

El ATLAS como método cartográfico y arqueológico de montaje, análisis, lectura e interpretación de la imagen audiovisual contemporánea

*Atlas as a Cartographic and Archaeological Method of Montage, Analysis, Reading and Interpretation of the Contemporary Moving Image*

**Imen Bouziri Boullosa.** Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctora en Comunicación Audiovisual por la UCM. Licenciada y Máster en estudios audiovisuales. Sus áreas de investigación: teoría fílmica, ludología, anime studies, estudios culturales (Asia Oriental), antropología cultural, estética, historia del arte e iconografía, filosofía, teoría crítica, estéticas y (sub)-géneros (ficción apocalíptica, ciencia ficción, terror gótico, era PS2/PSX).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1627-8416>

Artículo recibido: 14/10/2024 – Aceptado: 27/02/2025

**Resumen:**

Proponemos una inédita metodología cartográfica y arqueológica; una readaptación del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para su aplicación al ámbito audiovisual. Nuestro ATLAS se basa en una sólida doble triangulación teórica (teorías de la comunicación audiovisual en su cruce con otras disciplinas afines e históricamente emparentadas) y metodológica (combinación de técnicas de análisis audiovisual y hermenéuticas simbólicas). El resultado es una novedosa ‘arqueología audiovisual del saber’ que convierte la imagen cinematográfica, a través de su revalorización epistemológica, en la matriz ontológica de toda representación audiovisual y la fuente de un conocimiento científico ‘en imágenes y por la imaginación’.

**Palabras clave:**

Imaginación simbólica; Atlas; imagen cinematográfica, antropología cultural; cartografía.

**Abstract:**

*We present an unprecedented cartographic and archaeological method: a readaptation of Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne for its application to the field of media studies. Our Atlas relies on a solid double triangulation; theoretical (the intersection of media theories with other related and historically compatible research areas) and methodological (a combination of media analysis techniques and symbolic hermeneutics). The result is a novel ‘media archaeology of knowledge’ which turns the*

*cinematic image, through its own epistemological reevaluation, into the ontological matrix of all media representations and the ultimate source of a scientific knowledge built through images and by the power of imagination.*

**Keywords:**

*Symbolic imagination; Atlas; cinematic image, cultural anthropology; cartography.*

## **1. Introducción**

El presente artículo surge de la necesidad de superar la ausencia de sólidos marcos epistémicos y teórico-conceptuales para la exploración de las dimensiones simbólicas y míticas de las imágenes audiovisuales contemporáneas. Así, se propone una novedosa metodología híbrida y transdisciplinaria que combina un minucioso trabajo cartográfico -y arqueológico- de montaje sinóptico de imágenes con diversas teorías de la comunicación, la antropología cultural (simbólica), la Historia del arte (y la iconografía), la filosofía (la ontología) y los estudios culturales críticos. En su potente articulación sinérgica, este sistema permite no solo desentrañar la complejidad narrativa de textos audiovisuales característicamente contemporáneos, sino que también ofrece una serie de herramientas para aprehender y abordar su pregnancia simbólica y mítica señalando su relevancia filosófica, estética y cultural -e incluso ideológica- en el seno de la tecno-cultura global actual.

## **2. Estado del arte y revisión epistémica**

La pregnancia simbólica de la imagen cinematográfica contemporánea no es un fenómeno que haya dejado indiferente a los teóricos y críticos de la imagen que se han percatado de la profunda cualidad -o vocación, si prefiere- imaginativa de ciertas representaciones audiovisuales y han intentado estudiarlas aproximándose a ellas cada cual desde su área de especialización y sus propios enfoques. A principios del nuevo milenio, David Bordwell (2007) aborda las “forking-path narratives”; narrativas cruzadas que se presentan, cada vez con más frecuencia, bajo el signo de una profunda complejidad narrativa. Su propia compañera de investigación, Thompson (1986) ya planteaba varias décadas antes, basándose en los trabajos de corte semiológico de Roland Barthes (1986), la fascinante teoría del ‘exceso cinematográfico’; una forma extravagante de sobreabundancia formal y estilística que genera excesos en el sentido general de ciertas imágenes en movimiento, por eso mismo percibidas en su recepción como ‘complejas’. Al hacerlo, ambos teóricos inauguraban una ola de trabajos que intentan acotar y delimitar teóricamente el fenómeno. Panek (2006) propone el concepto de “psychological puzzle film” (filmes rompecabezas) y, tras él, asistiremos a la eclosión de numerosas terminologías análogas: los “twist films” (Wilson, 2006), las “complex narratives” de Staiger (2006) o las “modular narratives” (Cameron 2006). En una vena similar, Elsaesser (2006) nos habla de sus famosos “mind-game film”; filmes que juegan literalmente con nuestra mente e in-

cluso, en nuestro país, autores como López-Lorriguillo (2021) se refieren a la ‘complejidad narrativa’ del anime japonés.

Luego, se aprecian nuevos enfoques alternativos, fundamentalmente filosóficos, que ahora reivindican dimensiones sensoriales y tecno-materiales históricamente ignoradas y marginadas de los textos y dispositivos audiovisuales. Autores como Sobchack (1992), Marks (2000), Barker (2009) o Littschwager (2019) prefieren calificar estos textos como ‘experiencias encarnadas’ dada su exacerbada tendencia al exceso no solamente formal y estilístico, sino también sensorial y cierto carácter autorreflexivo y metaléptico -diríase casi performativo- del dispositivo conscientemente asumido. En ese sentido, autores como Lamarre (2010) y Torrents (2017) afirman, por ejemplo, la existencia de un ‘pensamiento tecnológico’ (animético) generado por el anime japonés.

Comprobamos así la existencia de una amplia literatura que ha ido estableciéndose a lo largo de décadas, pero que es, curiosamente, tan ecléctica y caprichosa como su propio objeto de estudio, por lo que no conforma como tal un corpus homogéneo o campo unificado de estudios, sino que son teorías dislocadas que aparecen espontáneamente, aquí y allá, en diversas disciplinas y áreas del conocimiento. Lo que vemos trazarse, irónicamente, es una especie de espectro teórico-disciplinar en cuyas extremidades irán, poco a poco, formándose dos grandes polos opuestos, a la vez que se agudiza una forma extrema de bifurcación epistemológica con la progresiva consolidación de estas dos corrientes de pensamiento emergentes en las que terminan irremediabilmente recayendo unas teorías y otras. Por un lado, más clásico y conservador, veremos reforzada la tradicional perspectiva lingüística-narrativa con la predominancia de los enfoques semióticos y narratológicos e, inevitablemente, su corolario metodológico, la tiranía del análisis textual, o lo que podemos igualmente definir como un excesiva tendencia al textualismo, el culturalismo acrítico y la hermenéutica ciega. Del lado opuesto, supuestamente más vanguardista, hallamos un conjunto de trabajos novedosos apoyados en enfoques ontológicos y fenomenológicos que ponen el foco en las dimensiones procesuales-relacionales, sensoriales, materiales e incluso maquínicas y performativas de la obra audiovisual. En trabajos anteriores, nosotros mismos (Bouziri, 2019) contribuimos en la difusión de este segundo tipo de estudios. Entonces avanzábamos una propuesta epistemológica y metodológica para el análisis de obras audiovisuales que, en su momento, calificamos como ‘complejas’ y esbozábamos una dura crítica de esa primera corriente de investigación de corte semiológico-narratológico y sus abordajes textualistas imperantes en comunicación, planteando, en oposición a estos enfoques dominantes, una perspectiva fenomenológica procesual y definiendo estas textualidades y medialidades disruptivas como “dispositivos audiovisuales encarnados” (Bouziri, 2019).

