

El *ethos* y la voz de lo escrito

Dominique Maingueneau *

Traducción: Ramón Alvarado **

No es posible reducir la problemática de la *voz* a la oralidad en el sentido trivial del término, es decir, a los enunciados transmitidos al oído mediante las ondas sonoras; tampoco se puede aislar la cuestión de la voz de la representación del *cuerpo* que le está asociada. En esta perspectiva quisiera reflexionar aquí sobre la noción de *ethos* rehabilitada recientemente por algunos especialistas de la argumentación, y que yo mismo he reformulado en el marco del análisis del discurso. En mi perspectiva, la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral, no se puede aprehender únicamente como estatuto o en tanto que rol sino como “voz”, es más como cuerpo “enunciante” especificado históricamente e inscrito en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente.

El *ethos*

Aristóteles distingue en su *Retórica* los medios “técnicos” (*pisteis entechnoi*) y los medios no técnicos de persuasión (*atechnoi*). El *ethos* depende de los primeros: “Por el carácter (*ethos*), cuando el discurso se dice de tal manera que hace digno de fe al que lo dice, pues a las personas decentes las creemos más y antes [...] También esto es preciso que ocurra por el discurso, mas no por tener los oyentes prejuzgada la calidad del que habla” (1967:1356a, trad. cast. 1990: 10 y 11).

* Universidad de Amiens, Francia.

** La revisión técnica estuvo al cuidado de Catalina Héau y de Gilberto Giménez.

El filósofo griego esbozó una tipología de estos *ethé*, al distinguir la “fronesis” (tener una apariencia de ponderación), la “eunoia” (ofrecer una apariencia agradable de sí mismo), la “areté” (presentarse como un hombre simple y sincero).

R. Barthes puso en evidencia la característica esencial de este *ethos*: “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” (1966:212). En términos de pragmática se diría que el *ethos* se despliega simultáneamente en el registro de lo “mostrado” y en el de lo “dicho”. La eficacia retórica del *ethos* se basa en el hecho que de cierto modo envuelve a la enunciación sin estar explicitado en el enunciado. Como lo señala O. Ducrot:

No tiene que ver con las apreciaciones elogiosas que el orador pueda hacer sobre su propia persona en el contenido de su discurso, afirmaciones que por el contrario son susceptibles de chocar al auditorio, se trata en cambio de la apariencia que le confieren la cadencia, una entonación calurosa o severa, la elección de las palabras o de los argumentos... En mi terminología, diré que el *ethos* está asociado a L, el hablante como tal. En tanto que L es la fuente de enunciación se ve revestido de ciertos rasgos de carácter que, de rebote, hacen de esta enunciación algo aceptable o repelente (1984:201).

Por mi parte, desde comienzo de los años ochentas¹ me he empeñado en reformular el concepto de *ethos* en el marco del análisis del discurso, de modo diferente a los planteamientos propios de la retórica tradicional. Sin reducirlo a la elocuencia jurídica o a la oralidad, proponemos que todo discurso, aún si la niega, posee una **vocalidad** específica que permite remitirla a una fuente enunciativa. Esto también es válido para los enunciados escritos y para los enunciados orales, aunque de modos distintos. La vocalidad de un texto escrito se manifiesta a través de un **tono** que testifica lo que dice². 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.

¹ Hemos formulado un primer esbozo de esta idea (Maingueneau, 1984), reelaborado (Maingueneau, 1991) y después adaptado al discurso literario (Maingueneau, 1993).

² Este “tono” puede integrar una variedad de tonos que interactúan en una misma obra.

