

FUNCIONES RETÓRICAS DE LA IMAGEN MÍTICA

Rhetoric function of mythical image

*Henry Campos Vargas**

*A don Manuel Antonio Quirós Rodríguez,
gracias y mil gracias por todo.*

RESUMEN

Este presente propone un total de quince funciones para las imágenes míticas. Desde una función principal denominada “función ostensiva-representativa” hasta una meta-representativa, expone cómo estas imágenes poseen un efecto retórico en lingüística, en la comunidad, la estética, el poder y la argumentación.

Palabras clave: imagen, mito, función de la imagen, retórica, ícono, argumentación, Jaeger, retórica aristotélicas.

ABSTRACT

This paper proposes fifteen functions of the mythical image. From the principal function called ostensive-representative function until a meta-representative one, it exposes how these images have a rhetoric effect in linguistic, community, esthetic, social power and argumentation.

Key Words: image, myth, function of the image, rhetoric, icon, argument, Jaeger, Aristotle’s rhetoric.

* Universidad de Costa Rica. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica.
Correo electrónico: hcamposv@yahoo.es
Recepción: 18/11/13. Aceptación: 13/2/14..

En su experiencia cotidiana, el ser humano se encuentra rodeado por múltiples imágenes, en particular, de carácter mítico. Así, por ejemplo, al entrar en una librería de artículos religiosos, de inmediato se constata la presencia de objetos como estampitas, calcomanías, libros para colorear, fotografías, pinturas, camisetas estampadas, tejidos, jarras, platos y vasos decorados, videos, medallas, monedas, escapularios, exvotos, crucifijos, esculturas...

Estas imágenes pueden reproducir personajes, sus características, espacios, períodos de tiempo, escenas, objetos, conceptos, etcétera. El presente trabajo procura desentrañar las funciones de estos artículos bajo la denominación común de imágenes míticas con el apoyo de la retórica.

La retórica, desde sus orígenes, ha tenido relación con cinco ámbitos principales:

- a) el lenguaje,
- b) la interacción social,
- c) la argumentación,
- d) la estética de la palabra, y
- e) el poder.

Ya como desarrollo teórico, ya como quehacer práctico, esta invención humana que llamamos retórica, etimológicamente encuentra su razón de ser en el lenguaje humano: sin lenguaje no puede haber retórica. Así parece confirmarlo la raíz indoeuropea *wer-*, hablar, de la cual procede, que dio origen en griego al verbo *ειπο*, decir.

Su expresión social se manifiesta en palabras como *ρήτωρ*, orador, y *ρήσις*, discurso, cuya semántica solo adquiere sentido y práctica en el seno de la comunidad política.

En cambio, en el adjetivo verbal *ρητός*, dicho, expresado, razonable, racional; destaca el aspecto lógico en esta familia léxica.

Por su parte, los adverbios *ρητορικώς*, retóricamente, según el arte oratorio, y *ρητώς*, perspicuamente, aluden a su faceta estética.

Su vínculo con el poder se aprecia principalmente en los contextos políticos y jurídicos, en los que encontramos voces de

orden legal como *ρητόν*, convenio, cita; *ρήτρα*, acuerdo, pacto, ordenanza, precepto, derecho de hacer uso de la palabra, que también es el nombre de ciertos pilotes en los que se consignaban y publicaban los preceptos legales.

En este contexto, por funciones retóricas se ha de entender el valor instrumental cumplido, en este caso, por la imagen mítica, en relación con los ámbitos lingüístico, social, político, argumentativo y estético.

Ahora bien, si estas funciones son satisfechas por la imagen, cabe preguntarse quién es el orador/emisor retórico, tanto desde un punto de vista retórico como semiótico, respecto del ámbito mítico.

La naturaleza del discurso concerniente a los mitos suscita un desdoblamiento en el acto de emisión: si bien es posible identificar un orador/emisor físico, individual, su discurso se enmarca dentro de un contexto social e institucional del que forma parte y ante el cual aquel figura como un mero reproductor. En este sentido, parece que incluso las innovaciones o cambios que se introduzcan, rápidamente o son rechazadas por el sistema o son asumidas.

Esta particularidad lleva a que ante la gran mayoría de expresiones artísticas de esta índole primeramente se atiende al mito, máxime en tratándose de un público que no esté constituido por investigadores. Las primeras preguntas dirigidas ante una escultura o un cuadro se dirigen en esta dirección: ¿de qué trata la obra?, ¿qué personajes intervienen?

Solo en un momento posterior se suele indagar sobre el autor, la escuela que representa, etcétera.

Por eso, se considera que en este tipo de obras quien dialoga con el observador es la colectividad, o bien, el sistema de creencias del que forma parte, es decir, la ideología, el sistema de relaciones de poder y de interpretación del mundo dentro del cual se encuentra inserto el mito.

Para la retórica clásica, la cual postula sus principios en atención a la producción textual, el género discursivo más próximo al objeto del presente estudio el discurso epidíctico, sin que

por ello se vean excluidas manifestaciones del ámbito judicial o del deliberativo.

Parece que Aristóteles de alguna forma era consciente de los problemas que aquel género suscitaba frente a su planteamiento teórico. Esto se aprecia claramente en el campo del ethos, una de las pruebas (*pisteis*) propias del arte retórico. En el libro II de *La Retórica* el pensador de Estagira indica:

Porque es muy importante para la persuasión –sobre todo en las deliberaciones y, después, en los procesos judiciales– el modo como se presente el orador y el que se pueda suponer que él está en una cierta actitud respecto de los <oyentes>, así como, en lo que se refiere a éstos, el que se logre que también ellos estén en una determinada actitud <ante el orador>; en todo caso, para las deliberaciones es más útil la manera como se presente el orador y, para los procesos judiciales, la actitud que se halle auditorio (1999: 308, 1377b24-32).

Con este propósito, Aristóteles recomienda:

Tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas nos persuadimos, prescindiendo de las demostraciones. Esas causas son la sensatez, la virtud y la benevolencia. Así que, <cuando> los oradores engañan en lo que dicen o sobre lo que dan consejo, <ello es> por todas estas causas o por alguna de ellas; porque, o bien por insensatez no tienen una recta opinión, o bien, opinando rectamente, callan por malicia su parecer, o bien son sensatos y honrados, pero no benevolentes, por lo cual, aun conociendo lo que es mejor, sucede que no lo aconsejan (1999: 309, 1378a5-14).

Aunque implícitamente no se excluya al género epidíctico de estas consideraciones, si se le ha marginado en la exposición, lo cual causa extrañeza pues, si dicho género trata de aspectos como lo bello y lo bueno en atención a un sujeto u objeto, la credibilidad del orador no deja de ser importante para destacar estos valores.

Ahora bien, desde un punto de vista retórico, en los términos que han sido expresados supra, es posible distinguir quince funciones principales de las imágenes míticas, de las cuales cada imagen en particular puede participar en mayor o menor medida:

- 1) una función ostensiva-representativa,
- 2) una función cultual,
- 3) una función apotropaica,
- 4) una función distintiva-identitaria,
- 5) una función cohesionadora,
- 6) una función deíctica,
- 7) una función mnemónica,
- 8) una función didascálica,
- 9) una función narrativa,
- 10) una función argumentativa,
- 11) una función dialógica,
- 12) una función performativa,
- 13) una función inspiradora,
- 14) una función estética.
- 15) una función meta-representativa.

Abre la exposición aquella que se considera es común a la totalidad de imágenes míticas, ya que, para serlo, ha de estar asociada, de alguna manera, a la representación de un mito. Esta, así como la casi totalidad de las funciones, forman parte de lo que Panofsky llama *análisis iconográfico*

(...), que se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral (1979: 21).

Frente a este se encuentra la *descripción pre-iconográfica*, con la que posiblemente se relacionen las funciones 13 y 14.

Estrechamente asociadas al sistema de creencias de los observadores se encuentran las funciones que se han mencionado en segundo y tercer lugar, al punto, que presuponen dicha participación para actualizarse.

La 4 y la 5, por su parte, consideran las relaciones existentes entre los individuos como miembros de una colectividad y la forma

cómo las imágenes contribuyen a reforzar los vínculos existentes.