Pero el desarrollo natural del proyecto nos ha finalmente conducido hacia una profunda revisión epistémica que hoy exige una rectificación parcial de los desarrollos anteriormente presentados y que, a continuación, exponemos. Mantenemos la severa crítica del textualismo y seguiremos denunciando la predominancia de los enfoques semióticos y narratológicos en el análisis audiovisual, así como la mezcla de presupuestos onto-epistemológicos (platónico-aristotélicos) históricamente dominantes en el pensamiento occidental que subyacen a estas tendencias; fundamentalmente; el sustancialismo y la teleología. Pero a través de largos procesos de prueba y error, hemos podido igualmente

identificar una serie de limitaciones que también presentan los nuevos enfoques filosóficos y que es imperativo revelar. Si bien éstos pueden, en ocasiones, ser de interés y enriquecer algunas facetas del debate en curso, contribuyendo a la lenta acotación de la problemática, lo cierto es que también pecan de numerosas aporías y límites no solamente teóricos y metodológicos, sino, al igual que su polo dicotómico, directamente epistemológicos. En particular, destacamos cierta ambigüedad filosófica -consciente o inconsciente- y, sobre todo, una notable falta de aplicabilidad con desarrollos teóricos muy abstractos y conceptos con escasa o nula utilidad para una verdadera teoría de la imagen. Todo ello sin mencionar el condicionante epistemológico que subyace y sustenta gran parte de estos trabajos apoyados en ciertas corrientes característicamente contemporáneas de la filosofía continental como el vitalismo o la ontología orientada a los objetos. El problema fundamental que esto engendra es el desarrollo de una enésima ‘metafísica del cine’ (o del audiovisual) que se solapa a aquella ya planteada por la tradicional semiótica del cine. En oposición a la metafísica u ontología trascendental de la escuela lingüística-narratológica, aquí veremos emerger una paradójica ‘metafísica vitalista’ del cine con elementos de una ‘ontología forzada’. Si la primera convierte sistemáticamente el problema de la ‘irrepresentabilidad’ o la ‘ininteligibilidad’ de los textos en una supuesta ‘complejidad narrativa’ -y solamente narrativa-, la segunda lo transforma en una especie de facultad performativa que adquiere inquietos tintes tecno-animistas por lo que se le supone a la obra capacidades autoconscientes e incluso sintientes propias de los seres vivos.

El breve repaso de la literatura que acabamos de esbozar no solo sirve para roturar el estado del arte e identificar los vacíos en la investigación, sino que apunta hacia las posibles soluciones. Este marco teórico sustentará parcialmente nuestra metodología al proporcionar un amplio espectro de teorías complementarias, algunas de las cuales será posible integrar en una potente configuración que aún textualismo y formalismo, perspectivas culturales y contextuales e incluso enfoques filosóficos y fenomenológicos. Pero es necesario completar y reforzar el cuadro abriendo una tercera vía; una forma alternativa de contemplar y enfrentar el problema de la complejidad -hasta ahora, supuestamente narrativa y/o formal-; una que dinamita precisamente la dicotomía textualismo-formalismo (o performativismo) logrando conciliar los dos eternos polos enfrentados; idea y forma, en un equilibrio entre la búsqueda del sentido y la sincera atención y escrutinio de las formas. El nuevo camino se presenta entonces como una revisión epistémica radical de todo lo anteriormente desarrollado. Aunque recoge -sin complejos- algunos planteamientos y adhiere a ciertos marcos conceptuales preexistentes, no se conforma con ellos siendo consciente de la necesidad de hallar un elemento más -aún inexplorado- que actúe como bisagra entre todos estos enfoques y que, a la vez que rinde cuenta de la ambivalente complejidad narrativa-formal, permita explicar su confuso y constante solapamiento con las funciones simbólicas y míticas innatas del texto.

Así, se plantea, en una inversión radical de las categorías epistémicas tradicionales y sus jerarquías y relaciones hegemónicas, que la clave fundamental de la problemática es la cuestión eminentemente antropológica de la imaginación creadora aquí entendida como origen de toda producción -y toda representación- humana. La imaginación, por tanto, como concepto tomado en préstamo de la antropología cultural, será la nueva piedra angular; el foco que ilumine nuestra manera de contemplar y abordar la pregnancia simbó-

lica y mítica de los textos audiovisuales. El planteamiento implica una revalorización epistemológica de la imagen ahora contemplada no solamente como soporte o forma encarnada, sino como matriz ontológica del propio conocimiento que se pretende alcanzar. Se entiende que no hay imagen -real o virtual- sin imaginación y que solo se puede pensar la imagen a través de sí misma.

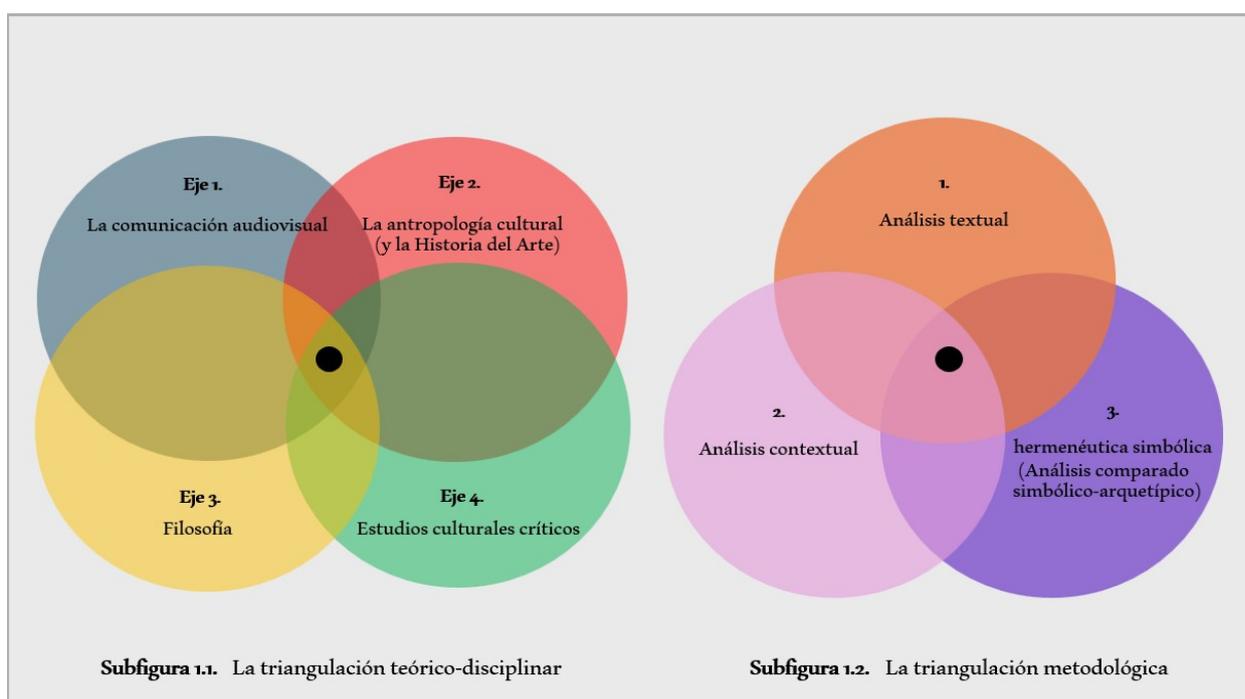
### 3. Exposición de la metodología y sistematización del método ATLAS:

#### 3.1. Una doble triangulación teórico-disciplinar y metodológica

Nuestra metodología se basa en una doble triangulación teórico-disciplinar (de teorías y campos de investigación) y metodológica (de métodos y técnicas concretas de análisis). Los dos esquemas complementarios que presentamos en la Figura 1 ilustran con claridad, a la vez que resumen de manera muy sintética esta compleja, pero robusta configuración que -véase la subfigura 1.1-, se apoya inicialmente en el tetragrama: (1) teorías de la comunicación audiovisual, (2) antropología cultural/de la imagen, (3) filosofía (ontologías procesuales) y (4) estudios culturales críticos. Esta articulación sinérgica que se da primero en los planos epistemológico y teórico conduce, en un segundo momento e irremediabilmente, a su correlato metodológico. El novedoso resultado -véase la subfigura 1.2- es la triangulación metodológica consistente en la triple articulación de (1) el análisis textual (heredado del ámbito más tradicional de la comunicación audiovisual y la teoría fílmica), (2) incursiones puntuales del análisis contextual, basado en perspectivas críticas (sean filosóficas o culturales) y (3) el análisis comparado de corte simbólico-arquetípico -y, en ocasiones, iconográfico- que refleja el aporte de la antropología cultural y la Historia del Arte.

