



La relación entre mitos griegos y cuentos populares: el caso del canto VI de la Odisea.

LUIS MIGUEL RODRÍGUEZ DÍAZ
Dpto. de Filología Española, Clásica y Árabe
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
miguel.rodriguez@ulpgc.es

Resumen

El artículo analiza la composición literaria de un famoso episodio homérico, el encuentro entre Nausícaa y Ulises en el canto VI de la *Odisea*, explorando las relaciones entre mito y cuento popular. Para ello se examina la adaptación a un poema épico de personajes, motivos y estructuras narrativas propios del universo narrativo del *folktale*, realizando un estudio comparativo del pasaje con un cuento concreto (nº 333 del índice Aarne-Thompson-Uther).

Palabras clave

Poesía épica griega, La *Odisea*, Mito y cuento popular, Antropología, Literatura comparada, Personajes, motivos y estructuras del cuento popular.

Abstract

An analysis of the literary composition of Homer's *Odyssey* book VI (the Nausicaa episode), exploring the relations between myth and folktale. The paper focuses on the presence, in a mythic story, of characters, motifs and structural patterns which are characteristic of folklore narratives, drawing a specific comparison between the Homeric epic and a world-wide case study (tale nº 333 of Aarne-Thompson-Uther index).

Key words

Greek epic poetry, The *Odyssey*, Myth and folktale, Anthropology, Comparative literature, Folktale characters, motifs and narrative patterns.

La *Odisea* homérica contiene algunos de los ejemplos más interesantes de la íntima conexión entre mito y *folktale*¹ Se trata, de hecho, de una característica especial y distintiva de esta obra respecto a la otra gran epopeya griega, la *Ilíada*, compuesta casi con toda seguridad por un poeta anterior y que en múltiples aspectos actúa como modelo. El autor de la *Ilíada* reelabora el material mitológico tradicional prescindiendo a conciencia de los elementos más propiamente fantásticos y fabulosos en favor de los puramente épicos, de manera que sus héroes se mueven en el mundo real, es decir, en uno más o menos familiar para el oyente y que resulta coherente con su propia

experiencia. Por el contrario, el creador de la *Odisea* recurre a numerosos elementos procedentes del universo narrativo de los cuentos populares, con la consecuencia de que sus personajes se mueven por un mundo fantástico en el que lo irracional, lo maravilloso y lo mágico hacen constante acto de presencia.

En realidad, tal procedimiento no tiene nada de extraño, si tenemos en cuenta que varios estudios antropológicos han puesto de relieve la relación genética que une a ciertos mitos y cuentos populares con los rituales de iniciación de las sociedades tribales y tradicionales². Resumiendo mucho la cuestión, todo ritual tiende a generar algún relato simbólico-explicativo, destinado a servir de expresión verbal a las prácticas, que a lo largo de un largo proceso de transmisión oral puede ascender a la categoría de mito. Lo mismo ocurre en el caso de los rituales iniciáticos, donde se originan historias que al principio tienen sentido sólo en ese estricto marco de referencia pero que, con el tiempo, salen de su reducido ámbito y pasan a convertirse en mitos independientes. Pues bien: puede ocurrir que esos mismos relatos míticos, desprovistos ya de relación alguna con un ritual concreto, lleguen incluso a perder definitivamente toda conexión con la esfera de lo religioso, en cuyo caso se convierten en simples narraciones tradicionales, plenamente autónomas, que evolucionan hasta transformarse en *folktales*. Toda esta relación de consanguinidad ha dejado, como es lógico, abundantes huellas, que resulta posible rastrear en más de una ocasión. Así, por ejemplo, las coincidencias de temas y de motivos entre ciertos mitos sobre mujeres rescatadas de un estado de oscuridad y anonadamiento por una pareja masculina (p.ej. el de Orfeo y Eurídice) y cuentos tan famosos como *La Cenicienta* o *La Bella Durmiente* permiten suponer que derivan, en última instancia, de antiquísimos relatos surgidos en el marco de rituales de iniciación femenina al matrimonio y al *status* social de mujer adulta.

