

**ÉTHOS Y PÁTHOS EN LA CONFIGURACIÓN NARRATIVA DE
EL ASNO DE ORO, DE APULEYO**
**ETHOS AND PATHOS IN THE NARRATIVE CONFIGURATION OF THE GOLDEN
ASS BY APULEYO**

Lorena Ángela Ivars

Universidad Nacional de Cuyo

lenaivars27@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.6>

RESUMEN

En este trabajo, partimos de la hipótesis de que *éthos* y *páthos* pueden constituir factores del discurso argumentativo dentro del general mundo narrativo de la novela latina. En ella, el narrador principal y los narradores ocasionales construyen su identidad por medio de esta dimensión con la finalidad de regular los criterios de verdad/ficción y el resto de los actantes lo hace para lograr el *delectare* propio de la novela, por medio de estas estrategias retóricas de la subjetividad. El marco teórico del presente tema se inscribe, por una parte, en la caracterización de las *pístis* afectivas que se encuentra en la *Retórica* y los *Tópicos* de Aristóteles, llevados a Roma por la tradición académica y estoica, y configurados definitivamente en *De oratore*, *Orator* y *Topica* de Cicerón. En esta tradición, los argumentos basados en el *éthos* mueven a través de la credibilidad del orador, los basados en el *páthos*, en cambio, conmueven a partir de las pasiones del auditorio. Por otro lado, la retórica contemporánea ha revisado las antiguas nociones de *éthos* y *páthos* observando el modo como los tópicos persuasivos que operan sobre la afectividad estructuran el discurso (Amossy, Maingueneau). En la novela antigua latina, estos tópicos modelan tanto la capacidad persuasiva del narrador como buena parte de los efectos de recepción del relato. Nuestro trabajo busca observar y delimitar la función de las *pístis* afectivas en la caracterización del narrador y de los personajes, como también su posible efecto sobre el lector del *Asno de oro* de Apuleyo.

PALABRAS CLAVE: *éthos, páthos*, Apuleyo, *El asno de oro*, novela latina

ABSTRACT

In this paper, we start from the hypothesis that *ethos* and *páthos* can constitute factors of argumentative discourse within the general narrative world of the Roman novel. In it, the main narrator and the occasional narrators construct their identity through this dimension in order to regulate the criteria of truth/fiction and, the rest of the actants do it to achieve the *delectare* of the novel, by means of these rhetorical strategies of subjectivity. The theoretical framework of the present topic is inscribed, on the one hand, in the characterization of the affective *pístis* found in the *Rhetoric* and the *Topics* of Aristotle, brought to Rome by the academic and Stoic tradition, and definitively configured in *De oratore*, *Orator* and Cicero's *Topic*. In this tradition, the arguments based on the *ethos* move through the credibility of the speaker, those based on the *páthos*, instead, move from the passions of the audience. On the other hand, contemporary rhetoric has revised the ancient notions of *ethos* and *páthos* observing the way in which the persuasive topics that operate on affectivity structure the discourse (Amossy, Maingueneau). In the Roman novel, these topics model both the persuasive capacity of the narrator and much of the effects of receiving the story. Our analysis seeks to observe and delimit the function of the affective *pístis* in the characterization of the narrator and the characters, as well as its possible effect on the reader of *The Golden Ass* of Apuleius.

KEYWORDS: *éthos, páthos*, Apuleius, *The Golden Ass*, Roman novel

Introducción

Como es sabido, la novela antigua es un género que ha sido profusamente estudiado tanto en sus rasgos genéricos, como en sus diversas temáticas. Trabajos destacados ha habido a lo largo de los años: Paratore (1933), Robertson (1945), Vallette (1945), Menéndez Pelayo (1946), Ernout (1958), Miralles (1968), García Gual (1972), Winkler (1985), Fedeli (1988), Hanson (1989), Walsh (1994), Kenney (1998), Harrison (1999), Schmeling (2003), Nagore (2003), Graverini (2007), Whitmarsh (2008), Carmignani y otros (2013), por solo mencionar algunos de los autores más reconocidos. No obstante, el rastreo de nuestro tema en estos

autores –y, especialmente, en quienes se dedican al estudio de la obra de Apuleyo– indica que no se ha considerado desde la perspectiva retórica la transferencia de las nociones de *éthos* y *páthos* –propios del orador y de su auditorio– a la situación comunicativa de la voz narradora y los posibles lectores de la novela antigua. Tema por demás necesario de abordar teniendo en cuenta que Apuleyo era un *rhetor* y su destreza en el manejo retórico quedó demostrada en su *Apología*, autodefensa contra las acusaciones de hechicero que los parientes de su esposa Pudentila habían hecho contra él durante el reinado de Antonino, es decir, entre los años 148 y 161 d. C.¹

En este trabajo, por lo tanto, analizamos los argumentos basados en la tónica del *éthos* y del *páthos* retóricos en la configuración de algunos rasgos de la novela latina, que ayudan a comprender mejor la complejidad de su estructura. Consideramos que tanto los poetas elegíacos –como ya hemos comprobado en un estudio anterior– como los novelistas latinos fundan géneros de alto grado de resolución retórica a partir de la necesidad de persuadir a destinatarios internos y externos a sus obras sobre la legitimidad de una postura transgresora de valores tradicionales, históricos y estéticos. En este enclave, los tópicos de la argumentación ciceronianos se muestran como un saber procedimental de gran importancia en la configuración de los rasgos genéricos de la elegía erótica y de la novela romana. Consideramos que esta disconformidad con lo social, lo cultural, los *mores maiorum* y los principios estéticos de la literatura tradicional iniciada por los elegíacos (Propertio, Tibulo y Ovidio), alcanza su punto cúlmine con los novelistas de la época imperial (Petronio y Apuleyo).

Partimos entonces de la hipótesis de que *éthos* y *páthos* pueden constituir factores del discurso argumentativo dentro del general mundo narrativo de la novela latina. En ella, el

¹ Como señala Apuleyo en esta obra, cuando se hallaba camino a Alejandría, se enferma repentinamente y decide detenerse en Oea (Tripoli). Allí una familia amiga, los Apios, generosamente lo ayudan y se encuentra con Ponciano, un antiguo discípulo de Atenas, que lo lleva a su casa, en donde pasará más de dos años restableciéndose y logrando algunos éxitos retóricos. Durante su estadía, Ponciano le presenta a su madre, viuda ya entrada en años, pero rica y deseosa de contraer nuevas nupcias. Pudentila se enamora del joven y apuesto filósofo, se celebra la boda y, poco después, Apuleyo es acusado de hechicero por los parientes de su esposa que ven en él un cazador de dotes, capaz de valerse de filtros y encantamientos para doblegar la voluntad de la viuda acaudalada (Apol. 41). En defensa propia, Apuleyo pronunció en Sabrata, ante el procónsul Claudio Máximo, que también tenía inclinaciones hacia la filosofía platónica,

el discurso que, reelaborado después, conservamos con el nombre de *Apología* o *Pro se de magia liber*.

narrador principal y los narradores ocasionales construyen su identidad por medio de esta dimensión con la finalidad de regular los criterios de verdad/ficción, y el resto de los actantes lo hace para lograr el *delectare* propio de la novela por medio de estas estrategias retóricas de la subjetividad.