**Figura 1**

*Esquema que resume la doble triangulación teórico-disciplinar y metodológica planteada.*



Para una rigurosa exposición de la metodología, será necesario proceder de manera ordenada presentando detalladamente cada uno de estos dos subsistemas complementarios. Comencemos, pues, con la construcción del marco teórico-conceptual de referencia (la llamada ‘triangulación teórico-disciplinar’) y la descripción de sus cuatro principales ejes que explican el considerable alcance sinérgico de la metodología. Nuestro anclaje original en el terreno de la comunicación audiovisual exige el despliegue de toda una serie de desarrollos provenientes de la teoría fílmica, los estudios sobre animación y la ludología. Teorías puntuales como la del “exceso cinematográfico” (Thompson, 1986) o la del “cine como transfiguración” (Agel, 1953) y ‘*hierofanía*’ (manifestación de lo sagrado) o consolidados trabajos de corte antropológico y socio-psicológico sobre las relaciones entre cine, mito e imaginación como los de Kracauer (2004), Morin (2001) o Münsterberg (2012) son ejemplos claros de nuestras bases teóricas y referencias en materia de comunicación. Por su parte, la combinación de teorías y herramientas conceptuales que conforman el espacio teórico de la antropología cultural (en su vertiente simbólica-arquetípica), la historia -e historiografía- del arte y la iconografía o lo que ha venido a ser ampliamente conocido en el ámbito de las humanidades y ciencias sociales como las ‘teorías de la imagen, la imaginación y lo imaginario’, proporciona un fecundo marco teórico capaz de sostener una sólida teoría de la imagen: la arquetipología antropológica de Gilbert Durand (1968; 1981; 2000) yuxtapuesta a las ‘*hermenéuticas simbólicas*’ de Gaston Bachelard (1985; 1993; 1992; 2004) y Mircea Eliade (2000a; 2000b; 2000c) y/o a los estudios comparativos de las mitologías y las religiones de Campbell (2012; 2013) y Kerényi (2009; 2010; 2010b; 2011) son ejemplos concretos de sus posibles aplicaciones. Las ‘ontologías del proceso’ constituyen, en realidad, la perspectiva filosófica; un posicionamiento de apertura onto-epistemológica conscientemente asumido, inspirado en trabajos seminales como la ontología de la naturaleza y la filosofía de la tecnología de Gilbert Simondon (2008; 2009) o la ‘ontología de la diferencia’ del dúo icónico Deleuze y Guattari (1985; 1988b). Esto enriquece el abordaje teórico de esa mal llamada ‘complejidad narrativa’ al proporcionar perspectivas con la suficiente densidad filosófica para la exploración de los espinosos contenidos emergentes en los textos que nos interpelan. Y, por último, quede subrayado el aporte añadido de los estudios culturales críticos que completan el presente cuadro al ofrecer un rico enfoque contextual sobre las obras permitiendo atender a su especificidad cultural, así como al propio panorama tecno-mediático global y transnacional que envuelve su producción y recepción.

Una vez expuesto el andamiaje epistemológico y teórico de la propuesta, se hace mucho más fácil abordar la triangulación propiamente metodológica, pues ésta puede ser considerada el correlato lógico de nuestras apuestas. El análisis textual, de consolidada trayectoria en el ámbito de la comunicación y los estudios fílmicos, proporciona una triple lectura narrativa, estética y temática que asegura ya un primer abordaje de los textos y de sus representaciones. Pero es evidente que este tipo de hermenéutica de corte culturalista es insuficiente para revelar los aspectos más significativos del texto audiovisual, sin mencionar su incapacidad de desentrañar su potencia simbólica y mítica. Por su lado, el análisis contextual ofrece una rica lectura en clave histórica que compensa algunas de estas carencias ya que permite poner en relación los textos con el conjunto de realidades históricas materiales (culturales, sociales, geopolíticas, económicas, etc.) que

envuelven y condicionan su producción, recepción y consumo. Se llega así a una amplia visión crítica y a una comprensión contextual mucho más profunda de la genealogía de la obra; desde su génesis hasta su evolución y sedimentación en el panteón cultural universal. Pero es, sin duda, el tercer componente el que marca la novedad de la triangulación puesto que nos lleva de una hermenéutica estática -culturalista y teleológica- hacia una hermenéutica simbólica, heurística y creativa, liberada de todo componente esencialista y/o teleológico. Este análisis comparado de corte simbólico-arquetípico no es solo una técnica de búsqueda e identificación de estructuras prototípicas (mitos y arquetipos) y un método para la exploración de los simbolismos y las herencias filosóficas e iconográficas del pasado, sino también un método para estudiar su evolución dinámica y mutación a través del tiempo por medio de los acontecimientos históricos y las nuevas realidades individuadas.

Pero esto no es todo: para alcanzar su verdadero potencial sinérgico, estas inéditas triangulaciones teóricas y metodológicas deberán siempre, a nuestro entender, hallarse sólidamente imbricadas dentro de un marco general todavía más robusto y generoso derivado de la Historia del arte y la iconografía. Nos referimos a la antropología de la cultura -y de la imagen- o *Kulturwissenschaft* de Aby Moritz Warburg y a su monumental *Atlas Mnemosyne*; una propuesta cartográfica y arqueológica que representa, para nosotros, la anhelada bisagra capaz de ligar y articular, sin contradicciones, todas las teorías fílmicas y culturales, planteamientos filosóficos y hermenéuticas simbólicas siendo, por tanto, la verdadera base epistemológica de la propuesta e incluso, como se verá más tarde, el fundamento del propio método “ATLAS”. Es por ello por lo que incluso la triangulación metodológica no tiene sentido sin su completa integración en la intrincada estructura rizomática del método cartográfico que la acoge en su seno catalizando su verdadero potencial sinérgico.

### 3.2. Sistematización del método ATLAS

Pasemos a la exposición detallada del método “ATLAS” y su rigurosa sistematización. El Atlas es una propuesta a la vez teórica y práctica: una herramienta diseñada con vistas a la producción de un conocimiento científico teórico, logrado, no obstante, a través de una praxis artística ampliamente imaginativa que toma la forma de un ambicioso proyecto gráfico y podría decirse incluso plástico. Se trata de un método heurístico, experimental y creativo que consiste en elaborar montajes sinópticos de imágenes de diversa naturaleza y procedencia. Nuestro concepto de ‘Atlas’, profundamente influido por el monumental *Atlas Mnemosyne* de Warburg (2010) y su ‘ciencia de la cultura’ o *Kulturwissenschaft*, remite a una colección abierta, rizomática, no jerárquica, virtualmente expandible e infinitamente actualizable, de mapas de imágenes interconectadas. Estos ‘enjambres de imágenes’ aparecen montados en conformaciones plásticas llamadas ‘paneles’. También, hablamos con frecuencia de ‘galaxias de imágenes’, una expresión menos técnica, pero teóricamente connotada que privilegiamos para referirnos concretamente a la ‘unidad general de sentido’ que emerge de cada panel dónde siempre observaremos la obsesiva aparición y consolidación de un mismo patrón. Siguiendo esta misma lógica, hablamos de ‘constelaciones de imágenes’ para señalar los conjuntos y subconjuntos simbólicos menores en los que tienden a escindirse los paneles. Las constela-

ciones se corresponden, pues, a reelaboraciones contemporáneas; variaciones creativas y/o formas ultraspecializadas de la figura principal invocada por el panel.

La intención de toda esta praxis es la obtención de una minuciosa radiografía de la morfología –esto es, las principales formaciones simbólicas y míticas- de la imaginación reflejada en las representaciones de un determinado corpus de textos audiovisuales contemporáneos. Nuestros montajes sinópticos permiten verdaderos diálogos transemióticos -transtextuales y transmediáticos- al articular la convergencia de imágenes procedentes de una multiplicidad de lenguajes audiovisuales; fotogramas extraídos de la muestra (la producción estudiada), así como, en general, imágenes derivadas de los procesos de producción, recepción y/o promoción de las obras (*découpage* técnicos, arte conceptual, *trailers*, pósteres, *merchandising*, etc.). Pero esto no es todo, ya que esta materia prima con la que trabaja el investigador es, *a posteriori*, confrontada a un segundo plano de imágenes que son Patrimonio de la Historia del Arte y el Pensamiento humanos: reproducciones digitales de bocetos, dibujos, pinturas, grabados, esculturas, textos sagrados y manuscritos, reliquias, monumentos arquitectónicos, artefactos arqueológicos, etc.

Antes de entrar en los pormenores más técnicos del método, hemos estimado pertinente presentar sintéticamente, en la Tabla 1, las principales etapas de este meticuloso trabajo cartográfico y arqueológico. En ella se ofrece una primera descripción -lo más breve, pero explicativa posible- de las diferentes fases (y subetapas) que dan finalmente lugar a la elaboración -esto es, el diseño y la construcción- de los paneles de un Atlas.

