

Revista de Estudios Clásicos 45, 2018, 15-32
ISSN 0325-3465 – ISSN (en línea) 2469-0643

LA CONFIGURACIÓN DEL *ETHOS* EN LOS PARÁGRAFOS V A XIX DEL LIBRO I DE *EL ASNO DE ORO* DE APULEYO

Griselda Esther Alonso

Universidad Nacional de Cuyo
griseldaamadei@hotmail.com

Resumen

La finalidad de este artículo es el análisis del *ethos* de los personajes que actúan como narradores en los párrafos V al XIX del Libro I del *Asno de oro*. Cabe aclarar que el estudio del *ethos* de los oradores se hace partiendo de la concepción de que el mismo es el resultado de una elaboración pre-discursiva, que tendrá por resultado la construcción del *ethos* en el discurso retórico, concepto ya expresado por Aristóteles en su *Retórica* y retomado por las teorías del discurso y de la argumentación a partir de la segunda mitad del s. XX. Por lo tanto, la metodología a utilizar se vale tanto de obras de Retórica Clásica como de la Nueva Retórica. Además, se sirve de enfoques de la Lingüística y la Narratología. Por ser la novela de Apuleyo un ejemplo de lo que Bajtin denomina “dialogismo y alteridad”, un segundo objetivo es el estudio de las relaciones que se establecen en el discurso de los personajes para tratar de determinar el sentido buscado en la obra y, en consecuencia, la incumbencia o verosimilitud de estos relatos en la misma.

Palabras clave: retórica – *ethos* – *pathos* – novela latina – Apuleyo.

Abstract

The purpose of this article is the analysis of the *ethos* of the characters that act as narrators in paragraphs V to XIX of Book I of *The Golden Ass*. It should be noted that the study of the *ethos* of the speakers is based on the conception that it is the result of a pre-discursive elaboration, which will result in the construction of *ethos* in rhetorical discourse, a concept already expressed by Aristotle in his *Rhetoric* and taken up by the

Fecha de recepción: 26/11/2017 – Fecha de aceptación: 10/3/2018

Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0

theories of discourse and argumentation from the second half of the 20th century. Therefore, the methodology to be used is worth as much of works of Classical Rhetoric as of the New Rhetoric. In addition, it uses approaches to Linguistics and Narratology. Because Apuleyo's novel is an example of what Bakhtin calls "dialogism and alterity," a second objective is the study of the relationships established in the discourse of the characters to try to establish the meaning sought in the work, and in consequence the incumbency or verisimilitude of these stories in it.

Keywords: rhetoric – *ethos* – *pathos* - Latin novel – Apuleius.

A modo de introducción se considera necesario presentar un resumen de los marcos teóricos de la retórica que se utilizarán en el análisis del *ethos* de los diversos locutores que aparecen en los párrafos mencionados del primer libro de la novela, dado que se procurará conciliar perspectivas de la retórica antigua y de la moderna en el presente trabajo¹. Con tal objetivo se cita a continuación un fragmento de la obra de López Eire (1995: 900-901), "Retórica antigua y retórica moderna":

[...] hay una dimensión de la retórica cuya importancia comparten Aristóteles y los modernos. Me refiero a la importantísima dimensión ético-psicológica de la retórica. En efecto, el Estagirita trata amplia y sistemáticamente en su *Retórica* de las costumbres, las pasiones y los sentimientos, de cómo el orador para ser digno de fe debe mostrar a través de sus palabras como prendas de su carácter 'la prudencia, la virtud y la benevolencia', y cómo le será muy provechoso conocer las pasiones por las que sus oyentes pueden 'cambiar y adoptar actitudes diferentes con vistas a sus juicios'. Según Aristóteles en su *Retórica* los medios de persuasión se dividen en dos grupos distintos: el de los ajenos al arte retórica propiamente dicha, como los testigos, las torturas a las que se sometía a los esclavos para obligarles a declarar, los contratos que se aportan como prueba en un proceso, etc., y el de los pertenecientes con pleno derecho –por su naturaleza– al arte en cuestión. Entre estos últimos hay que situar los de corte lógico (que se

¹ Realizado dentro del Proyecto de investigación "Diálogos entre poética y retórica. *ETHOS* y *PATHOS* en la configuración narrativa de la novela latina", dirigido por la Dra. Lorena A. Ivars y acreditado ante la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo.

asientan en el discurso persuasivo que muestra la verdad o lo verosímil), los de naturaleza ética (por los que el discurso transmite una tranquilizadora idea del carácter del orador como individuo merecedor de confianza) y los de índole psicológica (que, instalados en el texto y en la ejecución misma del discurso, procuran suscitar la emoción de los oyentes, que se ven arrastrados irremediabilmente a esa situación por causa del enorme poder psicagógico de la palabra, al que ya se había referido Platón en el *Fedro* y *Gorgias* en su *Helena*. [...]) Según Platón –y su discípulo le da la razón–, el consumado orador debe saber ‘qué tipo de oyente se deja persuadir por qué tipo de discursos’ porque ‘la fuerza de la palabra arrastra el alma de los oyentes’, es psicagógica.”