Una característica, pues, común a muchos mitos y cuentos es su carácter iniciático. En este caso, los personajes de unos y otros suelen verse sometidos a diferentes pruebas, lo que sin duda se corresponde con el hecho de que en los ritos de iniciación el candidato debe superar igualmente una serie de pruebas si quiere acceder a la condición de iniciado. Según el propósito final del ritual se pueden distinguir (Eliade, 2001: 20-21) de manera general tres clases de iniciación: a) la que hace pasar del *status*

¹ Una introducción al tema y bibliografía en Heubeck, West y Hainsworth, 1988:12-23. Los estudios clásicos sobre la utilización homérica del *folklore* siguen siendo Carpenter (1956) y Page (1973). Bibliografía más moderna en Fowlwer, 2004: 35.

² Al respecto v. Van Genep (2008), Eliade (2001), La Fontaine (1987), con bibliografía.

de niño o adolescente al de adulto de pleno derecho; b) la que permite acceder a un grupo restringido, con frecuencia secreto; c) la que confiere a un individuo concreto un poder o saber especial, imposible para el común de los mortales. Por consiguiente, en algunos mitos y cuentos podemos también detectar ciertas trazas de esta variedad tipológica, de manera que el personaje que supera las pruebas o bien cambia su físico y/o personalidad, o entra a formar parte de algún colectivo, o bien obtiene un don único.

En el presente trabajo vamos a analizar la utilización que hace Homero de distintos elementos propios del cuento popular en un episodio mitológico determinado. Nos referimos al canto VI de la *Odisea*, sin lugar a dudas uno de los más famosos de toda la producción homérica y que, como es lógico, más literatura científica ha generado. Nuestro objetivo último es mostrar cómo emplea en la construcción de este relato una estructura narrativa y unos motivos que delatan su procedencia de un muy estudiado *folktale* (número 333 en el índice Aarne-Thompson-Uther) y que todos conocemos desde la más tierna infancia gracias a una de las versiones modernas del mismo: Caperucita Roja.

Resulta evidente que en este caso nos hallamos ante uno de los cuentos de más remota antigüedad y más extendido por todo el planeta, con numerosísimas variedades locales (Tehrani, 2013). Se trata de una historia que, en pocas palabras, podríamos resumir de la siguiente manera³: una joven e inexperta doncella manifiesta su deseo de realizar una tarea propia del mundo de los adultos; sus padres aprovechan la ocasión para aleccionar a la muchacha, por lo que le confían la tarea en forma de un recado para el que la preparan e instruyen; como se puede comprobar, el motivo central del relato contiene una prueba iniciática que implica salir de la seguridad familiar y viajar sola; en su lugar de destino se tendrá que enfrentar al encuentro con un monstruo de sexo masculino y de naturaleza agresiva, una ordalía que pondrá a prueba su grado de madurez; la doncella, tras superar la prueba, logra regresar a su lugar de partida, pero, claro está, transformada interiormente; la Caperucita de antes será a partir de ahora otra persona, más adulta y plenamente iniciada, que ha adquirido con la experiencia un saber del que antes carecía. La relación original de este relato con primitivos rituales de iniciación femenina parece fácil de establecer. Todavía hoy, en la versión al uso, ciertos elementos están dotados de un simbolismo sexual bien patente, como el color rojo de la

³ Sobre los elementos constituyentes de este *folktale* (los personajes y sus funciones, los motivos del *deseo/recado*, el *viaje* y el *enfrentamiento*) v. Propp, 1985:38-82.

capa⁴o la figura del lobo, y siguen apuntando inequívocamente a una iniciación en materia de riesgos y peligros relacionados con el sexo.

Llegados a este punto, debemos poner de relieve otro elemento típico de los cuentos populares: la inversión de papeles. Una vez más, este rasgo peculiar surge en el ámbito de los rituales iniciáticos, donde es frecuente que el candidato a la iniciación sufra una experiencia de cambio radical, del tipo *mundo al revés*, que puede asumir múltiples formulaciones externas (disfraces o travestismo incluidos). Los personajes de los cuentos suelen adoptar en muchas ocasiones los rasgos de los otros personajes⁵, y así, en nuestro caso, el lobo se disfraza de la abuelita y simula desempeñar su rol. En el pasaje homérico que vamos a comentar presenciamos también algunos ejemplos de este fenómeno, de modo que el personaje masculino (el héroe Ulises) y el femenino (la joven princesa Nausícaa) intercambian rasgos convencionales de sus respectivos papeles.