En cambio, de la 6 a la 12 se aprecia una serie de funciones relacionadas con las propiedades lingüísticas y argumentativas de las representaciones plásticas.

Por su parte, las funciones 13 y 14 son dos manifestaciones diversas de un mismo fenómeno, ya que atienden a las emociones que la representación plástica produce, genera, en el observador: en la medida que dichas emociones estén vinculadas con su sistema de creencias, inspirará sentimientos en este contexto; si no, la experiencia será de carácter estético.

Cierra este elenco de funciones una que está vinculada con las propiedades metalingüísticas de las imágenes, se ha ubicado en la última posición debido al reducido número de casos en que puede tener lugar, dadas sus particulares características.

A continuación cada una de estas funciones será explicada. Como se comprenderá, no todas las representaciones plásticas participan de todas las funciones, ni todas las funciones están asociadas a cualquier tipo de imagen.

1. La función ostensiva-representativa

Es esta la primera función de estas imágenes por cuanto lo primero que ha de hacer la imagen para ser mítica es representar o, cuando menos, tener relación con un mito. El fundamento de esta relación es de orden analógico, aunque en los grupos idolátricos la analogía llega a transformarse en identidad.

Del latín *ostendo, ostendere*, mostrar; esta función alude a que la imagen mítica, al representar, reproducir un mito, lo muestra de manera visual, ya sea en dos, ya en tres dimensiones.

Esta manifestación de alguna manera hace al observador partícipe del mito, su testigo.

La imagen muestra, hace patente a los sentidos cierta parte del mito, tales como personajes, objetos, escenas, períodos de tiempo, conceptos... En esta faceta se despliega el carácter mimético, en sentido aristotélico, que posee la imagen.

Su máxima expresión se encuentra en contextos idolátricos, en los que el medio representante se confunde con el objeto representado, como ya se indicó.

En este orden de ideas, se encuentran muchos estadios intermedios, como aquellos que atribuyen al objeto determinadas propiedades dentro de una visión mítica: es el caso de ciertos amuletos, los sacramentales, y objetos de devoción piadosa. Todos ellos forman parte de una red interpretativa en los que constituyen eslabones de un sistema de comprensión e interpretación que se denomina visión mítica del mundo.

En esta función desempeña un papel preponderante la claridad, una de las virtudes de la expresión. Al respecto Aristóteles expresa lo siguiente:

Demos, pues, por establecidas teóricamente estas cuestiones <propias de la *Poética*> y propongamos por definición que una virtud de la expresión es la *claridad* (pues un signo de esto es que si un discurso no hace patente algo, no cumplirá su función) (1999: 485: 1404b1-3).

La claridad de la expresión en la imagen comporta la identificación de los personajes, de la escena, de la narración, en una palabra, del mito. En la plástica cristiana, por ejemplo, es preciso identificar al patriarca, a Jesús, al apóstol o al santo para entenderla. Una confusión en este plano elemental afecta sobremanera la comprensión de toda la narración.

En sus estudios Panofsky examina una obra en términos que ilustran a cabalidad los problemas que pueden suscitarse en este campo:

Un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII Francesco Maffei, representando una bella mujer con una espada en su mano derecho y en la izquierda una bandeja que contiene la cabeza un hombre decapitado, ha sido publicada como una representación de Salomé con la cabeza de San Juan bautista. De hecho la Biblia dice que la cabeza de San Juan Bautista fue traída a Salomé en una bandeja. ¿Y la espada? Salomé no decapitó a San Juan Bautista con sus propias manos. Pero la Biblia nos habla de otra hermosa mujer en relación con la decapitación de un hombre, o sea Judit. En este caso la situación es justamente la contraria. La espada sería correcta porque Judit decapitó a Holofernes

con sus propias manos, pero la bandeja no está de acuerdo con el tema de Judit porque el texto dice explícitamente que la cabeza de Holofernes fue puesta en un saco. De esta forma tenemos dos fuentes literarias aplicables a nuestro cuadro con el mismo derecho y la misma falta de fundamento. Si lo interpretásemos como una representación de Salomé, el texto justificaría la bandeja, pero no la espada, si lo interpretásemos como una representación de Judit el texto justificaría la espada, pero no la bandeja (1979: 21-22).

Pocas líneas más adelante, Panofsky ofrece la solución al problema:

Y he aquí que, mientras no podemos señalar ni una sola Salomé con una espada, nos encontramos en Alemania y el norte de Italia varios cuadros del siglo XVI que representan a Judit con una bandeja; hubo, pues, un tipo “Judit con bandeja”, mientras que nunca hubo un tipo de “Salomé con espada”. De aquí podemos deducir, sin peligro, que el curado de Maffei representa a Judit y no a Salomé como se había creído (1979: 22).

Las imágenes son objeto de complejos fenómenos de hibridación, tal y como el autor citado explicita, por ejemplo, al abordar el siguiente problema:

Cuando nos preguntamos el porqué de esa curiosa separación entre los motivos clásicos revestidos de un significado no clásico y *temas* clásicos expresados por figuras no clásicas en un ambiente no clásico, la respuesta obvia parece residir en la diferencia entre la tradición representativa y la textual. Los artistas que usaban el motivo de Hércules como imagen de Cristo, o el motivo de Atlas para las imágenes de los Evangelistas, actuaban bajo la impresión de modelos visuales que tenían ante los ojos, ya copiaran directamente un monumento clásico o imitaran una obra más reciente derivada de un modelo clásico a través de una serie de transformaciones intermedias. Los artistas que representaba a Medea como una princesa medieval, o a Júpiter como un juez medieval, traducían a imágenes una simple descripción encontrada en fuentes literarias (ibid: 28-29).

El grado de cumplimiento de tal virtud es relativo. Por ejemplo, Tiziano y Rembrandt lo satisfacen a cabalidad en sus propuestas para el *Sacrificio de Isaac*. En ambas aparece un personaje, el hijo, sometido y dispuesto a

la voluntad del padre, quien ha empuñado un instrumento para cortar la vida. La presencia del ángel cierra la escena en el preciso momento en que detiene la acción sacrificial.

Igualmente, los símbolos que se consideren relevantes han de poder ser identificados con precisión. Respecto de estos símbolos cabe aplicar los principios que el pensador de Estagira expresaba respecto de las metáforas:

(...) porque hay nombres más específicos que otros, y también de mayor semejanza y más apropiados, para que el hecho salte a la vista. Además de que, no estando en una disposición semejante, significan ya una cosa ya otra, de modo que también por esto hay que aceptar que un nombre es más bello o más feo que otro; porque ambos significan, efectivamente, lo bello o lo feo, pero no que la cosa sea bella o fea; o bien <significan> esto mismo, pero entonces en mayor o menor grado. Las metáforas hay que sacarlas, pues, de ahí: de las cosas que son hermosas o por la voz o por su capacidad o bien <porque lo son> para la vista o para cualquier otro sentido (1999: 496, 1405b11-19).

Ciertamente, la creación plástica ha de sopesar estos criterios en busca de poder expresar de mejor manera el *pathos*, la emoción religiosa, por ejemplo.

Igual acontece respecto de una manifestación asociada al mito como es la parodia: es preciso que en la configuración de la imagen se comprenda qué o a quién se está parodiando.

El *Apologético* de Tertuliano menciona un ejemplo de este uso:

Pero una nueva representación de nuestro Dios se ha presentado públicamente hace poco en esta ciudad, cuando un canalla mercenario, pagado para provocar a las fieras, expuso al público una pintura con la siguiente inscripción: “El dios de los cristianos, raza de asno”. Tenía orejas de burro, una pezuña, y –revestido de toga– llevaba consigo un libro. Nos hemos reído del nombre y de la figura. Pero deberían adorar a esta divinidad biforme quienes recibieron como dioses a seres mixtos con cabeza de perro y de león, con cornamenta de cabra y de carnero, con lomos de macho cabrío y paras en forma de serpiente, con alas en los pies y en la espalda (2001: 104-105, 16.12-13).