Ante la relevancia que otorga Aristóteles en su *Retórica* a la prudencia, la virtud y la benevolencia en la configuración del carácter del orador (Arist. II, 1), Barthes (1966: 212) pone en evidencia la característica esencial del *ethos*, diciendo: “El orador debe ‘mostrar’ al auditorio los rasgos de su carácter (importa poco su sinceridad) para dar una buena impresión: son sus aires [...] El *ethos* es en sentido propio una connotación: el orador enuncia cierta información y al mismo tiempo dice: ‘yo soy esto’, ‘yo no soy aquello’.”

En un intento de superar las instancias anteriormente mencionadas, Maingueneau (1996: 79-92) propone:

“[...] me he empeñado en reformular el concepto de *ethos* en el marco del análisis del discurso, de modo diferente a los planteamientos de la retórica tradicional. [...] proponemos que todo discurso [...] posee una ‘vocalidad’ específica que permite remitirla a una fuente enunciativa. [...] La ‘vocalidad’ de un texto escrito se manifiesta a través de un ‘tono’ que testifica lo que dice. Es una determinación que implica en sí misma la determinación del cuerpo enunciador [...]. La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de garante del habla. A lo que llamamos ‘garante’, cuya figura debe construir el lector a partir de índices textuales de diverso orden, se le atribuye un carácter y una corporalidad [...] En vez de considerar el *ethos* al mismo título que la retórica, como un medio de persuasión, nos inclinamos a pensarlo en términos de dispositivo enunciativo. El *ethos* no es disociable de la situación de enunciación del discurso, que hemos designado como escenografía, es decir “de la escena del habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y

que en reciprocidad debe validar a través de la enunciación misma.” El lector construye la escenografía de un discurso con la ayuda de múltiples indicios [...]. En la escenografía se asocia la figura del enunciador (el garante de la enunciación) y una figura correlativa del destinatario, una cronografía (un momento) y una topografía (un lugar) de donde pretende surgir el discurso.”

Dada la estructura de *El asno de oro*, que consiste en un marco general cuyo narrador autodiegético es Lucio, quien otorga la unidad² a una novela que permite la inserción de numerosas narraciones breves con sus propios personajes, el análisis pormenorizado del *ethos* del protagonista excede las expectativas de este trabajo, pues, no aparece como locutor en los párrafos estudiados. Sí es necesario referirse a él para analizar la configuración de la imagen de los otros locutores, a quienes Lucio ha cedido la voz narradora, y porque además construyen sus discursos a partir de pensamientos o hechos expresados por el mismo. Por lo tanto, se analizará el *ethos* de Sócrates, Méroe, Pantia y Aristómenes.

Pero antes de analizar individualmente el *ethos* de estos personajes resulta oportuno referirse al *ethos* y la voz de lo escrito en el Libro I de *El asno de oro*, desde la perspectiva de la propuesta expuesta por Maingueneau en la cita precedente.

En la novela aparecen diversos enunciadores, primero, Lucio que se presenta como un joven culto, de buena familia, comerciante, y por su deseo de conocer ‘todas las cosas’ y su alusión a Plutarco, como un amante de la filosofía y de las letras. Luego, Aristómenes, un comerciante aparentemente fabulador y deseoso de que le crean ‘su verdad’. Sócrates es un personaje inventado por Aristómenes; representa una parodia del

² Es necesario aclarar que esta obra de Apuleyo ha generado múltiples interrogantes en la crítica: en cuanto al título (*El asno de oro* o *Metamorfosis*); el origen; la originalidad; la generacidad y también la ‘unidad’. En relación a esta última, simplificando al extremo las posturas, se podría decir que existen dos perspectivas de los críticos: por un lado, los ‘separatistas’ que aducen fallas estructurales en la novela, asociadas con la multiplicidad de historias y la falta de unidad global; por otro, los ‘unicistas’ que evalúan el relato como una construcción plenamente coherente. Entre los críticos ‘separatistas’ cf. Walsh (1970). Para los enfoques ‘unicistas’, cf. Winkler (1985).

filósofo platónico. Méroe y Pantia, taberneras y hechiceras, son personajes referidos por Sócrates.

En cuanto a la cronografía, la novela se desarrolla en la época del Imperio Romano. La sociedad se caracteriza por la decadencia moral. Los vicios, los delitos, las tragedias humanas llevan a que los autores se pregunten por la existencia humana. En cuanto a la filosofía y la religión, además del estoicismo, que había sido la única forma práctica aceptada por los romanos, las religiones orientales ejercen un influjo poderoso. También se da una vigorosa expansión de doctrinas astrológicas e incluso magos y charlatanes. Algunos autores consideran el Cristianismo como una nueva superstición. En este contexto histórico no son tan inverosímiles enunciadores como el charlatán Aristómenes, el supersticioso Sócrates, la hechicera Méroe.

Con respecto a la topografía, las ciudades mencionadas por los enunciadores se ubican en el centro y norte de Grecia. Hípata era la ciudad más importante de Tesalia, la cuna de la magia en Macedonia. En estas ciudades convivían las clases pudientes por un lado, y por otro las mismas funcionaban como el foco para intercambios organizados cuyo centro era el mercado. También la topografía valida las historias de los personajes. Lucio, Aristómenes y Sócrates son comerciantes. Méroe y Pantia son hechiceras o magas.

