

III.  
RASGOS GENÉRICOS DE LA NOVELA BREVE  
EN EL EPISODIO DE LOS FEACIOS DE LA *ODISEA*

Miguel Ángel Márquez Guerrero  
*Universidad de Huelva*

## 1. Algunos rasgos genéricos de la novela breve

### 1.1. La extensión limitada

En la *Poética*, Aristóteles considera que la extensión es un rasgo genérico de la tragedia: «Hablemos de la tragedia, resumiendo de lo dicho hasta ahora la definición de su esencia. La tragedia es representación de una acción noble y acabada, con cierta extensión [...]» (*Poética*: 1449b).<sup>1</sup> La expresión «con cierta extensión» (μέγεθος ἐχούσης) cobra sentido si tenemos en cuenta que Aristóteles, por una parte, enfrenta tragedia y épica, y que los más de quince mil hexámetros de la *Iliada* superan en diez veces a la mayor de las tragedias. Por otra parte, Aristóteles postula que la tragedia habría surgido como desarrollo de ciertos mimos improvisados, naturalmente de menor extensión (*Poética*: 1449a).

En este sentido, las denominaciones que utilizamos para referirnos al género de la novela breve (*novella*, *novela corta*, *novela breve* o *short story*)<sup>2</sup>

---

1 El diccionario de la RAE, en su 23.<sup>a</sup> edición (en papel), parecía seguir fielmente esa huella aristotélica al definir el término *novela* como «obra literaria narrativa de cierta extensión».

2 Sobre la denominación de *novela* y *novela breve*, cf. Baquero Goyanes, 1988: 59. García Gual señala que «ninguno de estos géneros narrativos recibió una denominación

revelan que aceptamos, aunque sea implícitamente, ese principio aristotélico, como hizo Forster en su definición de novela, recogida por Baquero Goyanes (1988: 57): «obra de ficción, en prosa, de cierta extensión». A su vez, N. Friedman nos advierte de la importancia de la extensión en la definición del género:

the oft-ridiculed formula 'A short story is a story that is short' is not so circular as it at first appears [...]. It follows that shortness is the differentiating trait which allow us to subdivide the class into at least two subclasses, according to length —short and long. Also, since the facts seem to warrant it, we can add medium (for the novella) (Friedman, 1989: 15).

En las Jornadas del Proyecto Genus Novel celebradas en la Universidad Complutense en 2019 me referí a la extensión que caracteriza a la novela breve con la conciencia de que no pueden establecerse límites precisos en la extensión de cuento, novela breve y novela, como ha señalado Beltrán: «Ha habido una larga polémica acerca de los límites que separan el cuento de la novela y, en especial, de la novela corta. Se ha querido cuantificar esos límites sin encontrar solución» (2019: 22). Sin embargo, me atrevo a proponer que una novela breve es aquella que puede leerse sin interrupciones, o con unas interrupciones que no afectan a su lectura sin solución de continuidad.<sup>3</sup>

En *La filosofía de la composición*, E. Allan Poe enuncia un principio similar con respecto a la poesía, cuyo primer elemento es la extensión. Considera Allan Poe que, si un poema es demasiado largo para ser leído de

---

específica en la preceptiva literaria antigua [...] al no haber recibido de los griegos ni de los latinos una denominación propia, perduraron en un anonimato genérico hasta las literaturas medievales» (1972: 136). Beltrán Almería es más preciso al datar la denominación de novela: «Los antiguos llamaron a las novelas historia, drama, narración (*diégema*, en griego)... Los medievales las llamaron libro; libros de caballería, por ejemplo. Solo a partir de mediados del siglo xvi empieza a llamarse con cierta propiedad a estas obras novela» (2019: 18).

3 Este rasgo lo compartirían la novela breve y el cuento, frente a la novela extensa, que no puede leerse sin solución de continuidad. La página web *How long to read* (<[www.howlongtoreadthis.com](http://www.howlongtoreadthis.com)>) ofrece los siguientes tiempos de lectura: *El celoso extremeño*, 57 minutos; *El corazón de las tinieblas*, 1 hora y 6 minutos; *Crónica de una muerte anunciada*, 1 hora y 48 minutos; *Punto omega*, también 1 hora y 48 minutos. Naturalmente estos tiempos de lectura son aproximativos y se refieren a la media, pero apoyan la propuesta de que pueden leerse de continuo.

una vez, se pierde el efecto que se deriva de la unidad de impresión. Para lograr esa unidad de efecto, la obra no debe sobrepasar «the limit of a single sitting» (2002: 34).<sup>4</sup> De una manera similar, Baquero Goyanes vincula la recepción sin solución de continuidad con el efecto estético de la novela breve, cuya «nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible» (2001: 59-60).<sup>5</sup>