Nada más comenzar el episodio⁶, tropezamos con una situación ciertamente “invertida” y, por tanto, fuera de la normalidad. El gran Ulises, prototipo mitológico de guerrero vencedor (de ahí su epíteto distintivo, *ptoliporthos*, ‘destructor de ciudades’), empieza la historia en el momento más bajo de su carrera y de su condición de héroe, tras haber sido arrojado por la tempestad en las remotas costas de Esqueria, el misterioso país de los Feacios. Homero nos lo describe en una pose nada marcial ni acorde con la dignidad de su papel épico: náufrago, sucio, desnudo, durmiendo en una playa escondido en unos arbustos y sintiéndose derrotado por las circunstancias (vs. 2). En vez del guerrero que da miedo, es un ser asustado y desvalido que sólo puede dar pena: en otras palabras, un verdadero antihéroe. Mientras tanto, la diosa Atenea (que representa su típico papel de *göttliche Helferin*⁷, en este caso, similar al del hada buena) pasa a la acción y se encamina al palacio del rey Alcínoo.

El poeta empieza entonces a introducirnos en un auténtico mundo de cuento de hadas, describiéndonos el origen del pueblo y el país de los Feacios (vs. 4-12), un auténtico *Wunderland* que encierra, sin embargo, alguna que otra amenaza para el

⁴ Resulta bien perceptible que la capa es un equivalente funcional del velo, atributo por excelencia de la condición femenina en muchas sociedades. Su color rojo alude claramente a un estado de madurez sexual que explica, por ejemplo, el empleo de un velo de ese color (llamado *flammeum*, ‘rojo como una llama’) en las ceremonias matrimoniales de la antigua Roma.

⁵ Cf. Propp (1985): 42-43, 78-79.

⁶ Citamos los versos según la edición clásica oxoniense de Allen (1917). La traducción de los pasajes es nuestra.

⁷ Sobre este papel v. M. Müller (1966).

desventurado Ulises⁸. Al llegar Atenea al palacio real, la técnica poética despliega todos sus recursos para presentar una situación de partida que se caracteriza, como en tantos cuentos, por su extrema idealización. Nos encontramos en un hermoso dormitorio (vs.15: *una obra de arte*) donde duerme una bella princesita (vs. 15-16, *una muchacha...semejante a las diosas en figura y aspecto*), hija de un prototípico rey-padre perfecto (vs. 17: *Alcínoo el de gran corazón*). Allí reposa guardada por unas sirvientas de hermosura igualmente sobrenatural (vs. 18-19: *de una belleza procedente de las Gracias*) en la cómoda protección de una jaula de oro (vs. 19: *las puertas resplandecientes estaban cerradas con llave*).

La diosa entra con suavidad y toma el aspecto de una amiga de Nausícaa que le habla en sueños (vs.25-40). Gracias a este recurso estilístico típico el poeta nos sitúa en un ambiente muy alejado del convencional en la epopeya, guerrero y masculino. En su lugar, nos trasladamos al mundo femenino del gineceo, con sus puntos de referencia igualmente convencionales: el ajuar atesorado y cuidado con sumo esmero, la limpieza de ropa en los lavaderos, el cortejo de los pretendientes y, por encima de todo, la preocupación de encontrar marido. A pesar de su extremo formalismo, el dialecto épico consigue reflejar el nivel lingüístico coloquial apropiado para un encuentro o reunión de chicas que se tratan con mucha confianza: la “amiga” de Nausícaa se permite saludarla reprendiéndola de broma (vs. 25: *Nausícaa, ¿por qué tu madre te parió tan perezosa?*), y en seguida se dedica a involucrarla en los problemas propios de las adolescentes de la época. Atenea emplea este truco para excitar las ansias de matrimonio de la joven princesa, y el fin justifica los medios: con su engaño, la deidad sólo quiere hacerla salir de palacio a lavar su ajuar y, de paso, utilizarla para ayudar a Ulises. Pero también, de manera sutil, asistimos a otra inversión de los roles habituales, ya que sin duda resulta chocante ver en semejante papel a esta diosa en concreto, que además de ser virgen es famosa por su frontal oposición al matrimonio.