Según Maigueneau “la escenografía implica un proceso paradójico [...] es a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra este discurso.” Se podría pensar que en el Libro I de *El asno de oro*, tanto los enunciadores, como la topografía y la cronografía validan las escenas y los contenidos que los discursos transmiten, pues representan al hombre en su individualidad frente a las tempestades de la vida, en un mundo al que lo circunda la oscuridad, que rodea al mismo tiempo, los corazones humanos y la tierra que los hospeda. Así, el sentimiento y el discurso se tornan introspectivos y expresa ese vacío mediante la ironía y la incertidumbre psicológica que se advierte en la enunciación.

El *ethos* de Sócrates

El personaje de Sócrates protagoniza una secuencia narrativa incluida en la fábula que relata Aristómenes.

Sócrates se presenta citando una sentencia o *gnome*: *Aristomae, inquit, ne tu fortunarum lubricas ambages et inestabiles incursiones et reciprocas vicissitudines ignoras* (I, VI)³ (“Aristómenes –dice– en verdad tú ignoras los volubles ambages de la Fortuna y sus inestables y recíprocos vaivenes”). Según Aristóteles el uso de máximas o sentencias por su calidad de entimema o parte de un entimema son el vehículo discursivo privilegiado del *ethos*, porque la máxima “hace que los discursos expresen el carácter del orador [...], pues si las máximas son honestas, harán aparecer al que las dice también como un hombre honesto” (*Ret.* II 21, 1395 b 13-17). Así, Sócrates se mostraría como un orador que posee los valores y las ideas sustentadas por ‘la sabiduría comúnmente aceptada’. Sin embargo, este *ethos* de un Sócrates sabio, sensato, que parece emular al personaje de los diálogos platónicos, se va a ir desdibujando hasta convertirse en un *ethos* poco persuasivo, que proyecta la imagen de un orador sometido por las pasiones, particularmente por la lujuria. Esta imagen se va configurando paulatinamente en el discurso a partir de ‘la expresión de pensamientos y emociones degradantes’, por ejemplo, la repetición *Me miserum* (“Desdichado de mí”) que enfatiza la permanente tristeza y la irresponsabilidad del personaje ante los sucesos que le acaecen. En el párrafo VII del Libro I, afirma: *quoad me ad istam faciem, quam paulo ante vidisti, bona uxor et mala fortuna perduxit* (“a tales extremos y a la apariencia con que me viste poco antes, mi buena esposa y mi mala fortuna me llevaron”). También los comentarios autorreferenciales, que dan cuenta de las acciones cotidianas y circunstancias privadas muestran la faceta humana de este orador vaciado por las pasiones; luego de ser atacado por los ladrones, cuando conoce a Méroe (tabernera y hechicera), dice: “ya vieja, pero bastante atractiva [...] me acosté con ella” (I, VII). Lo más sorprendente para el lector que asocia a este personaje con el Sócrates de Platón, no solo por el nombre sino también por otros intertextos que luego se comentarán, es

³ Las citas en latín y su traducción (salvo aclaración) corresponden a Apuleyo, L. (2016). *El asno de oro o Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas por Marta Royo.

que se convierte en una especie de anti-Sócrates, que en lugar de participar de un diálogo filosófico va a introducir al receptor en un diálogo sobre la magia. De esta manera advierte a Aristómenes: “*Tace, tace*” *inquit et circumspiciens tutamenta sermonis: “Parce” inquit, “in feminam divinam, nequam tibi lingua intemperante noxam contrahas*” (“Calla, calla” y mirando alrededor para estar seguro de no ser oído, agrega: “Guarda silencio ante una mujer con poderes divinos, no sea tu lengua intemperante te acarree algún daño”) (I, VII). Luego, para otorgar evidencialidad a lo que va a relatar afirma: *Sed quod in conspetum plurium perpetravit, audi* (I, VIII) (“Escucha, mejor, lo que perpetró a la vista de muchos”). Otras intertextualidades⁴ evidentes en este relato tradicional son *Odisea* de Homero, tragedias griegas y mitos. Sócrates conserva el tono elevado de estos géneros, sin embargo, introduce la ironía y la comicidad a través del contraste, primero, en la presentación de Méroe, “ya vieja, pero bastante atractiva” se convierte en *annosam ac pestilentem* (“vieja y pestilente”); luego, los ladrones, de *vastissimis latronibus* (“monstruosos ladrones”), en *boni latrones* (“buenos ladrones”); por último *bona uxor/mala fortuna*.

En segundo lugar, en las metamorfosis que narra, si bien son tradicionales, también introduce elementos cómicos, como en la del tabernero convertido en rana que, en lugar de estar sumergido en agua, está en un tonel de vino. Por último, la comparación hiperbólica entre Medea y Méroe mediante la cual inscribe las hazañas de la hechicera en el mito. De esta manera, la configuración del *ethos* de Sócrates como la reelaboración de los relatos tradicionales (épicos, trágicos, míticos) podrían considerarse lo que Genette (1989: 37) define como ‘travestismo’ por su contenido degradado y por el sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadas.