## 1.2. Conciencia cervantina

Cervantes tenía plena conciencia de esos límites de la novela breve, pues al intercalar la novela de *El curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605 (capítulos 33-35) nos ofrece en el primer nivel diegético marcas temporales inequívocas. Recordemos el contexto en el que se introduce esa novela breve. En el capítulo 32, don Quijote y quienes lo acompañan de vuelta a la aldea llegan a la misma venta de los capítulos 16 y 17. Don Quijote se acuesta directamente «porque venía muy quebrantado y falto de juicio» (*Quijote*: 403).<sup>6</sup> Inmediatamente, «hizo el cura que les aderezasen de comer de lo que en la venta hubiese» (404). En la sobremesa («sobre comida») hablan de la locura de don Quijote y la conversación deriva hacia las novelas de caballería; se abre entonces un debate sobre la historicidad de las novelas de caballería. El ventero saca las dos o tres que tiene «y unos papeles de muy buena letra» (406). Después del escrutinio de los libros, el ventero iba a llevarse la maleta, pero el cura quiso ver los papeles, que resultaron ser «ocho pliegos<sup>7</sup> escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*» (410). Leyó el cura tres o cuatro renglones, le gustó y le apeteció leerla. Cardenio leyó también el principio y le pidió al cura que la leyese en voz alta para todos. El cura

---

4 Naturalmente, Allan Poe excluye de este principio de composición a la novela extensa: «although in certain clases of prose composition, such as Robinson Crusoe, (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem» (2002: 34-36).

5 Sobre la importancia de la unidad de efecto en la definición genérica de la short story, véase Wright, 1989: 46-47.

6 Las páginas de los textos del *Quijote* citados remiten a la edición de F. Rico (2001).

7 Treinta y dos páginas de infolio, sesenta y cuatro en una publicación en cuarto.

contestó «Sí leyerá, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer» (410), naturalmente el cura se refiere a la siesta, porque al final del episodio, en el que también se resuelve la historia de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda, todavía es de día y queda algo de luz, pero no suficiente como para reemprender el camino.

Comienza en ese punto la lectura de la novela en boca del cura,<sup>8</sup> que se interrumpe brevemente con el episodio de los odres de vino y termina cuando llegan a la posada don Fernando y Luscinda acompañados por dos criados. A partir de ese momento se cuenta la resolución de las historias de los lazos de amor, lo cual «duró algún espacio» (*Quijote*: 473). Comienza el capítulo 36, con la reacción de Sancho al saber que Dorotea no es la princesa Micomicona. El cura propone «inventar otro designio» para llevar de vuelta a casa a don Quijote, pero don Fernando quiere que se mantenga el plan inicial y vayan todos juntos (477). Dorotea acepta seguir fingiendo ser la princesa Micomicona y dice: «Lo que resta es que mañana nos pongamos en camino, porque ya hoy se podrá hacer poca jornada» (479), es decir, empieza a caer la tarde.

En resumen, estos capítulos nos cuentan los hechos de una tarde, desde la sobremesa hasta poco antes del anochecer:

- 1) sobremesa: debate sobre los libros de caballería;
- 2) lectura de *El curioso impertinente* (con la breve interrupción por los odres de vino);
- 3) resolución de los lazos de amor (don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda) (464-480).

La tarde se divide en dos partes bien proporcionadas: la primera está dedicada al debate sobre los libros de caballería y a la lectura de *El curioso impertinente*; la segunda, a la resolución de la historia de los lazos de amor. La conciencia que tenía Cervantes de la extensión limitada de la novela breve como género me parece incuestionable. La novela de *El curioso impertinente* se desarrolla en cincuenta y cuatro páginas, con una lectura en

---

8 Desde que terminaron de comer hasta el momento de iniciar la lectura en voz alta de la novela han pasado entre quince o veinte minutos, pues se trata de una escena dialogada en la que el tiempo del relato y el tiempo de la historia son similares.

voz alta que dura aproximadamente el tiempo que Cervantes le atribuye en el primer nivel diégetico.

### 1.3. Unidad de acción reforzada

La extensión limitada de la novela breve determina tanto su tiempo de lectura como el modo de recepción, pero además condiciona otros rasgos genéricos, como son la unidad de acción, el cronotopo y la anagnórisis. La crítica ha señalado repetidamente que los estrechos límites genéricos refuerzan la unidad de acción de la novela breve con respecto a la novela extensa. Su estructura debe ser simple y clara, fácilmente inteligible y precisa en los detalles. Evita las digresiones, porque importa más la trama principal y no necesita la variedad, imprescindible en una novela extensa. En palabras de García Gual,

La diferencia entre ambos tipos de relato [novela y novela breve] no estriba en una mera cuestión de tamaño; o, si así se prefiere, una cuestión de tamaño en una obra literaria no es una cuestión exterior, sino que determina su estructura, es decir, inseparablemente, su forma y contenido [...]. La novela breve, pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquel, y más efímera, tiene unos orígenes y unas características específicas. [...]. Su estructura debe ser simple y precisa en sus detalles; mucho más clara y cerrada que en la novela. Su ritmo es rápido y decidido, frente a la lentitud y los meandros de esta; no admite interludios ni digresiones; importa la trama en sí y no sus personajes (García Gual, 2008: 17-18).<sup>9</sup>

Todo lo cual corrobora la definición de Goethe del género, recogida por Luis Beltrán en su *Anatomía de la novela*: ¿Qué es, después de todo, una novela —se refiere a novela corta— sino un suceso inusitado? Es evidente que la estructura simple de la novela breve se sustenta en el relato de un caso.<sup>10</sup> Como una consecuencia decisiva, la novela breve rehúye la tra-

---

<sup>9</sup> «La novela griega tiene una estructura episódica, y los protagonistas deben superar repetidas pruebas y atravesar por varias peligrosas aventuras hasta desembocar en el imprescindible «happy end». También en este respecto suelen enfocar una extensión temporal a la de la novela corta, que suele ceñirse a una sola acción» (García Gual, 1972: 145).