Nuestro marco teórico para abordar el presente tema se inscribe, por una parte, en la caracterización de las *pistis* afectivas que se encuentra en la *Retórica* y los *Tópicos* de Aristóteles, llevados a Roma por la tradición académica y estoica, y configurados definitivamente en *De oratore*, *Orator* y *Topica* de Cicerón. En esta tradición, los argumentos basados en el *éthos* mueven a través de la credibilidad del orador, los basados en el *páthos*, en cambio, conmueven a partir de las pasiones del auditorio². Por otra parte, tomamos también en consideración la revisión que la retórica contemporánea ha realizado de las antiguas nociones de *éthos* y *páthos*, observando el modo como los tópicos persuasivos que operan sobre la afectividad estructuran el discurso.

En la novela antigua latina, estos tópicos modelan tanto la capacidad persuasiva del narrador como buena parte de los efectos de recepción del relato. Nuestro trabajo busca observar y delimitar la función de las *pistis* afectivas en la caracterización del narrador y de los personajes, como también su posible efecto sobre el lector del *Asno de oro* de Apuleyo. En esta tarea, además del estudio de las fuentes antiguas para la descripción de los procedimientos persuasivos de la afectividad tenemos en cuenta el aporte de estudios sobre el

² A partir del Renacimiento, la Retórica se centra en la *elocutio*, siendo absorbida por la Poética, con lo que se reduce a una teoría de los tropos, desligados de su valor persuasivo. Proceso que por siglos se perpetuó, hasta que en la segunda mitad del siglo XX, con la renovación de los estudios de la argumentación en el ámbito francófono por parte de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989 [1958]), la Retórica vuelve a ser pensada en función de su objetivo primero: la persuasión. Si bien este nuevo abordaje de la Retórica analiza las condiciones que debe cumplir el orador para tomar la palabra y sostiene la necesidad de que se adecue a las creencias y valores del auditorio para construir una imagen confiable, el estudio del *ethos* tiene un lugar muy limitado. Serán las consideraciones de Roland Barthes (1982 [1970]) sobre la Antigua Retórica las que renueven el interés sobre el *ethos*, definido como los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio, independientemente de su sinceridad, para causar una impresión favorable. En la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años del XXI, la noción de *éthos* ha sido recuperada no solo por las teorías del discurso y de la argumentación, sino también por otras ciencias particulares como la sociología y la psicología. La Lingüística revitaliza esta problemática en relación con la subjetividad en

el lenguaje (Ducrot, Maingueneau y los analistas críticos del discurso).

tema que ha propuesto últimamente la Neo Retórica, con investigadores como Ruth Amossy y Dominique Maingueneau.

Consideramos que la aplicación de este marco teórico al análisis de los procedimientos persuasivos basados en el *éthos* constituye un nuevo enfoque que ilumina la interpretación de la novela latina. Como hemos señalado, esta posee una fuerte impronta retórica, muy propia de la época imperial, tiempos en los cuales la oratoria había decaído como práctica forense y se había retirado al ámbito de los ejercicios del último nivel en la formación del orador de escuela. No obstante, los géneros literarios de la época –entre ellos, específicamente, la novela– acusan una fuerte carga retórica no solo como adorno del discurso sino como base persuasiva que configura internamente sus rasgos propios. Por ello, consideramos que esta dimensión argumentativa está presente en la trama de la obra de Apuleyo y permite abordar la novela desde una perspectiva diferente.

La novela latina y la complejidad del género

Adentrándonos, en primer lugar, en la complejidad de la novela, cabe destacar que en tanto género siempre ha representado un problema para la teoría literaria, y buena parte de esa dificultad se remonta a la Antigüedad, ya que el menosprecio que sufrió este tipo de obras –rasgo que comparte con la elegía erótica romana– en la estima literaria de aquella época repercutirá en la posteridad. Tengamos en cuenta que en sus inicios este género ni siquiera contó con un nombre que la definiera: los antiguos no crearon términos específicos para sus novelas. A diferencia de la épica, la tragedia o la comedia, géneros con leyes propias, la novela griega y romana nunca fue objeto de estudio por parte de la teoría literaria clásica, por lo que el término que la designa resulta un anacronismo, en tanto el término “novela” es una clasificación moderna aplicada a estos textos antiguos.

Sin analizar exhaustivamente los problemas respecto de la clasificación de este género, sí nos interesa destacar la apreciación que realiza Bajtín en “La palabra en la novela” en tanto fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal, sumado a “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales” (1989, p. 80); formado a su vez por ciertos tipos básicos de unidades estilístico–compositivas: a) una narración literaria directa del autor; b) la estilización de diferentes formas de la narración oral

costumbrista y de formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.); c) diversas formas literarias del lenguaje extra-artístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, etc.); d) el lenguaje de personajes individualizado desde el punto de vista estilístico. Asimismo, Bajtín sostiene que el origen del concepto de novela está relacionado con la tradición serio-cómica, es decir, relacionado con la risa popular, lo folklórico, y que tiene por objeto la propia época contemporánea: en la parodia y en las transformaciones es donde se desacredita ese pasado sin fisuras de la épica. De este modo, se opone a la tesis de Lukács sobre la novela como derivación de la épica. A ello cabe agregar que dentro de la clasificación que Bajtín propone, sitúa el *Asno de oro* entre las novelas costumbristas de aventuras.

Tal como señala Winkler (1985, pp. 2–8) se ha dicho que la obra de Apuleyo es una novela, una novela cómica, una colección de relatos folklóricos, una aretología (esto es, una narración sobre hechos milagrosos de una figura divina)³, una alegoría filosófica o religiosa, una autobiografía ficcional, una joya sofisticada, o bien la combinación de algunos de estos géneros.

Ahora bien, como señala Carmignani (2011), precisamente este carácter inestable, exploratorio y abierto de la novela representa también otro condicionante para que no ingrese al panteón de los géneros canonizados y delimitados con un nombre clasificatorio: “quizá el mayor desdén hacia la novela en la Antigüedad provenga del hecho de que se considerara peligroso un género ficcional que formalmente en realidad no lo es, ya que la prosa era el estilo propio de los géneros no-ficcionales como la historia y la filosofía. La prosa es un medio por el que el autor puede escribir explorativamente, tomar decisiones mientras avanza y hacer incursiones en la narración mediante bosquejos. La novela más por su contenido que por su forma desafía la clasificación y la interpretación” (Carmignani, 2011, p. 171).