En una primera lectura se advierte que la intención de este orador es paródica y satírica en relación con la literatura tradicional, pero en una

⁴ La especialista en Apuleyo Finkelpearl (1998: 7) clasifica *Metamorfosis* como ‘ficción en prosa’ y privilegia como objeto del estudio la ‘transtextualidad’ de la obra, en particular la alusión, que define como “el proceso de un escritor serio y cómico que trabaja un género distinto del de sus fuentes, cuya relación con esos textos inevitablemente implica un tipo de metamorfosis”.

segunda lectura, la polivalencia de los relatos, mitad acorde a lo establecido como realidad, mitad ficticia y lúdica sumerge al auditorio en un ámbito claro-oscuro que le provoca cierto grado de desconcierto.

Méroe y Pantia

Sus discursos son muy breves y referidos por Aristómenes. Nunca usan el discurso directo. Podría decirse que su *ethos* es una construcción de Aristómenes con el fin de configurar su propia imagen y favorecerla.

La configuración de la imagen de Méroe negaría, en gran medida, lo que antes afirmara Sócrates. La construcción de su *ethos* revela a una doncella enamorada y abandonada, a partir de la selección de palabras que utiliza para describir a Sócrates: *Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inclusit aetatulam meam* (“Este es, amiga Pantia, mi querido Endimión, este es mi Catamito, el que días y noches burló mi tierna edad”) (I, XII). En evidente contraste con la aparente imagen de Sócrates que nos ha revelado Aristómenes, Méroe lo compara con dos *exempla* míticos de la juventud y belleza. Edimión, joven pastor de gran hermosura que inspiró la pasión en Selene, a quien Zeus le concedió un deseo y el joven eligió dormirse en un sueño eterno y así permaneció dormido y joven para siempre. Por su parte, Catamito es el nombre latino de Ganímedes, héroe de estirpe troyana. Muy joven, mientras cuidaba los rebaños de su padre, fue raptado por Zeus, que se enamoró de su belleza, y fue llevado al Olimpo, donde escanciaba el néctar de la copa del dios. De este modo, Méroe eleva su *ethos* y el de su amado al mundo mítico y lo asocia con la belleza y la juventud eternas y también con el mundo pastoril. Esta referencia idílica a su pasado personal va a cambiar bruscamente en el presente de la enunciación, configurando un *ethos* resentido que expresa así sus sentimientos y emociones, en contraste con lo dicho anteriormente del enamorado: *hic qui meis amoribus subterhabitis non solum me diffamat probris, verum etiam fugam instruit*. (“el que despreció mi amor y ahora me difama con injurias y hasta organiza su huida”) (I, XII) y enfatiza su dolor hasta llegar a la hiperbólica comparación: *At ego scilicet Ulixi astu deserta vice Calypsonis aeternam solitudinem flebo* (“Sin embargo yo, abandonada ciertamente por la astucia de este Ulises, como Calipso, lloraré mi eterna

soledad.”) (I, XII). Esta autoconfiguración de una imagen de enamorada abandonada y condenada a la soledad, una víctima inocente del amor, tan lejana a la imagen de la tabernera-hechicera que el lector se había formado de ella, será transfigurada por el deseo de venganza contra Aristómenes: *Faxo eum sero, immo statim, immo vero iam nunc, ut praecedentis dicacitatis et instantis curiositatis paeniteat* (“Haré que él más tarde, mejor dicho de inmediato, no, mejor todavía ahora mismo, se arrepienta de su mordacidad anterior y de su curiosidad presente.”) (I, XII). La acumulación de adverbios denota la ira de Méroe que impulsivamente busca venganza. Sin embargo, logra dominar su pasión (la ira) al menos contra Aristómenes, no así contra Sócrates, según se infiere de su discurso: “Mejor que sobreviva por lo menos este, para que cubra con un poco de tierra el cuerpo del otro pobrecito” (I, XIII).

El *ethos* de Pantia no presenta matices; se muestra muy violenta, siempre poseída del furor dionisiaco, tal como se deduce de uno de sus dos discursos. En su primera intervención propone: “*Quin igitur*” *inquit, “soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?”* (“¿Por qué no despedazamos primero a este, como si fuéramos Bacantes, le sujetamos los miembros y le cortamos sus partes viriles?”) (I, XIII). La segunda intervención es para proferir una maldición: “*Heus tu*” *inquit, “spongia, cave in mari nata per fluvium transeas”* (“Eh tú, dijo, esponja nacida en el mar, no vayas por el río.”) (I, XIII).