Cumplido su objetivo, la diosa sale de la habitación y marcha a su casa a esperar que se haga de día (vs. 41). El poeta aprovecha la ocasión para ofrecer una célebre descripción de la mansión de los dioses:

⁸ G.R. Rose (1969). Debemos subrayar que la estancia de Ulises en el país de los Feacios contiene el riesgo potencial de apartar al héroe de su objetivo de regresar a casa con su esposa. Si Circe y Calipso no pudieron retenerlo, quizás Nausícaa sí pueda, ya que el propio rey Alcínoo hace intentos de tenerlo como yerno.

Dicho esto, la diosa de ojos glaucos marchó al Olimpo, donde dicen que está la sede, fija para siempre, de los dioses. Ni se agita con los vientos ni se moja nunca con la lluvia ni la nieve la alcanza: por el contrario siempre flota un aire puro libre de nubes y un brillante resplandor la recorre. Allí se divierten los felices dioses todo el día. (vs. 42-46)

En este momento concreto el recurso a esta alusión no tiene nada de extemporáneo, ya que la presentación del paraíso olímpico traza un paralelo con el país utópico de los Feacios, donde, como se verá más adelante en el poema, reinan también unas condiciones naturales especiales y las gentes llevan una descansada vida, más propia de dioses que de hombres. Podemos percibir que se pretende de nuevo sumergirnos en un universo narrativo ideal, donde, al igual que en el del *fairytale*, los aspectos negativos de la realidad no tienen cabida.

Llega la mañana y Nausícaa pone manos a la obra. En los poemas homéricos son convencionales estas escenas en que un sueño enviado por los dioses funciona como impulso de la acción de un personaje (Arendt, 1933: 61-63). Los dioses suelen acudir a este procedimiento para comunicarse con el género humano, por lo que resultan habituales los episodios en que los héroes actúan como tales (p.ej. marchando al combate, tomando decisiones, etc.) bajo los efectos de la inspiración onírica. Lo que ya no es tan normal es que el objeto de una incitación por parte de los dioses consista en ir a hacer la colada: el motivo épico tradicional está siendo reutilizado en un contexto y con una finalidad claramente diferentes, y contribuye a proporcionar el motivo cuentístico del *deseo/recado* al que antes nos referíamos.

A continuación, precisamente, llega la escena en que la doncella manifiesta su deseo ante los padres, quienes lo convertirán en recado. Se trata de una auténtica obra maestra en la caracterización de personajes, siempre en el mismo tono idealizado anterior. La madre de Nausícaa, la reina Arete, se describe en la pose de mujer perfecta para la mentalidad grecolatina, tejiendo junto al fuego rodeada de sus sirvientas (vs. 52-53), mientras que su padre, el rey, también es retratado en pleno desempeño de su *pascendi munus*, encaminándose a la asamblea en compañía de su corte (vs. 53-55). La joven princesa, ajena por completo al protocolo, irrumpe en este mundo exclusivo de los adultos y despliega una serie de recursos típicamente filiales para conseguir su propósito. Empieza a hablar muy cariñosa (vs. 57: *pappa phile*, semejante a nuestro *papaíto*), luego prosigue modosa y educada (con un giro en modo optativo, propio de un

nivel de máxima cortesía, vs. 57: *¿no me podrías preparar un carro?*), y culmina convirtiendo, con mucho ingenio, su problema particular (vs. 58-59: *para llevar a lavar los vestidos al río, que los tengo muy sucios*) en un asunto de interés general, para lo cual implica a los varones de la familia mediante uno de sus puntos débiles, la coquetería masculina:

A ti también te sienta bien, cuando estás con la corte, presidir la asamblea con ropas limpias sobre el cuerpo. Tienes además cinco hijos en palacio, dos ya casados y tres gallardos solteros. Siempre quieren salir a bailar con ropa recién lavada. (vs. 60-65)

La convincente suasoria se remata perfectamente con una apelación a la compasión, entonando la eterna queja de la sufrida ama de casa: *yo sola tengo que pensar en todo esto* (vs. 65). Como se puede comprobar, Nausícaa se revela como una heroína odiseica, perteneciente a esa clase de personajes heroicos que, como Ulises, se caracterizan por una inteligencia singular. La princesita no está siendo completamente sincera y esconde su verdadera intención (vs. 66-67), y así, con el recurso a un ardid, se asegura el éxito. El caso es que el rey Alcínoo, además de buen padre, es un hombre generoso y magnánimo, y en definitiva esta niña tan lista alcanza su objetivo, igual que el mañoso Odiseo, gracias a la astucia (vs. 68-70).

