

Didáctica y estudio del cómic-ensayo, de Gustav Doré a Frédéric Pajak

Didactics and Study of the Comic-Essay, from Gustav Doré to Frédéric Pajak

Ivan Pintor Iranzo

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

ivan.pintor@upf.edu

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-9554-2616>

Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons



DOI: 10.17398/1988-8430.40.77

Fecha de recepción: 02/10/2023
Fecha de aceptación: 22/04/2024



Pintor Iranzo, I. (2024). *Didáctica y estudio del cómic-ensayo, de Gustav Doré a Frédéric Pajak*. *Tejuelo*, 40, 77-110.

Doi: <https://doi.org/10.17398/1988-8430.40.77>

Resumen: El presente artículo se plantea como una propedéutica al estudio del cómic ensayo o ensayo gráfico, desde su nacimiento con autoconsciencia hasta la actualidad. Con la voluntad de trazar una genealogía de obras significativas, el artículo incide en aquellos aspectos formales relacionados con estrategias de montaje que resultan relevantes en la forma-ensayo a partir de desarrollos de investigación en el campo del cine. Además, y de manera central, se propone una metodología, basada sobre todo en la iconología de Aby Warburg para el estudio del ensayo como fórmula didáctica y de transmisión de la tradición en el contexto de las formas de no ficción en el cómic.

Palabras clave: cómic; ensayo; iconología; montaje; Aby Warburg.

Abstract: This paper serves as an introduction to the study of the graphic essay or comic essay, tracing its evolution from its self-aware inception to the present day. With the intention of establishing a genealogy of significant works, the article emphasizes formal aspects related to montage strategies that are relevant to the essay form, drawing from research developments in the field of cinema. Furthermore, at its core, it proposes a methodology primarily based on Aby Warburg's iconology for the examination of the essay as a didactic formula and a means of transmitting tradition within the context of non-fiction forms in comics.

Keywords: comic; essay; iconology; editing; Aby Warburg.

I ntroducción

Una de las formas esenciales de transmisión y didáctica de la tradición y el acervo literario, mitológico y cultural a lo largo de los tiempos ha sido el remontaje, esto es la rearticulación de formas, argumentos, motivos y estructuras narrativas que se perpetúan a lo largo de los tiempos. La mayor parte de aproximaciones estructurales a la continuidad de las matrices narrativas elementales se ha apoyado en las ideas de pervivencia, rearticulación y resignificación, desde los estudios sobre la gramática narrativa de Algirdas Julien Greimas (1966, 1973) y las situaciones dramáticas elementales de Georges Polti (1980) hasta el análisis de la morfología de los cuentos tradicionales por parte de Frazer (1991), Propp (1981) y Bettelheim (1990), las investigaciones sobre la estabilidad transcultural del mito heroico de Campbell (1959) o el estudio de los argumentos universales por parte de Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal* (1995). De los mitos arcaicos a la vulgata artúrica o las series televisivas contemporáneas, unas mismas formas se remontan, expanden, adquieren nuevos significados y se adaptan a las

mutaciones de la necesidad narrativa al tiempo que delatan una pléyade de supervivencias culturales (Pintor Iranzo, 2003).

De igual modo, junto a la vasta literatura científica que ha abordado las formas con las que la transmisión oral y escrita de los relatos populares y cultos remonta, ensambla, reversiona o actualiza esas estructuras narrativas literarias al tiempo que construye didácticas singulares (Martos, 2012), existe un ámbito plural y multidisciplinar de abordaje de la transmisión de la tradición en el territorio de las imágenes. Esa “ciencia sin nombre” (Klein, 1970; Agamben, 2005, p.123) en la que se hilvanan la iconografía, la iconología, el estudio de las formas simbólicas, los estudios literarios, la filología y la antropología y que constituye fundamentalmente una aproximación a la transmisión de formas, gestualidades y contextos a través de las imágenes proporciona el bagaje teórico y metodológico esencial desde el que abordar el fenómeno del montaje y la rearticulación de las imágenes como forma de pensar. El cómic es un medio con herramientas privilegiadas para realizar esa rearticulación, puesto que la propia configuración de la página, la doble página y el álbum supone siempre un montaje activo de formas visuales, de imágenes, en el que se tensionan la posibilidad de lectura continua de la acción representada y la discontinuidad de la dialéctica entre las imágenes que resignifica sus diferentes contextos.

El presente artículo parte de una extensa investigación acerca de las potencialidades del cómic como medio de transmisión de un modo singular de pensamiento, expresión y narración fundamentado en la panopsis, esto es la solidaridad icónica entre diferentes imágenes en el contexto de la página (Pintor Iranzo, 2007, 2017a). En el ámbito específico del cómic de no ficción, el presente texto aborda el fenómeno del cómic-ensayo o ensayo gráfico, al mismo tiempo que propone una metodología específica para su aproximación, fundada en los estudios iconológicos y, muy en particular, en las aportaciones del fundador de esta disciplina, la iconología, Aby Warburg, y sus estudios sobre la transmisión emocional y antropológica a través de las dinámicas emocionales y gestuales en las imágenes (Warburg, 2005; Pintor Iranzo, 2017b 2017c).

Aunque el propósito esencial de este texto es abordar una propedéutica general del estudio del cómic-ensayo, que constituye un ámbito muy poco analizado en el campo del cómic, se realiza una aproximación específica a algunas obras clave, muy en particular en relación con el montaje de la página o doble página panóptica, sustraída a la lectura secuencial lineal, en la que el efecto “collage” e inmersivo se superpone a la lectura de un relato único y orientado: la Historia de la Santa Rusia (*Histoire politique, romantique et caricaturale de la Sainte Russie*, 1854), de Gustave Doré, *The Unspeakable Mr. Hart* (1970), de William Burroughs y McNeill, y algunas de las obras de Jorge Carrión, Igort y Frédéric Pajak, en las cuales la co-constitución entre texto e imagen resulta esencial.

1. Definición del campo teórico y el objeto: formas del ensayo visual

El género literario conocido como ensayo se enmarca dentro del género didáctico y enraíza en la tradición epidíctica o demostrativa de la oratoria grecorromana clásica. De las *Cartas a Lucilio* (62-65dC) de Lucio Anneo Séneca o los *Moralia* (s.I dC) de Plutarco de Queronea, pasando por las prescripciones de Menandro el Rétor (s.III dC) se forja un género que tiene su más conocida cristalización occidental en los *Ensayos* (1533-1592), de Michel de Montaigne. En el ensayo convergen la voluntad de tanteo de un tema, la libertad de los argumentos, la búsqueda de una poética de la forma, lo innecesario de una conclusión o de la verificación de cada afirmación —“el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”, señala Ortega y Gasset (1914, p. 32) —, y sobre todo la intimidad. Para Montaigne, y para todo un lineamiento que atraviesa la obra de Francis Bacon, Samuel Johnson, Chateaubriand, Montesquieu, el padre Feijoo, José Cadalso, Giacomo Leopardi, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Elías Canetti o Roland Barthes, lo principal es el conocimiento de las propias inclinaciones, la sospecha irónica sobre la propia parcialidad y el cuestionamiento de los propios límites.