2. La función cultural

La imagen es parte integrante de la actividad cultural de las sociedades humanas. Está indisolublemente vinculada a las numerosas prácticas de esta naturaleza.

Las imágenes se encuentran en muchos espacios dedicados al culto, tales como templos, ermitas, altares privados. En la antigua Roma, ocupaban un lugar especial dentro del hogar. Modernamente, son objeto de adorno; reciben tributos o estos se depositan a su lado; presiden ceremonias, procesiones...

Salta a la vista que el concepto de culto no está limitado al rito, lo traspasa y supera. Empero, en el rito interviene sobremanera, con lo que contribuye a fortalecer la cohesión social de la colectividad.

En el culto privado también destaca esta función: así un devoto del Sagrado Corazón de Jesús puede llevar consigo una cadena con tal efigie; un cristiano puede acostumbrar portar un crucifijo; una imagen del Sagrado Corazón de María puede hallarse entronizada en una casa y contar con una sección dedicada a ella...

No cabe duda de que esta es una de las principales funciones de las imágenes, la cual participa estrechamente de la función dialógica que infra se explicará.

3. La función apotropaica¹

Continuamente el ser humano se siente solo y débil frente a un mundo amenazador, ante un futuro desconocido. Es en tal contexto que las imágenes pasan a desempeñar un papel protector frente al mal, característica que, para las culturas totémicas, es uno de los principales atributos del tótem. Panosfky, por ejemplo, explica que existió en algunas zonas

(...) la costumbre primitiva de usar verdaderos cráneos de animales como amuleto protector, como era, y todavía sigue siendo el caso, en comarcas rurales en todo el mundo (sobre Italia véase L. B. Alberti, *De Architectura*, X, 13, donde se recomienda poner el cráneo de un caballo sobre un poste como protección contra las orugas, práctica que ha sobrevivido hasta nuestros días). Además se sabía por la *Germania* de Tácito 45, que los "Aestii",

es decir, los habitantes de la costa del Mar Báltico, habían tenido la costumbre de usar imágenes de jabalíes como "totem": "*insigne superstitionis formas aprorum gestant; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes praestat*" (1979).

En este mismo sentido, no pocas comunidades occidentales deben su nombre a santas, santos, o arcángeles, práctica que debe su razón de ser a un deseo de protección especial por parte de tal entidad. Ya en el templo, ya en un espacio apropiado, se erige una estatua, se representa en un mosaico o una pintura, la figura a quien se dedica la comunidad, no solo como un mecanismo identitario, sino para materializar y visualizar dicha protección.

Otras costumbres en este orden de pensamiento son el llevar una cruz, un escapulario, una estampita... como una manera simbólica de encomendarse a este tipo de protección.

Tal es el sentido de que en la casas haya imágenes de distintas advocaciones a la Virgen María o a San Miguel Arcángel para que protejan el hogar de los peligros. Igualmente, en momentos difíciles no es raro que alguien sostenga una cruz o un rosario en su mano, como arma contra lo que considera el mal.

Una de las vertientes de esta función es el carácter propiciatorio o benefactor atribuido a determinadas imágenes, cuyo uso o presencia puede estar vinculado a nociones como salud, paz, prosperidad. Fuera del ámbito cristiano, la figura de un buda, de Ganesha, de un elefante en determinada posición a la entrada de la casa... son recursos usualmente empleados para atraer la buena fortuna.

4. La función distintiva-identitaria

El connotado etólogo Irenäus Eibl-Eibesfeldt narra cómo

A menudo la pretensión territorial se anuncia tan sólo mediante marcadores simbólicos. Cuando éstos se combinan con una amenaza, pueden ser muy eficaces. Así, muchos grupos locales australianos atribuyen su derecho a un determinado territorio a unos antepasados totémicos que se lo han legado y siguen protegiéndolo. Los llamados lugares

montañas occidentales de Nueva Guinea, de quienes se conoce que

Al principio, para construir una comunidad de valle los eipo se sirven del apelativo familiar a la ascendencia común. Recalcan que un antepasado común, portador de cultura, fue quien asentó la tierra y la hizo habitable, al rellenar con piedras el suelo pantanoso. Y siempre que los hombres construyen una casa y plantan la planta sagrada, el castaño, uno de ellos baila con una planta y una piedra que clava en el suelo. Repite así simbólicamente el acto del antepasado mientras canta la historia. La referencia al antepasado común refuerza ideológicamente el sentimiento de comunidad, tal y como lo recalcamos también en la palabra nación. Además, los eipo se esfuerzan por crear una red a través de un sistema de clanes. Más de una docena de clanes se remontan a un antepasado fingido. Si alguien del extremo inferior del valle visita un pueblo en el extremo superior, en el que no conoce a nadie, puede encontrar acogida y ayuda en su clan porque están obligados a prestársela como parientes suyos.

Finalmente, los eipo del valle de Eipomek acostumbran a iniciar juntos en una gran ceremonia a jóvenes de varias edades de todo el valle. Esto crea unidad, los iniciados en común se consideran "hermanos" (Eibl-Eibesfeldt 1996: 98-99).

En esta vivencia de los eipo, el valor del mito se extiende a sus representaciones materiales. Los templos son la forma más patente de constatar este papel: el pueblo es convocado periódicamente a compartir en un mismo espacio sagrado. Igualmente, los tótems y las ceremonias que puedan estarles asociadas, expresan esta propiedad.

Pero no solo en el contexto de los rituales esta cohesión tiene lugar, también en la guerra: *In hoc signo vinces*, es el lema que Constantino hizo inscribir junto a la cruz grabada en el estandarte de su ejército; y en torno a ellos giraba el movimiento militar durante el combate, así como entre los cruzados.

6. La función deíctica²

En la deíctis igualmente, se aprecia que las imágenes desempeñan un importante papel, función que se cumple en relación con espacios físicos.

sagrados, señalados por marcas llamativas e interpretados como vestigios de los antepasados, son el centro simbólico de los territorios y absolutamente tabú para los extraños, a los que les ocurriría una desgracia si osaran hollarlos (1996: 97).

En efecto, la imagen identifica a los miembros de un grupo: así como el tótem permite que los miembros del clan se identifiquen entre sí, la cruz identifica a los cristianos, el escapulario de la Virgen del Carmen a sus devotos...

Además de comunidades e individuos, las imágenes también permiten identificar espacios físicos: el territorio de un pueblo indígena, la ubicación de tierra considerada sagrada, un cementerio...

En este sentido, los templos católicos suelen destacar por ofrecer una cruz en su fachada, el Templo Votivo al Sagrado Corazón de Jesús está presidido por una imagen de esta advocación, la parroquia de San Miguel de Escazú cuenta con una imagen de San Miguel Arcángel en su templo, y así en muchos otros espacios.

Mediante imágenes también se identifican períodos o épocas del año. En el catolicismo, por ejemplo, durante el mes de octubre, dedicado a las misiones, suele exponerse una imagen de santa Teresita, en el mes de junio, en cambio, del Sagrado Corazón de Jesús; para mayo, por su parte, de la Virgen María, sobran las referencias a los tiempos de Adviento, Navidad, Cuaresma, y Semana Santa. Este uso tiene relación con la memoria, ya que recuerda a los fieles el momento del año en que se encuentran.

El efecto de esta función incide en el grupo tanto *ad intra* como *ad extra*, respecto de los creyentes y no creyentes.

Esta importante función repercute, como se verá, en las dos funciones siguientes, a saber, la correspondiente a la cohesión del grupo y al carácter deíctico de ciertos símbolos.

5. La función cohesionadora

El importante papel de esta función está ejemplificado con toda claridad en el grupo idiomático de los eipo, habitantes de las

Las tumbas de importantes seres míticos, de santos, de héroes, en no pocas ocasiones están señaladas mediante símbolos especiales.

En este mismo sentido, cementerios, templos, espacios sagrados, son identificados generalmente por algún objeto, el que suele estar asociado a un mito: los ejemplos por excelencia vienen representado por el uso de tótems o de cruces.

7. La función mnemónica

La imagen trae y fija en la memoria un contenido de naturaleza mítica. De esta manera, contribuye a la perpetuación de las creencias, de ahí esta función: para quien conoce el mito, no solo transmite información, sino que recuerda y refuerza el conocimiento adquirido; para quien no, en cambio, puede contribuir a grabar el mito en su memoria.