El estilo de la novela surge precisamente de la combinación de todos estos estilos, subordinados a una unidad estilística superior de todo el conjunto, la cual, a nuestro entender, responde a un ordenamiento retórico sumamente pensado en el caso de Apuleyo –ordenamiento que no ha sido percibido como tal hasta ahora–. Como ya lo señalara Macrobio,

³ En el mundo grecorromano, las aretologías representan una rama religiosa de la retórica.

Las *fabulae* -su nombre delata que testimonian falsedad- han sido inventadas tanto para procurar placer a los oyentes, como asimismo para exhortarles a una vida honesta. Agradan al oído bien las comedias, como aquellas que Menandro o sus imitadores pusieron en escena, bien las intrigas repletas de aventuras amorosas imaginarias, a las cuales se dedicó mucho Petronio y con las que se divirtió a veces, para asombro nuestro, Apuleyo. Todo este género de *fabulae*, que solo promete deleite para los oídos, la discusión filosófica lo excluye de su santuario y lo relega a las cunas de las nodrizas. (Macrobio, 2006, pp. 131-2).

Este asombro –con un marcado tono despectivo, por cierto– que Macrobio manifiesta en relación a que Apuleyo –en tanto filósofo platónico– se dedique a este tipo de narraciones en las que el entretenimiento prima por sobre la utilidad, género claramente no canónico sino de la periferia, es la misma perplejidad que todos los críticos a lo largo de la historia han manifestado al respecto. Ahora bien, consideramos que la elección de Apuleyo por este género responde a tres factores que no podemos soslayar: en primer lugar, solo la novela como género permite absorber y amalgamar distintos géneros (la sátira, la épica, la historiografía, la fábula milesia, la comedia, la tragedia, la aretología, etc.), temas y tonos, lo cual la convierte en el vehículo ideal para contar cosas maravillosas; en segundo lugar, se trata de un género si bien no canónico, sí popular, con lo cual se garantiza la permanencia en el tiempo. En tercer lugar, permite aunar el entretenimiento –el “deleitar el oído” como manifiesta en el prólogo– junto a la enseñanza de algo superior, esto es, el camino de iniciación al culto misterioso de Isis. El maudarense, entonces, habría elegido esta forma literaria siendo consciente de que la ficción en prosa no gozaba de un gran respeto en la Antigüedad y, en especial, en Roma, donde era decisivo el prejuicio contra toda obra que no tuviera algo *utile*. La razón de esta elección es evidente: su objetivo principal es llegar a muchos con su enseñanza, pero solo quienes estén entrenados podrán acceder al saber, por lo cual despliega un sugestivo juego de ocultación y mostración que, aunque no todo lector logre descifrarlo, sí puede percibirlo en la trama.

Si comparamos la obra de Apuleyo con las novelas griegas, evidentemente su prosa aparece por contraste como mucho más elaborada, con un dominio técnico excepcional, con un juego manifiesto con los modelos literarios y con profusión de elementos míticos, todo lo cual “requiere del lector no solo una base cultural importante sino también una sensibilidad literaria que permita comprender dicho juego” (Carmignani, 2011, p. 169). No podemos soslayar el hecho de que Apuleyo fuese también un *rhetor*, que vivió en tiempos de la

Segunda Sofística y que, evidentemente, observó el cambio que se produjo en su época respecto del público lector, debido al desarrollo de la instrucción escolástica y al éxito de la novela griega. Por lo que la elección del género no es algo menor, sino por el contrario, ha sido una elección premeditada y consciente, puesto que, como señala Maingueneau, la elección del género también implica una instancia a tener en cuenta en la configuración del *ethos* discursivo, en tanto que el lector posee cierta postura preconstruida respecto de lo que va a leer, conforme al género que se le presente. Recordemos que la novela latina se construye sobre la base de las llamadas fábulas milésicas, relatos de diversa índole (eróticos, costumbristas, cómicos), que eran conocidos también como “historias a la griega”, y que estaban muy difundidos en la época como relatos de esparcimiento durante los viajes. En relación con el género elegido por el autor, podemos considerar, entonces, que este tipo de narraciones –de cosa varia– conforman lo que Maingueneau denomina “escenas validadas” (Maingueneau, 1996, p. 84), en tanto punto de referencia para que el lector espere determinado relato. En este sentido, la novela de Apuleyo en tanto género plantea desde los inicios una dualidad al lector: ¿está leyendo una narración ficcional para su entretenimiento, o se trata de prosa verídica en tanto se describen los pasos y los símbolos de la iniciación en un culto místico?

Otra cuestión a señalar es la importancia que Apuleyo confiere al lector en su obra. Una lectura detenida de su novela permite evidenciar este continuo juego entre el autor y el lector a partir del intercambio entre realidad y ficción, entre magia y cotidianeidad, entre lo superficial y lo profundo. Esta tendencia a entablar diálogo con el lector proviene claramente de su oficio de *rhétor*.

Consideramos junto con Winkler (1985) que *El asno de oro* es una *opera aperta*, en tanto en ella resultan de peso los aspectos religiosos y serios tanto como los satíricos y cómicos. La obra no guía al lector hacia un sentido unívoco, sino que ofrece múltiples interpretaciones, respondiendo así a la posibilidad de un lector múltiple. De manera que encontramos tres niveles de lectura: la del lector de novelas *amateur*, la del lector culto entrenado en este tipo de entramado de cosas diversas, y el lector iniciado en cultos místicos. A nuestro entender la obra, por lo tanto, no resulta la mezcla inconexa de variados relatos, rejunte de tópicos literarios y géneros diversos. Su estructura respondería en principio al hecho de que el autor tiene en cuenta diferentes tipos de lectores, por lo que se construye

con tramas múltiples: cada cual recibirá en su lectura lo que su esfuerzo y su conocimiento le permitan apreciar. Todo lo que Apuleyo orchestra se dirige al lector: desde la técnica narrativa, los episodios en sí, el estilo. Como *rhetor* quiere dirigir la mirada de su lector, por ello la advertencia en el prólogo de que lea la obra con detenimiento y sagacidad, entablando un diálogo *ego–tibi*, que a su vez entabla la problemática relación entre la figura del narrador y el lector:

“ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam, modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu refectas, ut mireris. (...) Fabulam Graecanicam incipimus: lector intende; laetaberis. (I, 1)

“y yo hilvanaré para ti, en estilo milesio, variadas historias y acariciaré tu oído benévolo con un murmullo encantador; con la condición de que recorras con tu mirada este papiro egipcio escrito con la agudeza del cálamo del Nilo. Podrás admirar entonces, metamorfosis de seres humanos que vieron mudar su figura y su fortuna a otras formas y volvieron después a su anterior estado (...) Empieza una fábula de origen griego. Atención, lector: te gustará” (I, 1).