<sup>10</sup> «La diferente extensión entre uno y otro tipo de relatos es la característica más evidente de su oposición. De ser la única distinción entre uno y otro podría pasarse de una novela corta a una novela por un proceso de amplificación de una misma trama, o viceversa, de una novela a una novela corta al abreviar el texto. Sin embargo, la mayor o me-

ma episódica que muestra con frecuencia la novela larga, un rasgo que parece heredado, como tantas otras cosas, de la *Odisea*.<sup>11</sup>

#### 1.4. Cronotopo

Como señaló Bajtín, la *Odisea* estableció la base del cronotopo de la épica helenístico-romana (*Argonáuticas* y *Eneida*), pero también de dos de los subgéneros de novela antigua: la novela griega, «novela de aventuras o de pruebas» (2019: 289-310), y la novela latina, «novela costumbrista de aventuras» (*ibidem*: 311-327).<sup>12</sup> Al igual que la *Odisea*, ambos subgéneros se configuran a partir de un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios. La importancia del viaje en la configuración de la novela es puesta de relieve por Beltrán: «el viaje ha dado vida a ciertos géneros literarios. Entre estos géneros se encuentra la novela» (2015: 189).<sup>13</sup>

Frente a estas vastas coordenadas espacio-temporales de la *Odisea* y la novela extensa, la novela breve suele desarrollarse en un espacio cerrado, que puede ser más o menos grande, pero cuyos límites son precisos: por ejemplo, la Florencia de *El Curioso impertinente*. En el mismo sentido, *Punto omega* de

---

nor extensión es reflejo de una característica interior fundamental del tipo de relato: en la novela corta interesa la intriga y el desarrollo de un curioso caso, mientras que en la novela es la peripecia personal de los protagonistas lo que atrae la atención y suscita el interés» (García Gual, 1972: 144). Véase igualmente Eichenbaum (1965).

11 No quiere decir esto que la unidad de acción no pueda existir en una narración larga: por ejemplo, la *Odisea* trata de la vuelta de la Odiseo a su patria, pero esa unidad es una especie de hilo conductor (enhebrador) de lo que en realidad es un relato predominantemente episódico, como ocurre en el *Quijote*.

12 El tercer tipo señalado por Bajtín, la novela biográfica, no sería una creación de la Antigüedad: «Al pasar al tercer tipo de novela antigua es necesario primeramente hacer una aclaración importante. Con “tipo tercero” queremos decir *novela biográfica*, pero tal novela, es decir, una gran obra biográfica que se pueda denominar *novela* usando nuestra terminología, no fue creada por la Antigüedad. La Antigüedad elaboró una serie de formas esencialmente autobiográficas y biográficas sumamente importantes, que resultaron ser de enorme influencia no solo en el desarrollo europeo de la biografía y autobiografía europeas, sino también en el desarrollo de toda la novela europea» (2019: 328). Sin embargo, Beltrán postula tres tipos de novela antigua: la patética (novela griega), la cómica (novela latina) y la novela didáctica, que incluiría la *Ciropedia*, la *Novela de Alejandro* y novelas epistolares como la colección de Quión de Heraclea y la *Novela de Hipócrates* (Beltrán Almería, 1998: 272-273).

13 Sobre los antecedentes antropológicos del viaje como tema literario, véase Beltrán Almería, 2015: 194ss.

DeLillo presenta dos espacios: la ciudad y el desierto, pero se elide cualquier viaje entre esos dos espacios. Esta ausencia o elisión del viaje no excluye el movimiento, pero los personajes de la novela breve no viajan, sino que deambulan, como ya señaló Pabst a propósito de las *Novelas ejemplares*: lo que une a todas es el deambular de sus personajes, «un desatino, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante» (1972: 229-230).<sup>14</sup>

En este sentido, la novela breve está más cerca de la *Iliada* y de la tragedia que de la *Odisea*. La *Iliada* se desarrolla en un espacio bien delimitado (Troya e Ilión) durante un tiempo también limitado (algo más de dos semanas), frente a los diez años y la vasta geografía de la *Odisea*.

### 1.5. Anagnórisis

El cronotopo, por otra parte, determina el medio con el que se produce la anagnórisis. La anagnórisis presenta dos formas: una premoderna, que consiste en el reconocimiento mutuo de dos familiares que han estado largamente separados; y otra moderna, que consiste en el cambio de conciencia del personaje (Beltrán Almería, 2015: 204).

Frecuentemente en la novela extensa, el personaje alcanza la anagnórisis después de un largo viaje: «El viaje es un símbolo extraordinariamente fértil en la literatura [...]. El viaje suele dar lugar a un salto en el estado de conciencia» (Beltrán Almería, 2019: 40). Por el contrario, en la novela breve, la anagnórisis se produce como una consecuencia necesaria de la resolución del nudo de la trama; este es uno de los rasgos que comparten novela y tragedia, como ha señalado Ruiz-Montero (2003: 49). Es evidente que el cambio de conciencia de Anselmo (*El curioso impertinente*) o de Cañizares (*El celoso extremeño*) nada tiene que ver con la experiencia acumulada en el tiempo de un largo viaje.