La noción tradicional de *ethos*, como aquella de su equivalente latino *mores*, “costumbres oratorias”, recubre no solamente la dimensión vocal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas asociadas por las representaciones colectivas al personaje del orador. A lo que hemos llamado el “garante”, cuya figura debe construir el lector a partir de índices textuales de diverso orden, se le atribuye así un **carácter** y una **corporalidad**, cuyo grado de precisión varía según los textos. El “carácter” corresponde a un haz de rasgos psicológicos. En cuanto a la “corporalidad”, ésta se encuentra asociada a una complejión corporal, pero también a cierta manera de vestirse y de moverse en el espacio social. El *ethos* implica así una póliza tácita del cuerpo aprehendida a través de un comportamiento global. Carácter y corporalidad del garante se apoyan entonces en un conjunto difuso de representaciones sociales valorizadas o desvalorizadas, sobre las cuales se apoya la enunciación y que a su vez contribuye a transformar o a consolidar. Estos estereotipos culturales circulan en los más diversos registros de la producción semiótica de una colectividad: libros de moral, literatura, pintura, escultura, cine, publicidad, etc.

Hablamos de **incorporación** para designar el modo de influencia del discurso sobre su destinatario. Apelando libremente a la etimología se puede referir esta “incorporación” a tres registros indisociables:

- La enunciación le confiere una corporalidad al garante, ella le *da cuerpo*.
- El destinatario *incorpora*, asimila así un conjunto de esquemas que corresponden a una manera específica de relacionarse con el mundo habitando su propio cuerpo.
- Estas dos primeras incorporaciones permiten la constitución del *cuerpo* de la comunidad imaginaria de quienes se adhieren a un mismo discurso.

Tomar así en cuenta al *ethos* no implica que se considere al escrito como la huella o el pálido reflejo de una oralidad primaria. Jacques Derrida a través de su denuncia del “logocentrismo” y Michel Foucault al rechazar a la filología que hace del texto “una voz ahora reducida al silencio” (1969:14), pretendieron romper la sumisión del texto a la plenitud de una voz originaria; pero sus críticas nunca implicaron del todo la supresión de la vocalidad. Sin remontarse únicamente al origen del texto, la vocalidad constituye para nosotros una dimensión constitutiva de la identidad de un posicionamiento discursivo, es como un aliento originario que remite a la intención de una conciencia. El universo de sentido que ofrece el discurso se impone por esta misma vía tanto como por la “doctrina”;

las “ideas” se presentan a través de una manera de decir que remite a su vez a una manera de ser y que propicia una participación imaginaria, una vivencia. El texto no está destinado a ser contemplado, es una enunciación que tiende hacia un destinatario al que hay que movilizar para llevarlo a adherir “físicamente” a cierto universo de sentido. ¿Cómo se puede aludir por ejemplo a un habla profética o popular, si no se toma en cuenta el “tono” profético o el “choteo”^{*} y las maneras de proferir palabras o de gesticular que son indisociables de tales enunciaciones? El poder de persuasión de un discurso proviene en parte de un hecho básico: lleva al lector a identificarse con los movimientos de un cuerpo investido de valores especificados históricamente. La condición del *ethos* remite en efecto a la figura de ese “garante” que, a través del habla, se forja una identidad a la medida del mundo que hace surgir de su enunciado. Paradoja constitutiva: el garante debe legitimar su manera de decir a través de su propio enunciado.

***Ethos* y escenografía**

Nos deslindamos también de la concepción del discurso que se perfila a través de nociones como las de “procedimiento” o “estrategia” y según la cual sus contenidos serían independientes de la escena de enunciación. Para nosotros el discurso no es resultado de una asociación contingente entre un “fondo” y una “forma”, es más bien un acontecimiento inscrito en una configuración socio-histórica y “no es posible disociar la organización de sus contenidos del modo de legitimación de su escena de habla”.

En vez de considerar al *ethos* al mismo título que la retórica, como un *medio* de persuasión, nos inclinamos a pensarlo en términos de *dispositivo enunciativo*. El *ethos* es parte integral de este dispositivo como lo son el vocabulario o las formas de circulación propias del modo de existencia del enunciado. No es entonces dissociable de la situación de enunciación del discurso, que hemos designado como **escenografía**, es decir “de la escena de habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y que en reciprocidad debe validar a través de la enunciación misma”: En su propio desarrollo todo discurso pretende instituir la situación que lo hace pertinente.