Por un lado, la promesa de acariciar los oídos del lector con un grato murmullo debe entenderse también, en principio, como invitación al *delectare*; la obra por tanto, se presenta, en principio, como instrumento de evasión y de entretenimiento. No obstante, en su recomendación de que lea “este papiro egipcio con la agudeza del cálamo del Nilo” el autor adelanta una de las claves de lectura más significativas que tiene la obra: advierte al lector de una intención contraria a la primera, esto es, debe ser un lector sagaz, que no se deje llevar por la apariencia del entretenimiento y que maneje la magia egipcia o no entenderá el sentido de lo oculto en esta obra. Ya desde el comienzo de su novela, entonces, el narrador advierte a los posibles lectores sobre el carácter misterioso del contenido de toda la narración, el cual coincide a su vez, con el carácter mismo de la experiencia misteriosa del propio autor⁴.

⁴ Recordemos que Apuleyo, en su búsqueda ansiosa de la revelación de la verdad con sus promesas salvadoras, recorrió las ciudades más importantes de la antigüedad, poniéndose en contacto con teólogos, astrólogos y magos y “por amor a la verdad y celo hacia los dioses, aprendió múltiples creencias, muchísimos ritos y variadas ceremonias” (*Apol.* 23), iniciándose en los misterios de varias comunidades religiosas, de los que guardaba años después algunos símbolos y recuerdos (*Apol.* 55).

Todas estas consideraciones previas nos llevan a reformular la intención del autor y la estructura general y profunda de su obra a la luz del componente retórico dentro de ella. Adentrémonos, pues, en la teoría sobre *ethos* y *pathos*, a la luz de la cual analizaremos algunos aspectos del narrador principal de la novela.

El *ethos* del narrador

Como se sabe Aristóteles fue el primero en otorgarle al *ethos* un lugar de privilegio en el discurso persuasivo, en cuanto lo incluye, junto al *logos* y al *pathos*, como un tipo de prueba técnica, obtenida mediante el discurso del orador: “De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla (*ethos*), otras en predisponer al oyente de alguna manera (*pathos*) y, las últimas, en el discurso mismo (*logos*), merced a lo que este demuestra o parece demostrar” (Aristóteles, I, 2.2).

En primer lugar, se persuade por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito: “porque a las personas honradas les creemos más y con mayor rapidez, en general en todas las cosas, pero, desde luego, completamente en aquéllas en que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda”. En este sentido, Aristóteles se opone a aquellos tratadistas que niegan que “la honradez del que habla no incorpore nada en orden a lo convincente, sino que, por así decirlo, casi es el talante personal quien constituye el más firme (medio de) persuasión”, por lo cual aclara que también es necesario que esto suceda “por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el que habla” (Aristóteles, I, 2.2).

Analicemos ahora el talante del narrador principal de *El asno de oro*. En principio, de la lectura de la obra se desprende que el narrador es un hombre culto, oriundo del “ático Himeto, el itmo de Efirea y el espartano Ténaro, tierras felices (...) son la antigua cuna de mi raza. Allí aprendí el griego, primera conquista de mi infancia. Trasladado luego a la capital del Lacio para seguir los estudios de los ciudadanos romanos, tuve que emprender el estudio de una lengua nativa con ímprobo trabajo y sin la dirección de un maestro” (I, 1). Más adelante el narrador aclara que también por línea materna es oriundo de Tesalia, tierra de

Estas iniciaciones en las religiones místicas culminaron en Roma en donde participó en los misterios de Isis.

magia por excelencia, pariente de Plutarco y de su sobrino el filósofo Sexto: une así su aspecto “culto” con el “mágico”. Tanto la cultura como el refinamiento de este narrador se observan no solo en la profusión de ejemplos míticos, en la apreciación que hace de distintas obras de arte –por ejemplo, en casa de Birrena o de Milón–, sino también en la valoración que otros personajes hacen de él, como el caso de Fotis, la criada de Pánfila: “Pero confío plenamente en ti y en tus principios: sin contar con el sentimiento del honor que has heredado, sin contar con la altura espiritual que te caracteriza, estás además iniciado en varios cultos y conoces, no lo dudo, la sagrada ley del silencio” (III, 15).

Estos rasgos del narrador llevan al lector a formarse un *ethos* particular de quien le habla. En términos de Maingueneau, el *éthos* “muestra la forma en que el sujeto que habla construye su identidad integrándose a un espacio estructurado que le asigna su lugar y su papel” (Amossy, 2010, p. 38). Este espacio está estructurado por condicionamientos socio–institucionales y por una configuración ideológica. Se reconocen así puntos de contacto con nociones propias de corrientes psicológicas y sociológicas (Bourdieu, Goffman)⁵.

Así planteado, el *éthos* es una de las dimensiones del discurso y, para la reflexión contemporánea sobre el tema, es retórico en tanto todo enunciado tiene una dimensión argumentativa y exterioriza en la trama discursiva una imagen de sí del locutor. De esta forma, se deja de considerar que la identidad del sujeto es estable, fija o preexistente, para considerar que esta se conforma en el discurso, es decir, en el intercambio comunicativo.

El *éthos*, por lo tanto, se construye a partir de una representación preexistente que forma parte de un imaginario colectivo, en el cual juegan un papel importante los estereotipos. De esta manera, según Amossy (2010), existiría un “*éthos* previo” –noción que retoma aspectos ya considerados por Aristóteles– y que estaría basado en los estereotipos profesionales o sociales, en la imagen pública de una figura, en su estatus social, en la reputación personal que orienta *a priori* la forma en que se percibe al locutor. Tales aspectos son los que nos sirven para caracterizar a Lucio: por estatus social, se trata de un personaje de noble linaje, con modales refinados, culto, digno hijo de su familia, como señala Milón quien le da hospedaje por el hecho de parecerse a su padre. Todos estos elementos construyen el *ethos* de un narrador creíble, con un registro inconfundible que alterna lo cómico en las

⁵ En este cruce entre las preocupaciones de la Lingüística y de la Sociología, se constituye la teoría del *éthos* propuesta por Amossy, que se presenta como articuladora de las anteriores.

situaciones trágicas y viceversa, aliviando la tensión en ambos sentidos. El narrador prontamente se gana la confianza del lector con su amenidad y, como “garante” de su discurso –en términos de Maingueneau⁶–, avala su credibilidad con aspectos autobiográficos, tal como hemos citado anteriormente. Sin embargo, se presenta a sí mismo como “un narrador sin gracia” (I, 1) que se disculpa de antemano por incorporar vocablos exóticos o jurídicos en sus dichos. Falsa modestia que no deja de ser sugestiva, puesto que si de algo no carece su relato es de gracia. Asimismo, el hecho de que intercale expresiones jurídicas, además de favorecer su imagen como abogado, resulta para el lector ingenuo validante de un narrador fidedigno. No obstante, es el propio narrador quien, hacia el final de la novela refuta este parecer al señalar en un *excursus* durante la representación teatral del Juicio de Paris en el libro X:

¿Por qué os sorprende, vilísimos meollos, o mejor dicho, borregos forenses, o más exactamente, buitres con toga, por qué os sorprende que los jueces de hoy, todos sin excepción, vendan a precio de oro sus sentencias, cuando ya en los orígenes del mundo hubo corrupción por favoritismo en un litigio entre dioses y mortales? ¡Y era la primera sentencia, de un juez además propuesto por el gran Júpiter, con toda su sabiduría! Pues bien, el campesino, el pastor, por satisfacer un capricho amoroso, vendió la justicia, aunque ello arrastrara la ruina de toda su estirpe. Y, por Hércules, se repite el caso en otros juicios posteriores (X, 33).