Cuando el cine empezó a explorar la forma ensayística, esa “tercera forma”, que Adorno (1962) y Lukacs (1970, p. 16) identificaron con un cuestionamiento de las estructuras gnoseológicas institucionalizadas, lo hizo también sondeando una especie de vía intermedia entre la ficción y el documental. Obras como *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparátom*, 1929), de Dziga Vertov, *Octubre* (*Oktyabr*) (1927), de Sergei Eisenstein, o *La caída de la dinastía Romanov* (*Padenie Dinastii Romanovykh*, 1927), de Esfir Shub, exploraban las posibilidades de la co-constitución entre documental y ficción para adentrarse en los propios mecanismos de reflexión en torno a la cotidianidad de la vida urbana, la revolución soviética o la caída de los Romanov con recursos que acercan lo ensayístico y lo poético, como apunta Lukacs (1970) sobre la forma ensayo. El término, de manera precisa, aparece por primera vez vinculado a películas como *Dimanche à Peking* (1956) y *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, o *La Rabbia* (1963), de Pier Paolo Pasolini y Giovanni Guareschi¹, y con el tiempo aparecerá también vinculado al cine de Jean-Luc Godard y Harun Farocki, hasta alcanzar las praxis ensayísticas actuales, desde el vídeo ensayo al *desktop documentary*.

Uno de los vectores que enlaza a todas esas obras es el montaje, el remontaje de fragmentos heterogéneos tanto de imágenes como de textos y formas literarias y expresivas para iluminar parcelas de la realidad y del conocimiento social en apariencia inamovibles y para cuestionar, incluso, los propios métodos de los que las ciencias se han provisto para examinar la realidad. Los más de noventa mil metros de película de un semanario cinematográfico que Pasolini empleó en *La Rabbia*, los materiales dispersos que solía montar Marker, el vastísimo metraje de archivo con el que trabajó Esfir Shub, la infinidad de planos con los que Eisenstein articulaba su “montaje intelectual”, o la infinita constelación de fragmentos de la historia del cine, la literatura y la filosofía que Jean-Luc Godard utilizó en sus *Histoire(s) du Cinéma*

¹ Pasolini señalaba “La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove”, en una entrevista a Maurizio Liverani en 1963 (Albertini, 2021: 139) y concibió el tratamiento previo de la película como un texto político (Pasolini, 2001, pp. 407-411).

(1998) hablan sobre todo del archivo, de la resignificación de las imágenes y de voces diversas, y del montaje mismo como una forma de pensar, o mejor aún, del ensayo visual como “una forma que piensa”, de acuerdo con la expresión adoptada por Godard en el capítulo “3A” de las *Histoires(s)*.

La necesidad de invocar el ámbito del ensayo cinematográfico se justifica, en primer lugar, por la legitimación de este género en el ámbito de la imagen en movimiento, con numerosos estudios que lo abordan (Corrigan, 2011; Rascaroli, 2016; Papazian y Eades, 2016; Keathley y Mittell, 2016); en segundo lugar, por la creación de un discurso histórico acerca de la lógica del montaje y el ensamblaje entre imágenes y, en tercer lugar, por el espacio de convergencia que plantea con el cómic, y por el desarrollo de las técnicas del llamado “montaje intelectual”, que cristalizaron históricamente al mismo tiempo que la pintura cubista, o que los modos del montaje en la literatura de vanguardia, desde el trabajo de articulación asociativa en el surrealismo hasta los juegos expresivos de James Joyce en *Ulises (Ulysses)*, (1922) y *Finnegan’s Wake* (1939).

Tanto los numerosos documentos de trabajo de Eisenstein (Leyda, 1982), como el intento de Godard por construir un “montaje vertical” (Eisenstein, 1941), capaz de suscitar un palimpsesto de imágenes, músicas y significaciones a pesar de la sucesividad de la imagen cinematográfica muestran una afinidad enorme con la propia dinámica del montaje gráfico del cómic. Ante la página del cómic, es posible contemplar a la vez una gran cantidad de imágenes y textos, cuyas relaciones pueden ser de diverso género, de choque significativo como las de Vertov o Eisenstein, de diálogo continuo, o bien de continuidad basada en la acción. De igual modo, los gradientes entre ficción y no ficción dependen de la correlación entre esas imágenes articuladas a través de la “puesta en página” (Pintor Iranzo, 2017a). En el conjunto plural de antecedentes de la “narración visual secuencial” (Pintor Iranzo, 2017a) en el cómic, del que forman parte pinturas medievales, libros de horas, salterios y Biblias moralizadas, no todos los encadenamientos visuales entre imágenes se basan en la acción ni en las lógicas de causa-consecuencia, sino que en numerosos casos hay una

estructura ideológica de no ficción, que exige conocer de antemano los relatos bíblicos o las prescripciones religiosas, pues constituye una especie de apostilla o reflexión en torno a los modos de vida religiosos².

En virtud de esa precisión, es posible considerar que algunos de los modos que la forma ensayo desarrolló en el cine fueron, de modo pionero, explorados en el cómic. En muchos sentidos, *Historia de la Santa Rusia*, de Doré, puede ser considerada el primer cómic ensayístico de no ficción con formato de libro que, además, emplea una panoplia de recursos expresivos luego reiterados por algunas de las figuras esenciales de este género, desde William Burroughs y McNeill a Scott McCloud o Nick Sousanis. Muchos de esos recursos son cercanos a los que integran la gran pesquisa conceptual de Eisenstein o Jean-Luc Godard. Como cualquier ensayo —tal y como señala Adorno en *El ensayo como forma* (1962)— *Historia de la Santa Rusia* rehúye la idea de verdad y a la vez interpela desde la conciencia de su parcialidad a la totalidad, y en este caso lo hace con la forma de panfleto político. Con un humor truculento en la línea del espíritu de Rabelais, cuyas obras Doré ilustró durante los mismos años en los que desarrolló este trabajo, *Historia de la Santa Rusia* reinventa la historia de Rusia con una voluntad de agitación política.

2. Un ejemplo pionero: *Historia de la Santa Rusia*, de Gustave Doré

“Ningún deseo es más natural que el deseo de conocimiento. Probamos todos los medios que nos pueden llevar hasta él. Cuando la

² Ejemplo de ello son obras como el *Liber Floridus* de Lambert de Saint Omer (s. XIII, Manuscrito, Países Bajos, tercer cuarto del s. XIII París, BnF, Département des manuscrits, Latin 8865 fº 39) donde, por ejemplo, el Apocalipsis de Juan es relatado a partir de una de las visiones del santo para dar rienda a suelta a lo que parece una estructura dinámica de diálogos pero en realidad contiene únicamente pasajes del Apocalipsis. Asimismo, una de las iluminaciones de la Leyenda áurea de Jacopo della Voragin (Manuscrito, 395x295 mm, h. 1480-1485. París, BnF, Département des manuscrits, Français 244 fº 4) divide la página en siete viñetas conforme a otros tantos grupos en los que la humanidad se dividía antes del advenimiento de Jesucristo, y estructuras análogas se reproducen en el Roman de la Violette (s. XV) o las Grandes Heures de Rohan (1430-1435) (Pintor Iranzo, 2007, p.108 y ss.).

razón nos falla, empleamos la experiencia”, escribe Montaigne (2007, p. 1479) en sus *Ensayos*, colmados, entre otras cosas, de apreciaciones sobre sus propios prejuicios articuladas a través del montaje, de la yuxtaposición de impresiones. Con *Historia de la Santa Rusia*, Doré demuestra que sobre la página de cómic cristaliza una forma privilegiada de montar esas imágenes del mundo y librarlas a un lectorado dispuesto a insuflar coherencia entre ellas para construir una historia, o bien a recrear las tensiones que las confronten. Es importante tener en cuenta que la agresiva dimensión paródica de *Historia de la Santa Rusia* obedece a la situación política del momento, pues constituye un ataque a la Rusia que acababa de declarar la guerra a los turcos que resistían en Crimea en 1853, apoyados por un cuerpo expedicionario franco-británico, pero eso es tan sólo la excusa para trabajar sobre una articulación del montaje y las distancias. Basta un primer acercamiento a este libro para revelar una autoconciencia asombrosa sobre los procedimientos secuenciales, la “puesta en página”, la interferencia de fuera de campos, la articulación discontinua o yuxtapuesta entre imágenes y textos y los procedimientos sintagmáticos y paradigmáticos de generación de conceptos.