^{*} (N.T.) *Gouaille*, en el original, es un término que remite al tono burlón y altanero del habla popular en Francia. Adoptamos aquí “choteo” como un equivalente aproximado: se trata de una palabra fuertemente connotada en el sentido anterior, propio del español de México.

Preferimos el término de escenografía al de “escena”, mucho más frecuente en análisis del discurso, ya que en nuestra opinión “escenografía” presenta una doble ventaja:

1. Añade a la dimensión teatral de “escena” aquella de la *-grafía*, de la “inscripción”. Más allá de la oposición empírica entre lo oral y lo escrito, cierto tipo de enunciación se caracteriza en efecto por su manera específica de gestionar su autoridad, de legitimarse a través de una doble relación con la memoria: *-grafía* de una enunciación que se sitúa a la vez en una filiación discursiva y que busca propiciar cierto uso recurrente.
2. No se define la “escena enunciativa” en términos de marco, de decorado, como si el discurso sobreviniese al interior de un espacio ya construido e independiente de este mismo discurso, sino que considera el desarrollo de la enunciación como una instauración progresiva de su propio dispositivo de habla. La *-grafía* debe aprehenderse a la vez como marco y como proceso.

Para desplegarse plenamente, la escenografía debe controlar su propio desarrollo y establecer cierta distancia con respecto a un destinatario que se muestra incapaz de actuar inmediatamente sobre el discurso, como en el caso de la comunicación escrita. En cambio, en un debate político, es muy difícil que los participantes enuncien a través de *sus* escenografías: se ven obligados a reaccionar de inmediato ante actos imprevisibles. En situación de interacción viva, la amenaza sobre las caras (en el sentido de Goffman) pasa muy a menudo al primer plano y resulta entonces imposible articular verdaderamente la escenografía en un desarrollo estructurado de contenidos.

El lector construye la escenografía de un discurso con la ayuda de múltiples indicios. La localización de éstos se apoya en el conocimiento del género del discurso, la consideración de los niveles de la lengua, del ritmo, etc. o de los rasgos explícitos del contenido. En la escenografía se asocian la figura del enunciadore (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. Estos son los tres polos indisociables: en el discurso político, por ejemplo, la determinación de la identidad de los co-participes de la enunciación (“el pueblo”, “los ciudadanos honestos”, “los demócratas”...) va de la mano con la definición de un conjunto de *lugares* (“la patria del socialismo”, el país de los derechos del hombre”, el encuentro de dos mundos”...) y de ciertos *momentos* (“un periodo de crisis moral”, “una fase de transición económica”,

“el post-socialismo”...) que instauran las condiciones por las cuales el discurso pretende fundar su derecho a la palabra.

Puede suceder que la misma entidad ocupe estas tres posiciones de la escenografía. Así, en el estudio que emprendimos sobre los manuales de la escuela laica francesa bajo la Tercera República (Maingueneau, 1979), entre 1870 y 1914, se encontró que la figura de la República era a la vez un enunciador garante de este discurso (la República misma se dirige a los niños), su topografía (la República es el espacio sagrado de la nación) y su cronografía (la República es la culminación de la historia de Francia, el último avance del “progreso”). El destinatario también estaba incluido en este dispositivo: los niños de la escuela eran interpelados como fragmentos del cuerpo místico de la República.

La escenografía implica, ya lo hemos visto, un proceso circular *paradójico*. Desde su emergencia misma, la palabra supone una situación de enunciación la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la propia enunciación. La escenografía es así “a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra este discurso”; ella legitima un enunciado que, a su vez, debe legitimarla, debe confirmar que la escena de la cual procede la palabra es justamente *la escena* requerida para enunciar como es debido la política, la filosofía, la ciencia, etc. Los contenidos que despliega el discurso es lo que permite especificar y validar la escena misma a través de la cual surgen estos contenidos; en el caso de muchos discursos populistas, por ejemplo, la escenografía del hombre simple de expresión sincera (un bello ejemplo de “areté” aristotélica) legitima a un enunciado que por su contenido muestra que sólo la palabra honesta del hombre del pueblo está a la medida de la “decadencia”, de la “corrupción de los políticos”, de “una tecnocracia alejada de la realidad”, etc. Cuando el enunciador muestra a través de su enunciación la figura del hombre-del-pueblo-que-dice-la-verdad-desnuda y que es capaz de denunciar las palabras tramposas de los políticos corruptos, define implícitamente lo que es el discurso político legítimo (un habla más cercana al pueblo, surgida de las fuerzas sanas del país, etc.) y correlativamente lo que no debe ser a ningún precio el discurso político legítimo.