⁶ Maingueneau afirma que la noción de *ethos* no es algo aplicable solamente a determinado tipo de discurso, sino que es una dimensión presente en el discurso en general tanto escrito como oral: “proponemos que todo discurso, aún si la niega, posee una **vocalidad** específica que permite remitirla a una fuente enunciativa. (...) La vocalidad de un texto escrito se manifiesta a través de su **tono** que testifica lo que dice. Es una determinación que implica en sí misma la determinación del cuerpo del enunciador (y no claro está la del cuerpo del autor efectivo). La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de **garante** del habla” (1996, p. 80). En otras palabras, el garante es construido en el texto mismo y se reviste de una corporalidad que tendrá necesariamente relación con las representaciones colectivamente asociadas al personaje del orador. El lector deberá, por tanto, seguir las marcas textuales de diverso orden que le permiten reconstruir esta imagen, esta corporalidad. Asimismo, siguiendo a Maingueneau, el *ethos* no es dissociable de la situación de enunciación del discurso, a la que designa con el nombre de escenografía, es decir “en su propio desarrollo todo discurso pretende instituir la situación que lo hace pertinente.” (“El ethos y la voz de lo escrito”, p. 82). Por lo que también habla de una

topografía y una **cronografía**. Por último, hemos de tener en cuenta que en la configuración del *éthos* son decisivas las **escenas enunciativas validadas**, es decir, ya instituidas en la memoria colectiva como ejemplo negativo o modelo valorizado. Por lo tanto, la elección de la escena variará en función del grupo focalizado en el discurso.

Se entabla así con respecto al narrador el mismo juego de ambigüedades que vemos en todos los aspectos de la obra: ¿realmente se trata de un único narrador, o son dos: ¿uno experimentante, y otro experimentado? Esto es, un Lucio protagonista –experimentante de las aventuras– y un Lucio experimentado, que ya ha atravesado los avatares de la fortuna, que se presenta en el prólogo, y que ubica su nacimiento y lugar de procedencia como elementos fácticos que generan confiabilidad en el lector –en tanto se trata de aspectos autobiográficos, como el lugar de nacimiento, sus estudios, o su profesión de jurista–, para luego narrar y acotar los hechos “vivenciados” por él mismo bajo la inverosímil forma de un asno.

Si tenemos en cuenta que se trata de una novela iniciática, podemos entender este cambio en el narrador protagonista, en tanto se produce en él una purificación. No es una novela de aprendizaje común, con una trama lineal, sino que se presenta al protagonista en tres momentos claves: antes de su metamorfosis, una vez metamorfoseado en asno, y, finalmente, vuelto a su forma original, ya purificado por el ritual de Isis.

Asimismo, todas las situaciones planteadas en la novela proyectan ambigüedades: ¿es creíble el relato que Lucio hace de tercera mano, al referir lo que Aristómenes le cuenta que a su vez le confió su amigo Sócrates sobre su unión con la bruja Méroe y su posterior muerte a manos de ella? ¿Es real lo contado por Telifrón en casa de Birrena: realmente ha sido mutilado por las brujas para hacer hechizos con su nariz y orejas? ¿Realmente Lucio ha sido víctima de los habitantes de Tesalia durante el festejo del Dios de la Risa, o estaba preparado para seguir la farsa y divertir a todos con su discurso?, por mencionar solo algunos ejemplos.

Para esclarecer estas ambigüedades, centrémosnos en el episodio inicial con el que se abre la novela –y que funciona como clave de lectura–, en el cual el narrador protagonista de camino a Tesalia, se acerca a dos compañeros de ruta que iban delante a poca distancia:

“Al prestar oído por captar su conversación, uno de ellos, estallando de risa: ‘Ahórrate –exclama– unas mentiras tan absurdas, tan disparatadas’. Al oír esta exclamación y, además, sediento de novedades, interrumpo: ‘ponedme al tanto de vuestra conversación; no soy un entrometido, pero me agradaría saberlo todo o, al menos, todo lo posible; al propio tiempo, la ruda pendiente que iniciamos se aliviará con la amenidad de una bonita historia’ (I, 2).

Vemos en esta presentación la exacerbada *curiositas* que Lucio manifiesta, y que le acarreará no pocos infortunios⁷. El mayor de ellos, causa de todo lo que vendrá después, es haber pretendido conocer acerca de la magia no por iniciación –esto es, por un afán verdadero de conocimiento, que exige mayores pruebas–, sino por una vía más directa y menos honrosa: seduciendo a Fotis, la criada de la hechicera Pánfila, para que le revele los secretos de su señora; atrevimiento que le acarrea el convertirse en asno, por un descuido de Fotis. Esta curiosidad malsana está presente a lo largo de la novela y sirve de contrapartida a la verdadera *curiositas*, al verdadero deseo de conocer, que se manifestará en Lucio al final de la narración, cuando decide iniciarse en el culto de la diosa Isis⁸.