Figura 1
Páginas iniciales de Historia de la Santa Rusia, de Gustave Doré. Páginas 1, 5 y 7



Fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France

Así, la primera viñeta, acompañada del texto “El origen de la historia de Rusia se pierde en las tinieblas de la antigüedad”, es un mero borrón negro, que deja paso, en la segunda viñeta, a unos leves trazos que bosquejan una figura, junto al texto “Hasta el siglo IV no empieza a tomar forma”. “Pero la primera era de esta historia no tiene ningún interés”³, responde una tercera viñeta donde unos osos polares aparecen perdidos en el hielo. Con el paso de la página (3)⁴, la parodia animal prosigue, atribuyendo a la unión de un oso y una morsa la raza eslava. Se invoca así una tradición infantil que se extiende de Esopo a Samaniego pasando por La Fontaine, y que ha alumbrado el estilo de los “funny animals” en el cómic. La secuencia de viñetas ulterior, que introduce la ironía sobre la propia condición de panfleto político de la obra, muestra a un grupo de sabios debatiendo, una pléyade de libros lanzados al aire mientras la “voz narrativa” se refiere a la proliferación de saberes inútiles, y una representación alegórica de la escalada de los Urales por parte tanto de la encarnación visual de la voz narrativa como del propio lector. La variación de distancias irónicas entre el discurso a veces más contenido que surca el texto y la contundencia de las imágenes coincide con procedimientos que cabe encontrar en obras ulteriores como el ensayo *Entender el cómic* (1993), de Scott McCloud, o la tesis doctoral de filosofía en forma de cómic *Unflattening* (2016), de Nick Sousanis.

Es en las dos páginas siguientes donde los recursos resultan todavía más osados, con una concepción del álbum y de la exploración lectora como obra total. De este modo, sobre la página redactada de un tratado histórico acerca del origen de la nación eslava, aparece vertido un tintero que emborrona el discurso. A continuación, la siguiente página (7), muestra una audaz composición de viñetas vacías recortadas sobre el blanco de la página, y acompañadas del texto “Como el siglo siguiente continúa presentando una sucesión de acontecimientos descoloridos, temo, amigo lector, indisponerte hacia mi obra cargándote

³ La traducción al español corresponde a la edición de René Parra publicada por El Nadir en 2016.

⁴ En la edición original, las páginas sólo están impresas sobre una cara pero, en cambio, también las contrapáginas vacías aparecen numeradas. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65397918/f11.item>

desde el principio con dibujos aburridos. Sin embargo, mi editor, como hombre concienzudo que es, me ha instado vehementemente a dejar el espacio indicado, con el fin de demostrar que un historiador hábil puede ser llevadero sin omitir nada”. Lo que ha comenzado con los visos de un auténtico *mockumentary* o “falso documental” se transforma en una reflexión metalingüística que va dando paso a poco a poco, en las ulteriores páginas a una parodia basada tanto en el contrapunto entre texto e imagen como en la habilidad de Doré para el juego con variaciones, repeticiones, una construcción rítmica vertiginosa y una creación originalísima de formas visuales insólitas, que está en la base del trabajo ulterior de autores tan diferentes como Franquin o Carlos Nine.

Como señala René Parra (2016) en el prólogo a la edición española, Doré fue un gran conocedor de la obra del pionero del cómic Rodolphe Töpffer, muy en particular de los álbumes de la *collection des Jabot* de la editorial parisina Aubert. Töpffer es asimismo el responsable de la primera obra teórica sobre el cómic *Essai de Physiognomonie* (1845), donde manifiesta una autoconciencia sobre los procedimientos que define el cariz de *Historia de la Santa Rusia*⁵. A lo largo de las más de cien páginas de la obra, Doré emplea todos los recursos concebibles por lo que respecta a la configuración de la página, desde las correspondencias entre el cuadro y el hipercuadro de la página, el encaje visual o el subrayado espacio temporal hasta el énfasis en esquemas visuales sincrónicos que posibilitan construir una página, por ejemplo, en torno a la estructura de un mapa o una hoja —pp. 125 y 195 de la edición original—⁶. Asimismo, en un sentido profundo, emplea nexos entre imágenes que corresponden a sintagmas propios de los modos no narrativos, como el sintagma acronológico, el sintagma descriptivo o acumulativo, o lo que Christian Metz denomina sintagma “en accolade”, que podría traducirse como “conopial”, que alude a un montaje discursivo donde imágenes diversas sin relación cronológica ni alternancia se acumulan para evocar o subrayar una idea (Metz, 2002).

⁵ Existe una traducción disponible online de la obra de Töpffer realizada por Breixo Harguindey: https://www.tebeosfera.com/documentos/ensayo_de_fisiognomia.html

⁶ Véase las categorías establecidas en Pintor Iranzo, Ivan, *Figuras del cómic* (2017, p. 141 y ss.).

Por supuesto, dentro de la estructura del álbum regresa una y otra vez a fórmulas narrativas ligadas a la necesidad de estructurar un relato paródico de la historia, y emplea fórmulas sintagmáticas más frecuentes en la narrativa de ficción, como el montaje paralelo, la escena o el episodio cronológico. Sin embargo, como en la famosa secuencia de los dioses de *Octubre* en que Eisentein contraviene la noción de Dios empleando un montaje conopial de divinidades cada vez más arcaicas, se acumulan recursos destinados a la expresión ideológica o conceptual. Destacan en particular, páginas con recursos tan llamativos como: 1) una gran mancha de tinta roja —pp. 89 y 97 de la edición original, por lo demás completamente en blanco y negro— con un texto que invita a los lectores a entornar los ojos para describir de manera general las consecuencias del reinado de Ivan el Terrible; 2) una acumulación en forma de bodegón secuencial de armas de guerra para explicar la reorganización de la armada del zar —p. 135 de la edición original—; 3) el uso de la alegoría, con los ejércitos como dados sobre el gran mapa del Este de Europa —p. 153—; 4) articulación diagramática de la página como esquema rítmico de notación musical —p. 179—; 5) Uso de diagramas narrativos, o signos gráficos de gran tamaño como una enorme interrogación en diálogo con las figuras de los soldados —p. 181—; 6) construcción de una página como red de conceptos anotados en los huecos de una enorme tela de araña —p. 183—.

Figura 2

Gustave Doré, *Historia de la Santa Rusia*, páginas, 97, 135, 153



Fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France

En paralelo a esta obra, la revista ilustrada bilingüe *Le musée franco-anglais* representaba el lado heroico de la misma operación merced a otros dibujos de Doré, de apariencia más académica, lo que subraya la decisión de emplear procedimientos como los señalados. Una comparación entre las ilustraciones para *Le musée franco-anglais* y los grabados xilográficos de *Histoire de la Sainte Russie* permite verificar una divergencia en las formas de recreación de la tensión entre las imágenes en cada uno de ambos cauces de trabajo. Cabe conceder que eran mucho más acordes con el gusto de la época las imágenes entrecortadas, pero no tensas ni dialécticas de las crónicas de aspecto informativo que las *drôleries* de *Histoire de la Sainte Russie*, ora volcadas hacia el ritmo continuo y a la dinámica de un enlace casi onírico, ora capaces de crear una dialéctica de yuxtaposición e iluminación recíproca e histórica de las imágenes, que prefigura experimentos ulteriores que van de la *Estética de la resistencia* (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975-1981), de Peter Weiss en literatura, a la obra narrativa de Chris Ware en cómic o al conocimiento a través del montaje de los mencionados ensayos cinematográficos.