---

14 En las novelas breves en las que se presupone un viaje, por ejemplo, *El celoso extremeño* o *El corazón de las tinieblas*, se trata de menciones que no constituyen verdaderos relatos, porque la trama se desarrolla en espacios concretos: Sevilla en el caso de *El celoso*; Bruselas y la selva del Congo en *El corazón de las tinieblas*, donde Bruselas es concebida como entrada al inframundo, que es la selva. El desplazamiento entre un espacio y otro se puede considerar una catábasis que se lleva a cabo por medio del sueño, como en el episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote*.

## 1.6. Una cuestión de estructura

Mariano Baquero Goyanes vinculó la organización episódica, propia de la épica y la novela extensa, más o menos ligada al viaje, a la estructura abierta (2001: 191), que se origina cuando los autores novelan sin saber qué rumbo tomará su relato ni hasta dónde llegará su invención (*ibidem*: 195). Por el contrario, un final fijado desde el principio daría como resultado una estructura cerrada (*loc. cit.*).<sup>15</sup> De manera consecuente con la lógica de este análisis, Baquero Goyanes pone de relieve la inseparabilidad de género y estructura:

Podríamos pensar, en consecuencia, que la estructura cerrada se daba, en tal época [Siglo de Oro], en la «novela» según era cultivada y titulada entonces; en tanto que las narraciones extensas, para las que no existía denominación fija —se empleaba, por ejemplo, «historia» [...]— solían caracterizarse por la «estructura abierta». La «historia» podía acomodarse al ritmo de la vida, al no verse constreñida por las limitaciones en la extensión que eran connaturales a la «novela» y que consiguientemente, tendían a «cerrarla» (Baquero Goyanes, 2001: 203).

Así pues, la novela breve, por los límites de su extensión, tiende al tipo de estructura cerrada, lo que, según Baquero Goyanes, establece una diferencia esencial en la recepción de la novela breve frente a la novela extensa:

Y sin embargo la diferencia radical entre uno y otro género reside en algo más que un mayor o menor número de páginas. Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y de la novela corta. [...]. La emoción estética proporcionada por la novela corta y por el cuento es de signo distinto a la entrañada en la novela. En el cuento y en la novela corta, la nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible (Baquero Goyanes, 2001: 59-60).

---

15 También en este punto, se da una nueva concomitancia entre la teoría de la novela de Baquero Goyanes y la filosofía de la composición de Poe: «Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Solo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad» (Baquero Goyanes, 2001: 65).

## 1.7. Intención autorial

La apreciación de Baquero Goyanes no puede ser más acertada: el efecto estético resultante es la clave que diferencia novela y novela breve. Ahora bien, podríamos prestar atención también a la intención autorial y preguntarnos si una novela extensa y una novela breve pretenden el mismo objetivo, y encontraríamos una segunda clave para diferenciar los dos géneros. En última instancia, el autor de una obra narrativa extensa (Virgilio, Dante o Cervantes) pretenden crear un mundo completo y, para cumplir ese objetivo, necesita la extensión no limitada del relato y el vasto cronotopo que se sustenta en el viaje y que da lugar a una estructura episódica y abierta. Por el otro lado, el autor de una novela breve no quiere crear un mundo completo, sino narrar un solo caso y para ello requiere brevedad, un cronotopo limitado y una estructura dramáticamente bien cerrada.

## 2. El episodio de los feacios

### 2.1. Elemento reciente

El episodio de los feacios de la *Odisea* se inicia en el canto VI y acaba en XIII, 125. Estrictamente, se desarrolla en los cantos VI, VII, VIII y principio del XIII, porque los cantos IX-XII ofrecen el relato analéptico en primera persona de las aventuras fantásticas vividas por Odiseo desde la salida de Troya hasta la llegada a la isla de Calipso.<sup>16</sup> Naturalmente el episodio de los feacios ofrece el marco narrativo que encierra el conglomerado de materiales tradicionales y folclóricos de las aventuras fantásticas, cuya procedencia es sin duda diversa pero que terminan asignadas a Odiseo. Probablemente este marco narrativo fue añadido en la última fase de composición de la épica arcaica, justo antes de la redacción pisis-trática (siglo VI a. e.).<sup>17</sup> Hay indicios suficientes para suponer plausible

---

16 Dentro del canto VII (240-300) hallamos otra analepsis de menor extensión, mediante la que Odiseo narra la parte final de sus aventuras a Alcínoo y Arete, delante de un número reducido de feacios.

17 Atenas fue la pionera en la escritura de la épica oral, por eso su dialecto «jonio» es la rama dialectal que parece prevalecer en los poemas. La *Iliada* y la *Odisea* que han llega-

esta hipótesis de que el episodio de los feacios es un elemento reciente dentro de la *Odisea*:

- 1) Acumulación de símiles: sabemos que los símiles son innovaciones de la última fase de la épica porque apenas presentan fórmulas. Frente a las comparaciones, que son formularias, los símiles parecen ampliaciones posteriores de esas mismas comparaciones; los símiles nos llevan al mundo «real» contemporáneo frente al mundo de la edad heroica. Se produce un súbito contraste que es la esencia de su efecto literario: frente al ayer, el hoy; frente a los héroes guerreros, los pastores, labradores y artesanos; frente a lo aristocrático, lo humilde. Por todas partes, nos ofrecen el mundo de la naturaleza y el mundo rural con sus plantas y animales.
- 2) Carácter novelesco del episodio, con una protagonista femenina joven y una temática amorosa/matrimonial.
- 3) Frecuentes descripciones, escasas en el resto de la épica, como señaló Lessing (*Laocoonte*): por ejemplo, moradas de los dioses (6.41ss.), lavadero (6.85ss.), ciudad y puerto (6.262ss.), bosque de Atenea (*locus amoenus*, 6.291ss.), palacio y huerto de Alcínoo (7.84ss.), puerto de Forcis y cueva de las ninfas en Ítaca (13.96ss.).
- 4) Personajes «redondos» (Forster, 2003), que evolucionan a medida que se desarrolla la trama, como Nausícaa y el propio Odiseo, frente a la permanencia sin cambios del personaje épico.
- 5) Elementos metapoéticos: protagonismo del aedo Demódoco en el episodio (8.43ss.), autopropaganda del gremio de aedos (8.477ss., y 9.1-10), el relato de Odiseo «encanta» a los feacios (13.1ss) y, sobre todo, la afirmación de que la caída de Troya y la muerte de tantos humanos la tramaron los dioses para que tuvieran materia de canto las generaciones posteriores (8.579-580).

---

do a nosotros a través de las ediciones alejandrinas derivan sin ninguna duda de esa versión ateniense y el tirano Pisístrato debió de jugar un papel importante. Pisístrato reorganizó en la segunda mitad del siglo VI las fiestas Grandes Panateneas, en las que se incluyó la recitación obligatoria de los poemas homéricos. Por noticias antiguas (Diógenes Laercio), sabemos de la existencia de un texto oficial de los poemas homéricos, que los rapsodas debían obligatoriamente seguir en los concursos de la Panateneas.

- 6) Conciencia poética de la tensión entre historia y trama («¿Qué voy a contarte al principio, y luego, y qué al final?», 9.14), que se vincula a esa misma conciencia en el proemio de la obra («Oh, Musa, empieza el relato por donde quieras», 1.10).

## 2.2. Extensión limitada y unidad de acción

La extensión limitada de este relato es incontrovertible: ocupa cincuenta y una páginas en la traducción de García Gual (*Homero. Odisea*), extensión similar a la que hemos visto en las novelas breves modernas y contemporáneas (*supra*, §1.1.). El episodio de los feacios presenta igualmente el rasgo que Baquero Goyanes señalaba para la novela breve, cuya «nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible» (2001: 59-60). Esa nota emocional única deriva de su unidad de acción reforzada.

El episodio desarrolla una trama amoroso-matrimonial vinculada a la ayuda que necesita Odiseo para volver a su patria. Nausícaa, como protagonista femenina del episodio, experimenta una evolución muy sutil e interesante. El canto VI nos la presenta como una doncella en la edad de contraer matrimonio: la salida al lavadero tiene como objetivo preparar su ajuar de novia. Cuando se dispone a volver a palacio con sus criadas, aparece Odiseo con el aspecto lamentable de un náufrago. Sin embargo, pronuncia un discurso de petición de ayuda «amable y provechoso», pues desliza elogios con los que pretende ganarse la benevolencia de la princesa y pide a los dioses que le cumplan sus deseos:

¡Que los dioses te den todo cuanto anhelas en tu mente, un marido y una casa, y te otorguen una noble concordia! Pues no hay nada mejor y más amable que esto: cuando habitan un hogar con concordia en sus ánimos un hombre y una mujer (*Odisea*: 6.180-184).

Nausícaa es consciente de que, a pesar de su aspecto físico, Odiseo no es un villano ni una persona insensata (en la medida en que ha adivinado sus deseos) y le ofrece la ayuda que ha solicitado el héroe: ropa para vestirse y la indicación para ir a la ciudad. Además, ordena a las criadas que lo laven y le den comida.

El héroe se repone y, por intervención de Atenea, el baño transforma a Odiseo, que aparece más robusto, con una oscura y espesa cabellera (es

decir, con un aspecto más juvenil). Se sienta a la orilla del mar, «radiante por su belleza y sus atractivos. Y la joven lo contemplaba» (*Odisea*: 6.236-237). Nausícaa les dice a las criadas que no le importaría que «alguien así fuera llamado mi esposo» (*ibidem*: 6.244). Esta última frase es una confesión indirecta de su enamoramiento. En vez de limitarse a indicarle el camino, Nausícaa le propone al héroe que la siga, con la condición de que, al aproximarse a la ciudad, Odiseo se siente a esperar a que ella y las criadas entren solas, para evitar la murmuración de los feacios. En ese punto, Nausícaa da prueba de un gran poder cognitivo y retórico, porque pone en boca de los feacios los elogios a Odiseo y el deseo de casarse que ella no puede expresar abiertamente, y establece las condiciones que deben regular su relación:

No fuera a suceder que alguno muy malicioso diga al encontrarnos: «¿Quién es ese tipo, extraño, grande y apuesto, que sigue a Nausícaa? ¿Dónde lo encontró? ¿Acaso va a ser su marido?». [...] Además yo también regañaría a otra, que hiciera tales cosas, que contra la voluntad de los suyos, teniendo padre y madre, se juntan con hombres sin acudir antes a un matrimonio público [...] (*Odisea*: 6.273-288).