El *ethos* de Aristómenes

Aristómenes ha tenido una mala experiencia como orador. Antes del encuentro con Lucio ya le ha contado su fábula al caminante que lo acompañaba y este oyente incrédulo y burlón ha rechazado su relato como una monstruosa mentira: *Parce [...] in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo*⁵ (“Deja de decir mentiras tan absurdas y tan

⁵ Esta frase sería clave para la interpretación de toda la novela, según algunos críticos. Cf. Hofmann (2000: 67-68): “La forma narrativa impuesta por Apuleyo a su narrador Lucio no es, entonces, apropiada para transmitir información segura, claridad e inequívoco, sino que despierta en el lector irritación, contrariando sus expectativas,

tremendas”) (I, II). El orador cuenta con una nueva posibilidad de construir su discurso, dado que Lucio le ruega que le cuente su historia. También puede hacer una construcción prediscursiva de su imagen, ya que el receptor le ofrece algunas pautas de su personalidad en la que se destacan la curiosidad y la ingenuidad con la que se predispone a escuchar los relatos más inverosímiles y considerarlos como ciertos. A partir de este conocimiento, Aristómenes crea una imagen prediscursiva del auditorio y de sí mismo que le permite en el discurso entablar la ‘intersubjetividad’, entendida como:

conduciéndolo en otra dirección o no rescatándolo de ningún modo; a través de esto se cuestiona, se mina o amenaza totalmente con ser destruida su comprensión del texto". De este modo, Apuleyo parodia no solamente la forma de la narración tradicional de la novela amorosa griega orientada a la fiabilidad, sino que parodia a su vez el comportamiento receptivo de sus lectores; pues, como ha mostrado Winkler (1985), "la ambigüedad del acontecimiento se basa en el descompromiso de su narrador Lucio. Con esto Winkler ha dado a los estudios sobre Apuleyo un nuevo fundamento, en la medida en que ha mostrado claramente que una apertura y descompromiso fundamental son inherentes al texto, los cuales se basan en que Apuleyo jamás autoriza la narración, sino que conscientemente desafía al lector, de un modo franco, a lecturas e interpretaciones diferentes. Las *Metamorfosis* son, así nos lo ha enseñado Winkler, un *romansans clef*, una invitación a participar en el juego de los indicios; pues la novela misma es, como Winkler lo expresa, "a set of games that may be played in a myriad ways and in which all players may win but to which there is no right answer".

A través de esta graciosa destrucción de los patrones narrativos tradicionales, Apuleyo construye una nueva forma narrativa que influirá la historia posterior del género (Achilleus Tatios, Heliodorus), y cuyo redescubrimiento y apropiación en el s. XVII será determinante para la forma narrativa de la novela moderna.

Ya al comienzo de la historia Apuleyo hace que su narrador advierta al lector con referencia a la verdad o fiabilidad de las historias: lo primero que Lucio escucha, cuando ha alcanzado en su camino a Tesalia a dos viajeros que le llevaban ventaja e iban conversando, son las palabras: *'parce', inquit, 'in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo'* (I, 2) "¡Ahórrate tus palabras, si tú solo conoces historias mentirosas tan insulsas y tan monstruosas!" Uno debería tomar seriamente estas palabras como el *leitmotiv* narrativo de toda la novela, y de allí extraer conclusiones no solo con respecto a la fiabilidad del narrador sino también con respecto a la seriedad de los acontecimientos narrados y, en un sentido amplio, con respecto a la valoración de las cosas que juegan un rol en esta novela, a saber el 'mundo', en sentido amplio, al que pertenecen también la moral, la religión, el culto, la sexualidad, la magia, la fuerza y todo lo que está relacionado con eso.

“/una/ estrategia intencional o actitud intencional como una de las formas a través de la cual las personas dotamos de sentido la conducta de los demás.

Dicha estrategia funciona de la siguiente manera: primero se decide tratar al objeto u organismo, cuyo funcionamiento se desea explicar, como un agente racional. Luego se deducen qué creencias debería poseer dicho agente, según su posición en el mundo y su objetivo. A continuación se deduce qué deseos tendría que tener. Y finalmente se predice que este agente racional actuará para conseguir sus metas a la luz de sus creencias.”⁶

Este concepto extraído de la psicología resulta muy útil en retórica para la configuración de un *ethos* discursivo, en función de un mayor conocimiento del auditorio al que está destinado el discurso.

Es el supuesto Lucio quien le ofrece a Aristómenes sus ‘creencias’, su posición en el mundo’ y ‘su objetivo’, a partir de los cuales el orador puede elaborar su *ethos* pre-discursivo. Este narrador intradieгético logra establecer la ‘intersubjetividad’ con Lucio mediante un recurso retórico ya propuesto por Aristóteles en el Libro II de su *Retórica*: la apelación a valores y lugares comunes que impliquen sintonía entre orador y auditorio acerca de lo que debe tenerse por bueno. A continuación se citan algunos ejemplos de la empatía que se establece en el discurso entre el orador y su oyente.

Primero, por ‘la curiosidad’:⁷

Lucio dice: *inquam, impertite sermonis non quidem curiosum, sed qui velim scire vel cuncta vel certe plurima* (“¿Por qué no me hacen partícipe de la charla? No por ser curioso sino porque quisiera saberlo todo o al menos muchísimo”) (I, II).

Aristómenes (I, XVIII): *Et ego curiose sedulo arbitrabar* (“Y yo, con atenta curiosidad observaba”).

Segundo, el modo de validar la evidencia mediante ‘la mirada’:

⁶ Martínez (2011: 12).

⁷ Acerca de la ‘curiosidad’, cf. De Filippo (1990).

Lucio (I, IV): *isto gemino obtutu circulatorem aspexi* (“vi con mis propios ojos a un artista callejero”).

Aristómenes (I, XIII): *Haec ego meis oculis aspexi* (“Estas cosas yo las vi con mis propios ojos”).