En su forma concreta, las páginas de Doré no son tanto el antecedente de fórmulas auto-reflexivas como las de las historietas de

George Herriman o Frank King en los años veinte y treinta como de praxis posteriores. Alojjan, más bien, el germen de las novelas gráficas de Will Eisner, Martin Vaughn-James y, sobre todo, de ensayos visuales como la mencionada obra *Unflattening*, una tesis doctoral en forma de cómic de Nick Sousanis sobre la representación de la realidad, y del conjunto de los trabajos de Frédéric Pajak —como por ejemplo *Manifiesto incierto* (*Manifeste incertaine*, 2012-2017), un trabajo en nueve volúmenes sobre el totalitarismo guiado por la estela de Benjamin, y *La inmensa soledad* (*L'Immense solitude*, 1999), sobre Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese—. Pero, sobre todo, convocan un modo discontinuo, no orientado a la creación de una lógica basada en la acción como la de los grandes modos narrativos históricos de ficción en el cómic (Pintor Iranzo, 2017a), esto es, el clasicismo norteamericano, la línea clara franco belga y el manga japonés. Aboga por una didáctica y una forma de transmisión fundada en la yuxtaposición, el montaje dialéctico y la ruptura de espacio-tiempo y continuidad verosímil basada en la acción para emplear en su lugar formas gráficas, diagramáticas y un montaje más paradigmático que sintagmático (Pintor Iranzo, 2007).

3. La convergencia entre el método y el objeto: hacia una propedéutica del montaje gráfico

En torno a los mismos años en los que Vertov, Eisenstein o Esfir Shub investigaban de manera práctica con las posibilidades del montaje cinematográfico, las primeras dos décadas del siglo XX, mientras la forma narrativa del clasicismo, basada en la transparencia y la continuidad (Burch, 1991; Bordwell, 1995, 1996; Bordwell et al., 1997), se consolidaba en el cine y el cómic estadounidense, diferentes artistas y pensadores abordaron las posibilidades de la yuxtaposición visual como forma de conocimiento. El cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque introduce el desglose temporal, el montaje interno, a través de la perspectiva múltiple en pintura, en una sintonía con el clima intelectual, con el *Zeitgeist* científico de la física moderna forjada por Albert Einstein, Karl Schwarzschild, Erwin Shrodinger o Niels Bohr. Tanto el proyecto *Mnemosyne* (1924-1929), un atlas de imágenes —

Bilderatlas— que constituye el motor de las investigaciones del historiador del arte Aby Warburg, como la revista *Die Fackel* (La antorcha, 1899-1936), de Karl Kraus, los *Passagen-werk* (1927-1940), de Walter Benjamin, o los *Documents* (1929-1930), de Bataille, coinciden asimismo en su planteamiento con las indagaciones del cineasta Sergei Eisenstein, del dramaturgo Bertold Brecht y de los formalistas rusos.

Todas estas investigaciones centran su atención en el ensamblaje de fragmentos y en el choque significativo entre imágenes, en lo que sucede en el espectador cuando una imagen se articula con otra, cuando sus temporalidades se abren y se contaminan entre sí. Las imágenes comparecen así bajo la premisa de su “vida en movimiento” — *Bewegtes Leben*—. Que las imágenes tienen una vida propia y que su vida está hecha de constantes migraciones, es uno de los nexos comunes que Warburg comparte con Benjamin, Eisenstein o Bataille en la gestación de un modelo de comprensión histórico y cultural fundado sobre la idea de corte, sacudida y discontinuidad, en el que tanto la emoción como el gesto constituyen el vector fundamental. Warburg no sólo fraguó un camino alternativo de aproximación a la historicidad de las imágenes, sino que pergeñó la propuesta heurística de una nueva metodología de aproximación a la cultura humana. En ella, el gesto aparece como mediador entre fuerzas corporales y sociales, psicológicas e históricas, como punto de arranque de la exploración acerca del vínculo entre tiempo, movimiento, memoria emocional e historicidad.

El movimiento, la spectralidad histórica de la imagen, no es sólo el objeto, sino también el método en las investigaciones de Warburg (Didi-Huberman, 1998) que, ya en 1893, en su primer ensayo, *El nacimiento de Venus y La Primavera de Botticelli* (Warburg, 2005, p. 73), formula una hipótesis liminar: la supervivencia de las expresiones gestuales antiguas constituye una huella, un documento e inscripción histórica sobre el que obrar una reconstrucción antropológica. Es en el montaje, en el remontaje de tiempos diversos donde emergen ciertas imágenes-resistencia cuya memoria se desata en torno al gesto. Llámese iconología del intervalo —*Ikonologie des Zwischenraums*— o, como quería el propio Warburg (2005), “ciencias

de la cultura”, lo esencial de su legado, revisitado por filósofos y estudiosos del arte como Agamben (2005), Didi-Huberman (2002, 2010, 2011) y Michaud (1998), es la valoración prioritaria de la transmisión, la historicidad, la empatía artística —*Einführung*— la atención “a lo que sucede en el observador” a partir de la respuesta emotiva, hacia los repertorios y supervivencias gestuales —*Nachleben*—, las fórmulas de pathos —*Pathosformeln*— que se transmiten a lo largo de la historia, al tiempo que escapan de los nombres, escuelas y tendencias.

De igual modo que la propia biblioteca Warburg, organizada en función de constelaciones de sentido, las imágenes del atlas *Mnemosyne* están agrupadas de manera temática con la intención de suscitar un modelo de “conocimiento a través del montaje” (Pintor Irazo, 2017c, 2018). Cada una de las imágenes comparece en *Mnemosyne* como el resultado de numerosas sacudidas temporales, como cristalizaciones de la sedimentación de una temporalidad que no se integra en la secuencia histórica. Esas imágenes se presentan, además, desde su condición gestual, como raptos energéticos y, asimismo, como un fenómeno antropológico total, una cesura cultural que se proyecta en todas direcciones, tanto temporales como sociales y psíquicas, de acuerdo con el éxodo permanente —*Wanderungen*— de las imágenes. “L’atlas est une forme visuelle de savoir, une forme savante de voir”, arguye Didi-Huberman (2011, p. 12), para subrayar que *Mnemosyne* introduce la impureza de un pensamiento sensible con unas imágenes que dinamizan conceptos, una “connaturalidad, la coalescencia natural de la palabra y de la imagen” (*Die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*) (Didi-Huberman, 2011, p. 16).

Figura 3

Planchas 39, 46 y 79 de *Mnemosyne*, de Aby Warburg



Fuente: gentileza de *La Rivista di Engramma*, <http://www.engramma.it/>

El dispositivo que sustenta *Mnemosyne*, así como el método iconológico, manifiesta una connivencia sutil con las ideas de Walter Benjamin sobre los abecedarios para la infancia, en tanto que *Mnemosyne*, como la página de cómic, invoca “la lectura antes de todo lenguaje” (*das Lesen vor alle Sprache*) así como el anhelo de leer aquello que jamás ha sido escrito (*was nie Geschriben Wurde, Lesen*), de acuerdo con la fórmula de Hugo von Hofmansthal reivindicada por Walter Benjamin (2007, p. 216), o lo no acontecido en la historia. *Mnemosyne* inventa zonas intersticiales y pliegues de exploración,

intervalos heurísticos. Precisamente por eso, *Mnemosyne* constituye la mejor atalaya desde la que contemplar la posibilidad de un pensamiento visual contemporáneo, un referente metodológico a partir del cual articular un discurso que revele en las imágenes sus ecos y relaciones intestinas. En las planchas del atlas, la distancia entre gestos es, al mismo tiempo, espacio de mediación — *Zwischenraum*— y *Denkraum*, un espacio de pensamiento activo. En su introducción al atlas, Warburg (2003) empleó ambos conceptos y, si bien el primer uso del término *Denkraum* en el texto *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, presentado originalmente en 1923 (Warburg, 1988, p. 59), está relacionado con el mito y el pensamiento simbólico, el significado más usual en su trabajo posterior apunta hacia la memoria — *Gedächtnis*— (Cirlot, 2017), con una idea de historia fantasmagórica abierta hacia nuevas reformulaciones. La atención hacia las sacudidas temporales es lo que hace de *Mnemosyne* una herramienta desde la cual pensar un fenómeno como el montaje en el cómic, que al igual que el cine constituye, de acuerdo con la expresión de Oksana Bulgakova, una “fábrica gestual” (Bulgakova, 2005, 2013, p. 251).