Ya en el palacio de Alcínoo, Odiseo sigue los consejos de Nausícaa, y consigue su promesa de ayudarlo a regresar a Ítaca. Al día siguiente, después de la asamblea de los feacios, en la que asumen la propuesta para devolver a Odiseo a su patria, Alcínoo ofrece en su casa un banquete a los nobles feacios. Después del banquete, el aedo canta el episodio de la disputa entre Aquiles y Odiseo,<sup>18</sup> lo que arranca las lágrimas del héroe, que se cubre con el manto para que no le vean. A continuación, se celebran unos juegos deportivos, en los que brilla Odiseo, y el aedo canta el episodio cómico de los amores adúlteros de Ares y Afrodita, que sirve de contrapunto al carácter amoroso-matrimonial de la trama principal.

A la puesta del sol, el ama de llaves invita a Odiseo a que se bañe. Se viste con ropas espléndidas y se dirige al salón donde va a celebrarse el simposio nocturno. Nausícaa, apostada en una columna del salón, lo ve venir y, admirada, se dirige a él:

---

18 Este episodio nos es desconocido porque no se ha conservado en la *Iliada* ni en la *Odisea*, ni tampoco en la épica posterior.

«¡Vete feliz, forastero, de modo que cuando estés en tu tierra patria alguna vez te acuerdes de mí, a que a mí la primera me debes tu acogida!»  
(*Odissea*: 8.461-462).

Es evidente que Nausícaa ha aceptado la imposibilidad de retener a Odiseo contra su voluntad en la isla de los feacios, pero le pide que, cuando esté en Ítaca, se acuerde alguna vez de ella, la única forma de que ese amor imposible no acabe del todo. El «astuto» Odiseo comprende el mensaje subliminal de la joven y le promete acordarse de ella una y otra vez todos los días.

La unidad de acción es evidente: el amor imposible de Odiseo y Nausícaa y la ayuda que ella le presta, a pesar de todo, para que los feacios lo devuelvan a Ítaca. Con las categorías que propone Luis Beltrán (AN), el episodio de los feacios se aleja de las aventuras, que caracterizan a la mayor parte de la *Odissea*, y adelanta la novela sentimental: la heroína es una joven en edad de casarse; la trama gira alrededor de sus sentimientos amorosos, que voluntariamente se someten a las reglas sociales del matrimonio legal monogámico.<sup>19</sup>

### 2.3. Cronotopo

Frente a la épica y la novela extensa, cuyo cronotopo se organiza mediante un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios (*supra*, §1.4.), el cronotopo del episodio de los feacios se constriñe en un espacio y un tiempo limitados. Hay dos escenarios, como si se tratara de una obra de teatro: el lavadero junto al mar, donde tiene lugar el encuentro de Odiseo y Nausícaa, y el palacio de Alcínoo. Lo más interesante es que los desplazamientos entre esos dos lugares están elididos en el relato. Veamos el pasaje en el que Nausícaa y las criadas pasan del palacio al lavadero:

Empuñó ella el látigo y las espléndidas riendas y las hizo restallar para azuzar la partida. Hubo un tintineo y se pusieron en movimiento las mulas con ímpetu. Llevaban la ropa y a la joven, no sola, ya que con ella marchaban a pie sus sirvientas. Cuando todas llegaron al cauce muy hermoso del río [...] ( *Odissea*: 6.80-85).

---

19 En las *Argonáuticas*, la historia de Medea es el reverso trágico de la historia novelesca de Nausícaa. Medea se une a Jasón al margen del matrimonio y traiciona a su padre y a su familia (mata a su hermano pequeño y deja trozos de su cadáver en su huida).

La elisión del desplazamiento es muy significativa y económica: no tiene ningún interés objetivo en el desarrollo de la trama. Veamos ahora el desplazamiento de vuelta desde el lavadero al palacio. De una manera proleptica, Nausícaa anticipa a Odiseo las fases de ese desplazamiento: el héroe debe seguirla con las sirvientas y, al llegar a la ciudad, esperar en el bosque consagrado a Atenea hasta que ella haya entrado en el palacio. Después, Nausícaa le da consejos de cómo debe pedir ayuda a sus padres.

Tras hablar así, fustigó con su centelleante látigo a las mulas. Estas abandonaron enseguida el cauce del río. Trotaban bien, y bien afirmaban sus zancadas. Ella tensaba las riendas, de modo que pudieran seguirla las siervas y Odiseo, y con pericia aplicaba el látigo. Se sumergía el sol y entonces llegaron al famoso bosquedillo sagrado de Atenea [...] (*Odisea*: 6.316-322).

De nuevo el viaje está elidido, lo que resulta especialmente interesante porque el narrador podría haber aprovechado ese tiempo para aumentar el conocimiento mutuo de los dos protagonistas a través de un diálogo. Por el contrario, solo se anota el trote vivo de las mulas, motivado por la quejencia de los animales, y el freno de Nausícaa para que la sigan cómodamente Odiseo y las sirvientas.