Pasamos entonces a una escena de transición, con el aparejo y equipamiento del carro y su comitiva. En este punto del relato ya tenemos el planteamiento de la historia, que se ha creado precisamente adoptando la misma estructura del *folktale* al que antes aludíamos: una doncella va a salir a un sitio solitario para realizar una tarea, exponiéndose al encuentro con algún lobo feroz. Las correspondencias son tales que algún motivo cuentístico específico se presenta con idéntico aspecto: la madre de Nausícaa, como la de Caperucita, también le prepara a su hija una cesta con la comida (vs. 76-77: *su madre le puso en una cesta toda clase de reparadores alimentos*). Paralelamente, se va introduciendo una serie de elementos anticipadores de la acción, ya que se alude al lavado en la fuente, la comida en el campo y el baño de las muchachas, en ese mismo orden. Pero lo más interesante es que el personaje de Nausícaa prosigue su evolución. Fuera ya de la clausura del gineceo, la princesa experimenta una curiosa metamorfosis, en el sentido literal del término. Recurriendo a otra escena típica del repertorio épico (Arendt, 1933: 86-91), Homero altera su lógica representación, infantil

y femenina, para retratarla en una postura típica del guerrero homérico, cuando sale al campo de batalla, empuñando el látigo y las riendas de su carro:

Ella empuñó el látigo y las refulgentes riendas, chasqueó el látigo para arrancar y sonó el trote de las mulas. Tiraron con fuerza y la llevaron, a ella y los vestidos, pero no sola, pues con ella corrían algunas sirvientas. (vs. 81-84).

En esta ocasión, a la joven incluso la acompaña una especie de pequeña tropa de muchachas, que le sigue a pie al modo de los soldados de infantería de los ejércitos homéricos.

Cambiamos de escenario y de escena (vs. 85-101). Del entorno urbano y palaciego nos trasladamos al sitio donde se va a efectuar el lavado de la ropa, que tiene rasgos de un clásico *locus amoenus*: una corriente de agua, árboles, hierba fresca y sol agradable. Como es natural, esta clase de escenario aporta todo su conjunto de connotaciones, que provienen del hecho de concebirse como la ambientación convencional en literatura para escenas eróticas. De hecho, a lo largo del pasaje las muchachas se relajan y desinhiben, en un *crescendo* tal que, de repente, la escena adquiere cierto grado de erotismo: tras realizar, primero, la tarea que las ha traído, se bañan en el río y se untan con aceite, luego se ponen a jugar y, por último, se despojan de sus velos. El contenido sexual del *folktale* original se hace aquí más que patente: está claro que este pequeño ejército de mujeres ha bajado la guardia y se ha tornado presa apetecible para la voracidad masculina.

En el punto culminante de la escena, el poeta se concentra en Nausícaa, anticipando su inminente protagonismo en la prueba iniciática. Para ello utiliza otro recurso habitual de los poemas homéricos, concretamente una comparación épica que es, con toda justicia, de las más famosas de la literatura griega:

Como va por los montes Ártemis, la saetera, por el anchuroso Táigeto o por el Erimanto, divirtiéndose en la caza de jabalíes o veloces ciervos. Ninfas de los campos, hijas de Zeus portador de la égida, juegan a su alrededor, y Leto se siente alegre. Con su cabeza y su frente por encima de todas, se la distingue fácilmente a pesar de ser todas hermosas. Así resplandecía entre las sirvientas la virginal doncella. (vs. 102-109)

Los símiles homéricos no aparecen en absoluto de forma automática (a diferencia de las fórmulas épicas), ni tampoco se emplean con un fin puramente decorativo u ornamental (Moulton, 1977). Antes al contrario, también pretenden transmitir una determinada perspectiva a la escena, y con frecuencia contienen elementos

anticipatorios de la acción (Scott, 1974: 42-44). En este caso, no hay duda de que la comparación con una diosa tan hermosa y que además es el prototipo de la castidad femenina contribuye a resaltar tanto la belleza como la condición virginal de Nausícaa, según advirtieron ya los críticos literarios del Mundo Antiguo. Pero hay algo más. Al equiparar a la joven con la diosa de la caza, retratada, en el símil, en el curso de sus incesantes cacerías, se está anticipando su inmediato encuentro con la fiera del cuento, al mismo tiempo que se sugiere su feliz desenlace. Si llega a aparecer ahora algún lobo feroz, no va a enfrentarse a una pobre damisela indefensa, sino a una émula de la diosa *potnia theron* ('la Señora de los Animales'), la cazadora imbatible de la mitología clásica.