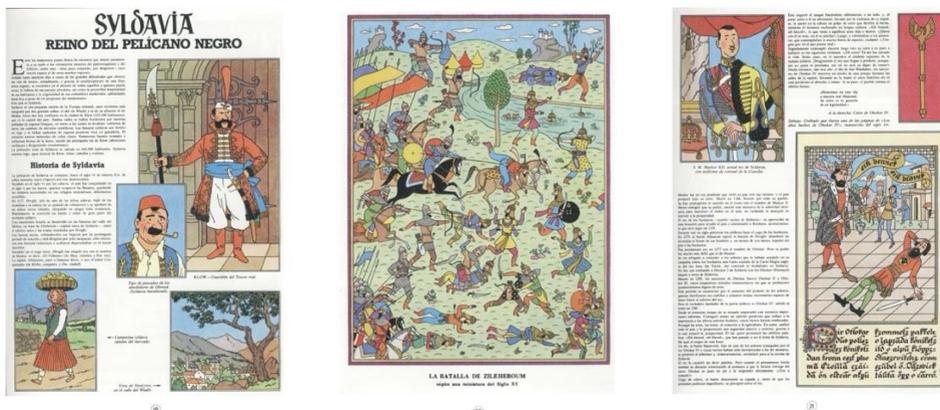
De manera más específica, y como muestra *Histoire de la Sainte Russie*, con su rearticulación de toda una tradición de la *drôlerie grotesque* (Chastel, 1988; Baltrušaitis, 1960, 1996), así como de la pintura de batallas y el imaginario de la mimesis temporal medieval, el cómic es a la vez fábrica gestual y laboratorio de remontaje gestual multimodal atento a todas las otras manifestaciones dinámicas de la cultura humana. Sobre la página de cómic, sobre el álbum, como sobre el panel de *Mnemosyne*, se superponen el método de investigación, esto es el remontaje, y el objeto de estudio de una manera insólita. La razón es que, en sí mismo, el cómic ofrece en su más preclara manifestación la herramienta básica desarrollada por Warburg, Benjamin y sus coetáneos: la articulación de partes que hace emerger tanto el concepto como el anacronismo, la concepción de la página como espacio de repolarización visual y textual, la transformación del blanco intericónico entre viñetas en *Denkraum* significativa, la posibilidad de explorar todos los tiempos a la vez.

4. De los esquemas visuales sincrónicos a la exploración panóptica

Teniendo en cuenta que la matriz esencial del método se corresponde, en este caso, con la naturaleza del objeto estudiado, es fundamental atender a una cuestión esencial. Los paneles de *Mnemosyne*, que Warburg empleaba para sus clases y presentaciones públicas, no agrupan simplemente series de ejemplos para ilustrar las características estéticas de un autor —Ghirlandaio, Piero della Francesca, Miguel Ángel— o la manifestación de ciertas constantes estéticas o gestos. Por el contrario, las imágenes se articulan en esos paneles de manera compleja, con una atención precisa hacia las distancias entre ellas, reuniendo materiales heterogéneos y eludiendo la idea de un discurso lineal. En la medida en la que los modos históricos de narración en el cómic alentaron sobre todo formas de narración transparente en la ficción (Pintor Iranzo, 2017a), fueron obras singulares las que exploraron de manera puntual la posibilidad de desarrollar un discurso conceptual de no ficción. Ejemplo de ello son, por ejemplo, las tres páginas que corresponden al folleto promocional “Syldavia, reino del Pelicano negro” que aparecen en el álbum *El cetro de Ottokar* (*Le sceptre d'Ottokar*, 1939), de las aventuras de Tintín, de Hergé (Georges Rémi).

Figura 4

Hergé (Georges Rémi), *El cetro de Ottokar*



Fuente: Editorial Juventud, 1967, pp. 19, 20 y 21

La lectura o lector ve ese *collage* de imágenes y texto acerca del reino imaginario de Syldavia al mismo tiempo que Tintín, mientras viaja en avión hasta su capital. En la yuxtaposición de imágenes emerge un posicionamiento político en defensa de una monarquía democrática amenazada por los gestos violentos de Borduria, en cuya iconografía Hergé lee la amenaza de la Alemania nazi, el entonces reciente Anschluss de Austria y los Sudetes. En esta página está la raíz de los modos de montaje de autores como Joe Sacco, figura crucial del cómic-reportaje periodístico y autor de obras como *Gorazde* (*Safe Area Gorazde*, 2010), *Palestina, en la franja de Gaza* (*Palestina, in the Gaza Strip*, 2001) o *El mediador* (*The Fixer*, 2003). De igual modo, en el cenit del clasicismo estadounidense, Milton Caniff en *Terry y los piratas* (*Terry and the Pirates*, 1934-195) recurrió a estrategias de no ficción para suscitar el alistamiento de reclutas —como la página del discurso del piloto Flip Corkin al joven Terry Lee del 17 de octubre de 1943—. Asimismo, y por encargo del ejército americano realizó un folleto titulado *The Pocket Guide to China*, una de cuyas páginas, *How to spot a Jap* (1942), es una guía de diferencias étnicas entre chinos y japoneses.

A esas brechas de no-ficción dentro de la ficción más pregnante pronto les siguieron estrategias más complejas con la irrupción de la modernidad en el cómic, en los años sesenta y setenta. Ejemplo de ello son las relecturas literarias que Hugo Pratt realiza de obras clásicas, como por ejemplo del legado artúrico o dantesco, donde irrumpen modos de montaje diferenciados (Pintor Iranzo, 2018), cercanos a lo poético, o tan diferentes como los de Alberto Breccia, Dino Battaglia, Sergio Toppi o Luis García, entre otros. Con una intención comparable a los montajes políticos de Warburg en las últimas planchas de *Mnemosyne* —planchas 77, 78, 79⁷— y a las exploraciones de Marker, Pasolini o Godard, aparecen obras como la efímera serie *The Unspeakable Mr. Hart*, que conecta de manera abierta con el trabajo de Doré y las teorizaciones de Töpffer, y que tuvo su desarrollo ulterior en el proyecto de libro poético inspirado en los códices mayas *Ah Pook Is Here* (1979), de William Burroughs y Malcolm McNeill⁸.