A su vez, el tiempo está tan limitado como los dos espacios en los que se desarrolla la trama. El encuentro de Odiseo y Nausícaa en el lavadero se presenta como una escena, en la que el tiempo de la historia viene a coincidir con el tiempo del relato (Garrido Domínguez, 1996); el episodio en conjunto transcurre en poco más de cuarenta y ocho horas, de la siguiente manera:

- 1) Primera tarde: encuentro del Odiseo y Nausícaa en el lavadero; llegada a la ciudad a la caída del sol.
- 2) Primera noche: petición de ayuda de Odiseo a Alcínoo y Arete.
- 3) Segundo día: asamblea de los feacios; banquete en el palacio de Alcínoo; juegos atléticos y danzas.
- 4) Segunda tarde: baño de Odiseo y diálogo con Nausícaa.
- 5) Segunda noche; cena en el palacio; narración analéptica de las aventuras.
- 6) Tercer día: banquete en el palacio.
- 7) Tercera tarde: plegarias antes de la partida; viaje a Ítaca.

Tan interesante como esa limitación espacio-temporal es el modo con el que Odiseo entra y sale del mundo de los feacios. Es el sueño del protagonista el elemento que facilita el paso de un cronotopo a otro, desde el vasto viaje de aventuras al limitado reino de Alcínoo. Después de salir de la isla de Calipso en balsa, Odiseo naufraga y llega a una tierra desconocida para él. Se abriga como puede y cae rendido por el sueño. Al día siguiente, lo despiertan los gritos de Nausícaa y las sirvientas: está en el mundo de los feacios. Al final de episodio, en la tercera tarde, Odiseo embarca:

Después [los jóvenes feacios] se encorvaron sobre los remos y se pusieron a batir el mar con sus palas. Y a él sobre los párpados le iba cayendo un sueño placentero, profundo, suavísimo, muy parecido a la muerte (*Odisea*: 13.78-80).

Si recordamos la descripción del huerto de Alcínoo, veremos que se presenta como un paraíso en el que están neutralizadas las estaciones. La vinculación de este lugar con el arquetipo del *locus amoenus*, los mitos escatológicos del más allá (los Campos Elíseos y las Islas de los Bienaventurados) y el mito de la Edad de Oro es evidente (Thesleff, 1981). Como en el caso de don Quijote en las cuevas de Montesinos, el sueño es el medio por el que el protagonista entra y sale de ese mundo paralelo, feliz y alejado de toda violencia, como dice Nausícaa:

No hay un mortal tan violento, ni lo habrá, que llegue a la tierra de los feacios, trayendo la destrucción. Porque somos amigos de los inmortales, y vivimos apartados en el medio del resonante mar, los más remotos, y no se acercan a tratar con nosotros ningún otro de los mortales (*Odisea*: 6.201-205).

#### 2.4. Anagnórisis

A lo largo del episodio, el personaje de Nausícaa experimenta cambios importantes, por lo que debe considerarse un personaje «redondo», siguiendo la categoría de Forster. Al principio, se nos presenta como una adolescente que se prepara para el matrimonio, pero enseguida la vemos como una joven enamorada, y termina comportándose con la madurez propia de una persona adulta, que acepta la imposibilidad de su amor, pues ni siquiera la perspectiva del matrimonio justificaría la traición y bigamia de Odiseo. Es evidente que ese cambio de conciencia de la prota-

gonista femenina se produce como consecuencia de la resolución de la trama del episodio.

Podemos preguntarnos, en este punto, si Odiseo cambia de alguna manera en paralelo a Nausícaa. Es interesante este análisis porque el personaje de Odiseo se muestra poco susceptible a los cambios que podrían derivarse de su largo viaje desde Troya a Ítaca. En el encuentro en el lavadero, Odiseo ve a Nausícaa como una adolescente inexperta y presuntamente fácil de persuadir. Odiseo necesita ropa, comida y las indicaciones precisas para llegar a la ciudad. Con estos objetivos, pronuncia su «amable y provechoso» discurso de súplica, en el que el halago a la belleza de la joven se combina con los buenos deseos, como hemos visto más arriba (*Odisea*: 6.180-184).

En su respuesta, Nausícaa muestra un poder cognitivo y retórico mayor del que cabría esperar en una adolescente, presumiblemente de unos quince años, la edad habitual de matrimonio para una mujer en la antigua Grecia. Antes de prometer a Odiseo que le dará lo que necesita, lo exhorta con sabiduría a tener paciencia y aceptar lo que la voluntad de Zeus le destine. Pero, además, Nausícaa demuestra una gran prudencia en todos los consejos que le ofrece para que obtenga éxito en su petición de ayuda a los reyes. Como consecuencia, Odiseo cambia su forma de ver a Nausícaa a lo largo del episodio. En el diálogo de despedida de los dos protagonistas, después de que Nausícaa le pida que no se olvide de ella, Odiseo responde:

«¡Nausícaa, hija del magnánimo Alcínoo, ojalá que así ahora permita Zeus, el tonante esposo de Hera, que yo me vuelva a mi casa y vea el día del regreso! En tal caso, allí también a ti, como a un dios, te invocaría una y otra vez todos los días. Porque tú me salvaste la vida, muchacha» (*Odisea*: 8.463-468)

La trama se ha resuelto: Odiseo tiene asegurado su regreso a Ítaca gracias a la ayuda que ha recibido de Nausícaa. El amor no ha podido consumarse con el matrimonio, requisito imprescindible establecido desde el principio por la joven. Sin embargo, esa memoria perdurable por parte de los dos protagonistas implica, si se me permite la expresión anacrónica, la sublimación de su amor imposible, y ambos demuestran pleno entendimiento en lo que una pide y el otro concede. En resumen, estos cambios de conciencia en los personajes nacen de la resolución de la trama y no como consecuencia del viaje de la novela extensa o la épica.