Además, sendos personajes son comerciantes. Los dos se ahogan con comida: Lucio cuenta: “yo ayer a la tarde casi me muero, cuando al masticar un pedacito de torta de queso [...] se me pegó a la garganta ese alimento delicadamente gomoso y me cortó la respiración” (I, IV); Aristómenes narra una experiencia muy semejante: “el primer pedacito de pan que tomé muy pequeño [...], se me quedó adherido a la garganta y no subía ni bajaba”) (I, XIX).

Parece que comparten la admiración por la cultura griega y una actitud ambivalente ante la verdad y la mentira. Lucio dice provenir de una antigua y respetable familia originada en Atenas, Corinto y Esparta, ciudades que simbolizan la antigua gloria griega y que son “celebradas por escrito para siempre en los libros” (I, I). Esto podría justificar la incorporación en el discurso de la parodia de tantos hipotextos tradicionales, de géneros diversos y especialmente de origen griego. El joven Lucio afirma: “sabes perfectamente que opiniones erradas consideran mentiras cosas que parecen o nuevas a los oídos o extrañas a los ojos o por lo menos muy difíciles y más allá de la capacidad de comprensión pero, si las examinas con un poco más de cuidado, sentirás que no solo son evidentemente comprobables sino también que es fácil que sucedan” (I, III). Esta idea habilita al orador para narrar los sucesos más inverosímiles. Con todos estos indicios, Aristómenes construye un discurso con el que logra persuadir a su oyente ingenuo en la ficción.

Por otra parte, ya como narrador intradieгético de su relato enmarcado, Aristómenes intenta plantear la veracidad de su fábula parodiando el discurso judicial. En principio, recurre a la ‘autovaloración de carácter positivo’, mediante la enfática formulación de un juramento hiperbólico: “Primero te juraré por ese sol, dios que todo lo ve, que yo recuerdo verdades absolutamente comprobadas” (*me vera comperta memorare*), y para no dejar dudas acerca de su afirmación ofrece testigos: “Y ustedes ya no tendrán más dudas, si llegan a la ciudad más cercana a Tesalia, porque allí mismo, en todas partes, están en boca de la gente los

hechos que públicamente ocurrieron” (I, V). La parodia más la autovaloración positiva de sí mismo proyectan la imagen de un orador fanfarrón y poco creíble.

La configuración del *ethos* del enunciador está íntimamente ligada al personaje de Sócrates, pues son los protagonistas de la secuencia narrativa incluida. De hecho, un rasgo sobresaliente del *ethos* de Aristómenes es la asociación con personajes y hechos fijados históricamente. Se refiere a Sócrates diciendo: *Ecce Socratem contubernalem meum conspicio* (“De pronto, veo a Sócrates un compañero mío”) (I, V). En este fragmento intenta establecer la *evidentia*, a partir del verbo *conspicio*, la expresión “un compañero mío”, y por último y lo más importante la inclusión de Sócrates en su discurso.

En el pasaje es evidente la intertextualidad⁸ con el *Fedro* de Platón. En el párrafo VII del primer libro de la novela, Aristómenes dice: *At ille, ut erat, capite velato* (“Pero él, con la cabeza cubierta todavía con semejante velo”). De manera semejante, en *Fedro* 236d-237a, Sócrates le dice a Fedro: “Me voy a cubrir el rostro para hablar, a fin de pasar de punta a punta el discurso corriendo a toda velocidad, sin azorarme de vergüenza al mirarte”; también en *Metamorfosis* I, XIX, Aristómenes propone: “Sentémonos junto a ese plátano”; en *Fedro* 228e-229b Sócrates invita a Fedro a desviarse del lugar por el que andan, para leer un discurso. Propone marchar a lo largo de un riachuelo. El lugar que eligen para detenerse y sentarse es a la sombra de un plátano.

La selección de palabras y frases que usa el orador en la descripción de Sócrates funcionan también como configuradoras de su *ethos*, pues denotan sus emociones ante lo que ve. Lo describe en el párrafo VI del Libro I, del siguiente modo: “Estaba sentado en el suelo; vestido con un manto harapiento, desfigurado por una flacura lastimosa” y así va intensificando la sordidez de la imagen por la intensidad semántica del contenido léxico acumulado hasta que culmina y sintetiza la apariencia de ‘su amigo’ como un *larvale simulacrum* (“un alma en pena”), a la que el orador recrimina: “para mayor deshonra nuestra”, expresión con la cual

⁸ Genette (1989: 37).

reafirma la amistad con Sócrates y se constituye en copartícipe de la situación.⁹

A esto sigue una acumulación de ‘comentarios autorreferenciales’ que se destaca como uno de los principales rasgos del *ethos* de este locutor. La misericordia “lo cubre con su manto”, lo lleva a los baños públicos, él mismo lo baña, lo lleva a un albergue, lo acuesta, lo alimenta, etc. A este *ethos* tan benevolente con el amigo, Aristómenes suma sus ‘rasgos éticos’, mediante las críticas que profiere: “Sin duda tú eres digno de soportar los peores castigos [...] por haber preferido el placer de Venus y una prostituta curtida antes que tu hogar y tus hijos” (I, VIII). Así, el orador, un simple comerciante, logra posicionarse ante el auditorio en una situación de superioridad en relación a Sócrates, el *exemplum* del sabio en la Antigüedad.