**Tabla 1**

*Etapas constitutivas del método cartográfico ATLAS*

<b>Etapas</b>	<b>Subetapas (si las hubiera)</b>	<b>Breve descripción general</b>	<b>Tipología y/o lógicas que la rigen</b>
I. Mapeo		Confrontación de imágenes de diversa naturaleza y origen que parecen fundamentarse en una misma base arquetípica o ‘modelo estructurante’.	Operación pre-reflexiva e intuitiva (previa a toda forma de racionalización y/o conceptualización).
II. Cualificación (desglose)		Asignación de ‘valoraciones expresivas’ a los diferentes componentes del panel.	Práctica valorativa, inspirada en el automatismo psíquico preconizado por las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, que sigue la misma lógica pre-reflexiva ya descrita.
III. Testeo (cualitativo)		Aplicación de herramientas conceptuales y técnicas específicas, tomadas en préstamo de la metodología y el mitoanálisis durandianos: la ‘redundancia’, la ‘metábola’, las ‘cuencas semánticas’, etc. (Durand, 2000) para poner a prueba la solidez y demostrar objetivamente la pertinencia teórica -simbólica y mítica- de	Método empírico-analítico de tipo cualitativo. Contrariamente a las anteriores, esta etapa se apoya en un conjunto de técnicas que producen un conocimiento empírico y permiten la verificación -o refutación- objetiva de la pertinencia teórica de los patrones por medio de categorías y criterios cualitativos previamente definidos (repetición, va-

		los patrones identificados.	riación, carácter representativo). De modo que, esta fase marca el paso de las aproximaciones hasta ahora intuitivas a la praxis propiamente analítica e interpretativa.
IV. Análisis y hermenéutica simbólica	1. Triangulación metodológica	Aplicación de la triangulación metodológica (combinación de técnicas de análisis textual, contextual y hermenéuticas simbólicas).	Método híbrido analítico-hermenéutico de corte comparativo y con un enfoque crítico. Fruto de las operaciones anteriores, lo que emerge es una relectura histórica de los arquetipos y mitos a través de las representaciones audiovisuales contemporáneas y, en consecuencia, de la propia Historia del Arte.
	2. Relectura (Desmontajes y Remontajes)	Ésta no es una fase activa del método, sino más bien pasiva. Por acumulación sinérgica de los ejercicios anteriores, se producen desmontajes y remontajes intelectuales y plásticos del ATLAS inicial.	
V. Tratamiento bibliográfico (sistemas y técnicas inéditas de)	1. Ordenación y numeración de los paneles (y las imágenes)	Diseño novedoso y aplicación inédita de una serie de sistemas y técnicas especializadas para el tratamiento bibliográfico más riguroso posible de las eclécticas fuentes audio-visuales empleadas para la elaboración del ATLAS: su ordenación, indexación y correcta referencia bibliográfica e incluso la construcción progresiva de una base de datos infinitamente actualizable.	Método bibliográfico. Basándonos en la norma APA preexistente y sus protocolos estandarizados, aquí se han diseñado <i>ad hoc</i> y aplicado técnicas bibliográficas especializadas que responden eficazmente a la complejidad <i>transmiótica</i> e iconográfica de la metodología de investigación planteada.
	2. Indexación de los paneles y referencia bibliográfica (imágenes)		
	3. Citación textual		

Como vemos en la Tabla 1, el método cartográfico ATLAS se basa en cinco grandes operaciones de ‘mapeo’, ‘cualificación’ (o desglose), testeo, análisis y tratamiento bibliográfico. Estas etapas bien diferenciadas permiten, *grosso modo*, la clara identificación y extracción de conjuntos simbólicos -temas, motivos, figuras, etc.- redundantes y su consiguiente exploración antropológica (análisis e interpretación).

Se comienza con un mapeo cartográfico de las imágenes; su encuentro azaroso es inicialmente orientado por una suerte de modelo estructurante intuitivamente percibido (imagen primordial evocada) en el que éstas parecen fundarse apelando insistentemente a un mismo tipo de ‘afecto’. Argumentamos que existe un componente propiamente ‘arquetípico’ que subyace a cada conformación, desde la galaxia más amplia y general hasta la constelación más pequeña y específica, y que sería, de hecho, el que le otorga su pregnancia simbólica y/o mítica (dimensión formal). Pero no es ésta únicamente una relación simbólica. El elemento arquetípico también imparte una unidad de sentido que es la que genera la complejidad erróneamente percibida como narrativa dado que produce cierta relevancia -e incluso sofisticación- teórica en el plano temático (dimensión conceptual). Comprobamos así el desdoblamiento del poder epistemológico de la función simbólica de la imaginación y el prodigioso surgimiento de una dualidad que, por ello, hemos definido dialécticamente como “*imagénico-conceptual*”. En términos formales,

se trata siempre de morfologías concretas -figuras de estilo o motivos míticos- configuradas en base a un determinado patrón; este puede ser temático, estético, genérico, retórico, simbólico, discursivo, etc. o, a menudo, una caprichosa y compleja amalgama de todas -o algunas de- estas dimensiones. Y, en términos conceptuales se generan constantemente significados y significaciones; formas específicas de pensar y concebir el ser y la realidad. El patrón suele actuar como un vórtice atrayendo hacia sí un remolino de imágenes 'afines'. Estas convergen, como magnetizadas, gravitando en torno al elemento arquetípico y proponiendo, cada cual, variaciones creativas y reelaboraciones contemporáneas del mismo.

La segunda operación de 'cualificación' prosigue con esta lógica pre-reflexiva de aproximaciones intuitivas con cierto componente -diríase casi- 'afectivo'. Antes de argumentar en favor de la pertinencia y el interés teórico de esta fase 'prerracional' - lo que equivale siempre a decir, imaginativa- del método, es necesario presentar las principales herramientas conceptuales que lo sostienen. Y, ya de paso, también se hace imperativo abordar, de una vez por todas, aquella que ha sido una de las mayores aporías teóricas enfrentadas en este trabajo; y aquí nos referimos a la 'cuestión arquetípica'. Nuestra investigación se apoya, desde su concepción original, en la antropología cultural y en toda una serie de teorías de la imaginación -hermenéuticas simbólicas, historias de las religiones y mitologías comparadas- que, a su vez, se han sustentado en el enfoque arquetípico originalmente planteado en la obra seminal de Carl Gustav Jung y su psicología arquetipal (1970).

Quede claro -lo reiteramos- que adherimos al espacio teórico de la arquetipología como lo demuestra nuestra integración de las 'estructuras antropológicas de lo imaginario' de Gilbert Durand (1981). No obstante, habrá que matizar, que nuestra defensa del componente arquetípico no se da sin condiciones. Quizá, sería más correcto afirmar nuestro interés por '*una antropología atenta a las formas persistentes*'; esto es, que revela la orgánica supervivencia de modelos estructurantes: imágenes mentales primordiales reincidentes en la Historia que parecen, desde siempre, producir en la mente humana las mismas morfologías y tipologías de imágenes encarnadas -artísticas, culturales, audiovisuales, etc.- y esto con independencia del lugar o del momento histórico. Vemos cómo esta idea coincide con lo que somera, pero esencialmente es la teoría de los arquetipos. Pero el problema fundamental de esta antropología simbólica es cierta rigidez del componente arquetípico que puede llegar a ser tomado al pie de la letra. Su notable límite es su relativa incapacidad de rendir cuenta de la evolución y la adaptabilidad de los arquetipos y mitos que no son inmunes al cambio ni a las transformaciones que aquejan el pensamiento humano y los valores dominantes en cada época. Aquí es donde se hace imperativo para nosotros marcar distancias con respecto a ciertos posicionamientos rígidos e introducir nuestras propias condiciones para una 'antropología arque/prototípica' abierta y procesual.

