

LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL LIBRO IV DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO¹

Las *Metamorfosis* de Ovidio² constituyen en la literatura latina una obra singular. Parece que modelos previos influyeron en la materia tratada, pero la organización conjunta de toda ella ofrece notable originalidad. Los tratadistas de la época señalaron la novedad desde una perspectiva crítica: el libro carecía de unidad; Quintiliano, como recuerda George Lafaye en su edición de la obra de Ovidio, lo justifica, aunque no lo aprueba, ya que tan divergentes materiales literarios eran difíciles de unificar bajo un todo coherente. Con todo, el carácter estructural de las *Metamorfosis*, consciente o inconscientemente caótico, sigue promoviendo polémica³.

El libro IV de las *Metamorfosis*, con el que pretendo ejemplificar la técnica dispositiva de Ovidio, ofrece paradigmáticos indicios. Prescindo de la explicación del argumento y de su contextualización en el conjunto de la obra: es irrelevante para el propósito que me guía.

Me atendré, de modo especial, al punto de vista narrativo adoptado por Ovidio en este caso, que bien puede ser válido para toda la obra; al espacio narrado que configura esos sal-

¹ Este trabajo surgió a raíz del Curso de Doctorado «Géneros literarios latinos: la epopeya», dirigido en la Facultad de Filología de Santiago por la profesora Dulce Estefanía.

² Lafaye, Georges, ed., Ovidio, *Metamorfosis*, Société d'édition «Les belles lettres», París, 1969. Las citas explícitas proceden de esta edición.

³ Aquí no se trata de prejuicios modernos sobre la correcta composición de la obra: los propios coetáneos de Ovidio advirtieron la probable falta.

tos tan bruscos entre los diferentes relatos que lo integran; al tiempo, que, con sus rupturas de secuencialidad, provoca significativas estrategias narrativas; y, por supuesto, a la estructura actancial de los personajes, que, en parte, inclinan el fiel de las *Metamorfosis* hacia géneros más precisos de lo que en un principio aparentan.

Hay en este libro cuarto dos partes bastante diferenciadas. Podríamos incluso adoptar el término aristotélico para el teatro de *acciones*: la primera, hasta el verso 603, un enjambre de sucesos vinculados en última instancia a una lucha cruel entre el poder de dos divinidades, Baco y Juno; y la segunda, del verso 604 hasta el final, el relato, salpicado también de breves aventuras, de Perseo.

El hilo de unión entre estas dos partes da la razón a quienes achacan desorden e incoherencia narrativa a las *Metamorfosis*: es tenue y demasiado forzado. Tras la venganza múltiple de Juno, el narrador primero de la historia recurre en el verso 604 al personaje de Acrisio, de quien dice que sólo él en la ciudad de Argos queda por admitir la condición divina de Baco. El narrador aprovecha para afirmar que esta obstinación tampoco le permite a Acrisio creer en la ascendencia jupiterina de Perseo. Una vez mencionado este nombre y, como por ensalmo, el narrador abandona incluso el lugar de la narración y se traslada lejos de la misma, hacia el lugar en que Perseo acaba de dar muerte a la Medusa. Acrisio ejerce, pues, el papel —sin duda forzado— de unir ambas partes; el paso de un relato a otro se produce, desde un punto de vista racional —y, por ello, tal vez discutible en este contexto— de manera poco satisfactoria.

La división en dos partes de este libro no obedece sólo a razones de pura coherencia estructural. Como ya comenté, el espacio de lo narrado (*racconté*) cambia de un modo tajante: de la ciudad tebana que adora, parece ser unánimemente, a Baco pasamos, en un salto espectacular, a las *lybicas harenas* donde la sangre que pende de la cabeza de la Górgona se convierte en miles de culebras:

*Mox tamen Acrisiom (tanta est praesentia veri)
 Tam violasse deum quam non agnosse nepotem
 Paenitet; impositus iam caelo est alter; et alter,
 Viperei referens spoliū memorabile monstri,
 Aera carpebat tenerum stridentibus alis... (612-616).*

Lo relevante es tal vez la tan radical diferencia en las estructuras actanciales de ambas partes. La primera se constituye a modo de sarta de narraciones, cuyo denominador común es la metamorfosis de varios personajes: la lucha entre Baco y Juno suscita y provoca los diversos sucesos. La segunda, en cambio, reproduce con bastante fidelidad los esquemas narrativos que Propp aduce para el cuento maravilloso⁴. No en vano Perseo, el protagonista de esta segunda parte, es un héroe y las aventuras a que se expone y de las que, por supuesto, sale victorioso tienen todos los caracteres de una narración épica, con tonos decididamente fantásticos o —si se quiere— maravillosos. Procederé, dado el carácter diverso de estas dos partes, por analizar independientemente cada una de ellas.