Escenas validadas

La escenografía y su *ethos* se apoyan en escenas enunciativas **validadas**, es decir ya instituidas en la memoria colectiva, ya sea a título de ejemplo negativo

o de modelo valorizado. El repertorio de las escenas disponibles varía en función del grupo focalizado por el discurso: una comunidad de convicción fuerte (una secta religiosa, una escuela filosófica...) posee una memoria propia, pero, de manera general, a todo público, así sea vasto y heterogéneo, podemos asociar una reserva de escenas que son presumiblemente compartidas. Aquí nos encontramos una vez más ante una paradoja: la escena validada es *a la vez exterior e interior* al discurso que la invoca. Es *exterior* en el sentido de que le preexiste, de que le sobrepasa, pero es igualmente *interior* en la medida en que ésta es también un producto del discurso, el cual la configura en función de su propio universo: muchos autores políticos han ubicado su enunciación bajo la égida de Sócrates y numerosos oradores políticos se han colocado en la situación del Senado de la Roma antigua, pero la significación atribuida a tales escenas de habla varía en función de la toma de posiciones de quien les convoca. Hablamos por lo tanto de “escena validada” y no de “escenografía validada”: la “escena validada” no es discurso propiamente dicho sino una estructura semántica independiente, descontextualizada, disponible para ser reinvestida en otros textos. Esta se fija con facilidad en representaciones arquetípicas popularizadas por la iconografía.

En nuestro trabajo sobre los manuales de la Tercera República pusimos también en evidencia una escena validada que, bajo formas variadas, juega un papel crucial como asentamiento de este discurso. He aquí una ilustración:

La canción de la madre. Mientras que el niño se adormece, escucho a la madre cantar dulcemente para arrullarlo. La madre canta y dice “Mi niño, no le temo a la fatiga, porque yo por ti trabajo. Por ti trabajaré todo el día, por ti trabajaré toda la noche”. La madre canta en seguida: “Cuando hayas crecido serás fuerte y apuesto: entonces tú cuidarás a tu madre y serás un sostén para ella. Duerme mi niño, duerme querido” (Hanriot y Huleux, 1906:244).

Esta escena arquetípica, constantemente reformulada de un manual a otro, es reproducida en esta época por toda una imaginaria. Pone en escena el contrato ideológico que sostiene al conjunto de este discurso: la República es esta madre que a través de la escuela *brinda* una educación a ese niño aún indefenso, pero con la expectativa de ser *retribuida* cuando el alumno llegue a ser un ciudadano con todos sus derechos. En esta escena no basta considerar a los actores y sus relaciones, hay que tomar también en cuenta el *ethos* que ésta implica: el cuerpo inclinado de la madre benévola, la postura de abandono del pequeño, el ritmo envolvente de la canción que adormece al pequeño pero cuyo

contenido dicta la ley que define el ideal del discurso pedagógico que la domina y que en cierto sentido también la canción domina. El estudiante es así envuelto por esta voz de la escuela de la República tal y como aparece en la enunciación de los manuales en los que el enunciado de la ley es inseparable de la afectuosidad maternal; esta combinación se ilustra en esta máxima extraída del mismo manual que mezcla la leche materna y el aprendizaje de la ley republicana: “Todo verdadero republicano ha mamado junto con la leche de su madre el amor a la patria, es decir a las leyes y a la libertad (J.J. Rousseau)”.