Como parte de este papel, destaca la práctica de muchos devotos de portar un pequeño objeto consigo que sirva de acicate, en los momentos de tribulación o prueba, para defender sus creencias y compromisos.

No cabe duda de que las imágenes desempeñan un importante papel en relación con la memoria, aporte que la misma retórica ha valorado sobremedida desde que Simónides de Ceos, hacia el 500 a. C., creó tal arte según los expertos.

La retórica clásica no solo recomienda en muchos aspectos que la formulación de ciertos textos o períodos se asemeje a una pintura (por ejemplo, en el libro III de la Retórica de Aristóteles, 1992: 127-128, 1447a19-22), sino que se sirve de imágenes para recordar el discurso.

La *Retórica a Herenio* ofrece el tratamiento más antiguo que se conserva sobre el tema. Las teorías allí expuestas parecen proceder de Hermágoras o de Carmadas y Metrodos, maestros de Antonio.

Propiamente, el texto trata de la memoria llamada *artificial*, en oposición a la denominada *natural*. El arte de la memoria parte de dos recursos: los *loci* (lugares, entornos) y las *imagines* (imágenes, 208, III, 29):

Locos appellamus eos qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem, et alia quae his similia sunt.

Imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei quam meminisse volumus; quod genus equi, leonis, aquilae memoriam si volumus habere, magines eorum locis certis conlocare oportebit (208, III, 29-30).

Llamamos *lugares* a los que de manera concisa, perfecta y clara, ya sea por la naturaleza o por la mano del hombre, han sido puestos para que fácilmente los podamos explicar y asociar a la memoria natural: como una casa, un intercolumnio, una sala, una bóveda y otros semejantes. Las *imágenes* son ciertas formas, símbolos y representaciones de la cosa que queremos recordar, por lo que si deseamos traer a la memoria un tipo de caballo, de león o de águila convendrá ubicar imágenes de ellos en lugares apropiados (la traducción es del autor).

El texto mismo ofrece algunos ejemplos de cómo se conjugan los *loci* y las *imagines*:

Rei totius memoriam saepe una nota et imagine simplici comprehendimus; hoc modo, ut si accusator dixerit ab reo hominem veneno necatum et hereditatis causa factum arguerit et eius rei multos dixerit testes et consocios esse. Si hoc primum, ut ad defendendum nobis expeditum sit, meminisse volumus, in primo loco rei totius imaginem conformabimus; aegrotum in lecto cubantem faciemus ipsum illum de quo agetur, si formam eius detinebimus; si eum non agnoverimus, at aliquem aegrotum non de minimo loco sumemus, ut cito in mentem venire possit. Et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem. Hoc modo et testium et hereditatis et veneno necati memoriam habere poterimus (214, III, 33).

A menudo, a un solo símbolo y una sencilla imagen asociamos el recuerdo de un asunto completo, a la manera que un acusador podría decir que un hombre fue asesinado por el reo mediante un veneno y arguyera que lo hizo por una herencia y que hay muchos testigos y cómplices. Si queremos recordar esto de primero, para que nos sea más expedita la defensa, en primer lugar dispondremos la imagen de todo el caso: pondremos a un hombre enfermo recostado en la cama, precisamente a aquel del cual trata el proceso, eso si tenemos una imagen de él; si no lo conociéramos, tomaremos a algún otro

enfermo que no sea de un status inferior para que rápidamente nos pueda venir a la mente. Pondremos de pie al reo junto a su lecho, en su mano derecha una copa, en la izquierda unas tablas, y en el dedo anular unos testículos de carnero colgando. De esta manera, podremos recordar a los testigos, la herencia y la muerte por el veneno (la traducción es del autor).

Este cuadro mental ha sido ideado como recurso mnemotécnico. El texto de la *Retórica a Herenio* pone de manifiesto la necesidad de que exista un código para la relectura (es decir, la conversión de la imagen en el discurso inicial) que permitiría su interpretación. Dicho código es arbitrario y parece poseer ciertos rasgos privados, empero, muchos de los símbolos que lo integran forman parte de la cultura general del orador (por ejemplo, la relación de las voces latinas *testes* (testigos) y *testiculus* (testículos)).

Este procedimiento también puede aplicarse a la literatura, por ejemplo, respecto de la poesía:

Cum verborum similitudines imaginibus exprimere volumus, plus negotii suscipiemus et magis ingenium nostrum exercebimus. Id nos hoc modo

facere oportebit:

Iam domum itionem reges Atridae parant.

Hunc versum meminisse si volumus, conveniet primo in loco constituere manus ad caelum tollentem Domitium cum a Regibus Marciis loris caedatur hoc erit "Iam domum itionem reges"; in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari ut ad Iphigeniam in Agamemnonem et Menelaum -hoc erit "Atridae parant". Hoc modo omnia verba erunt expressa (216, III, 34).

Cuando queramos expresar con imágenes la semejanza de las palabras, mayor esfuerzo nos tomará y ejercitaremos más nuestro ingenio. Convendrá que lo hagamos de esta manera:

“Ya su regreso a la patria preparan los reyes átridas”.

Si quisiéramos memorizar este verso, en primer lugar conviene poner a Domicio con las manos elevadas al cielo cuando era azotado con correas por los reyes Marcios; esto representará “ya su regreso a la patria los reyes”. En otro

lugar, Esopo y Cimbro serán dispuestos como Agamenón y Menelao para representar *Ifigenia*; esto será “*átridas preparan*”. De este modo, todas las palabras habrán sido representadas (la traducción es del autor).

La memoria sienta sus bases en la imagen. Merced a un código que el orador desarrollará *ad hoc*, cada elemento de la composición de la imagen habrá de estar asociado a una parte del discurso. En este sentido, debido al momento en que tiene lugar, el discurso genera la imagen y, posteriormente, la imagen permite reconstruir el discurso. De esta forma, este breve tratado logra una síntesis dialéctica entre la imagen y el texto, en la que un elemento nutre al otro y viceversa.

Este procedimiento tiene lugar también respecto de la imagen plástica, tal y como Frances Yates ha puesto de manifiesto particularmente respecto de la imaginería medieval.

De acuerdo con Yates, la escolástica propuso un arte de la memoria estrechamente vinculado a la teología moral, es decir, la ética, sobre la base de la virtud de la prudencia.

La historia de la organización de la memoria toca puntos vitales de la historia de la religión y la ética, de la filosofía y la psicología, del arte y la literatura, del método científico. Como parte de la retórica, la memoria artificial forma parte de la tradición retórica; como potencia del alma, la memoria forma parte de la teología. Cuando pensamos en estas profundas conexiones, comienza a parecer que después de todo no es sorprendente que su prosecución haya abierto nuevos puntos de vista respecto a algunas de las más grandes manifestaciones de nuestra cultura (Yates 2005: 448).

Ahora bien,

La tremenda recomendación del arte de la memoria, en la forma de similitudes corporales dispuestas ordenadamente, que hiciera el santo de la Escolástica, estaba destinada a dar abundantes frutos. Si Simónides fue el inventor del arte de la memoria, y Tulio su maestro, Tomás de Aquino pasó a ser algo así como su santo patrón (Yates, 2005: 105).

Las representaciones corporales obedecieron a que para el Aquinate los aspectos intelectuales se recuerdan mejor por medio de elementos sensibles.

San Gimignano, en su *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, parafrasea así las reglas tomistas de la memoria:

Hay cuatro cosas que nos ayudan a recordar bien.

La primera es que se han de disponer aquellas cosas que se quiere recordar en un orden determinado.

La segunda es que hay que adherirse a ellas con pasión.

La tercera es que se han de reducir a similitudes des acostumbradas.

La cuarta es que se han de repasar con meditación frecuente (citado por Yates 2005: 108).