Volviendo al episodio que nos ocupa, Aristómenes, pese a la incredulidad de su compañero, accede a contarle al nuevo integrante de la comitiva –Lucio– la desgracia de su amigo. El desdichado Sócrates –creído muerto por su esposa y familiares– es encontrado por Aristómenes en Tesalia, y este intenta ayudarlo a regresar a su hogar. Sin embargo, su amigo teme las consecuencias que pueda sufrir, puesto que se ha unido a una bruja, la tal Méroe, famosa por sus artilugios. Aristómenes lleva entonces a Sócrates a una taberna, cenan y se acuestan a dormir, con la idea de huir del lugar apenas amanezca. A la medianoche, se presentan las brujas Méroe y Pantia en la habitación rentada por los viajeros, y “la buena de Méroe” (I, 13) le clava una espada a Sócrates, le saca el corazón y, en su lugar, Pantia coloca una esponja con la fatal maldición: “Heus tu spongia, caue in mari nata per fluuium transeas” (I, 13) (“eh, tú esponja nacida del mar, no vayas por el río”). Se retiran ambas brujas,

⁷ Los siguientes pasajes ponen de manifiesto esta curiosidad exacerbada del protagonista: “En cuanto se disipó la noche y el sol trajo un nuevo día, desperté y salté de la cama, impaciente y lleno de curiosidad por conocer cosas raras y maravillosas. ‘Heme aquí –pensaba– en el corazón de Tesalia, la tierra universalmente célebre como una cuna de la magia y de los encantamientos; en el recinto de esta ciudad ocurrió la aventura de mi excelente compañero Aristómenes’. Suspenso así entre la impaciencia y la curiosidad, observaba cada cosa con el mayor interés. Nada de cuanto veía en la ciudad me parecía ser lo que aparentaba; todo se me figuraba alterado y transformado por una fórmula infernal” (II, 1); “Pero yo, con mi curiosidad habitual, en cuanto oí nombrar el objeto permanente de mis deseos, es decir, el arte de magia, lejos de ponerme en guardia ante Pánfila, sentí al contrario el vivo y espontáneo deseo de ingresar, al precio que fuera, en tal escuela y precipitarme a sabiendas y de un salto en pleno abismo” (II,6). Curiosidad que el mismo autor manifiesta poseer en demasía.

⁸ Aspecto que se replica –como clave de lectura– en el episodio de Psique y Cupido, en el que la heroína llevada por una curiosidad malsana incentivada por sus hermanas que

envidiaban su buena suerte, desobedece la orden de su esposo de no verlo, y lo alumbra con una lámpara mientras este duerme plácidamente, condenándose a sufrir las pruebas que su suegra, la bella Venus, le impone como castigo por su atrevimiento (IV-VI).

perdonándole la vida a Aristómenes, aunque no por ello lo dejan sin castigo puesto que “vacían sus vejigas hasta empaparme con sus inmundísima orina” (I, 13). Pese a creer que su amigo ha muerto, al amanecer Sócrates revive, y emprenden el camino lejos de la ciudad; no obstante, lo que ya parecía una huida exitosa, se convierte en la perdición de Sócrates, puesto que al acercarse al río a beber “la herida de la garganta se parte en una profunda abertura y de repente cae de allí rodando la esponja, seguida de un hilo de sangre” (I, 19).

Ahora bien, observamos claramente cómo el narrador juega con el criterio de veracidad, puesto que se nos relata una historia de tercera mano –lo sucedido a Sócrates–, contada por Aristómenes a sus interlocutores, a la cual debemos dar crédito por el simple hecho de que el narrador principal la avale, puesto que en última instancia, el lector se entera de lo sucedido a través del relato de Lucio, quien refiere toda la narración, aunque se aparente mediante el discurso directo que estamos recibiendo la información de boca de los propios protagonistas de esta historia. De manera que se cumple la premisa señalada en primera instancia por Aristóteles: le creemos completamente al orador cuyo *ethos* es confiable en aquellas situaciones en las que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda. Por lo tanto, ya que no es verosímil lo que narra Aristómenes, ¿por qué creerle entonces? Veamos los recursos de los que se vale el narrador principal para convertirse en garante de su relato, desacreditar al otro compañero de viaje y dar crédito a la narración de Aristómenes.

El interlocutor anónimo que refuta el relato de Aristómenes, emplea una serie de *adýnata o impossibilia* llevando al extremo lo ridículo de lo que ha escuchado: “Ciertamente, esa mentira es tan verídica como si alguien dijera que con un mágico conjuro los caudalosos ríos retroceden, el mar se queda inerte, los vientos, sin fuerza, dejan de soplar, el sol detiene su marcha, la luna se vuelve espuma, las estrellas son arrancadas del cielo, el día desaparece y la noche se prolonga” (I, 3). A lo que Lucio replica: “Eh, tú que habías iniciado la historia, no te sientas molesto en completarla”. Y, dirigiéndose al otro, lo increpa y menosprecia:

“tú, con tus oídos sordos y tu espíritu obtuso, rechazas lo que tal vez sea un relato verídico. Por Hércules, no pecas de listo: los peores prejuicios hacen ver mentiras en lo que uno nunca ha visto u oído simplemente porque ello sobrepasa el alcance de nuestra inteligencia; un examen algo detenido te convencerá de que tales hechos son no solo evidentemente ciertos, sino hasta de fácil ejecución” (I, 3).

Y para demostrar la veracidad de tal afirmación, el narrador emplea un *exemplum* traído de la vida cotidiana: días previos casi se asfixia por engullir un trozo de torta con queso –“la pasta blanda y pegajosa me quedó adherida a las paredes inferiores de la garganta interceptándome las vías respiratorias de tal modo que nada me faltó para morir”–, mientras que un malabarista de Atenas puede tragarse un sable de caballería afilado, una lanza, e incluso, un niño le bailaba sobre el mango del arma, sin que ello le perjudicara. Y da como fuente de veracidad a sus dichos el hecho de haberlo visto con sus propios ojos.

Nótese el juego que el narrador realiza en esta intervención. En primer lugar, se muestra favorecedor del más débil, de aquel que no es creído por su compañero, e incluso dadivoso al querer compartir con él su merienda. Resulta esta una estrategia retórica que posiciona al lector de su lado: “Pero, bueno, tú prosigue ya, por favor, la historia iniciada. Yo te creeré por este otro y por mí; y en la primera taberna en que podamos parar, repartiré contigo mi merienda. He aquí el premio que te espera” (I, 4). Como señala Aristóteles, se persuade también disponiendo a los oyentes de una manera favorable, es decir, moviéndolos a una pasión por medio del discurso: “pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos” (Aristóteles, I, 2.2). Por lo tanto, a esta presentación de Lucio como persona culta, generosa, curiosa, se suma la perspicacia con que refuta a su interlocutor. Puesto que a la hora de persuadir, ¿qué argumentos resultan más creíbles: los de un interlocutor anónimo del cual no sabemos nada, que cree inverosímil que sucedan tales portentos y los compara con *impossibilia*, o la inversión del argumento que realiza Lucio, al presentar lo imposible como factible de suceder, empleando para ello no la abundancia de ejemplos, sino uno solo, cotidiano y contundente –el atragantarse con un pedazo de queso blando cuando un malabarista puede tragarse una espada–, validado además por su propia experiencia? Por lo tanto, se cumple la tercera premisa de Aristóteles: se persuade por el discurso, “cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso”. El narrador principal ha empleado un mecanismo claramente retórico para convencer a sus interlocutores intradieгéticos y también a sus interlocutores extradieгéticos: el lector accede a este juego de posibilidades, validadas por un narrador confiable. Y, precisamente, es Aristómenes –en tanto narrador en segunda instancia– quien afianza la credibilidad de sus dichos al jurar “por este divino Sol que todo lo ve, yo no refiero nada cuya exactitud no pueda comprobarse. Y se

desvanecerán vuestras dudas en cuanto lleguéis a la primera ciudad de Tesalia, pues allí no habla de otra cosa la gente sino de estos hechos, desarrollados en pleno día” (I, 5). Con este enlace de cosas posibles e imposibles se construye toda la novela.