Si la escenografía se sitúa bajo la cobertura de escenas validadas ¿en qué situación de enunciación se ubican entonces los participantes de la comunicación? ¿en la escena validada o en la escena “efectiva”, aquella que impone el género del discurso? Por ejemplo, un orador revolucionario francés de 1793, que denuncia a los “contrarrevolucionarios” ante los diputados de la convención invocando la denuncia de Catilina por Cicerón enuncia en efecto a partir de una topografía que no es hablando propiamente *ni* el Senado antiguo *ni* la Convención, sino un lugar imposible que los conjuntará y que sólo es aprehensible en el movimiento mismo de enunciación: el escucha *es y no es* un senador romano, *es y no es* un diputado de 1793. Aquí nos encontramos de nuevo con la problemática más general de la polifonía enunciativa, tal como se presenta en fenómenos tan diversos como la ironía, el discurso indirecto libre o la parodia, que juegan sobre la duplicidad irreductible de una enunciación a dos voces.

El ejemplo de un discurso religioso “dulce”

La *Introducción a la vida devota* (1609) de San Francisco de Sales, constituye uno de los libros señeros de la contrarreforma católica. En este pequeño tratado de devoción un consejero espiritual se dirige a una dama para mostrarle a través de una serie de entrevistas cómo se puede vivir cristianamente participando en la vida profana: “Mi intención es instruir a aquellos que viven en las ciudades, en sus hogares, en la corte...”, (1969:23). Estas entrevistas conservan numerosos rasgos de una conversación cuyo enunciadador principal se expresa en un tono apacible, afectuoso y paternal echando mano de ejemplos comunes.

Esta escenografía implica un *ethos* de la “dulzura”³ que pone de manifiesto lo que sería un digno cuerpo devoto. El discurso de la devoción en Francisco de

³ La elección de este lexema es de Francisco de Sales y sus discípulos, que hicieron de él la palabra clave de su discurso. Sobre este punto véase Maingueneau, 1983.

Sales establece en efecto un deslinde no sólo a través de sus contenidos y su escenografía sino también mediante su *ethos*: su oposición a las doctrinas calvinistas no es únicamente un asunto de ideas, éstas “se fundan en una representación del cuerpo enunciante incorporado a su enunciación”. Así, desde el principio del libro, el debate sobre el modo de la devoción legítima se basa en la puesta en escena del cuerpo de la mala devoción, a través del estereotipo del humor melancólico: “El mundo, mi querida Filotea difama en cuanto puede a la santa devoción, describiendo a las personas devotas con un rostro enfadado, triste y afligido y pregonando que la devoción produce humores melancólicos e insoportables” (1969:34). Este cuerpo de “anti-garante” es descalificado en cierto modo performativo por la enunciación que lo introduce, esto es, aquélla de Francisco de Sales y de sus seguidores, quienes profieren palabras joviales referentes a un garante de temperamento sanguíneo.

En conformidad con el proceso “circular paradójico” aludido anteriormente, el lector de entrada “incorporado” por el *ethos* en la escenografía, adhiere progresivamente al mundo que esta escenografía exige y a ningún otro. Para legitimarse el discurso despliega este universo de sentido que, precisamente, hace necesario el tratar a la devoción de esta manera. Proceso que pasa por múltiples vías convergentes: el discurso *muestra* (en el sentido de los pragmatistas) su escenografía y su *ethos*⁴, pero también *dice* que éstos son legítimos; en particular a través de consideraciones sobre la superioridad de la devoción dulce, sobre las conversaciones devotas, o sobre las cualidades de un buen consejero espiritual; a través de múltiples escenas validadas y toda una red metafórica centrada en la “dulzura”⁵; y más ampliamente, a través de la evocación de un cosmos armonioso presentado como una inmensa trama de intercambios, de confidencias, de complementaridades *de las cuales participa la escenografía del libro*, punto ciego y fuente de este universo. Así, a través de la voz que suscita la lectura misma nos encontramos ya de alguna manera en el mundo “dulce” de donde surge el discurso y que a su vez lo hace surgir.