Ahora bien, para esta autora

La era de la Escolástica fue una época en la que se incrementaron los conocimientos. Fue asimismo una era de la memoria, y en las eras de la memoria se ha de crear una nueva imaginaria para el recuerdo de nuevos conocimientos (...) Particularmente el esquema virtud-vicio se desarrolló más ampliamente, y fue definido y organizado más estrictamente. El hombre moral que quería elegir el sendero de la virtud, al tiempo que recordar y evitar el vicio, tenía que imprimir en la memoria más cosas que en tiempos más antiguos y sencillo (2005: 107).

A partir de esta tesis, Yates sugiere que gran parte de los bestiarios, los monstruos y demás símbolos de esta índole, así como su enormidad, eran consistentes con los requerimientos tomistas: eran figuras des acostumbradas.

¿Puede ser la memoria una explicación posible del gusto medieval por lo grotesco, por lo idiosincrásico? (...) He tratado de sugerir que seguramente ése era el caso (Yates, 2005: 126).

En este mismo orden de ideas, se descubre el recurso a la *amplificatio*, particularmente del temor (una pasión en el esquema aristotélico), que coincide con la adhesión pasional recomendada por santo Tomás de Aquino.

Salta a la vista que esta función no puede disociarse de la didascálica, particularmente en el período medieval.

8. La función didascálica

Si bien la información que transmite la imagen sirve para su conservación a través del tiempo, para quien ignora tal contenido puede representar una experiencia educativa, formativa.

Tal es el grado de importancia de esta función de las imágenes en general que pensadores como Giordano Bruno y Giulio Camillo, entre otros, trataron de representar todo el conocimiento humano en imágenes.

Durante la Edad Media, ante grandes conglomerados de analfabetos, la representación plástica de la historia de los patriarcas, la historia de la salvación, la vida de Jesús y los grandes misterios y dogmas de la Iglesia, sirvió para instruir a la grey.

En otros contextos, en cambio, la imagen provoca, genera discursos formativos, de particular relevancia en tratándose de la transmisión de los mitos de generación en generación. De esta forma, ante determinada imagen, una madre, un padre, una abuela o abuelo, puede iniciar la narración de un mito para explicar el sentido de su representación. Aquí, la experiencia auditiva se ve reforzada visualmente por toda la simbología presente en la imagen, constituyendo de esta manera una sólida experiencia formativa.

9. La función narrativa

La presente función presupone que la imagen tiene, entre otras, una propiedad, la de comunicar algo.

En *Retórica de la pintura*, Carrere y Saborit, plantean que

(...) el arte, desde el punto de vista de la significación, no es sólo un sistema (muy, o más bien muy poco, o muy complejamente) articulado, sino también un acto de lenguaje, un proceso comunicativo diferenciado, de importantes consecuencias para el devenir de su propia definición, como iremos viendo en epígrafes posteriores (2000: 71).

¿Cómo es esto posible? Las siguientes acotaciones para la pintura pueden extenderse a otras manifestaciones de las artes plásticas:

Hemos reconocido en la pintura *sistemas de significación*, desde el modo en que los signos pictóricos expresan los conocimientos que transmiten, a través de su ordenación, yuxtaposición y mezcla de pintura [...] en relación a determinados procesos materiales y mentales. Naturalmente, queda para más adelante detallar la naturaleza de dichos signos y en qué medida se articulan o no en códigos convencionalmente establecidos a través de relaciones jerárquicas. Sistemas que pueden ser actualizados en un proceso de comunicación, destinados como están a favorecer *una experiencia sensorial-intelectiva de cierta complejidad* (Carrere y Saborit 2000: 70).

Tales propiedades comunicativas estaban implícitas al efectuar el examen de la función mnemónica de las imágenes.

Pensadores como Bacon, Descartes y Leibniz, por ejemplo, comprendían estos importantes rasgos de las imágenes, al punto que se debía pasar

(...) de ser un método para la memorización de la enciclopedia del saber, para reflejar en la memoria el mundo, a ser una ayuda para la investigación de la enciclopedia y el mundo, con el objeto de descubrir conocimientos nuevos (127).

Este papel de las imágenes míticas se aprecia en obras como *Hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles*, del pintor costarricense Vernon Graham en la que una joven de tez morena se encuentra reclinada junto a un riachuelo, en su mano derecha sostiene una rama, mientras con ese brazo aprieta un puñado de estas contra su pecho, ha levantado la mirada y sobre una piedra ve una figura azulada que irradia destellos de luz. La imagen sintetiza brillantemente la historia de a quien se ha llamado Juana Pereira en el momento de encontrar la imagen de la Virgen de los Ángeles.

Otro ejemplo lo encontramos en un púlpito italiano de principios del siglo XIV, en el que Giovanni Pisano reproduce la huida a Egipto: una mujer, montada sobre un jumento, sostiene en sus brazos a un niño pequeño, la acompaña un hombre barbado de mediana edad y a su lado caminan otros hombres. La representación es completamente dinámica.

A este tenor, cabe rescatar el principio aristotélico de adecuación:

La expresión será adecuada siempre que exprese las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos establecidos. Ahora bien, hay *analogía* si no se habla desmañadamente de asuntos que requieren solemnidad, ni gravemente de hechos que son banales, ni se le ponen adornos a una palabra sencilla. En caso contrario, aparece <una expresión> propia de la comedia (1999: 512-513, 1408a10-14).

10. La función argumentativa

Para van Eemeren y Grootendorst,

(...) un texto argumentativo es la completa constelación de enunciados (que pueden ser orales o escritos) que han sido presentados en defensa de un punto de vista (2002: 33).

En esta primera función destaca sobremanera el *exemplum*, respecto de las imágenes míticas, ya que, mediante esta (de)mostración del mito se corroboran las características y el contenido esencial del mito.

La imagen es una prueba de orden “testimonial”, en la que el observador se convierte en testigo de la verdad, de la tradición, transmitidas.

La pluralidad de tesis relativas a una imagen es tan diversa como en el plano conversacional: en primera instancia, se tiene la veracidad del mito, en segundo, sus implicaciones. Por ejemplo, una escultura en la que se represente a san Francisco de Asís amoroso con los animales, a san Miguel Comboni auxiliando a un pequeño africano, bien pueden despertar vocaciones que imiten la vida y acciones de los fundadores. Otra imagen podría mostrar al santo Cura de Ars administrando el sacramento de la confesión para que los creyentes hagan a un lado sus temores respecto de este sacramento.

En el plano argumentativo el *exemplum* (argumento y figura) desempeña un papel crucial: la imagen ejemplifica la creencia.

Ahora bien, la imagen también puede emplearse como parte de un complejo procedimiento argumentativo. A manera de ejemplo, considérese el siguiente pasaje de *Descripciones de cuadros*:

Éste que es la presa de Midas está pintado tal cual, durmiendo su embriaguez y con el respirar profundo de los ebrios. Y es que se ha bebido toda la fuente con la misma facilidad que otro hubiera vaciado una copa, mientras las Ninfas danzan alrededor, burlándose del Sátiro porque se ha quedado dormido. Y Midas, ¡qué bello y qué a gusto está! Se arregla la cinta del pelo y los bucles, lleva un tirso y un manto con incrustaciones de oro. Pero mira qué orejas tan grandes tiene, tanto que sus ojos aparentan dulzura y parecen medio dormidos, tanto que parece que tornan el placer en torpeza, dando así a entender el cuadro que ya se ha divulgado su defecto y que se ha extendido entre los hombres mediante la caña, no pudiendo la tierra guardar en secreto lo que ha oído (Filóstrato 1996: 260, 22,2).

A través de la representación del vergonzoso estado de ebriedad del Sátiro, la risa de las jóvenes danzantes manifiestan la descalificación de la conducta del personaje: se ha ejemplificado la conducta que se ha de evitar. La tesis bien podría enunciarse como *han de evitarse los excesos del alcohol*, la argumentación ofrecería una deplorable imagen de las consecuencias de esta conducta.