Tras un manejo muy efectivo del suspense (las chicas están ya a punto de irse en los vs. 110-111), la historia llega a su punto álgido. Estamos en el momento de la prueba iniciática que la estructura narrativa demanda, y que implica la aparición de un monstruo de sexo masculino. Justo entonces entra en escena Ulises:

Dicho esto, salió de debajo de los matorrales el divino Ulises, y de la espesa selva cortó con su robusta mano una rama con hojas para tapar sus vergüenzas de hombre. Caminó como un león criado en la montaña, seguro de sus fuerzas, que avanza bajo la lluvia y el viento, y le brillan los ojos. Se mete entre las vacas o las ovejas, o entre las ciervas salvajes. Su estómago le impulsa a venir hasta el sólido corral para atacar a los rebaños. Así iba Ulises a encontrarse con las muchachas de hermosas trenzas, desnudo. (vs. 127-136)

Tanto la acción como la comparación coinciden en presentar el acontecimiento desde un único punto de vista, el del grupo de mujeres. Un hombre desconocido, que además está desnudo, da la impresión de agredir al grupo con la ferocidad de un león que se abalanza sobre un rebaño, con ojos encendidos. Se trata, sin duda alguna, de una de las ocasiones más iniciáticas posibles: baste recordar el papel de la caza y el enfrentamiento con animales salvajes en rituales de iniciación masculina a lo largo y ancho del planeta. La escena resulta típicamente heroica y, como es natural, sirve para que salga a relucir, por fin y de forma inequívoca, el héroe del grupo:

Les pareció horroroso, con su aspecto estropeado por el salitre, y se echaron a temblar y a correr por toda la playa. Sólo la hija de Alcínoo permaneció firme, porque Atenea le puso valor en su alma y apartó el miedo de sus piernas. Se quedó de pie frente a él, manteniendo la posición. (vs. 137-141)

Una vez más, la princesa se representa en una pose que se sale de todos los tópicos de género. Se la retrata exactamente igual que un guerrero ejemplar en el momento de la batalla, y se incluye además un motivo típicamente homérico: el valor o *menos* sobrenatural que insufla una divinidad antes del combate, y que el hombre siente por dentro de su cuerpo.

La inversión de papeles no afecta sólo a algunos rasgos de Nausícaa, sino también de Ulises. De hecho, la supuesta fiera que ataca a las chicas no existe en absoluto, ya que lo que ellas perciben como algo amenazador no es sino un pobre ser desvalido, arrojado por la tormenta en la playa y que necesita ayuda. Tal como decíamos al principio, se trata más bien de un antihéroe, que además, en este instante, a diferencia de la intrépida princesa, siente un gran miedo a lo desconocido (vs. 119-125). El lobo del cuento se comporta, en este caso, como un medroso cordero que se mantiene a distancia, asustado, porque teme, literalmente, que la niña que tiene delante se le enfade:

Razonando así, le pareció que lo mejor era suplicarle a distancia con melosas palabras, no fuera a ser que la muchacha se enfadara con él si se postraba a sus pies. (vs. 145-147)

En definitiva, podemos advertir que a lo largo de todo este episodio mitológico Homero ha empleado con gran maestría un conjunto de elementos estructurales y temáticos muy característicos, procedentes del ámbito del *folktale*. Gracias a ellos consigue, en primer lugar, construir una importante sección de la compleja trama de la Odisea: mediante este encuentro entre Ulises y Nausícaa se cierra una unidad estructural completa (los cinco primeros cantos, que forman la llamada *Telemaquia*, donde Ulises está del todo ausente) y se efectúa la transición a otra unidad (los siete siguientes cantos, con la estancia del héroe en el país de los Feacios, en los que recupera todo su protagonismo). Resulta entonces evidente que persiguen una finalidad eminentemente narrativa, sirviendo de material para la composición de un pasaje épico. No obstante, también parece innegable que esos mismos elementos cumplen otras funciones importantes, en particular a la hora de caracterizar la psicología de los personajes (sin duda, uno de los puntos fuertes de la epopeya homérica). Por medio de la representación de una prueba iniciática, un nuevo miembro consigue el acceso a un selecto grupo, en este caso, de figuras épicas. La experiencia permite descubrir un carácter de cierta profundidad y, desde luego, al margen de los estereotipos: la niña-princesa, que empezó manifestando su perspicacia y su ingenio, ahora demuestra igualmente su valor y su