Medio siglo más tarde, cuando la corriente religiosa a la que pertenece Francisco de Sales fue cuestionada por los Jansenistas, este *ethos* dulce será naturalmente puesto en duda; para tener una idea de ello basta con referirse a la *Novena carta provincial* de Pascal en la que el padre Jesuita, defensor de

⁴ Para esta noción véase *infra*.

⁵ Por ejemplo: “El azúcar endulza los frutos más maduros y corrige lo acre y aquellos frutos que están bien maduros; la devoción es una verdadera dulzura espiritual que despoja la amargura y las mortificaciones...” (1969:35).

los casuistas, retoma esta oposición entre un garante devoto dulce y un antigarante melancólico: “No niego que no puedan encontrarse devotos de semblante pálido y melancólico, que amen el silencio y el retiro, y que no tengan sino flema en sus venas y tierra en el rostro. Pero con mayor frecuencia encontramos otros que tienen un semblante más feliz, y que disponen en abundancia un humor dulce y cálido y de esa sangre benigna y depurada que es producto de la jovialidad” (1963:409). Esta vez los valores están invertidos: el *ethos* dulce es ridiculizado en boca de un enunciador que descalifica el texto de Pascal.

Un enunciado publicitario

En otros tipos de discurso la escenografía puede no ser legitimada de la misma manera. Ya sea porque ésta es de algún modo impuesta por el tipo de discurso, lo que no implica una competencia entre diversas posturas ideológicas (los géneros administrativos, por ejemplo), o bien porque la legitimación se cumple de otra manera. En el caso de un enunciado publicitario, por ejemplo, se trata de construir un contexto de enunciación que aparezca como *el* contexto de *tal* producto.

Nos detendremos a considerar la publicidad de un producto para adelgazar (*Week-End*) publicada en una revista destinada a las mujeres que trabajan en el sector terciario:

—¡Qué reunión! Esos desayunos
de negocios, con todos esos cuernitos,
y esos panecillos tan tentadores, que no
he podido resistir. Pero voy a
ponerme en forma. A medio día, rectifico.
Tengo una cita para adelgazar: únicamente *Week-End* y yo.
Son muy prácticas esas bolsitas que se llevan por todos lados. Con su sabor
a vainilla o a verduras, mis excesos rápidamente se desvanecen. El
tratamiento para adelgazar *Week-End*,
y sus menús equilibrados, son
importantes en el uso del tiempo de una golosa.⁶

⁶ Hemos respetado el corte de las líneas en el texto original; este ritmo entrecortado participa evidentemente del *ethos* de la mujer dinámica.

El texto se presenta con la foto de una joven en traje sastre y pantalón que llama por teléfono y está sentada en los brazos de una sillón de oficina. La escenografía, explicitada de este modo en la foto, induce un *ethos* específico: una mujer activa hace una llamada telefónica desde su oficina a un interlocutor desconocido, aunque podemos suponer que se trata de la lectora típica de esta revista.

Este texto cuyas palabras son pronunciadas por un garante dinámico, eficaz... está concebido de tal modo que el producto recomendado (calificado de “preparación instantánea para una alimentación adelgazadora”) encuentra su lugar en un universo en el que ciertamente existen cuerpos enunciantes como aquél de la joven mujer de la foto. El discurso se orienta a establecer la co-presencia de *este ethos* y de *este* producto: la garante cuyo cuerpo puede participar en tal escenografía representa a la inevitable consumidora de dicho producto; de manera recíproca, este producto está destinado a mujeres que pueden entrar imaginariamente en tal escenografía en la cual la corporalidad y el carácter del garante corresponden a *esta* manera de moverse en la sociedad.