Para empezar, rechazamos la noción más tradicional y estricta del 'arquetipo' como una forma *a priori*, invariable y transcendental, pues conduce inevitablemente a una forma paradójica de determinismo psicobiológico. En contrapartida, proponemos su reconceptualización epistemológica, apoyados en las ontologías procesuales de manera a aprehenderlo como una forma estructurante, sí, pero también flexible y moldeable. No

es casualidad que hallemos en la obra seminal de Warburg (2005; 2010b) la clave de toda esta encrucijada teórica. En sus fascinantes ensayos, este plantea una serie de reflexiones y algunos conceptos que hacen precisamente referencia a este fenómeno ambivalente de modelos estructurantes, pero a la vez cambiantes. Cree identificar, un fenómeno de ‘pervivencia’ (*nachleben*) de formas primitivas, paganas (y/o de la antigüedad) en el arte Renacentista y, más tarde, moderno. La ‘pervivencia’ rinde cuenta de la transformación dinámica de los mitos y arquetipos; dinamita su concepción histórica y trascendental convirtiéndolos en modelos maleables y morfologías en constante devenir. En este mismo sentido, Warburg (2005; 2010b) no tardará en acuñar su fascinante concepto del *Pathosformel* (literalmente, “*fórmula de pathos*”); formas sensibles -imágenes, sonidos, movimientos, palabras, gestos, símbolos, etc.- cambiantes en el tiempo, tan sumamente expresivas y sugestivas que resultan intensas, patéticas, exageradamente dramáticas y extrañamente remanentes; en suma, excesivas, y que se repiten obsesivamente a lo largo de la historia volviendo constantemente como un eco fantasmal. Didi-Huberman se refiere poéticamente a ellas como “formas corporales del tiempo superviviente” (2013, p.173). Vemos cómo estas definiciones coinciden con nuestra propia noción expandida del arquetipo como forma a la vez ‘afectante’ y ‘afectada’. Esto nos lleva finalmente a plantear la idea de ‘fórmulas prototípicas’, expresión que, a partir de ahora, emplearemos de manera intercambiable.

La aplicación de esta nueva noción del arquetipo a nuestra metodología amplifica su alcance epistemológico y, en consecuencia, el de los hallazgos teóricos de toda investigación apoyada en ella. Al sortear con éxito la aporía del determinismo psicobiológico, la pervivencia del arquetipo o la redundancia del mito pueden finalmente ser interpretadas en términos de evolución y devenir creativo. Así, saltamos de la hermenéutica ciega y del determinismo cultural; de la disputa con las imágenes y las lecturas abusivas que las fuerzan a confesar ‘verdades absolutas’, ‘significados ocultos’ e ‘intenciones autorales’ a una gaya hermenéutica heurística y creativa que se satisface de poner las imágenes en contacto dejando que estas nos hablen libre y espontáneamente de sí mismas o ‘*ardan en su contacto con lo real*’ como recomienda nuevamente Didi-Huberman (2013).

Ahora sí que podemos aprehender aquella operación pre-reflexiva de ‘asignación de valoraciones subjetivas’ que constituía la segunda etapa del método ATLAS. Entonces, no disponíamos de las herramientas conceptuales necesarias para su clara definición, pero a la luz de estos nuevos desarrollos, es evidente que la práctica de ‘cualificación’ no es ni más ni menos que la ‘captación intuitiva de las fórmulas de pathos’. Estamos ante una forma de intelección -y, por tanto, de conocimiento- imaginativa; es decir, espontánea, que precede a toda operación de conceptualización y/o racionalización.

Evidentemente, a esta primera fase heurística, sigue siempre, una tercera etapa empírica de testeo; un proceso lógico y experimental de prueba y error a los que son sometidos los patrones identificados. Los que logran finalmente formar parte del Atlas en su versión definitiva es porque han superado con éxito los numerosos filtros y pruebas de resistencia mostrando su obstinada reemergencia y transformación creativa a través del tiempo. En ese sentido, señalamos el interés de algunas herramientas conceptuales tomadas de la antropología de Gilbert Durand; en especial, ‘la redundancia’ y ‘las cuencas semánticas’ (Durand, 2000), conceptos que hacen precisamente referencia al carácter

obsesivo-compulsivo de los arquetipos y mitemas y corroboran la pertinencia simbólica y mítica de los patrones. Durand apunta al carácter ecléctico y caprichoso de estas formaciones simbólicas cuya ‘complejidad’, contrariamente al discurso académico dominante, no es simplemente ‘narrativa’ sino que se manifiesta bajo el signo de la impureza ontológica y semiótica: son, pues, “*paquetes sincrónicos*, enjambres, constelaciones, etc.” poseedoras “de resonancias, de homologías, de semejanzas semánticas”. (2000, p.106). Y nosotros añadimos que son conjuntos conformados por una sincrética amalgama de dimensiones narrativas, estéticas, técnicas, formales discursivas, poéticas, retóricas, simbólicas, icónicas e incluso elementos propiamente cinemáticos (movimiento, montaje y relación de planos, temporalidad, ritmo, etc.).

Otra herramienta rescatada de la *mitodología* durandiana y de gran interés para nuestra praxis cartográfica es la noción musical de la metábola, una brillante técnica de ‘cualificación intuitiva’ que permite completar el presente cuadro. Ésta permite aprehender el obsesivo retorno en la historia del arquetipo/mito como variante de manera análoga a la reiterada vuelta en el ámbito musical de un tema o una variación. La práctica de ‘cualificación’ que fundamenta la construcción del Atlas es, pues, para nosotros, una operación de atribución de valoraciones expresivas del mismo modo en que Durand, por ejemplo, le da nombre a la ‘*figura*’ -en este caso literaria- ‘*de la intimidad cerrada*’ para referirse a una serie de ingeniosos recursos narrativos; “capillas, cartujas, patios de naranjos, recámara elevada, la celda de la cárcel, el retorno a la prisión feliz” (Durand, 2012, p.110) frecuentemente empleados en la obra de Stendhal. Del mismo modo, para la construcción del ATLAS G.A.I.A., que más tarde presentaremos como estudio de caso, hemos aplicado esta técnica para destacar salientes motivos y figuras que, a nuestro entender, proponían, en el contexto de la producción estudiada, nuevas concepciones del fin del mundo y de las relaciones problemáticas entre lo humano y lo tecnológico tal y como ‘el motivo germinal’, las ‘micrografías apocalípticas’, el ‘bio-esoterismo’ o la ‘Tecnomorfosis’ (Bouziri, 2024). Así, se logran englobar, bajo un mismo gran denominador valorativo común, una serie de subfiguras; nuevas variaciones contemporáneas -y cinemáticas- de eternos arquetipos y mitos.

La fase de testeo es seguida por una cuarta etapa de ejercicios analíticos y hermenéuticos combinados donde se aplica la triangulación metodológica con su potente sinergia de técnicas de análisis audiovisual y hermenéuticas simbólicas. Ésta se corresponde a la fase más vital de la metodología en el plano estrictamente teórico, ya que es cuando se movilizan las capacidades críticas y hermeneúticas que darán lugar a los principales hallazgos y desarrollos conceptuales.

La quinta etapa es, por el contrario, la más técnica, pero por ello mismo, también aquella que más contribuye, desde el punto de vista metodológico, en la rigurosa sistematización del método. Para este objetivo, hemos específicamente diseñado y aplicado un conjunto de novedosas técnicas y sistemas especializados para el tratamiento bibliográfico, la catalogación y el archivado digital (bases de datos) del ATLAS. Dado el ingente número de imágenes que pueden llegar a formar un Atlas, un panel termina siendo un objeto estética, teórica, formal y metodológicamente complejo. Es, a la vez, él mismo, una pieza artística original que es posible definir como ‘un collage digital’ y una herramienta metodológica dentro de un marco epistemológico todavía más amplio. Primero, hubo

que definir un sistema de identificación y ordenación bibliográfica de los paneles. Para ello, nos basamos parcialmente en la técnica implementada por el editor de la versión castellana del *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010a). Este sistema permite mapear, enumerar, catalogar y referenciar con gran rigor científico las miles de imágenes que pueden llegar a conformar un proyecto de Atlas. Pero también añadimos una serie de modificaciones y mejoras que, a nuestro entender, corrigen y refuerzan todavía más si cabe el método adaptándolo, además, a las nuevas realidades del entorno digital y la tecno-cultura popular global.

Todos los paneles aparecen numerados en orden ascendente (1, 2, 3, + .... N). Cada panel se despliega en dos páginas enfrentadas. A la derecha (página impar), aparece el montaje plástico en sí para su examinación y lectura y, del lado izquierdo (página par adyacente), una ficha bibliográfica con toda la información elemental. Encabezando esta ficha vemos, primero, su categoría bibliográfica y la respectiva numeración (Panel 1, Panel 2, Panel 3... Panel N) seguido por un título lo más breve y descriptivo posible. No obstante, preconizamos que dicho título también sea ‘calificativo’ y ‘expresivo’ y, ello, como ya sabemos, a riesgo de caer en formas de subjetividad. A continuación, encontramos la denominada ‘galaxia imagénico-conceptual’: un párrafo compacto conformado por una serie de palabras clave; un tren de terminologías, expresiones, ideas y conceptos clave anotados unos tras otros y únicamente separados por puntos. Se trata de una extensión de nuestra práctica valorativa. Así, aprehendemos intuitivamente el elemento prototípico subyacente. Señalemos nuevamente el carácter creativo -diríase lúdico- de esta praxis que no pretende, en ningún caso, imponerse como una lectura absoluta o hegemónica del panel, sino, por el contrario, estimular la imaginación del lector para que él mismo genere su propia su galaxia de terminologías.