Cada una de las cuatro planchas a gran tamaño (11x17”) de *The Unspeakable Mr. Hart* publicadas en la revista *Cyclops* entre julio y octubre funciona de un modo muy similar al de los paneles de Warburg, o al de películas como *La Rabbia*. De igual modo que en esta película, existe en *The Unspeakable Mr. Hart* una voz omnisciente cuyo discurso mitológico acerca de la violencia, el poder y la muerte es el eje en torno al que se yuxtaponen viñetas que reproducen de manera fiel imágenes clave del fotoperiodismo bélico de la época. Ejemplo de ello es la plancha de octubre de 1970, en la que coexisten imágenes de segregación racial, muertes por inanición en el sudeste asiático, cuerpos de fallecidos en diferentes guerras o la ejecución sumaria de Saigón: un dibujo de la fotografía que Eddie Adams captó del brigadier general de la policía de Vietnam del Sur Nguyễn Ngọc Loan asesinando al prisionero Nguyễn Văn Lém de un tiro en la cabeza. Esa “textbook”

⁷ Una versión online del atlas puede localizarse en: https://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

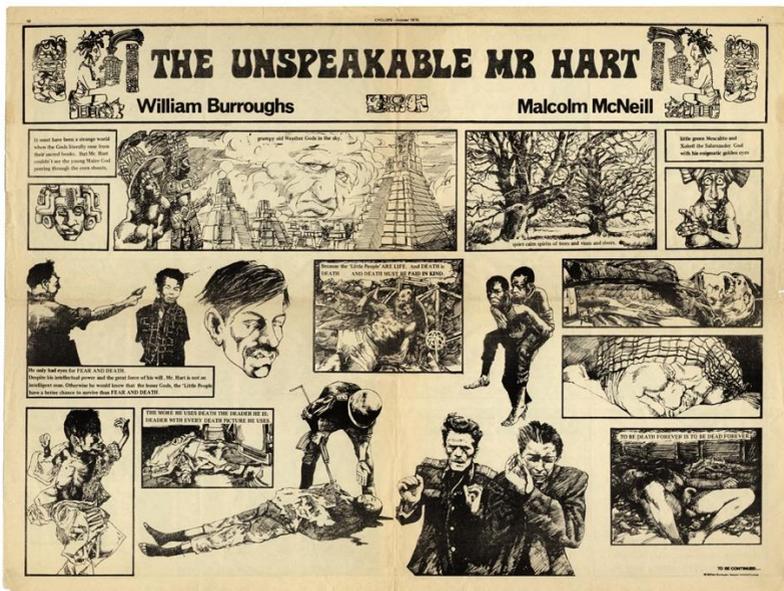
Asimismo, en: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

⁸ Véase: McNeill, Malcolm, *The Lost Art of Ah Pook Is Here: Images from the Graphic Novel* (2012b). Connell-Gonzalez (2022) ha desarrollado un preciso estudio de los avatares de la producción de esta obra.

factual-fiction narrative style”, de acuerdo con las palabras de McNeill (2012a, p. 17) buscaba un modo expresivo diferente, el del ensayo, al mismo tiempo que una mecánica de montaje singular, que el cómic elaboraba tanto desde lo poético como desde lo factual.

Figura 5

William Burroughs y Malcolm McNeill, *The Unspeakable Mr. Hart*



Fuente: The Virtual Library, <http://www.vlib.us/>

Así, no se puede deslindar la exploración del montaje que realizan Burroughs y McNeill en este caso de las que hacían en la misma época con voluntad poética Dino Buzzatti en *Poema en viñetas* (*Poema a fumetti*, 1969), Crepax en *Valentina* (1965), Enric Sió en *Aghardi* (1969) y *Mara* (1970) o Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia en la reescritura del cómic *El eternauta* (1969), originalmente dibujado por Solano López en 1957. Pero la diferencia estriba en esa mezcla de lo factual y en modos de construcción que tratan de resignificar las imágenes a partir de una lógica de yuxtaposición que tensiona lo que Didi-Huberman ha denominado las “impurezas” de la imagen, sus inscripciones temporales, políticas e históricas. No resulta casual que esa tentación panóptica de reescribir la historia, la misma

que anima la obra de Godard o Marker, hiciese a Burroughs y McNeill proyectar *Ah Puch is here* (1979), la prolongación de esa primera colaboración en *The Unspeakable Mr. Hart*, como un gran acordeón desplegable de unos cien pliegues, “two feet wide and over twenty-five feet long” (McNeill 2012a, p. 73), exactamente lo mismo que harán muchos años después tres obras significativas dentro del cómic-ensayo: *La gran guerra* (*The Great War*, 2013), de Joe Sacco, *Fabricar historias* (*Building Stories*, 2013), de Chris Ware, y *Warburg & Beach* (2020), de Jorge Carrión y Javier Olivares⁹.

5. Hipercuadros y frisos continuos

Si bien existen otros cómics con forma de acordeón o *leporello*, en este caso esa forma específica va asociada a un tensionamiento extremo de la relación entre la imagen singular, constituya o no una viñeta en el sentido tradicional del término, y el hipercuadro de la página, que en este caso no ostenta su límite, sino que se despliega en el álbum completo. El verdadero salto desde lo narrativo de la secuencia y lo temático emerge, precisamente, en la percepción sincrónica del despliegue panóptico. Inspirándose en el tapiz de Bayeux (1082-1096), un friso medieval de setenta metros de largo que narra la invasión normanda de Inglaterra, así como en las páginas de Jacques Tardi en *La Guerra de las trincheras* (*C’était la guerre des tranchées*, 1993) y *Putain de guerre!* (2009), Sacco confronta al lector con una visión desplegable de siete metros de largo de los hechos acontecidos durante el primer día de la batalla del Somme desde el punto de vista del ejército británico, desde el amanecer en el Château de Beaurepaire,

⁹ Otros ejemplos significativos son: *René Magritte visto por* (2017), compuesto por un libro de François Olislaeger, dos libros-acordeón de David B. & Éric Lambé y Miroslav Sekulic-Struja, y dos libros-póster de Gabriella Giandelli y Brecht Vandenbroucke, que constituye una indagación en los huecos biográficos e imaginarios de la obra de Magritte. Algunas de las obras de este autor, de hecho, como *Les mots et les images* (*La Révolution Surrealiste* N° 12, 1929) son piezas pioneras de ensayo gráfico. Sin embargo, se han seleccionado ejemplos de mayor extensión correspondientes a una autoría única que respondían totalmente a los criterios de la investigación.

el cuartel del general Douglas Haig, hasta que anochece del lado alemán. La obra se convierte en una reflexión sobre los efectos de la industrialización sobre la Guerra moderna, la multiplicación de los heridos y el anonimato de los fallecidos.

Como en los grabados de *Jerusalén* (1804-1820), publicados en forma de libro pero que William Blake concibió para ser vistos de manera sincrónica, la *panopsis* total del *leporello* invita al salto desde la historia a lo conceptual, exactamente lo mismo que sucede en las diferentes obras que se agrupan en la caja-cómic de Chris Ware (Pintor Iranzo, 2020). De igual manera que los cajones del artista Joseph Cornell, la obra de Ware consta de catorce piezas diferentes — tabloides, cuadernos, tiras, un álbum encuadernado en tela, un biombo con la forma de un acordeón y un tablero de juegos—, cuyos relatos se organizan en torno a las renunciaciones y las soledades cotidianas de una mujer cuya pierna es amputada. De lo narrativo, Ware salta a lo conceptual a través del montaje abierto, pues no indica ningún orden de lectura específico, y ciertos iconos que reaparecen una y otra vez, como la mujer sola en la habitación —una resonancia de los lienzos de Edward Hopper—, los interiores con mínimas variaciones reiterados en “sintagmas conopiales” o el corte longitudinal de un edificio en uno de los *leporellos* apuntan hacia la iconografía del aislamiento, la soledad y el desarraigo provocado por un capitalismo que erosiona los vínculos familiares en la historia contemporánea de los Estados Unidos del mismo modo que pueda hacerlo cualquier ensayo escrito.

Figura 6

El Museo, de Jorge Carrión y Sagar



Fuente: gentileza de los autores

Con *Warburg & Beach*, Jorge Carrión y Javier Olivares construyen dos biografías que dialogan por simple adyacencia y que, contrapuestas, constituyen un artefacto para pensar la secuencialidad, el montaje, la yuxtaposición y el archivo. En una de las caras del acordeón despliegan un *biopic* ensayístico sobre Sylvia Beach, creadora de la librería Shakespeare & Co. y editora del *Ulises*, de Joyce, pero sobre todo ideadora de otro modo de entender la librería como una biblioteca, centro de investigación, centro cultural, academia, lugar de encuentro y máquina de pensar. En la otra, recorren la vida de Warburg concebida como investigación de una forma de transmisión y de didáctica acerca del pasado a través de la gestualidad. En una correspondencia entre biblioteca, archivo, panel, montaje y pensamiento visual, ambas caras incorporan figuras explícitamente representadas como Mary Wollstonecraft, Adrienne Monnier, Mary Reynolds, Frances Steloff, Joseph Johnson, Fritz Saxl o Marcel Duchamp y otras que comparecen de manera implícita como Benjamin y Eisenstein. De ambas, justamente la de Warburg es la que más experimenta con la composición de “doble página” y del friso continuo como “montaje de atracciones”, de acuerdo con la expresión de Eisenstein.