coraje, revelándose como una auténtica mujer-heroína homérica de los pies a la cabeza. En este sentido, Nausícaa guarda un estrecho paralelismo con otra figura principal de la *Odisea*, la famosa Penélope, el modelo femenino por excelencia. No debemos olvidar que la mitología la representa de la misma manera que Homero a Nausícaa: una mujer inteligente (recordemos su treta del sudario para engañar a los pretendientes) y, sobre todo, resistente a los asaltos del sexo masculino.

Para terminar, hacia el final del canto VI, esta mujer-héroe, tan parecida al propio Ulises en ciertos aspectos, actúa momentáneamente de cómplice suyo y, como el hada buena de tantos cuentos, le proporciona cierta clave que le permitirá acceder con éxito a Esqueria, un reino también de cuento, inaccesible y misterioso. Gracias a dicha clave, el protagonista conseguirá, nada más y nada menos, obtener la vía para regresar por fin a su mundo y a su casa después de tantos años de incesante vagar:

Ve entonces a la ciudad de los Feacios y pregunta por el palacio de mi padre, el magnánimo Alcínoo (...) cuando la casa y el patio te acojan, cruza deprisa la sala hasta que llegues a mi madre. Ella está sentada junto al hogar a la luz del fuego, hilando copos del color de la púrpura (...) allí junto a ella está también el trono de mi padre, en el que él está bebiendo vino, sentado, como un dios. Sin reparar en él, echa tus brazos en torno a las rodillas de mi madre, para que puedas ver el día de tu regreso a casa. (vs. 298-311).

Una vez dicho esto, puede decirse que el personaje de Nausícaa sale de escena. Aunque hace un par de apariciones fugaces, en la práctica se desvanece, sin que vuelva a recobrar el protagonismo que ha tenido a lo largo de este episodio. Al igual que ocurre con su país y con su pueblo, ésta es además su única aparición en la literatura griega, lo que induce a pensar que se trata, en conjunto, de una creación personal del propio Homero, y no de una recreación de elementos tradicionales de la mitología épica. En nuestra opinión, el origen probable de los materiales con que se compuso esta sección debe buscarse en el terreno de los cuentos populares coetáneos, de donde han dado el salto hacia el universo literario de la epopeya.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, T.W. (1917): *Homeri Opera*. 2ª ed., vol. III, Clarendon Press Oxford.
- Arendt, W. (1933): *Die Typischen Scenen bei Homer*. Weidmann, Berlín.
- Carpenter, R. (1956): *Fiction, Folktale and Saga in the Homeric Epics*. 2ª ed. University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Heubeck, A., West, ST. y Hainsworth, J.B. (1988): *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I, Oxford University Press, Oxford.
- Eliade, M. (2001): *Nacimiento y renacimiento: el significado de la iniciación en la cultura humana*. Kairós, Barcelona.
- Fowler, R. (2004): *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge University Press, Cambridge.
- La Fontaine, J.S. (1987): *Iniciación, drama ritual y conocimiento secreto*. Lerna, Barcelona.
- Moulton, C. (1977): *Similes in the Homeric Poems*. Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga.
- Müller, M. (1966): *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee*. C. Winter, Heidelberg.
- Page, D.L. (1973): *Folktales in Homer's Odyssey*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Propp, V. (1985): *Morfología del cuento*. Akal, Madrid.
- Rose, G.R. (1969): «The Unfriendly Phaeacians». *TAPhA* 100, pp. 387-406.
- Scott, W.C. (1974): *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Brill, Leiden.
- Tehrani, J.J. (2013): «The Phylogeny of Little Red Riding Hood». *PLoS One* 8 11, e78871. Fecha de consulta 12 de diciembre de 2016. Recuperado de: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0078871>
- Van Gennepe, A. (2008): *Los ritos de paso*. Alianza Editorial, Madrid.