Primera parte.

La mayor parte de los versos de este libro son continuación episódica del anterior. Se desenvuelve, como ya dije, en el fondo de un combate entre dioses; los hombres (*personae*, según la terminología teatral) actúan bajo el destino impuesto por Baco y Juno. Dos cuadros surgen, entonces, de esta imposición divina: el que determina la furia de Baco en la piel de las mineides convertidas en murciélagos y el que provoca Juno con la persecución pérfida, con bajada a los infiernos incluida, de los familiares tebanos de Baco: Baco promueve el primer cuadro y Juno, en cruenta correspondencia, el segundo. La es-

⁴ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1985.

estructura actancial de esta primera parte provoca, pues, una subdivisión de la cadena de narraciones.

La figura de Baco está latente en el primer cuadro. Los tebanos se entregan a su adoración y obediencia. Tres mujeres, sin embargo, las hijas de Minias, reniegan la masiva inclinación de Tebas y permanecen en casa, apurando el tiempo con el relato de tres respectivas historias. La mitología griega enseñaba que las mineides se transformaban en *vespertiliones*. El lector lo sabe y Ovidio también. Por ello demora el final y aprovecha la circunstancia para incluir, mediante el estilo directo, la narración de tres historias más de metamorfosis. El carácter de *opera aperta* de las *Metamorfosis*, en las que se pueden añadir dos, doce o treinta libros sin menoscabo de su virtualidad, permite este indudable juego literario.

La preceptiva literaria, las diferentes poéticas nunca estudiaron ni comprendieron el concepto —para nosotros, hoy fundamental— del punto de vista narrativo. Ovidio, por supuesto, jamás pensó en tal opción, pero, sin duda, advirtió que un libro de la magnitud del suyo no podría sostenerse bajo el peso de una voz monótona que en tercera persona fuese narrando una a una las múltiples metamorfosis que lo integran. Esto parece indicar el hecho de que los relatos de Píramo y Tisbe, de Venus, Marte y Vulcano, y de Hermafrodito no sean contados por el mismo narrador que invoca a los dioses en el arranque de la obra. Hay, a mi juicio, un deseo de involucrar a los propios personajes que sufren las metamorfosis —en este caso las meneides— en la estructura narrativa, proponiéndolos como narradores de otras metamorfosis. La multiplicación de planos probablemente sea inconsciente, pero, resulta, al mismo tiempo, interesantísima para la disposición de los elementos.

Se podría reprochar a esta visión —y no estaría falto de razón quien lo hiciere— que lo único que hace Ovidio es optar por una de las posibilidades que ofrece la Retórica de emplear el estilo directo. En efecto, en el fondo éste es el procedimiento, pero se aleja del método habitual elegir a un personaje, que va a ser transformado más tarde —y el lector lo sabe—,

como narrador a su vez de otras transformaciones ya pretéritas. La técnica de subordinar los materiales narrativos rompe, desde luego, la probable monotonía de una continuada cadena de narraciones yuxtapuestas cuya conexión se haría con el tiempo más débil.

NARRADOR PRIMERO		
MINEIDE I	LEUCONOE	ALCITOE
Píramo y Tisbe	Venus, Marte y Vulcano	Hermafrodito

La vinculación de los relatos narrados por las mineides se establece por el motivo, común a todo el libro, de las transformaciones. No sólo se narran historias completas sino que, al mismo tiempo, recurriendo al procedimiento retórico de la *praeteritio*, se mencionan simplemente otras de índole similar. Las relaciones entre las historias que finalmente son contadas son escasas, sólo se explican a través del mencionado motivo de las metamorfosis y como modo de entretenimiento de los personajes.

Entre el comienzo del libro IV y el instante en que las mineides se transforman en murciélagos, que muy probablemente en el mito mismo no llevaría excesivo tiempo, el autor dispone una escena casi familiar en la que puede introducir por boca de los tres personajes intervinientes otras tres historias de metamorfosis: el tiempo del relato principal —el de la conversión de las mineides— se suspende y se abren otros que multiplican por tres las dimensiones espacio-temporales de la unidad de la obra.

Este primer cuadro, en fin, responde claramente a lo que Genette llama relatos *heterodieéticos*⁵, en el que las narraciones, en analepsis claras, se dispersan en dimensiones espacio-

⁵ Genette, Gérard, *Figures III*, Du Seuil, París, 1972.

temporales totalmente divergentes con respecto a la narración principal de las mineides.