Ejemplares son las “páginas” o “pliegues” 12 y 14 del friso continuo sobre Warburg, en que los paneles de *Mnemosyne* son el fundamento de la construcción general de la panopsis presentada. “1925. La técnica del ‘collage’ ya tiene varios años de vida, desde los primeros experimentos de Picasso & Gris. Warburg escribe con imágenes en esas láminas. Cada una de las láminas es un ensayo abierto. El atlas es una máquina de formular preguntas. “¿Cómo leemos?”, escriben Carrión y Olivares, mientras un hilo conecta imágenes en apariencia disímiles y alejadas de los diferentes paneles. Esta nueva superposición entre la metodología de análisis y el objeto analizado es, sin duda, la génesis de otras obras con guion de Jorge Carrión como *Gótico* (2018) y *El museo* (2023). Ambas obras, desarrolladas junto a Sagar Forniés, tienen formato de álbum tradicional y parten de una expansión del modelo ensayístico warburgiano para pensar el rol de los museos y su función socio-antropológica en la transmisión de la memoria, los engramas¹⁰ o huellas culturales y las modalidades de manifestación de la emoción.

Figura 7

Warburg & Beach, de Jorge Carrión y Javier Olivares



Fuente: gentileza de los autores

¹⁰ Término empleado por Richard Semon y que inspira, junto a las huellas formales — *Formgepräge*— de Antón Springer (Gombrich, 1995) la noción de huella mnémica, dinamograma —*Dynamogramm*— en la obra de Warburg. Véase: Schacter, 2001; Rieger, 1998.

Conclusiones y líneas de desarrollo sobre el auge de un género

Si bien se ha abordado en otro lugar *El museo* (Pintor Iranzo y Carrión, 2023) a partir del método warburgiano, conviene insistir en la centralidad de esta obra, desde la cual pueden contemplarse otros modelos de ensayo gráfico o cómic-ensayo en autores centrales en el desarrollo de este género y desde el punto de vista de lo que cabría denominar una “hiper-panopsis yuxtapositiva”. Carrión, que menciona el modo constructivo de Malraux en su “museo imaginario” (Malraux, 1947), como creación de un archivo dinámico, señala que las 40 páginas de *Gótico* fueron más difíciles de articular que las 200 de *El Museo* en tanto que este último alterna ensayo y crónica, lo cual permite ir construyendo secuencias de micro paneles panópticos (Pintor Iranzo y Carrión, 2023). En ese gesto constructivo, aparece una de las ideas que atraviesa toda su obra: la noción de que un ensayo puede ser a la vez una exposición, un museo o una novela (Carrión, 2022) y que esta transversalidad de formatos constituye el más significativo de los legados de la investigación sobre los métodos yuxtapositivos en los albores del siglo XX, que se proyecta de manera fecunda en los modos de pensar, de ver y de transmitir en el siglo XXI.

Resulta elocuente que autores como Alan Moore o Marcos Prior hayan elegido la forma ensayo para construir álbumes en el límite de la ficción donde lo importante es transmitir la idea de complejidad, y la presencia de una conspiración, en obras como *Brought to Light* (1988) y *La noche Polar* (2019), el primero acerca de las injerencias de la CIA en la política mundial a partir de la IIª Guerra Mundial y el segundo en una fascinante elaboración sobre el espionaje y el terrorismo desde el siglo XIX en una forma que invoca formatos como el *desktop documentary* y el *mockumentary* de Adam Curtis. Esa transversalidad de formatos en torno a la lógica constructiva de la “hiper-panopsis yuxtapositiva” constituye una óptica privilegiada desde la que abordar los trabajos de autores como Igor (Igor Tuveri), Catherine Meurisse o Frédéric Pajak, que encarnan modelos diferentes pero anudados en torno a esta misma idea común: el cómic-ensayo como didáctica de un modo de pensar diferenciado, que permite abordar la complejidad dialéctica de la realidad.

En tanto que este texto ha sido planteado como una aportación propedéutica, conviene hacer una anotación final en torno a estos tres modelos, más como una apertura de estudio que como cierre conclusivo, puesto que la conclusión central es una validación de la hipótesis de que el cómic-ensayo promueve modelos diferentes de interacción gráfico-textual, fundados en el montaje y la panopsis de imágenes y textos, y que esos modos configuran la historia específica de un modo de transmisión diferenciado que arraiga en modelos literarios y comparte desarrollo con formas del ensayo visual cinematográfico. Algunas de las obras de Igort, como *Cuadernos ucranianos y rusos* (*Quaderni ucraini e russi*, 2020) y *Diario de una invasión* (*Quaderni ucraini 2. Diario di una invasione*, 2023) emplean formas expresivas ensayísticas, si bien son esencialmente crónicas. Sin embargo, sus *Cuadernos japoneses* (*Quaderni giapponesi*, 2015) tienen desde el principio una dimensión ensayística; como si se tratase de una respuesta a ensayos cinematográficos acerca de la cultura japonesa como *Sans soleil* (1983), de Chris Marker y *Tokyo-Ga* (1985), de Wim Wenders, su propósito es reflexionar sobre la estética extremooriental, lo cual determina una forma de montaje yuxtapositivo mucho más acusada, como muestran algunas doble páginas (pp. 8-9, 34-35, 60-61, 96-97, 120-121) con una estructura semejante a las de los paneles warburgianos o la obra de Burroughs y McNeill. En ellas, Igort incorpora también grabados y fotografías en aras de esclarecer constantes de lo que Barthes denominó *El imperio de los signos* (Barthes, 1991; Brancato, 2017).

Lo mismo sucede en *Cuadernos Japoneses II* (*Quaderni Giapponesi 2. Il vagabondo del manga*, 2017), donde Igort emplea más fotografías, así como series repetitivas de rostros y máscaras (pp. 62-63, 66-67), un procedimiento común al de cineastas como Marker o Aleksandr Sokurov (Pintor Iranzo, 2017b). También Meurisse aborda la estética japonesa en *La joven y el mar* (*La Jeune femme et la mer*, 2022), si bien en este caso la crónica de una residencia artística en Kioto domina sobre el ensayo. Sin embargo, Meurisse se acerca al museo con un montaje ensayístico en *Los grandes espacios* (*Les Grandes Espaces*, 2018, pp.72-23) y, sobre todo en *Le pont des arts*

(2019), donde a partir de la página 40 invoca desde el humor referentes que van de Doré a Malraux en una lógica constante del montaje.