Otros datos permiten validar aún más al narrador principal: su presentación por medio de la voz de los demás personajes. En primer lugar, el interlocutor incrédulo al desafiarlo una vez concluido el relato de Aristómenes le dice: “y tú, hombre distinguido, como tu porte y aspecto demuestran, ¿acaso te avienes a esta fábula?” (I, 20). Descripción que es enfatizada posteriormente no solo por Milón, el rico anfitrión que lo hospeda en su casa –“yo, tanto por la bella apariencia de tu cuerpo como por esta discreción tan delicada, bien podría conjeturar que has nacido de noble estirpe” (I, 23)–, sino también por Birrena, quien describe físicamente a Lucio: “Sin más, todo sonrojado, me quedo cabizbajo e inmóvil. Pero ella, volviendo sobre mí su mirada: ‘He ahí –dice– el sello de familia, la modestia de la dignísima Salvia, su madre; y en todos sus rasgos físicos es un maravilloso y vivo retrato suyo: estatura proporcionada, musculosa esbeltez, color matizado, cabellera rubia y sin artificios, ojos azules, pero despiertos y con la viva mirada del águila, un rostro con la lozanía de la flor, un porte lleno de gracia y naturalidad” (II, 2). Se pone en juego así a favor del narrador el precepto antiguo de la épica *καλὸς καὶ ἀγαθός* (“bueno y hermoso”), puesto que un individuo se reconoce tanto por los rasgos sociales de su identidad (su nombre, su *gens* o linaje, su lugar de origen), como también por sus cualidades o méritos (belleza, valentía, fuerza, dominio de sí, etc.).

A este respecto, el estagirita señala que tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas persuadimos prescindiendo de las demostraciones. Esas causas son la sensatez, la virtud y la benevolencia. Conceptos estos últimos que han generado no pocas controversias entre los estudiosos de la *Retórica* aristotélica. Especialmente, sobre cuál sería el sentido exacto que les da a esas cualidades, el carácter moral o neutro del *ethos* y si la cuestión del *ethos* se plantea solo en términos del discurso del orador o también en función del conocimiento previo que el auditorio tiene de su carácter.

La retórica latina –inspirada más en Isócrates que en Aristóteles–, en cambio, considera el *ethos* como algo preexistente que se apoya en la autoridad individual e institucional del orador (la reputación de su familia, su estatus social, lo que se sabe de su

modo de vida, entre otros elementos). En este sentido, Cicerón define al buen orador como un hombre que une al carácter moral la capacidad del buen manejo de la palabra, y Quintiliano hace hincapié en que solamente un hombre de bien puede ser un buen orador y lograr la persuasión (*Inst. orat.*, XII, 1: «*Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, uir bonus dicendi peritus*»).

Lucio aparenta tener estas cualidades durante el desarrollo de los primeros episodios y también a través de la mirada de los demás personajes; pero si avanzamos en la novela, vemos, por ejemplo, cómo se desacredita esta imagen debido a su incoherencia en el tratamiento que dirige a Fotis. En principio, Lucio emplea todos los clichés relativos al amor, nacidos del lenguaje propio de la elegía erótica, para convencer a la criada de que le permita ver a su señora en pleno acto de magia, convenciéndola de que ella misma debe ser hechicera, porque ya lo ha vuelto su esclavo:

has de proporcionarme una cosa que anhelo con toda el alma: muéstrame a tu señora en el momento en que se entrega a alguna operación de su ciencia divina; quiero verla cuando invoca a los dioses o, por lo menos, cuando cambia de forma, pues siento verdadera pasión por conocer directamente los secretos de la magia. Además me parece que tú misma, en este orden de cosas, estás lejos de ser una inexperta aprendiz. Sí, lo sé y me doy perfecta cuenta de ello; pues yo hasta ahora siempre había desdeñado las caricias de las manos femeninas, aun de las manos aristocráticas; en cambio tus ojos chispeantes, tus rojas mejillas, tu resplandeciente cabellera, tus ávidos besos, tu seno perfumado me han conquistado y han hecho de mí como un esclavo voluntariamente entregado a tu servicio. Tanto es así, que ya no me preocupo de mi hogar ni preparo el regreso a casa ni hay para mí nada comparable a una de tus noches” (III, 19).

No obstante, este supuesto estado de enamoramiento de Lucio resulta mero artificio retórico, como se observa claramente cuando es transformado por error en burro por la incauta aprendiz de hechicera: “en mi fuero interno deliberé mucho tiempo y muy a fondo si debía matar a aquella abominable malhechora haciendo recaer sobre ella una lluvia de coces y atacándola a mordiscos. Una reflexión más sensata me hizo desistir del peligroso proyecto: si mataba a Fotis para castigarla, eliminaría también la posibilidad de salvarme con su ayuda” (III, 26). Su curiosidad malsana, unida a la sexualidad como modo de conseguir sus propósitos, lo condenarán a sufrir como asno un sinnúmero de peripecias –cada una más degradante que la anterior– para, finalmente, expiar su culpa y ser digno de recibir la visión

de la diosa Isis, hacia el final de la novela⁹. No obstante, y pese a haber recobrado su forma, el narrador ahora cierra el círculo de la *curiositas*, dejando a su interlocutor por fuera. Pese a haber recuperado el habla al recobrar su forma humana, ya no es lícito que el lector sepa:

Tal vez, lector estudioso, preguntarás con cierta ansiedad qué se dijo, qué pasó luego. Te lo diría si fuera lícito decirlo; lo sabrías si fuera lícito oírlo. Pero contraerían el mismo pecado tus oídos y mi lengua: impía indiscreción en mi caso, temeraria curiosidad en el tuyo. No obstante, en atención del probable fondo de piedad que anima tu impaciencia, no quiero atormentarte prolongando tu angustia. Escucha, pues, y ten fe: vas a oír la verdad.

Llegué a las fronteras de la muerte, pisé el umbral de Prosérpina y a mi regreso crucé todos los elementos; en plena noche, vi el sol que brillaba en todo su esplendor; me acerqué a los dioses del infierno y del cielo; los contemplé cara a cara y los adoré de cerca. Esas son mis noticias: aunque las has oído, estás condenado a no entenderlas. Así, pues, me limitaré a contarte únicamente los detalles que, sin sacrilegio, pueden revelarse a la inteligencia de los profanos (XI, 23).

