedad y cultura, Universidad de Barcelona, España.), 285p. (<https://www.tdx.cat/handle/10803/666893#page=1>)
- Losiggio, Daniela (2020). Aby Warburg y el pathos superviviente. De la psicóloga a la memoria social. *Aisthesis* n.º67: 103-121. (<https://link.gale.com/apps/doc/A642290626/IFME?u=anon~c9cd9ac7&sid=googleScholar&xid=37b3f0b6>)
- Montero, Daniel (2016). La iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. *Pensamiento actual*, vol 16, n.º26, pp. 13- 24. (<https://studylib.es/doc/4681697/la-iconolog%C3%ADa-como-m%C3%A9todo-de-estudio-historiogr%C3%A1fico--los>)
- Ripa, Cesare (1866). *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Tomo I. México. Imprenta Económica. 203 p.
- Vergara, Rosenberg (2012). *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen*. (Tesis de maestría en filosofía). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía. Bogotá, Colombia. (<https://docplayer.es/29213652-Aby-warburg-seis-lecturas-esenciales-una-reconstruccion-de-la-nocion-warburgiana-de-simbolo-e-imagen-rosenberg-alape-vergara.html>)
- Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso Editorial. 69 p.
- (2005). *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial. 624 p.