En línea con los ensayos visuales sobre arte de Luciano Emmer y el cine de Sokurov, Pajak, como Meurisse, establece un discurso sobre las imágenes primordiales de la infancia y su conexión con los grandes hitos de la historia, si bien la estrategia gráfica es diferente, pues trabaja sobre imágenes únicas —cuya visualidad apela a la de Vaughn-James en *La Cage* (1975) y añade una impronta de calcado fotográfico—. Para Pajak los nueve volúmenes de *El manifiesto incierto*, sin montaje interno, hacen del conjunto de la obra un gran hipercuadro, un gran panel, y son una manera de articular un pensamiento político sobre Europa centrado en la figura de Walter Benjamin, cuyo método de montaje textual a partir de la idea de constelación está en la génesis de este estudio. La obra de Pajak, como la de Benjamin, constituye además una advertencia hacia toda forma de totalitarismo, hacia lo que Hannah Arendt denominó la “obediencia sintáctica”, quizá el propósito final de la didáctica del montaje en el ensayo visual, puesto que es el nexo común de las obras de Doré, Burroughs y McNeill, Sacco, Carrión, Igot y Meurisse, todas ellas una advertencia contra el peligro de considerar incuestionables los vínculos socialmente consensuados entre significados y significantes.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1962). El ensayo como forma. En Th. W. Adorno, *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Ariel.
- Agamben, G. (2005). Aby Warburg e la scienza senza nome. En: G. Agamben, *La Potenza del pensiero* (pp.123-146). Neri Pozza.
- Albertini, F. (2021). La Rabbia di Pasolini. Un film scritto, una poesia cinematografata. *La Rivista di Engramma*, 181, 139–160.
- Baltrušaitis J. (1960). *Réveils et prodiges: le gothique fantastique*. Armand Colin.
- Baltrušaitis J. (1996). *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Flammarion.
- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Mondadori.
- Benjamin, W. (2007). Sobre la facultad mimética. En: Obras. Libro II/Vol.1. Abada.
- Bettelheim, B. (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Bordwell, D. (1995). *El Significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El Cine Clásico de Hollywood. Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960*. Paidós.
- Brancato, S. (2017). *L'Impero dei Segni. Igort tra Walter Benjamin e Walt Disney*. d'If.
- Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov*. Novoe Literaturnoe.
- Bulgakova, O. (2013). La fábrica cinematográfica de gestos. Imágenes y memoria del cuerpo en la era de la globalización. En: F. Benavente, F. y G. Salvadó, (Eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp.251-286). Intermedio.
- Burch, N. (1991). *El Tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Burroughs, W., y McNeill, M. (1979). *Ah Puch is Here*. John Calder.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.

Carrión, J. (2022). *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Galaxia Gutenberg.

Chastel, A. (1988). *La Grottesque*. Le Promeneur.

Cirlot, V. (2017). Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937). *La Rivista di Engramma*, 150.

Connell-Gonzalez, A. (2022), The Tension of Possibility. Reading Closure in *Ah Pook is Here* through the Multiframe. En S. E. Gontarski, (Ed.), *Burroughs Unbound. William S. Burroughs and the Performance of Writing* (pp. 89-104). Bloomsbury.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford University Press.

Didi-Huberman, G. (1998). Préface. *Savoir-Mouvement. L'homme qui parlait aux papillons*. En: P.-A. Michaud. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Macula.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2010): *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire*, 2. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire*, 3. Minuit.

Eisenstein, S. (1927). *Octubre (Oktyabr)*. Sovkino.

Eisenstein, S. (1941). Vertical montage. En: M. Glenny y R. Taylor (Eds.), *Sergei Eisenstein. Selected Works. Vol. II. Towards a Theory of Montage*. IB-Tauris.

Frazer, J. (1991). *La Rama Dorada: magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.

Gombrich, E. H. (1995). *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Alianza.

Greimas, A. J. (1973). *Elementos de una Gramática Narrativa*. En: J. A. Greimas. *En torno al sentido*. Fragua.

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale, recherche de méthode*. Larousse.

Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Shakespeare & Co.

Joyce, J. (1939). *Finnegan's Wake*. Faber and Faber.

Keathley, Ch. y Mittell, J. (2016). *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image*. Caboose.

- Klein, R. (1970). *La forme et l'intelligible*. Gallimard.
- Leyda, J. (1982). *Eisenstein at Work*. MOMA/Pantheon Books.
- Lukacs, G. (1970). Sobre la esencia y la forma del ensayo. En G. Lukacs, *El alma y las formas y La teoría de la novela* (pp. 15-42). Traducción de Manuel Sacristán. Grijalbo.
- McCloud, S. (1993). *Entender el cómic. El arte invisible*. Norma Editorial.
- Malraux, A. (1947). *La Psychologie de l'Art*. T.1: *Le Musée imaginaire*. Skira.
- Martos, A. (2012). El método de la Historia de las formas: Hermann Gunkel y las leyendas de la "Biblia". *Tejuelo*, 13, 48-69. <https://tejuelo.unex.es/tejuelo/article/view/2509>
- McNeill, M. (2012a). *Observed While Falling*. Fantagraphics Books.
- McNeill, M. (2012b). *The Lost Art of Ah Pook Is Here: Images from the Graphic Novel*. Fantagraphics.
- Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. 2. vol. Paidós.
- Michaud, Ph-A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Macula.
- Montaigne, M. de. (2007). *Los ensayos según la edición de 1595 de Marie de Gournay*. Prólogo de Antoine Compagnon. Edición y traducción de J. Bayod. Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Publicaciones de la residencia de estudiantes.
- Papazian, E., y Eades, C. (2016). *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Wallflower Press.
- Parra, R. (2017). Introducción. En: Doré, G., *Historia de la Santa Rusia* (pp. 7-10). El Nadir.
- Pasolini, P-P. (2001). *Per il cinema*. Arnoldo Mondadori.
- Pintor Iranzo, I. (2003). De la retórica al arquetipo, los manuales de guion. *Quaderns del CAC*, 16, 55-63. https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-05/Q16_pintor_ES.pdf
- Pintor Iranzo, I. (2007). *Continuidad y discontinuidad visual en la historieta*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra.
- Pintor Iranzo, I. (2017a). *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Aldea Global.

Pintor Iranzo, I. (2017b). Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov. *Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art*. Hedberg-Olenina, A. y Schulzki, I. (Eds.). *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. <http://dx.doi.org/10.17892/app.2016.0005.60>

Pintor Iranzo, I. (2017c). Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5 (2), 156-188. <https://doi.org/10.17583/brac.2017.2684>

Pintor Iranzo, I. (2018). O Somma Luce. Otherwordly journeys and encounters with the Goddess. A comparative approach of the Dantean heritage in the comic books of Hugo Pratt, Fellini and Manara and Makyo. *Dante e l'Arte*, V, 2-38. <https://doi.org/10.5565/rev/dea.103>

Pintor Iranzo, I. (2020). Ritmo, trance e intervalo alucinatorio: hacia un pensar hipnótico en el cómic. *Tebeosfera*, 14, 3ª época.

Pintor Iranzo, I., y Carrión, J. (2023). Atlas de sueños futuros. Entrevista a Jorge Carrión. *Tebeosfera*, 3ª época, nº 23. https://www.tebeosfera.com/documentos/atlas_de_suenos_futuros._entrevista_a_jorge_carrion.html

Polti, G. (1980). *Les Trente-six situations dramatiques*. Aujourd'hui.

Propp, W. (1981). *Morfología del cuento*. Fundamentos.

Rascaroli, L. (2016). *How the Essay Film Thinks*. Oxford University Press.

Rieger, S. (1998). Richard Semon und/oder Aby Warburg: Mneme und/oder Mnemosyne. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 72, 245-263. <https://link.springer.com/article/10.1007/BF03375526>

Shub, E. (1927). *La caída de la dinastía Romanov (Padenie Dinastii Romanovykh, 1927)*. Sovkino.

Schacter, D.L. (2001). *Forgotten Ideas, Neglected Pioneers. Richard Semon and the Story of Memory*. Psychology Press.

Töpffer, R. (1845). Essai de physiognomonie. En Cailler, P., y H. Darel (Eds.), *Ouvres Complètes de R. Töpffer*. vol. XI (1944). Skira.

Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparátom)*. VUFKU.

Warburg, A. (1988). *Schlangenritual. Ein Reisebericht [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen]*. Klaus Wagenbach.

Warburg, A. (2003). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. M. Warnke y C. Brink (Eds), *Gesammelte Schriften: Studienausgabe*, Bd.2/1. Akademie-Verlag.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Alianza.