Es necesario detenernos en este pasaje y explicar el sentido profundo de sus palabras. Estas frases, por la oscuridad e impenetrabilidad de su significado, dan la impresión de ser una fórmula sacral para indicar, no solo la prueba más importante que realizaba el neófito, sino también el sentido de la propia iniciación. Se deduce que, la etapa más importante y culminante del misterio isíaco consistía en un simbólico viaje místico a través de la zona astral, después de ir a los infiernos. Sería una representación de la muerte y un ascenso al cielo, donde el *mystes* o neófito adoraría a sus dioses Isis y Serapis en presencia. De manera que, ahora el narrador que se ha vuelto posible garante del culto a Isis, en tanto resultaría un testigo de primera mano del sentido profundo del culto y de sus símbolos, se nos presenta como un celoso guardián del secreto. Durante toda la obra pretendió con sus afirmaciones que

⁹ Es la propia diosa quien le revela a Lucio cuál fue la causa de su castigo: “Después de tantas y tan variadas pruebas, después de los duros asaltos de la Fortuna y de las más terribles tormentas, por fin, Lucio, has llegado al puerto de la Paz y al altar de la Misericordia. Ni tu nacimiento ni tus méritos o tu destacado saber te han servido nunca de nada; la flor resbaladiza de una juventud ardiente te ha hecho caer en la esclavitud de la pasión, y has cosechado la amarga recompensa de una desdichada curiosidad. Pero la Fortuna, con toda su ceguera y con la pretensión de exponerte a los más graves peligros, en su imprevisora maldad, ha guiado tus pasos hacia la felicidad de nuestra religión” (XI, 14–15).

el lector lo considerara digno de credibilidad¹⁰, forjándose un *ethos* confiable. No obstante, cuando ya el lector puede sentirse inclinado a considerarlo una fuente fidedigna de conocimiento, se vuelve hermético, incentivando la llama de la curiosidad en el lector para que, al igual que el Lucio del comienzo de la obra, busque revelar el secreto de la verdadera magia.

Retomando entonces lo analizado sucintamente hasta aquí respecto de la novela y su complejidad, y contrastando estas características con los aportes que desde la retórica –y más específicamente, desde la teoría persuasiva de las *pistis* afectivas– nos llegan para analizar la configuración discursiva del garante de la enunciación y de los narradores–personajes ocasionales, consideramos que la novela de Apuleyo se configura como un discurso complejo, no unívoco, pero que posee una estructuración pensada, la cual es evidenciable siguiendo las marcas de la enunciación que presenta cada episodio en particular, y cuya estructura mayor responde a un ordenamiento más retórico que estilístico.

Como es sabido, según la retórica antigua la persuasión completa se logra mediante la conjunción de tres operaciones discursivas: enseñar, deleitar y conmover, puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción. Apuleyo escoge el formato genérico de la novela en tanto le sirve de vehículo para el *deleitare*. Asimismo, se vale de las escenas validadas –en términos de Maingueneau–, esto es, de las imágenes que los lectores de este tipo de obra tienen ya formadas– para llevar al lector hacia otra finalidad, la iniciación. En este sentido, aúna lo novelesco con lo argumentativo persuasivo: construye sobre el *ethos* *previo* –claramente visible en la primera parte de la novela– un *ethos* diferente, divergente,

¹⁰ Algunos ejemplos de ello son las siguientes citas: “Tal vez, lector quisquilloso, te meterás con mi relato y formularás la siguiente objeción: Si eras un borricon (todo lo listo que se quiera) encerrado entre las cuatro paredes de un molino, ¿cómo podías enterarte de lo que esas dos mujeres habían fraguado, según dices, en el mayor secreto? Pues bien, vas a ver cómo el hombre muy despierto que habita bajo esta apariencia animal llegó a conocer todo cuanto se ideó contra la vida de mi molinero” (IX, 30); “A los pocos días y precisamente en aquella casa, como bien recuerdo, se fraguó un odioso y horrendo crimen. Lo insertaré en el libro para que también lo conozcan mis lectores. (...) Ahora, querido lector, ten presente que estás leyendo una tragedia, no un cuento; dejemos las sandalias y calcemos el coturno” (X, 2); “Que todo ello fue así, lo supe al oír múltiples conversaciones sobre el tema. En qué términos se expresó el acusador, qué argumentos le opuso el acusado y, en una palabra, cuáles fueron los discursos y réplicas,

nada de eso pude saber por hallarme ausente y en mi cuadra; por consiguiente, si no lo sé, tampoco os lo puedo comunicar. No obstante, sí consignaré en mi libro lo que haya averiguado a ciencia cierta” (X, 7).

capaz de convencer al lector de ir más allá de sus propios límites y de sus arquetipos prefigurados.

Bibliografía

Fuente

- APULEIUS; Hanson, John Arthur (Trans.) (1989). *Metamorphoses*. Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- _____. Walsh, P.G. (Trans.) (1994). *The Golden Ass*. New York: Oxford UP.
- APULEYO, Lucio (1980) *Apología. Flórida*. Introducción, traducción y notas de Santiago Segura Munguía. Madrid: Gredos.
- _____. (2008). *El asno de oro*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Editorial Gredos.

Específica

- AMOSSY, R. (ed.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lusanne: Delachaux et Niestlé.
- AMOSSY, R. (2000). *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. París: Nathan.
- _____. (2010) *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France (Collection L'interrogation philosophique).
- ARISTÓTELES (1979). *El arte de la retórica*. Traducción de E. Granero. Buenos Aires: Eudeba.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CARMIGNANI, M. (2011). *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- CARMIGNANI, M., GRAVERINI, L., TODD LEE, B. (ed.) (2013) *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*. Córdoba: Brujas.
- CICERO, M. T. *Topica*. (2005) Ed. Tobias Reinhardt. Nueva York: Oxford University Press.
- CICERÓN, M. T. (2013). *El orador*. Ed. bilingüe. M. C. Salatino (ed.). Mendoza: Jagüel.
- GUAL GARCÍA, C. (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GRAVERINI, L.; KEULEN, W.; BARCHIESI, A. (2006). *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma, Carocci.
- HARRISON, S.J. (ed.) (1999) *Oxford Readings in the Roman Novel*. Oxford: OUP.
- MACROBIO (2006) *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón*. Intr., Trad., y notas de F. Navarro Antolín. Madrid: Gredos.

- MAINGUENEAU, D. (2002). Problèmes d'ethos. *Pratiques*, 113/114, 55-68.
- _____. (1996). El *ethos* y la voz de lo escrito. *Versión* 6, X, 79-92.
- SCHMELING, G. (ed.) (2003). *The Novel in the Ancient World*. Boston-Leinde: Brill.
- WHITMARSH, T. (ed.) (2008). *The Cambridge Companion to The Greek And Roman Novel*. Cambridge: University Press.
- WINKLER, J.J. (1985) *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*. Berkeley: Univ. of California Pr.