Luego viene un pequeño dibujo esquemático cuyo emplazamiento puede variar dependiendo de la extensión de los demás elementos. Este reproduce esquemática, pero fielmente la morfología del verdadero montaje a través de la posición, la forma y la relación entre imágenes. El esquema es sumamente valioso: hace que el lector pueda reconocer sistemáticamente las imágenes por la coincidencia exacta de su posición y facilita, más tarde, su catalogación y archivado digital (base de datos). También presenta interesantes indicios visuales; numeraciones que relacionan subconjuntos de imágenes. Estas pistas no se hallan en el montaje original, como tampoco la ordenación de las imágenes que no sigue un criterio lógico, sino, de nuevo, cualitativo y subjetivo, establecido en base a relaciones simbólicas. Todos estos elementos añadidos terminan generando un segundo doble montaje intelectual y plástico hábilmente solapado al original. Podría definirse como una segunda propuesta de lectura; al orientar la mirada del lector, al sugerirle senderos específicos, trazan determinadas líneas. Pero de nuevo, recalamos el carácter meramente sugestivo y orientativo de estas conexiones, así como la invitación abierta dirigida al lector para que trace sus propias constelaciones. En sus notas de editor, Warnke comenta a propósito de este pequeño dilema:

“En la aplicación de este principio de numeración hubo que hacer interpretaciones de los paneles. A menudo es difícil decidir el orden, pues diversas disposiciones posibles pueden tener su particular sentido. Por eso se ha insistido en que las secuencias que aquí se ofrecen no son sino propuestas de interpretación del

pensamiento de Warburg en constantes temáticas y motívicadas, en oposiciones y en asociaciones y ocurrencias.” (Warburg, 2010a, p.VII)

Existe un primer nivel de numeración/ordenación, el del propio panel cuyas imágenes conforman una gran unidad de sentido a la que corresponde la serie numérica natural (1, 2, 3..., N). Un segundo nivel, la serie numérica ( $1^1, 1^2, 1^3 \dots, 1^N$ ) designa los enjambres; esto es, imágenes pertenecientes a constelaciones menores que proponen variaciones específicas de la figura principal. Luego existen niveles inferiores. En ocasiones, las imágenes son ampliaciones o reencuadres de una imagen de nivel superior y muestran, por ejemplo, un mismo objeto solo que magnificado, captado desde otro ángulo o, simplemente, reducido a un detalle mínimo. En estos casos, le asignamos, tras su correspondiente número de serie, una letra mayúscula en posición de superíndice (ej.:  $2^A, 5^B, 7^C \dots$ ). Estos niveles pueden superponerse los unos a los otros en complejas relaciones lógicas y/o simbólicas. Las numeraciones “ $2^1$ ” y “ $2^{1A}$ ”, designan, por ejemplo, dos imágenes pertenecientes a una misma serie secundaria (el enjambre 2), siendo una de ellas ( $2^{1A}$ ) el detalle magnificado de la otra ( $2^1$ ).

Otro aspecto es nuestro segundo sistema de referencia bibliográfica. La relativa novedad del Atlas como método explica la ausencia, en la actualidad, de sistemas específicamente desarrollados para su tratamiento bibliográfico. No ha habido propuestas formales ni desde el ámbito clásico de la historiografía del arte y la iconología ni tampoco desde la literatura especializada en el estudio del legado de Warburg. Sin embargo, volvemos a encontrar un interesante pista en el *Atlas Mnemosyne* de la editorial Akal (Warburg, 2010a) que hemos recogido y perfeccionado. Tras el pequeño esquema, se ofrece un listado exhaustivo de todas las imágenes que componen el montaje debidamente referenciadas conforme a la norma APA7 (el *American Psychological Association* en su séptima edición). Esto permite un primer y rápido acceso a los datos más elementales del panel identificando las obras por título (sea real o descriptivo), autor, año de producción y, si fuese pertinente, lugar de exhibición. Pero, como decíamos, hemos afinado todavía más esta técnica al considerar que es algo exigua y que no logra cumplir estrictamente con todas las pautas y buenas prácticas bibliográficas. Habrá que recordar que estamos trabajando con cientos de paneles y miles de imágenes no solo pertenecientes a un emblemático corpus de textos audiovisuales contemporáneos, sino también, al propio Patrimonio de la Historia Universal del Arte y esto produce una enorme complejidad teórica, técnica, estética, plástica, iconológica e, irremediablemente, bibliográfica. Creemos que toda investigación que haga uso de la herramienta debería aportar una bibliografía especializada. Tras la lista bibliográfica común donde aparecen referenciados todos los textos citados, exhortamos a presentar un segundo listado bibliográfico. Se trata de una indexación exhaustiva de los paneles que conforman el Atlas por orden de aparición, así como, para cada panel, la lista completa de referencias bibliográficas de las imágenes que lo conforman, tratadas como figuras independientes. Nuestra técnica de indexación permite la constitución de un enorme catálogo de obras artísticas y objetos culturales; un colosal archivo digital de proporciones casi enciclopédicas. En realidad, lo que finalmente se genera para cada Atlas es una prodigiosa base de datos permanentemente expandible y actualizable que presenta, además, datos estadísticos de gran interés a los que podríamos incluso aplicar, a pequeña escala, técnicas de procesamiento y minería de da-

tos (número de paneles e imágenes, tipos/clases de artefactos más comúnmente citados, categorías o relaciones más frecuentes, etc.).

Como último aspecto de la sistematización del método, es preciso señalar que hemos desarrollado un eficaz sistema de citación textual de los paneles e imágenes del Atlas. Se trata de una técnica de codificación que genera un código bibliográfico. Este actúa, dentro del texto, como un atajo agilizando considerablemente las constantes referencias a los diferentes componentes -generales o específicos- del Atlas. De este modo, se logra unificar el formato de referencia textual evitando confusiones. Pero la función de este código abreviado no es únicamente bibliográfica, sino también metódica; este se revela como un instrumento de gran precisión en los análisis audiovisuales donde se tiende, por momentos y etapas, a poner el énfasis en imágenes concretas y/o grupos específicos de imágenes. Gracias a su carácter estandarizado, su lectura unívoca y su concisión, la siguiente fórmula nos evita redundancias y ambigüedades en los análisis:

[Pan(número del panel).En(número del enjambre, si existe).Img(número/orden de la imagen)].

Planteemos el ejemplo del hipotético código [Pan20.En4.Img4<sup>1C</sup>] que designaría la tercera imagen-detalle de la primera imagen del cuarto enjambre de un vigésimo panel. Evidentemente, una vez asentada la regla principal, es comprensible que puedan darse una multiplicidad de variantes, excepciones y casos particulares dependiendo de la composición del panel o de las propias necesidades del análisis. Nótese como, en el ejemplo ofrecido, la ordenación de la imagen porta el número de la serie secundaria (el enjambre al que pertenece), pero no todos los paneles contienen enjambres secundarios. El código [Pan34.Img5] designaría, simplemente, la quinta imagen de un panel con un único gran montaje. Otro caso particular, esta vez dictado por las exigencias del análisis, puede darse cuando el investigador necesita hacer referencia a un determinado grupo de imágenes que no forman necesariamente parte de una misma serie lógica y/o simbólica. En esta ocasión, en la porción del código relativa a la ordenación de la imagen, enumeramos individualmente las imágenes de la siguiente manera:

[Pan(número del panel).En(número del enjambre si lo hubiera).Img (A, B,... y Z)].

[Pan16A.Imágenes 1, 4 y 5] designaría, por tanto, las imágenes primera, cuarta y quinta del decimosexto panel. El investigador podría querer hacer referencia solo a algunas imágenes en secuencia lógica dentro de un mismo enjambre habiendo otras imágenes, dentro de la serie, que no sería pertinente mencionar para el análisis. En este otro caso, recurrimos a la bisección matemática del intervalo:

Pan(número del panel).En(número del enjambre).Img(orden de la primera imagen- orden de la última imagen)].