El segundo cuadro se abre con la aparición de una Juno enojada con la actitud de Baco de castigar a quienes osan discutir su esencia divina. La intervención de la diosa atrae hacia sí el polo de atención del relato: se constituye en la protagonista-demiurgo de lo que ocurre a continuación. El narrador principal de las *Metamorfosis* persigue a Juno en su *descensus ad inferos* particular y aprovecha con ello la descripción del mundo ultraterreno y de los personajes que allí habitan. En este instante el tono narrativo que había prevalecido en todo este libro deja paso a una prosopografía detallada del Hades.

En todo caso es un solo narrador, al revés de lo ocurrido en el cuadro anterior, el responsable de lo contado; la tercera persona omnisciente⁶ hace aparición aquí con notable protagonismo. El discurso narrativo, al contrario también de lo que sucedía en el cuadro anterior en que se multiplicaba tantas veces como narradores se constituían en ella, sigue el orden temporal lógico y natural, causal y, en cierta medida, se acomoda a los cánones habitualmente establecidos.

En este segundo cuadro la bajada a los infiernos concuerda con lo que la tradición establece por vía del motivo y el tópico literario. Sin embargo, su funcionalidad es bien distinta. Normalmente el tópico del *descensus ad inferos* figura en las narraciones épicas como episodio mágico dispuesto bien como prueba iniciática para el héroe bien como modo de conocer el futuro que le aguarda. En ocasiones ambos elementos van asociados y constituyen el paso previo a toda empresa heroica. Es evidente que éste no es el caso del libro IV; aquí el descenso es más gratuito y su protagonista, Juno —una diosa experimentada, no un héroe aún no iniciado— sólo busca en ello a los ayudantes ejecutores de su deseo de venganza. La localización espacial puede ser la misma, pero no así la dimensión

⁶ *Selectiva* quizá, según la conocida terminología de Friedman: el narrador sigue a un personaje —en este caso a Juno— y conoce todos los detalles de la acción subsiguiente.

que en el relato y en su ulterior constitución como género pueda tener.

El narrador principal, una vez explicitada la orden, abandona a la diosa y sólo cuenta los efectos de su venganza. Así se suceden la locura de Atamante, la huida y posterior transformación de Ino y su hijo, la metamorfosis de las Isménides y, por último, como colofón a la desgracia familiar, la conversión de Cadmo y Harmonía, padres de Ino, en *placidi dracones* que recuerdan eternamente lo que antes fueron.

Como veremos, en este segundo cuadro hay dos momentos relevantes: el descenso de Juno a las aguas estigias, de fuerte carácter descriptivo, y la múltiple venganza de la diosa sobre la familia de Baco, ejecutada por pobladores funestos de los abismos, de una vigorosa índole narrativa.

Segunda parte.

Después de la metamorfosis de Cadmo y Harmonía el relato, como anunciábamos al comienzo, desvía radicalmente la necesaria perspectiva y persigue las andanzas de Perseo, un protagonista que se antoja marcadamente heroico. El engarce, demasiado sutil, como habíamos visto, se produce por un curioso procedimiento de simultaneismo temporal: en el mismo momento en que parecen acabar las atrocidades de Juno surge Perseo casi *ex abrupto* en el fragor de su combate con la medusa: ambos episodios suceden casi al mismo tiempo en lugares polarmente distanciados.

La segunda parte de este libro es, pues, la epopeya breve de Perseo. El lector culto conoce sus hazañas con la Górgona; las identifica inmediatamente. Sobre ello el narrador pasa rápidamente a modo de *percursorio* retórica, como aviso y recuerdo de lo que probablemente el público sabía. Lo que viene a continuación no es ni más ni menos que las peripecias del héroe que regresa tras haber vencido en su cometido principal.

La condición de héroe de Perseo está notablemente remar-

cada⁷: es un supuesto hijo de un dios, en este caso de Júpiter; posee alas, obsequio mágico de las ninfas, con las que logra vencer a la Medusa; abandona sus tierras en peregrinaje con el fin de acabar con el Mal representado por la Górgona; emplea la cabeza de la Medusa como otro objeto mágico que le permite vencer a Atlas y rescata, a cambio de matrimonio y un reino, a Andrómeda, asediada por un monstruo marino.

Como dije anteriormente, las claves de Propp para el cuento maravilloso pueden ser aplicadas básicamente en este relato que ocupa los doscientos últimos versos de este libro. El comienzo, como ya advertí, se produce en el mismo instante en que Perseo decapita a la Górgona y decide retornar. La situación inicial no es, pues, la partida del héroe sino su regreso (↓). La primera de las aventuras que ha de pasar —la de su combate con Atlas— constituye una puesta a prueba de su poder (D¹). No tiene demasiada trascendencia desde el punto de vista heroico aunque sí la tiene desde la estructura global de la obra pues añade una metamorfosis más.