El *ethos* de Aristómenes posee las tres causas, la sensatez, la virtud y la benevolencia, las cuales, dice Aristóteles (*Ret.* II, 1.2), “hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas nos

⁹ Tanto en la configuración del *ethos* de Sócrates como en el de Aristómenes se observa que aparecen reiteradas alusiones a textos de Platón y recursos como la *ékphrasis*. Por esto, podría ser enriquecedora la clasificación que hace Harrison (2000) de esta obra de Apuleyo como ‘la novela de sofista’. Harrison es otro de los especialistas que defienden la unidad de *Metamorfosis*, aunque señala sus diferencias con Winkler, centrándose en la pregunta del prólogo *quis ille?* para caracterizar el relato de Apuleyo como novela de un sofista. Se basa en que Lucio, el protagonista, es construido a lo largo del texto como un típico sofista griego de los siglos I y II, perteneciente a una élite social vinculada a distinguidos filósofos platónicos, poseedor de una esmerada educación y casi seguro poseedor de la ciudadanía romana. Más allá del mundo representado, el crítico detecta huellas sofisticas en la construcción del texto mismo de la novela: el gusto por la descripción detallada (*ékphrasis*); la constante demostración del saber literario del autor (a través de la profusa alusión a textos clásicos), especialmente focalizada en la época de Homero y Virgilio (autores centrales en la cultura del siglo II); los ecos de diálogos platónicos, particularmente, *Fedro*, etc. Todo esto no implica dimensiones filosóficas del texto o propaganda de un culto como el de Isis, sino una demostración de capital cultura. Es a este propósito a lo que liga Harrison la problemática identidad de la primera persona que se manifiesta en el texto de la novela, que enlaza al personaje griego con el autor latino. Esa complejidad narratológica y literaria es típica de la narrativa sofisticada, en la que la autoexhibición y promoción son fundamentales. Llamar la atención sobre el virtuosismo del autor es la estrategia mediante la cual los escritores sofistas evitaban que su persona se diluyera en la narrativa ficcional.

persuadimos, prescindiendo de las demostraciones”. Pero esta imagen de un orador digno de confianza se va a ir deteriorando paulatinamente. Esto se advierte en la ‘transcripción de diálogos’ en los que participa el personaje y el principal recurso estilístico que desdibuja su *ethos* es la antítesis. Así, en el párrafo XI dice: “Me cuentas, mi querido Sócrates, cosas tan maravillosas como terroríficas”. Él, como auditorio, vivencia lo narrado por su interlocutor con gran intensidad, así lo refleja, frente al *memoras* usado antes, la inclusión del verbo *incussisti*, de *incutio* que significa “chocar, golpear, infundir miedo”, al que agrega el objeto directo en forma de contraste: “no una pequeña preocupación sino un verdadero pavor”. El miedo es la pasión que va a desdibujar el *ethos* de Aristómenes en su discurso. En el párrafo XI dice: “Yo cerré bien la puerta, aseguré los cerrojos”, y así enumera una serie de acciones desesperadas para calmar su pánico.

La vivencia de lo maravilloso le sucede a Aristómenes durante la noche y en relación con una apertura violenta de las puertas. Tanto la noche, como la puerta son considerados símbolos. Según Bachelard (2000: 261), “en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es un ser entreabierto”, y luego agrega: “La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto”. Arrancadas las puertas, Aristómenes, metamorfoseado artificialmente en tortuga por el catre que lo oculta, expresa: “Entonces yo sentí que algunas emociones se convierten naturalmente en contrarias”: “Y así como con frecuencia se llora de alegría, de la misma manera, en medio de un espanto tan grande, no pude contener la risa” (I, XII). La noche y las puertas abiertas muestran el *ethos* imaginativo (o más bien curioso por analogía con Lucio) y vacilante de Aristómenes, aterrado y tentado por la vivencia de lo desconocido. En este contexto de ensueño, el narrador sufre la visita de las hechiceras Méroe y Pantia que además de narrar fábulas parodiando a Homero terminan sacrificando a Sócrates, hundiéndole una espada en la garganta. Pantia tapa con una esponja la herida abierta y emite el juramento ya mencionado, a modo de anticipación: “Eh tú, esponja nacida en el mar, no vayas por el río”. Anteriormente se sugirió que Méroe y Pantia eran personajes creados en

función de favorecer la autoconfiguración del *ethos* de Aristómenes. Podría considerarse que esto es así, si se tiene presente la imagen terrorífica que ellas presentan, razón por la cual se justificaría ‘el enorme espanto’ que invade a Aristómenes y de alguna manera esto podría disminuir ante el alocutario la gran cobardía que proyecta el locutor. Además, la vinculación con ellas insertaría a Aristómenes en el mágico mundo del mito.