Así [Pan2.En3.Img 3<sup>1</sup> - 3<sup>5</sup>] haría referencia a las imágenes contenidas en el intervalo que va desde la primera hasta la quinta imagen del tercer enjambre del segundo panel. Todos estos meticulosos protocolos de indexación y de referencia bibliográfica podrían, a priori, parecer excesivamente estrictos, pero hay que entender que es su simbiótica sinergia la que permite, en última estancia, la edificación de un sólido y robusto sistema bibliográfico capaz de asegurar la integridad académica y un intachable rigor científico

a la hora de trabajar con miles de materiales y fuentes audio-visuales cuyos derechos artísticos y/o intelectuales, además, no pertenecen al investigador. La minuciosa sistematización del método que acabamos de exponer constituye, por nuestra parte, un sincero esfuerzo para afinar con la mayor precisión posible todos los aspectos epistemológicos, teóricos y técnicos del método. El carácter pionero del Atlas justifica el despliegue de todas estas técnicas, estrategias y recursos específicamente diseñados con el objetivo de prevenir y resolver sus posibles aporías metodológicas garantizando así su aplicabilidad y reproducibilidad experimental en futuras investigaciones.

#### 4. Resultados: estudio de caso y aplicabilidad

No hay mayor prueba de la solidez y de la eficacia de la metodología que la contemplación de nuestro colosal ‘Gran Atlas de Imágenes Apocalípticas’ (G.A.I.A) con sus 134 paneles y hasta 1420 imágenes; la investigación original -una tesis doctoral- para la cual fue desarrollada *ad hoc* la presente metodología (Bouziri, 2024). Gracias al doble despliegue de las prácticas cartográficas y analíticas-hermenéuticas, asistimos a la sorprendente eclosión en su seno de cientos de figuras y motivos emergentes que se corresponden a reelaboraciones contemporáneas de eternos mitos y arquetipos. Ha sido tan abrumadora la fecundidad de la herramienta que hemos estimado necesaria su división en cinco grandes volúmenes temáticos que emergen a modo de gran epopeya audiovisual reflejando la densidad el pensamiento cinematográfico crítico de la producción audiovisual japonesa contemporánea en él estudiada.

En el primero volumen, ‘GÉNESIS’, rastreábamos la evolución histórica de los antiguos mitos de la creación y antropogonías hasta la producción estudiada y, así, se evidenciaba su actualización -tecnológicamente mediada- a través de salientes figuras como el motivo germinal y las hierogamias cósmicas e, incluso, su completa reinención con el motivo celular y sus simbolismos infecciosos. En ‘EVOLUCIÓN’, se imponían motivos crípticos como el bio-esoterismo, los bestiarios lunares, los angelismos y mesianismos invertidos o el grotesco *leitmotiv* de la tecno-morfosis con sus simbolismos carnales, sexuales y gastrointestinales. En ‘BIOTECHNÉ’, aparecían motivos y figuras como ‘los titanes biomecánicos’ y las nuevas guerras sagradas entre dioses y monstruos -ahora biotecnológicos- o los devenires posthumanos -bestiales, animales, femeninos- y, todo esto desvelaba, a su vez, la figura más fundamental todavía de la tecno-alquimia. En Apocalipsis, reemergían espectros de un pasado colectivo traumático; enfrentábamos la crudeza del motivo nuclear con su lacerante imaginería radioactiva y presenciábamos visiones escatológicas de diluvios e infiernos sobre la tierra. Y, finalmente, en Renacimiento, descubriríamos el nuevo ‘*Evangelio del Siglo*’ con su teatro cósmico de la destrucción y sus simbolismos cíclicos de la purificación y la renovación.

Así, este estudio de caso demuestra la capacidad del método ATLAS para revelar patrones simbólicos-míticos en narrativas audiovisuales contemporáneas. Su eficacia, precisión y prodigiosa fertilidad han quedado más que corroboradas, pero también se han evidenciado, en paralelo, sus posibles límites y aporías siendo la más destacable la ausencia de la dimensión sonora de lo ‘audio-visual’ en el actual formato gráfico

‘ATLAS’ y la consiguiente necesidad de hallar formas de integrar este componente tan vital, intrínseco a la imagen cinematográfica, para una representación más completa.

## **5. Discusión y conclusiones**

Así llegamos a la discusión final sobre el alcance de la metodología. Su eficacia y aplicabilidad han quedado rotundamente demostradas a través de nuestro estudio de caso. Nuestros hallazgos teóricos no hubieran sido posibles sin el aporte novedoso de nuestra readaptación del método heurístico warburgiano que se abre generosamente a la imagen cinematográfica y atiende a su condición ontológica híbrida. Constatamos cómo el choque simbólico-iconológico entre imágenes tan diversas hace posible la materialización de esa ‘arqueología visual del saber’ anhelada por Didi-Huberman (2013). Y es que su colisión, solapamiento, recombinación, manipulación, acoplamiento y conexión; su constante desterritorialización y reterritorialización, así como su posterior sometimiento grupal y yuxtaposición metaléptica a ese segundo horizonte de imágenes que son Patrimonio Cultural de la Humanidad produce lo que Foucault (2010) calificaría como maravillosas “heterotopías”. Este es, sin duda, un primer hito reseñable de la metodología que permite poner en relación un determinado corpus audiovisual con el conjunto del Patrimonio Cultural de modo que este pueda ser íntimamente explorado revelando sus delicada morfología interna; sus ‘fórmulas prototípicas’. Así, no solo es posible ubicar la producción en el seno de nuestro panteón cultural al identificar con claridad sus herencias –filosóficas, literarias mitológicas, iconográficas, estéticas- del pasado, sino también valorar su potencial ontogenético -transformador de modelos y generador de nuevos imaginarios- de cara al futuro. Son desmontajes y remontajes del tiempo que revolucionan por completo nuestra lectura de la Historia del Arte.

Una segunda ventaja es el tipo de abordaje analítico transemiótico y transmediático que la herramienta produce siendo capaz de trascender por completo las fronteras del lenguaje o medio audiovisual. El Atlas acoge una amplia gama de sistemas semióticos -e intersemióticos- que van desde los lenguajes audiovisuales -el cinematográfico, el animético y el videolúdico- hasta medios gráficos y plásticos o, simplemente, textos literarios. Al hacerlo alcanza un hito, hasta ahora bastante raro en el ámbito de la comunicación, y es el abordaje teórico y analítico indiscriminado y simultáneo de los textos. Esto, además, le confiere como ya hemos señalado, esa exacerbada sensibilidad frente a las realidades del entorno digital; las nuevas textualidades, medialidades y literacidades que caracterizan la tecno-cultura visual global contemporánea. Si hemos logrado superar las tradicionales barreras del medio es precisamente en virtud de la apertura epistemológica inicialmente adoptada: el método warburgiano no se despliega en base a un sistema semiótico cerrado, sino que se guía por una noción ontogenética de la imagen cinematográfica como unidad ontológica de todo fenómeno audiovisual.

## **6. Limitaciones y futuras aplicaciones**

Antes de finalizar, quisiéramos ofrecer un par de apuntes críticos sobre las posibles limitaciones, así como futuras aplicaciones de la metodología. En lo referente a sus debilidades y flaquezas, es necesario volver a señalar la llamativa falta del componente “au-

dio” o dimensión sonora dentro del Atlas. En este caso, el problema no es teórico en sí, puesto que, en los análisis, el sonido goza de la misma atención que la imagen siendo frecuentemente estudiado en sus múltiples dimensiones. La aporía es, más bien, una limitación técnica que solo recae sobre la praxis cartográfica y que se debe, lógicamente, a las propias especificidades tecno-materiales de la herramientas cuya naturaleza gráfica nos obliga a trabajar con versiones estáticas de nuestras imágenes en movimiento. Si bien ésta es, efectivamente, para nosotros una limitación, especialmente teniendo en cuenta nuestra aspiración personal de ser lo más fieles posible a la condición ontológica de la imagen cinemática, no es menos cierto que la aporía tiene fácil resolución. Si el problema es técnico, la solución solo puede ser tecnológica; es decir, una manera de sortear el límite de la herramienta para que ésta pueda integrar el componente de sonido. La praxis cartográfica no tiene necesariamente por qué detenerse en la fase gráfica estática del método, sino que puede y debe -así lo preconizamos encarecidamente- abrazar su carácter inmanentemente cinético regresando a su estado cinemático original. Por poner un ejemplo práctico, volvamos rápidamente sobre el proyecto G.A.I.A. para demostrar cómo se pudo solventar la aporía en este caso. En el acto de defensa de la tesis, también presentamos un breve ensayo audiovisual que no era, ni más ni menos, que la encarnación audiovisual de nuestro Atlas Apocalíptico como si este hubiera cobrado vida propia y performando en vivo la epopeya audiovisual desplegada en cinco actos. En otras palabras y a falta presentemente de soluciones alternativas como, por ejemplo, la propia transformación tecnológica (algorítmica) de la herramienta, preconizamos la praxis ensayística por su absoluta compatibilidad con nuestro alineamiento epistemológico. De hecho, ésta opera la prodigiosa transformación de una arqueología visual del saber a una verdadera ‘antropología audiovisual’, una epistemología imaginativa en el sentido pleno de la expresión.