Un sentido semejante tiene la siguiente descripción de un cuadro de Bacantes:

Consideremos ahora la piedad que inspiran las mujeres, pues todo cuanto ignoraban allí en el Citerón ahora lo ven claramente aquí. No sólo han cesado en su locura, sino que también las ha abandonado la fuerza de su furor báquico. Puedes ver que en el Citerón, llenas de furor, van de un lado a otro y elevan sus voces al eco de las montañas, pero aquí están quietas, y se dan cuenta de lo que han hecho en su locura; sentadas en el suelo, una deja caer pesadamente su cabeza sobre las rodillas, otra sobre el hombro, mientras Ágave se dirige a abrazar a su hijo pero no sabe si estrecharlo entre sus brazos, pues lleva la sangre del hijo pegada a las manos, al rostro, en su pecho desnudo.

Éstos con Cadmo y Harmonía, pero no como eran antes: desde los muslos van convirtiéndose en serpientes, y les crecen escamas en el cuerpo (Filóstrato 1996: 255, 18, 3-4).

El componente ético-argumentativo de la representación es claro: se ha mostrado el grado de exceso a que puede conducir el furor báquico, lo cual debe evitarse.

Los rasgos argumentativos de las imágenes míticas asumen un papel esencial en lo que se conoce como “visión mítica del mundo”, la cual se aprecia de manera patente en el siguiente pasaje de Jaeger al referirse a Homero:

En el mundo en que vive, nada grande ocurre sin la cooperación de una fuerza divina, y lo mismo pasa en la epopeya. La inevitable omnisciencia del poeta no se revela en Homero en la forma en que nos habla de las secretas e íntimas emociones de sus personajes, como si las hubiera experimentado en sí mismo, como es preciso que lo hagan nuestros escritores, sino que ve las conexiones entre lo humano y lo divino. No es fácil señalar los límites a partir de los cuales esta representación de la realidad es, en Homero, un artificio poético. Pero es evidentemente falso explicar siempre la intervención de los dioses como un recurso de la poesía épica. El poeta no vive en un mundo de la ilusión artística consciente, tras el cual se halle la fría y frívola ilustración y la banalidad del tópico burgués. Si perseguimos claramente los ejemplos de intervención divina en la épica homérica, veremos un desarrollo espiritual que va desde las intervenciones más externas y esporádicas, que pueden pertenecer a los usos más antiguos del estilo épico, hasta la guía constante de ciertos hombres por la divinidad. Así, Odiseo es conducido por inspiraciones siempre renovadas de Atenea (2000: 62).

Por último, ha de destacarse una faceta muy importante de esta función: la parodia, contraargumento destronador del mito.

11. La función dialógica

El ser humano es una criatura dialógica: adquiere, practica, cultiva y perfecciona el lenguaje en constante diálogo con los otros o consigo mismo.

Tal manera de ser del hombre no escapa a la experiencia mítica: la humanidad necesita dialogar con lo que está más allá.

Las imágenes aparecen aquí como instrumentos que salvan, al menos simbólicamente, la distancia infinita que existe entre el plano de la realidad física y la metafísica, en la literatura cristiana, Tertuliano ofrece el siguiente testimonio en su *Apologético*:

Pero también muchos de vosotros, cuando alguna vez hacéis ostentación de adorar a los astros, movéis los labios vueltos hacia el oriente (2001: 104, 16.10).

Ante la imagen, la mujer y el hombre mueven sus labios, es decir, dialogan con aquello que corresponde a su idea de la divinidad.

La imagen, de esta manera, es uno de los recursos que permite al ser humano establecer un diálogo directo con lo que concibe como el mundo de lo divino. Al ser un referente en el espacio, como cualquier interlocutor, permite constituir un verdadero y real diálogo, sin menoscabo de otras formas de comunicación de los creyentes con la divinidad.

Una importante variante de este fenómeno se aprecia también en ciertas prácticas asociadas a la visión mítica del mundo, en particular el ocultismo.

Algunas prácticas ocultistas recurren, por ejemplo, al Tarot, el que, si bien en sus inicios no estuvo directamente asociado a la adivinación y la profecía, en la actualidad es muy difícil disociarlo de estas. En este aspecto, se rescata no tanto el carácter simbólico de las representaciones de sus cartas, sino el mensaje que se cree transmiten: creyente, intérprete/lector y el tarot, entran en un juego dialógico, en el que, a través de los símbolos de las cartas, las inquietudes del creyente pueden ser respondidas.

Ahora bien, este carácter oracular posee rasgos más bien monológicos, a semejanza de las comunicaciones de hechiceras, sacerdotes y pitonisas en la antigüedad, los cuales constituyen una manifestación reducida del verdadero sentido dialógico que en sí misma rescata esta función.

12. La función performativa

Ciertas imágenes, no todas, se integran como parte de actos de habla como juramentos, promesas...

En su *Apologético*, Tertuliano expone:

Hemos dichos que originariamente vuestros dioses han sido plasmados por los orfebres en forma de cruz; pues adoráis a las Victorias en los trofeos, siendo así que son cruces las entrañas de los trofeos. Todo el culto del ejército consiste en venerar las

enseñan, adorar las enseñan, jurar por las enseñan, y antepone las enseñan a todos los dioses (2001: 103, 16.7-8).

Efectivamente, esta función se conserva en el acto del juramento: así, para jurar por Dios, el declarante apoya su mano sobre una Biblia; también puede jurarse por una cruz, sobre la cual igualmente se colocaría la mano; o por una imagen de la Virgen María, sus advocaciones o una representación de Jesús...

En igual sentido, ciertos procesos de carácter judicial o moral, que no forman parte de la celebración ritual religiosa, han tenido lugar ante una imagen, un tótem, una cruz. Tales procesos tienen, como elemento esencial, la intervención simbólica de la divinidad.

Salta a la vista que esta propiedad no es común a todas las imágenes, ni todo el panteón de todas las culturas. Tiene lugar, por ejemplo, ante una promesa conforme a la cual, un creyente se ha comprometido a portar determinada imagen o símbolo de carácter mítico. Es patente que este último ejemplo participa estrechamente de la función cultural señalada supra.

Las procesiones en honor a determinados seres asimismo son claras ejemplificaciones de esta función, por cuanto la procesión requiere el empleo de la imagen. Igualmente ciertos actos de devoción como tocar la imagen de un santo para encomendarse a su protección o bendecir con una cruz, requieren la integración de la imagen en el acto para su realización, tal y como se ha expuesto.

13. La función inspiradora

Antes de la penúltima función, que atiende al plano estético, es pertinente mencionar una que está vinculada con el pathos mítico, la inspiración. Ambas están relacionadas con lo que Panofsky expresa en su introducción a *Estudios sobre iconología*:

Ahora bien, los objetos y acciones así identificados producirán naturalmente una reacción en mí. Por lo forma en que mi conocido lleve a cabo su acción sabré si está de buen o mal humor, y si sus sentimientos hacia mí son indiferentes, amistosos u hostiles. Estos matices

psicológicos revestirán los gestos de mi conocido con otro significado que llamaremos *expresivo*. Se diferencia del *significado fáctico* en que es aprendido, no por la simple identificación, sino por “empatía”. Para comprenderlo necesito una cierta sensibilidad, pero esta sensibilidad es todavía parte de mi experiencia práctica, estos es, de mi familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Por tanto, a la vez el significado *fáctico* y el *expresivo* pueden ser clasificados conjuntamente: forman el grupo de significados *primarios* o *naturales* (1979: 13-14).

A través de la representación plástica, la imagen puede emplearse para suscitar en el observador cambios de actitudes, creencias, estados mentales, sentimientos, compromisos...

Así como muchas imágenes medievales generaron temor en el pueblo, particularmente las de demonios, monstruos y condenados; representaciones adecuadas pueden despertar devoción, piedad, amor, arrepentimiento. A manera de ejemplo, considérese el siguiente testimonio de Santa Teresita del Niño Jesús, tomado de su *Historia de un alma*:

Me he olvidado también de algunos pequeños detalles de mi niñez de antes de tu entrada en el Carmelo. No te he hablado de mi amor a las estampas y a la lectura... Y, sin embargo, a las preciosas estampas que tú me dabas como premio debo una de las más dulces alegrías y de las más fuertes impresiones que me han incitado a la práctica de la virtud... Me pasaba las horas muertas mirándolas. Por ejemplo, la “florecita del divino Prisionero” era tan sugestiva, que me quedaba ensimismada mirándola. Al ver que el nombre de Paulina estaba escrito al pie de la florecita, me hubiera gustado que el de Teresa estuviera también allí, y me ofrecía a Jesús para ser su florecita... (IV).