Todo lo que se narra desde que las puertas se abren y vuelven a la normalidad vinculan el *ethos* de Aristómenes con el mito, con la epopeya y la magia, aunque en tono paródico y cómico. Con la llegada del alba y las puertas ya cerradas, se retiran los demonios externos, pero se intensifican los demonios internos del emisor. Aristómenes, ahora, se describe físicamente como un reflejo del Sócrates que encontró: “tirado en el piso, inánime, desnudo, helado y bañado en orines” (I, XIV). Además, lleno de pavor pues piensa que está “predestinado con toda seguridad a una cruz”. En este punto, el orador perfecto que había afirmado “yo recuerdo verdades absolutamente comprobadas” introduce el contraste y revela su inseguridad: “¿A quién le parecerán verosímiles las verdades que proclame?”, él mismo anticipa que su discurso no va a persuadir a nadie. En el párrafo XVIII intenta recobrar su credibilidad como orador criticando sus propios excesos: “A mí [...] porque me excedí de copas a la tarde una noche acerba me infligió imágenes crueles y feroces, a tal punto que hasta este momento todavía me siento salpicado de sangre humana y manchado de impiedad.” Con esta confesión no obtiene la credibilidad del auditorio, por el contrario, logra confundirlo más porque el mismo orador no entiende qué le ha ocurrido.

El espacio en el que se desarrolla el último prodigio que narra Aristómenes (la segunda muerte de Sócrates) y el vocabulario utilizado evocan el Hades, el mundo de los muertos. Sócrates, aparentemente resucitado, bebería tal vez del río Aqueronte (no de un arroyo idílico), porque ya pertenecía al mundo de los muertos. Hecho que confirmaría la expresión de Aristómenes al enterrarlo “en la vecindad eterna del río”.

Finalmente, Aristómenes lleno de pánico y sintiéndose un asesino se autoexilia para evitar una pena mayor. Proyecta así, en su personaje, casi la misma historia que la narrada por Sócrates.

En conclusión, esa configuración del *ethos* de los personajes contradictorio y hasta inverosímil, que se revela mediante prodigios, que narran como verdades, está avalada por la escenografía creada en el discurso y sugerida por la opinión de Lucio acerca de la verdad y de la mentira, en el párrafo III del Libro I, citado anteriormente, en donde se advierte la incertidumbre o la oscuridad en la que se encuentra la humanidad frente a la realidad.

Dada la estructura del Libro I de la novela, basada en discursos concéntricos que funcionan casi como espejos unos de otros, los narradores se valen de las mismas estrategias retóricas y narrativas para llegar al mismo fin, pero se introducen algunos rasgos discursivos para otorgar algunos sesgos diferenciadores a los *ethos* de cada personaje. Se procura la construcción de un *ethos* común, pero al mismo tiempo individual. Es precisamente esa estructura de ‘caída en abismo’, lo que permite conciliar la aplicación de los recursos de la retórica tradicional para el análisis individual del *ethos* de cada personaje con el marco teórico propuesto por Maingueneau (1996) de la ‘escenografía’, perteneciente a la retórica moderna. Y de la unión de estos métodos de análisis aplicados en el Libro I de la novela, surge como resultado la imagen del hombre en soledad, que se concentra sobre sí mismo, en medio de un mundo móvil y fragmentado, buscando ‘la verdad’, el sentido de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Apuleyo, L. (2016). *El asno de oro o Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas por Marta Royo (coord.). Buenos Aires: Ediciones Winograd.

Apuleius (1989). *Metamorphoses*. Cambridge: Loeb Classical Library.

Apuleyo (1978). *El asno de oro*. Madrid: Gredos.

Auerbach, E. (1950). *Mímesis: la realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Aristóteles (1971). *Retórica*. Traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bajtin, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1966). L' ancienne rhétorique. En *Communications*, 16, 172-223. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236
- De Filippo, J. (1990). Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass. En *The American Journal of Philology*, 111 (4), 471-492. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/295242>
- Estrada, A. (2013). *Panorama de los estudios de la evidencialidad en el español: teoría y práctica*. Buenos Aires: Teseo.
- Finkelpearl, E. D. (1998). *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor (Mich.): The University of Michigan Press.
- Garnsey, P. y Saller, R. (1991). *El imperio romano. Economía, sociedad y cultura*. Barcelona: Crítica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Harrison, S. J. (2000). *Apuleius, a Latin Sophist*. Oxford: Oxford University Press.
- Hofmann, H. (2000). Lucio o la conversión de un asno: sobre el mundo de la experiencia religiosa en la novela de Apuleyo. En *Auster*, 5, 63-85.
- López Eire, A. (1995). Retórica antigua y retórica moderna. En *Humanitas*, Vol XLVII, 871-907.
- Maingueneau, D. (1996). El *ethos* y la voz de lo escrito. En *Versión 6*, 79-92. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/163799439/Maingueneau-D-El-ethos-y-la-voz-de-lo-escrito>
- Martínez, M. (2011). Intersubjetividad y Teoría de la Mente. En *Psicología del desarrollo*, I (II), 9-28. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/363469332/Intersubjetividad-y-teoria-de-la-mente-pdf>
- Platón (1983). *El banquete. Fedón. Fedro*. Argentina: Ediciones Orbis.
- Walsh, P. G. (1970). *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and de Metamorphoses of Apuleius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, J. (1985). *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius' The Golden Ass*. California: University of California Press.