El segundo elemento posiblemente problemático no es un límite de la metodología en sí; se trata, más bien, de una situación paradójica que surge al confrontarla con cierta realidad del panorama académico. Nos referimos a la necesidad de defender el componente culturalmente ‘popular’ de los textos audiovisuales estudiados. Esto se debe a que existe una forma de elitismo cultural todavía dominante en el seno de las humanidades y ciencias sociales donde ha habido una tendencia histórica al culturalismo y la producción activa de distinciones culturales rígidas y nociones hegemónicas -muy impugnables- que enfrentan altas y bajas culturas, artes bellas y artes populares. Estamos ante un espinoso debate, aunque se podrá ya adivinar el alineamiento de este trabajo. Creemos, de hecho, que metodologías como la nuestra ponen en crisis estas alienantes perspectivas culturalistas y dinamitan sus dicotomías esencialistas a menudo apoyadas en un condicionamiento de índole también ideológica. Las soluciones están al alcance de nuestro mano y, en gran parte, ya las hemos preventivamente aplicado. Recordemos el eje de los estudios culturales críticos en que se basa parcialmente nuestra triangulación teórico-disciplinar. Nuestra insistencia en adoptar esta vertiente crítica no es fortuita y responde, entre otras cosas, a un intento de reforzar la metodología y prepararla ante estos posibles contraargumentos de corte elitista. Además, en nuestro caso específico, el problema parece agudizarse al haber establecido como pilar de la metodología una serie de teorías y herramientas provenientes de la Historia del Arte y la iconología, disciplinas donde han imperado particularmente estas distinciones. Es irónico, porque el propio

padre de la iconología, Aby Warburg, fue el primer detractor de estas posturas culturalmente elitistas. El historiador hamburgués mostró siempre una remarcable lucidez expresando en su *Atlas Mnemosyne* el mismo interés antropológico por una Venus de Botticelli que por unos grabados astrológicos o unos recortes de periódico. Warburg comprendió la impureza de los procesos por los que se da incesantemente la institución imaginaria de la sociedad (Castoriadis, 1983). El grueso de su teoría reposa en el concepto de la pervivencia que no es más que el reconocimiento explícito de esta incesante transferencia cultural. En ese sentido, algunos desarrollos de la sociología contemporánea pueden enriquecer el debate como la crítica social del juicio estético (y cultural) de Pierre Bourdieu a través de conceptos como el 'habitus' o 'la distinción de sí a sí' (1979).

A pesar de la existencia de flaquezas que corregir o, simplemente, de alineamientos que, aunque legítimos, habrá que defender con mayor vehemencia dada la realidad epistemológica del pensamiento dominante, esta es una novedosa metodología que ha demostrado con creces su solidez teórica, rigor, aplicabilidad y eficacia. Quisiéramos, de hecho, concluir remarcando su considerable contribución al ámbito de la epistemología y las metodologías en comunicación y es que hemos conseguido diseñar y aplicar un sólido sistema teórico-metodológico de montaje, análisis, lectura e interpretación de la imagen cinemática contemporánea. Queda así esbozada una epistemología imaginativa que hace de la imagen en movimiento el fundamento mismo del conocimiento producido y la fuente de un 'saber en imágenes y por la imaginación'.

## 5. Referencias bibliográficas

- Agel, H. (1953). *Le Cinéma et le sacré*. Éditions du Cerf
- Barker, J. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. University of California Press.
- Bachelard, G. (1985). *La psychanalyse du feu*. Folio Essais
- Bachelard, G. (1992). *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Le Livre de Poche
- Bachelard, G. (1993). *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Le Livre de Poche
- Bachelard, G. (2004). *La terre et les rêveries du repos essai sur les images de l'intimité*. José Corti
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós
- Bordwell, D. (2007). *Poetics of cinema*. Routledge
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Les Editions de Minuit

- Bouziri, I. (2019). La experiencia encarnada como nuevo horizonte epistemológico y metodológico en la investigación en comunicación audiovisual. Hacia una concepción de la obra audiovisual como dispositivo encarnado. *Comunicación & Métodos*, 1(2), 89-106. <https://doi.org/10.35951/v1i2.33>
- Bouziri, I. (2024). *G.A.I.A. Una exploración cartográfica y antropológica de la imaginación apocalíptica en la producción audiovisual japonesa del período ushinawareta nijūnen (1988 - 2002)*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid (UCM)]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/109054>
- Cameron, A. (2008). *Modular narrative in contemporary cinema*. Palgrave Macmillan
- Campbell, J. (2012). *La imagen del mito*. Atalanta.
- Campbell, J. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior. La metáfora como mito y como religión*. Atalanta
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Área de Edición CBA.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus Ediciones.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Ediciones del Bronce.
- Eliade, M. (2000a). (3a Ed.). *Tratado de historia de la religiones. morfología y estructura de lo sagrado*. Ediciones Cristiandad
- Eliade, M. (2000b). *Aspectos del mito*. Paidós Orientalia.
- Eliade, M. (2000c). *El vuelo mágico y otros ensayos*. Ediciones Siruela
- Durand, G. (2012). 2012). La mitocrítica paso a paso. *Acta Sociológica*, 1(57), 167–184. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2012.57.29762>
- Elsaesser, T. (2009) The Mind-Game Film. En W. Buckland y W. Blackwell (Eds.), *Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema* (pp.13-41). Blackwell Publishing.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Nueva Visión Argentina.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.

- Kerényi, K. (2009). (1ª Ed.). *El médico divino: Asclepio*. Sextopiso.
- Kerényi, K. (2010a). (1ª Ed.). *Hermes, el conductor de almas*. Sextopiso.
- Kerényi, K. (2010b). (1ª Ed.). *Misterios de los Cabiros*. Sextopiso.
- Kerényi, K. (2011). (1ª Ed.). *Prometeo. Interpretación griega de la existencia humana*. Sextopiso.
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the german Film*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77cxj>
- Lamarre, T. (2010). *The anime machine. A media theory of animation*. University of Minnesota Press.
- Littschwager, S., N. (2019). *Making sense of mind-game films: Narrative complexity, embodiment, and the senses*. Bloomsbury Academic.
- López-Lorriguillo, A. (2021). *Anime complejo. La ambigüedad narrativa en la animación japonesa* (Aldea Global). Publicacions de la Universitat de València.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Ediciones Paidós
- Münsterberg, H. (2004). *The film: a psychological study*. Dover Publications.
- Panek, E. (2006). The poet and the detective: Defining the psychological puzzle Film. *Film Criticism*, 31 (1/2), 62–88. <https://www.jstor.org/stable/44019214>
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.
- Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. La Zebra/Cactus.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Staiger, J. (Ed.). 2006. Complex narratives, an introduction. *Film Criticism*, 31(1–2), 2–4. <http://www.jstor.org/stable/44019212>
- Thompson, K. (1986). The concept of cinematic excess. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (130-142). Columbia University Press.

- Torrents, A. (2017). *El anime como dispositivo pensante: Cuerpo, tecnología e identidad* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)]. <https://ddd.uab.cat/record/187013>
- Warburg. A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Alianza Editorial.
- Warburg. A. (2010a). *Atlas Mnemosyne*. Akal
- Warburg. A. (2010b). *Sandro Botticelli*. Casimiro Libros.
- Wilson, G. (2006). Transparency and twist in narrative Action Film. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (1), 81–95. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00231.x>

#### HOW TO CITE (APA 7ª)

- Bouziri Boullosa, I. (2025). El Atlas como método cartográfico y arqueológico de montaje, análisis, lectura e interpretación de la imagen audiovisual. *Comunicación & Métodos – Communication & Methods*, 7(1), 8-29. <https://doi.org/10.35951/v7i1.229>