Ya en un plano proselitista, no pocas representaciones de santas y santos procuran despertar nuevas vocaciones entre los miembros del auditorio, al proponer como modelo deseable de vida el de un fundador o miembro de una orden específica.

Adicionalmente, el sinfín de representaciones de María como madre, constituyen ejemplos de las llamadas figuras de comunión de Perelman y Olbrecht-Tyteca: logran establecer un vínculo con el auditorio.

Por su parte, advocaciones de Jesús como *Señor de la Misericordia*, *Señor de la Paciencia*, procuran transmitir estas virtudes al observador.

14. La función estética

Estrechamente vinculada al *pathos* aristotélico, la representación icónica aparece en íntima relación con la belleza, de donde el placer y la emoción.

Sin embargo, es pertinente recordar lo que Enrique Lafuente Ferrari apunta en su prólogo a los *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky:

El que la forma de un objeto útil llegue a ser, además, artística, es decir, capaz de ser considerada estéticamente, depende de la intención –a veces no plenamente consciente– del creador (...) Un ídolo monstruoso del África negra era al ser creado una obra con intenciones mágico-religiosas; hoy es contemplado por el historiador o por el artista con una actitud estética, como una potencial obra de arte; ellos nos lleva a recordar el concepto de lo que Malraux llamaba las *metamorfosis* de la obra de arte (Lafuente en Panofsky 1979:XX).

En el libro III de la *Retórica*, Aristóteles recomienda el empleo de la metáfora, la antítesis y la nitidez para alcanzar la elegancia:

Mas, atendiendo a la expresión, <esto mismo se debe>, por una parte, a la *forma*, si es que se enuncian por medio de oposiciones, como, por ejemplo en: “considerando que la paz, común para todos los demás, era para sus intereses privados una guerra”, donde se oponen “guerra” y “paz”. Y, por otra parte, a los *nombres*, si es que contienen una metáfora (con tal que no sea ni extravagante, porque sería difícil de percibir, ni superficial, porque entonces no produce ninguna impresión) y si ella logra, además, además, que <el objeto> salte a la vista, ya que conviene que se vea lo que se está haciendo más bien que lo que se tienen intención de hacer (1999: 533, 1410b24-35).

Más adelante, respecto de la metáfora agregará:

Así, pues, que las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía y de hacer que el objeto salte a la vista, queda ya tratado. Pero <ahora> tenemos que decir a qué llamamos “saltar a la vista” y cómo se consigue que esto tenga lugar. Ahora bien, llamo saltar a la vista a que <las expresiones> sean signos de cosas en acto. Por ejemplo: decir que un hombre bueno es un cuadrado es una metáfora (porque ambos implican algo perfecto), pero no significa el acto. En cambio, “disponiendo de un

vigor floreciente” comporta un acto. También “a ti, como un animal suelto” comporta un acto (1999: 539-540, 1411b22-29).

Para Hermógenes, en *Sobre las formas de estilo*, los temas míticos producen por sí mismos solemnidad:

Pero, en primer lugar, y sobre todo, son pensamientos solemnes los referidos a dioses en tanto que dioses, tal como he dicho. En segundo lugar, detrás de ellos, son solemnes los que se refieren a las materias que realmente son divinas, por ejemplo, si se investiga la naturaleza de las estaciones, el modo y las causas por las que se producen, y el movimiento circular y naturaleza del universo; o si se investiga cómo se producen los movimientos de la tierra o del mar o la caída de rayos o, en general, cosas similares (...) El tercer puesto en cuanto a pensamientos que producen Solemnidad lo ocupa la exposición de materia que son por naturaleza divinas, pero por lo general se observan en seres humanos, como el examen de la inmortalidad del alma, de la justicia, de la templanza o temas similares, o sobre la vida en general, o qué es la ley, o qué la naturaleza, o temas afines (...) Los pensamientos que ocupan el cuarto puesto en solemnidad son los concernientes solo a asuntos humanos, pero importantes e ilustres (1993: 128-131, 243-246).

La construcción recomendada es la recta, es decir,

(...) la figura que corresponde a la Pureza, como “Yo, atenienses, tropecé con un hombre malvado y pendenciero”... Lo que quiero decir quedará claro a partir de lo siguiente: las expresiones “era Candaules...” y “Creso era” y similares, introducidas así, en caso recto, hacen el estilo puro y claro; pero si se utiliza la construcción oblicua como “siendo Creso...” y “siendo Candaules...”, no será igual (1993: 111-112, 229-230).

La pureza consiste en pensamientos que son

(...) comunes a todos los hombres y que a todos se les ocurren o parecen ocurrírseles: son claros por sí mismos, y de conocimiento general, y no ocultan nada ni son muy meditados... Son pensamientos puros casi en su totalidad, por su presentación directa, los siguientes: “Espudias, aquí presente, y yo tenemos esposas que son hermanas”, o “soy socio en este préstamo, atenienses”... El tratamiento de la Pureza se reduce casi a uno solo. En efecto, es puro sobre todo el estilo cuando se narra el hecho desnudo,

o se comienza a partir del propio hecho desnudo y no se incorpora nada ajeno, como lo sería añadir el género a su propia especie, o el todo a su parte, o lo indefinido a lo definido, o la decisión de los jueces, o la cualidad del hecho, o sus diferencias con otro hecho, o algo similar. Todo eso produce Abundancia y esos pensamientos son propios de la Abundancia, que es contraria a la Pureza (1993: 108-109, 227-228).

Guardando las proporciones adecuadas, es fácil constatar que esta preceptiva se aplica en numerosas composiciones plásticas, por el ejemplo, la escultura de Cristo que camina ubicada en un estanque de agua en la Catedral de Cristal, en Garden Grove, condado de Orange, California. Los Evangelios narran cómo Cristo caminó sobre las aguas en una ocasión: aquí no aparece la embarcación en la que se encontraban los discípulos, quienes tampoco figuran en la composición: tan solo se aprecia a Jesús en un medio líquido: pureza y solemnidad se integran a través de una expresión recta.

Ahora bien, no toda representación mítica debe ser solemne y pura. Por ejemplo, la *Última Cena* de Da Vinci, muestra un episodio en principio humano: un grupo de hombres conversan entre sí, otros se levantan, hay sobran de pan sobre la mesa, lo cual, a la manera de ver de Hermógenes, debilita la solemnidad (1993: 138, 251). Sin embargo, es una obra maestra de gran belleza y perfección.

De los temas míticos, Hermógenes también apunta que expresan dulzura:

En primer lugar, como he dicho, los pensamientos de tema mítico producen sobre todo Dulzura y Placer. En segundo lugar se hallan los relatos que están próximos a los mitos, como los que se refieren a la guerra de Troya o similares. El tercer puesto lo ocupan los relatos que de algún modo presentan algún punto común con lo fabuloso, pero gozan de mayor credibilidad que los mitos, como son todos los de Heródoto. Pues unos pocos contienen carácter fabuloso, como los que se cuentan sobre Pan y sobre Yaco, y quizás algunos otros, pero muy pocos. Sin embargo, los demás se cree que han sucedido y están alejados de lo fabuloso, por lo cual tampoco participan de la Dulzura en la misma forma que los que son fabulosos por naturaleza (1993: 229, 330-331).

Más adelante, agrega:

Todos los pensamientos que tienen que ver con el amor son dulces, y pertenecen a casi todas las especies de Dulzura por el pensamiento antes citadas, y son como partes de ellas... (1993: 231, 333).

Vienen a la memoria en este tema las numerosas imágenes de la Virgen María con Jesús niño, así como las representaciones de muchos santos extasiados en la visión beatífica.

Adicionalmente,

La dicción dulce es la propia de la Simplicidad, además de la pura mencionada, y también la poética (1993: 234, 336).

Aquí la dulzura aparece integrada a aspectos como la simplicidad, la pureza y la poética, donde, aunque la apreciación de Hermógenes se dirige a la literatura, la experiencia muestra que también es posible extenderla a las artes plásticas en general, ya que las imágenes más dulces participan de tales propiedades: simplicidad, pureza y lirismo.