Si la escenografía de Francisco de Sales era indisociable de un *ethos* “dulce”, cuyo garante era alegre y apacible, aquella que es propia de esta publicidad aparece como indisociable del *ethos* de este garante activo, vestido informalmente con saco y pantalón. Sin embargo, no es posible apreciar al *ethos* como una simple proyección de una realidad social ya constituida, como si el discurso humanista devoto o esta publicidad se dirigieran respectivamente a cristianos “dulces” y a mujeres de negocios extrovertidas. En realidad, el proceso de “incorporación” permite la identificación del lector con el garante, aunque el *ethos* no sea considerado por la coyuntura ideológica: en las sociedades industriales contemporáneas es difícil imaginar una revista femenina de gran tiraje que funde su enunciación en el *ethos* de una mujer gorda.

***Ethos* e historia**

El *ethos* no tiene nada de intemporal; como otras dimensiones de la enunciación, inscribe las obras en una coyuntura histórica singular. Así el *ethos* “dulce” de Francisco de Sales, por ejemplo, hunde sus raíces en el cosmos del Renacimiento. Tal *ethos* “contrasta” en lo particular con los *ethos* románticos ulteriores, que implican construcciones distintas de la corporalidad y del carácter. Se sabe que el romanticismo de principios del siglo XIX privilegiaba la corporalidad pálida,

delgada, en la que el sujeto oscilaba entre la pasión y la atonía melancólica. Las *Meditaciones poéticas* (1820) del poeta romántico Alphonse de Lamartine, fueron inspiradas por el murmullo solitario del habla que se aleja del ideal clásico de “la entrevista”, de la conversación: “Me muero: y mi alma, en el momento de expirar / Se exhala como una tonada triste y melodiosa” (“El otoño”, *Meditación XXIII*).

La “tonada triste y melodiosa” de la última exhalación, caracteriza a una expresión suspendida entre la vida y la muerte, a la corporalidad de un ser desfalleciente, con la piel tan blanca como la voz, que sigue “con un paso marcado por la ensoñación, el sendero solitario”, que se detiene aquí y allá para contemplar el paisaje a lo lejos. El enorme éxito que tuvieron en esta época las poesías de Lamartine no puede explicarse sin este estrecho maridaje entre una manera de decir y una manera de inscribirse carnalmente en el mundo. Aquí la morbidez del poeta no es nada más la representación de una enfermedad independiente de la literatura, ella se instala en el imaginario y los comportamientos colectivos dando cuerpo a un enunciador que vive al margen de una sociedad y cuyos valores se consideran como poco auténticos.

Se puede oponer este *ethos* a aquel implicado en la enunciación de Don Quijote. Cuando se abre la obra de Cervantes nos llega la voz de un narrador, de un garante invisible con un tono perfectamente reconocible y cuya corporalidad y carácter se trazan progresivamente mediante un contraste implícito de dos excesos simétricos. Por una parte el *ethos* de Don Quijote se manifiesta por la *sequedad* de su corporalidad (“era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro (1967:52) y de su carácter del poco dormir y el mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino a perder el juicio” (1967:57), que son propios del melancólico en la teoría hipocrática de los humores, dominante en aquel tiempo. En el polo opuesto, Sancho Panza, según su nombre y su comportamiento, manifiesta el exceso contrario: un cuerpo gordo con una preocupación constante por la comida. A estos dos *ethos* corresponden dos modos de gestión del discurso: Don Quijote es el hombre de los enunciados largos y oscuros, de las “entrincadas razones” de las novelas de caballería, mientras que Sancho es el hombre de los enunciados elementales, de los proverbios; pero tanto uno como otro enuncian mediante la repetición: el primero repite los parlamentos de las novelas, el segundo repite los dichos populares.

Estos dos *ethos* explicitados en el texto definen dos excesos opuestos que son denunciados como tales por la norma que el narrador *muestra* implícitamente al encarnarlos a través de su voz. Su tono libre, irónico y desenvuelto contrasta

con la rigidez y pesantez de los otros dos, sus palabras “a la llana, con palabras significantes honestas y bien colocadas” (1967:24) define el ideal del hombre equilibrado y de palabra directa, inventiva.