## 2.5. Inclusión del relato breve en otro mayor

Como elemento reciente, la inclusión del episodio de los feacios dentro de la *Odisea* parece anticipar lo que ocurrirá más tarde con el desarrollo del género novelístico: la inclusión de una novela breve dentro de una novela extensa. Como ha señalado Beltrán, «Las confesiones de un alma bella» es una novela interpolada en el *Meister* de Goethe (AN: 53), y lo mismo cabe decir de la historia de Eros y Psique dentro del *Asno de oro* o de la del curioso impertinente dentro del *Quijote*.

La inclusión de una novela breve dentro de una novela extensa quizá busca su difusión y conservación. Frente a los cuentos, la novela breve es demasiado extensa para formar colecciones, pero demasiado breve para transmitirse y conservarse suelta. No debe pasarnos desapercibido que la historia del amor imposible de Odiseo y Nausícaa no puede desarrollarse como un relato extenso, aunque sería la historia adecuada para una obra de teatro (una tragedia o un drama satírico). Su inclusión dentro de la *Odisea* no solo garantiza su difusión y conservación, sino que además ofrece el marco narrativo que permite coleccionar los cuentos folclóricos que constituyen las aventuras narradas por el protagonista.

## 3. A modo de conclusión

En resumen, el episodio de los feacios no solo cumple los rasgos genéricos que caracterizan a la novela breve (extensión limitada, unidad de acción reforzada, cronotopo limitado y anagnórisis derivada de la resolución de la trama), sino que además anticipa el procedimiento de inclusión en un relato mayor, que será frecuente en el desarrollo del género novelístico. Por otra parte, la historia que se cuenta es de carácter amoroso-matrimonial, con mantenimiento de la virginidad y la lealtad a la familia y un final sublimado que se aparta tanto del matrimonio habitual de la novela de aventuras como del final trágico de la historia de Medea.

La crítica ha encontrado rasgos novelescos en la *Odisea* y, en este sentido, Luis Beltrán ha señalado que no está lejos de la protonovela: «La *Odisea* presenta dos formas de viaje: el viaje a los confines de la tierra y el viaje a los infiernos. Por eso cierta crítica ha visto en la *Odisea* una novela. En cierto sentido, no le ha faltado razón, pues es claro que la *Odisea* no está

muy alejada de la protonovela» (*Anatomía de la novela*: 26). De una manera paralela podemos postular que, dentro de la *Odisea*, el episodio de los feacios presenta rasgos típicos de la novela breve y no está muy lejos de la protonovela breve.

## Fuentes primarias

- Odisea* [s. VIII/VI a. C.]. Citada según Carlos García Gual, *Homero. Odisea*, Madrid: Alianza, 2004.
- Aristóteles, *Poética* [s. IV a. C.]. Citada según Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid: Gredos, 1992.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Citada según la edición de F. Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

## Bibliografía

- ALLAN POE, Edgard (2002), *La filosofía de la composición y el principio poético* (edición bilingüe), Madrid: Langre.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta y edición de L. Beltrán Almería, Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia: Universidad de Murcia.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (2001), *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Editorial Castalia.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1997), «El cuento como género literario», en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Zúrich: Peter Lang, pp. 17-32.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1998), «El debate sobre el género en la novela antigua», en C. Schrader, C. Jordán y J. A. Beltrán (eds.), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΟΣ. Estudios en homenaje al Profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 259-278.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015), *Simbolismo y Modernidad*, Mérida (Yucatán): Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona: Calambur.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019), «La novela, género literario», *Letras*, 66, pp. 13-45.
- FORSTER, Edward Morgan (2003), *Aspectos de la novela*, Barcelona: Debate.
- FRIEDMAN, Norman (1989), «Recent Short Story Theories: Problems in Definition», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press, pp. 13-31.

- GARCÍA GUAL, Carlos (1972), «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina», *Faventia*, 1, pp. 135-153.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008), *Las primeras novelas*, Madrid: Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1972), «Breve introducción a la problemática de los géneros literarios: su clasificación en la Antigüedad clásica», *Cuadernos de filología clásica*, 4, pp. 213-238.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoonte*, Madrid: Tecnos.
- LOHAFFER, Susan (1989), «Introduction to Part I», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press, pp. 3-12.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2017), *Obras completas. Tomo II, volúmenes I-II: Orígenes de la novela*, edición de R. Gutiérrez y B. Rodríguez, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos.
- RHODE, Erwin (1914), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig: Breitkopf und Härtel Verlag.
- RUIZ-MONTERO, Consuelo (2003), «The Rise of the Greek Novel», en G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden: Brill, pp. 29-85.
- RUIZ-MONTERO, Consuelo (2006), *La novela griega*, Madrid: Síntesis.
- THESLEFF, Holger (1981), «Man and *locus amoenus* in early Greek poetry», en D. Müllery y W. Nicolai (eds.), *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburtstag*, Múnich: Beck, pp. 31-45.
- WRIGHT, Austin M. (1989), «On Defining the Short Story: The Genre Question», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press, pp. 46-53.