Tras esta breve escaramuza el héroe advierte desde los aires⁸ que alguien está en peligro; una muchacha ha sido raptada por una fiera espantosa(A¹). El héroe decide acabar con la situación (principio de la oposición al agresor: C) y pide a cambio de la salvación la mano de Andrómeda: «*Ut mea sit servata, mea virtute, paciscor*» (703). Los padres de la joven, que contemplan la escena, acceden al compromiso y además le prometen un reino como dote: «*Promittuntque super regnum dotale parentes*» (705).

Perseo entra en combate singular con el monstruo (H¹) y lo vence (J¹), tras emplear las alas (objeto mágico que ya le había servido para vencer a la Medusa (F)) con la astucia necesaria. La consecuencia lógica de todo ello es la reparación

⁷ Al margen de estas características, Ovidio lo llama claramente así: el comienzo del libro V es explícito: «*Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros / Agmine commemorat...*»

⁸ Otra de las funciones establecidas por Propp para el cuento es ésta de viajar por los aires (G¹). Propp diferencia si el viaje es de ida o si constituye una escapada del agresor; en este caso sería difícil asignar cualquier tipo.

del daño infligido a la muchacha (K⁴) y, por supuesto, la boda, unida sobre todo a la ascensión a un trono que en Propp posee una función especial: W⁰. Con el método de Propp hasta su extremo, diremos que la peripecia de Perseo y Andrómeda presenta la siguiente estructuración funcional: (G¹) A¹ C H¹ J¹ K⁴ W⁰: a poco que profundicemos en este esquema percibiremos uno de los relatos maravillosos más típicos posibles.

El final del relato se prolonga con una nueva metamorfosis —la de las hojas en que apoya Perseo la cabeza de la Medusa en corales— y con la descripción del banquete nupcial. El desarrollo del ágape permite que el propio Perseo narre en estilo indirecto, primero, y en estilo directo, después, los pormenores de sus hazañas, confirmando de esta manera su condición inequívoca de héroe.

El punto de vista narrativo en esta segunda parte pertenece, como corresponde a la epopeya, a la tercera persona omnisciente que acompaña en todas las acciones, pensamientos o diálogos al protagonista-héroe de lo relatado. Tan sólo al final, llevado tal vez por el prurito retórico de la *varietas*, declina la responsabilidad de la narración en favor del propio héroe, que, en clara analepsis homodiegética, al modo de Ulises en los cantos IX al XII de la *Odisea*, cuenta autobiográficamente sus hazañas hasta entonces.

El carácter heterogéneo y misceláneo de las *Metamorfosis* se ejemplifica perfectamente en este libro IV que hemos analizado. Sin recurrir a otras metodologías que podrían aportar nuevas consideraciones, la composición del relato ofrece notables conclusiones. La primera de todas es la observación —tal vez inconsciente, como hemos señalado— de Ovidio de lo tedioso y monótono que puede resultar una prolongada retahíla de sucesos metamórficos contados por un único narrador. La utilización de personajes, que el público probablemente conocía, como narradores de otras metamorfosis —como ocurre en el primer cuadro de la primera parte— no deja de ser original y, al mismo tiempo, de proporcionar *diversión* —en el sentido latino de variedad— a sus lectores, predominantemente cultos.

Otra de las conclusiones —quizá más fundamental para el desarrollo de toda la obra— es la escasa vinculación entre las diferentes peripecias. Sólo el hecho de las transformaciones parece casarlas, pero apenas nada más. Los saltos en el vacío que se producen entre los episodios son notables, como puede verse de modo ejemplar entre la primera y la segunda parte de este libro IV, cuyas correspondientes perspectivas narrativas y estructuras actanciales comprometen seriamente la coherencia causal e incluso el carácter unitario de todo el ensamblaje.

Conviene destacar, por último, desde el punto de vista actancial, el carácter épico-maravilloso del último relato de este libro, sostenido y protagonizado por Perseo. Las funciones que Propp ideó para el cuento maravilloso ruso se ajustan con evidentes matizaciones a lo que sucede en este final del libro IV. Aunque Ovidio era autor docto y culto, sus materias literarias proceden, en el caso de las *Metamorfosis*, del mundo mitológico, de las leyendas, muchas de ellas aprendidas si no en volúmenes recopilatorios sí a través de la transmisión oral de los mismos. Y así no es de extrañar que entre el relato mítico de héroes como Perseo, hijo de Júpiter y dotado extraordinariamente de alas, y los cuentos del folklore ruso que Propp selecciona para su estudio exista, como hemos comprobado, más de una interesante semejanza.

Universidad de Vigo

MANUEL ANGEL
CANDELAS COLODRÓN