15. La función meta-representativa³

Esta función corresponde a las llamadas metaimágenes (sobre el tema puede leerse Mitchell 2009: 39), es decir, las imágenes autorreferenciales, las que en el campo de la imagen religiosa tienen una aplicación reducida. En la literatura, la descripción de un cuadro de Narciso hecha por Filóstrato el Viejo es ejemplar en este ámbito:

La fuente dibuja la imagen de Narciso y el cuadro la fuente y todo lo referente a Narciso. Un muchacho que acaba de poner fin a su cacería está de pie junto a una fuente, arrastrado por el deseo de sí mismo y enamorado de su propia cara que, reluciente, se refleja, como ves, en el agua (1996: 261, I, 23, 1).

Si bien este cuadro no es de carácter religioso, si lo es mítico. Expone dos niveles de representación: primero, el de la escena de Narciso junto a la fuente; segundo, el de la fuente respecto de la figura de Narciso. El poeta es consciente de esta propiedad, y se ve seducido por ella, así que líneas más adelante jugará con

las categorías de realidad que se involucran. Por el momento, continúa con los planos de representación:

Sin duda ésta es la cueva de Aqueloo y de las Ninfas; el cuadro lo representa con realismo: las estatuas de piedra están realizadas toscamente, como corresponde al tipo de piedra que allí se encuentra (ibid).

Nuevamente el cuadro, representación pictórica, incorpora dentro de sí elementos representativos como las estatuas. A diferencia de estas, la relación entre la imagen del cuadro y la de la fuente era más próxima, si se quiere, se basaba en una analogía más fuerte. En cambio, este vínculo en el caso de las estatuas aparece más débil.

Seguidamente, al referirse a las virtudes de la obra se indica:

Hasta tal punto el cuadro hace honor a la verdad que unas gotas de rocío lucen sobre los pétalos de las flores, y sobre ellas se ha posado una abeja, no sé si es una abeja de verdad engañada por el cuadro o una abeja pintada en él para engañarnos a nosotros; pero dejémoslo.

En cambio a ti, Narciso, ningún cuadro te ha engañado, ni has sido cautivado por unos colores o por la cera, al contrario, eres tú la imagen que modeló el agua, así tal como la has visto; sin embargo, no saber ver el artificio de la fuente, aunque solo tendrías que inclinarte o mover ligeramente el cuerpo o bajar la mano para comprobarlo, y no quedarte plantado siempre en la misma posición, como si, habiendo encontrado a un compañero, esperaras a que se moviera (1996: 261-262, I, 23, 2-3).

En la descripción se duda del *status* óntico de la abeja, la que, si fuera real, ha sido engañada por el cuadro, mas si es mera representación, se confunde con lo real. Esta exquisita digresión le permite reflexionar sobre la suerte de Narciso.

Tal problemática fue abordada expresamente por Filóstrato el Joven, quien al respecto indica:

Hay en la pintura un dulce engaño, en absoluto reprochable, ya que confrontar lo que no es con lo que es, dejarse influir por ello, como creyendo que sí es en realidad, sin hacer daño alguno, ¿acaso no es ésta una manera perfecta de seducir la atención? (1996: 334, Proemio 4).

Sobre la relación entre el arte de las imágenes y la escritura, este mismo autor indica:

Analizándolo bien, uno descubre que este arte tiene mucho que ver con la poesía pues ambos comparten la imaginación. Los poetas introducen a los dioses en su propia escena, como estando ahí, y los acompañan con cuantas cosas representan su majestad, venerabilidad y entretenimiento; la pintura igual: todo cuanto los poetas dicen con palabras, ésta lo indica gráficamente (ibid:6).

Conclusiones

El presente estudio ha identificado quince funciones básicas de las imágenes míticas, las cuales, por su naturaleza, poseen carácter retórico.

Dichas funciones se enmarcan dentro de los ámbitos social e individual de la retórica, tienen particular importancia en el contexto de las relaciones de poder de las sociedades y las ideologías que las rigen, esto, sin menoscabo de su impronta estética.

Su carácter retórico permite comprender que las imágenes responden a cierto tipo de experiencias y necesidades humanas, por lo que las anteriores reflexiones parecen estar de acuerdo con el aforismo horaciano, *mutato nomine de te fabula narratur*, es decir, de quien se habla en esta fábula, en el presente artículo, es de nosotros mismos. Ciertamente, a través del estudio de las imágenes no solo es posible conocer de mejor manera las propiedades de estas, sino que, principalmente, nos conocemos a nosotros mismos.

Notas

1. Agradezco sobremanera las conversaciones con mi colega, la profesora Nazira Álvarez Espinoza, que condujeron a la identificación de la función apotropaica, gracias a sus comentarios sobre la arquitectura de la Baja Edad Media.
2. Agradezco a mi colega, el profesor Dorde Cuvardic García, quien llamó mi atención hacia la posibilidad de incorporar la denominada función déctica.

3. Aunque prácticamente había descartado incorporar la función meta-representativa, el profesor Dorde Cuvardic García me recordó la importancia de las metaimágenes, por lo que consideré pertinente su mención, aunque fuera en el último lugar del elenco de las funciones.

Bibliografía

- Aristóteles. (1990). *Retórica*. 2ª reimpresión. Editorial Gredos, S. A. Madrid.
- Barthes, Roland. (1977). *Rhetoric of image. En Image, music, text. Essays selected and translated by Stephen Heat*. Hill and Wang. p. 33-55.
- Bauzá, Hugo Francisco. (2004). El mundo del mito. En *El imaginario en el mito clásico*. IV Jornada organizada por el “Centro de Estudios del Imaginario”. Hugo Francisco Bauzá (compilador). Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Calímaco. (1980). *Himnos, epigramas y fragmentos*. 2ª reimpresión. Editorial Gredos, S. A. Madrid.
- Carrere, Alberto y Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. (1996). *La sociedad de la desconfianza. Polémica para un futuro mejor*. Editorial Herder, S. A. Barcelona.
- Epicteto, Cayo Mausonio Rufo. (1995). Tabla de Cebes; Disertaciones; Fragmentos menores; Manual; Fragmentos. Introducciones, traducción y notas de Paloma Ortiz García. Editorial Gredos, Madrid.
- Filóstrato, Calístrato. (1996). *Heroico – Gimnástico – Descripciones de Cuadros*

- *Descripciones*. Introducción de Carlos Miralles. Traducción y notas de Francesca Mestre. Editorial Gredos, Madrid.
- Gill, Ann M. y Whedbee, Karen. (2003). Retórica. En van Dijk, Teun A. (compilador), *El discurso como estructura y proceso*. 2ª reimpresión. Editorial Gedisa, S. A. Barcelona.
- Hermógenes. (1993). *Sobre las formas de estilo*. Editorial Gredos. Madrid.
- Hesíodo. (2000). *Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Certamen*. Alianza Editorial, S. A. Madrid.
- Jaeger, Werner. (2000). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, S. A. México.
- Luciano. (1988). *Obras II*. 1ª edición. Editorial Gredos, S. A., Madrid.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. 1ª edición. Ediciones Akal, S. A. Madrid.
- del Niño Jesús, Teresita. (s.f.). *Manuscritos autobiográficos (Historia de un alma)*.
- Panofsky, Erwin. (1979). *Estudios sobre iconología. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández*. 3ª edición. Alianza Editorial, S. A. Madrid.
- Real Academia de la Lengua Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Tomo II. 22ª edición. Espasa Calpe, S. A. Madrid.
- Tertuliano. (2001). *Apologético. A los gentiles. Introducción, traducción y notas de Carmen Castillo García*. Editorial Gredos, S. A. Madrid.
- Van Eemeren, Frans H. y Grootendorst, Rob. (2002). *Argumentación, comunicación y falacias. Una perspectiva pragmático-dialéctica*. 2ª edición. Ediciones Universidad Católica de Chile: Santiago, Chile.
- Yates, Frances A. (2005). *El arte de la memoria*. Ediciones Siruela, S. A., Madrid.