Es claro que la novela de Cervantes juega sobre dos niveles. Efectivamente narra una historia, pero esta historia está llevada por la voz de un garante que le da cuerpo a ciertos valores situados históricamente. El lector no sólo consume las aventuras de un personaje sino *incorpora a pesar suyo* los valores asociados a ciertos modos de moverse y de hablar en sociedad. La abundancia de descripciones sobre las vestimentas, la actitud de los personajes encontrados por Don Quijote van en el mismo sentido: el garante no deja de confrontarlos a la norma de su propio *ethos*, invisible y omnipresente.

Al evocar así al *Quijote* junto a un tratado de devoción del siglo XVII o a un enunciado publicitario no cedemos a la tentación de algún facilismo posmoderno, sino que tomamos en cuenta una transformación. En la época de Cervantes y hasta fechas recientes la literatura o los tratados de devoción eran los lugares privilegiados de inscripción de esquemas corporales; hoy en día, la publicidad se ha atribuido una parte notable de esta función al asociar los productos que promueve a la determinación de un cuerpo evaluado socialmente.

Conclusiones

Con esta problemática del *ethos*, en la cual las “ideas” suscitan una adhesión al presentarse a través de una voz, una manera de decir que remite a una manera de ser, nos encontramos con algunas preocupaciones del sociólogo Pierre Bourdieu para quien el uso de la palabra está ligado a “una técnica corporal y la competencia propiamente lingüística, y muy especialmente fonológica, es una dimensión de la *hexis* corporal donde se expresa toda la relación del mundo social”. Así, el estilo articulatorio de las clases populares “participa de manera evidente en una relación con el cuerpo dominada por el rechazo de ‘melindres’ o ‘remilgos’ y por la valoración de la virilidad” (1977:31, trad. cast. 1985:59-60). De este modo se confrontan en una sociedad cierto número de *habitus* ligados al ejercicio del discurso. Mediante el cuerpo el discurso hace posible una participación en los sentidos sociales: “El cuerpo cree lo que juega: no representa lo que juega... no memoriza el pasado, *actúa* el pasado, anulado así en tanto que tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es” (1980:123; trad. cast. 1991:125).

Con el *ethos* surge una dimensión *análoga* de la enunciación, para retomar un concepto de la escuela de Palo Alto (Watzlavick, Helmick, Beavin y Jackson, 1967). El lector, atraído por un *ethos* envolvente e invisible, no sólo alcanza a descifrar los contenidos sino que está “físicamente” implicado, a través de la voz del garante, en el mundo del discurso.

Bibliografía

- Aristóteles. *Rhétorique*. París. Les Belles Lettres. 1967. (Trad. cast. Antonio Tovar: *Retórica*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales. 1990).
- Barthes R. “L’ancienne rhétorique”. En *Communications* No. 1966.
- Bourdieu P. “L’économie des échanges linguistiques”. En *Langue française*, No. 34, 1977. En *¿Qué significa hablar?: Economía de los intercambios lingüísticos*. Trad. cast. n.d., Madrid, Akal Universitaria, 1985.
- Bourdieu P., *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980. Trad. cast. Alvaro Pazos, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Cervantes M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- Ducrot O. *Le dire et le dit*. París. Minuit. 1984.
- Foucault M. *L’Archéologie du savoir*. París. Gallimard. 1969.
- Francisco de Sales. *Oeuvres*. París. La Pléiade. Gallimard. 1969.
- Hanriot E. y Huleux E. *Cours régulier de langue française*. París. A. Picard y Kahn, 1906.
- Mainueneau D. *Les livres d’école de la République - Discours et idéologie*. París. Le Sycomore. 1979.
- *Sémantique de la polémique*, Lausanne, 1983.
- *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984.
- *L’Analyse du discours*, París, Hachette, 1991.
- *Le contexte de l’oeuvre littéraire*, París, Dunod, 1993.
- Pascal B. *Oeuvres complètes*. París. Seuil. 1963.
- Watzlavick P., Helmick Beavin J., Jackson Don D., *Pragmatics of human communication*, Nueva York, Norton & Company, 1967.