

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria

Tesis para la licenciatura en Lengua y literatura hispánicas:

Galaor a lomos de la intertextualidad

Olga Lidia Hernández Cuevas

Deyanira Zepeda Soto

Asesor: Dr. Juan Coronado López



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción:

Contexto Histórico

1. Intertextualidad

Cita y alusión

Proceso de descontextualización, recontextualización y transducción

Nota sobre la parodia

2. Hadas, seres encantados y artes mágicas

Aproximación al tema de Las hadas

Descripción y características de las hadas

Morgana

Seres encantados

Ana la Sigilosa, Mamurra y Diomedes

Brunilda

Artes mágicas de Urganda la desconocida

3. Las mujeres en *Galaor*

Darioleta

Atalona

Timotea

Elephantina

4. Los caballeros

Galaor: el joven caballero andante

Famongomadán

5. Animales fantásticos

La fauna prodigiosa en *Galaor*

Nemoroso, el amante de las rarezas

Conclusiones

La intertextualidad: concepto ineludible para la lectura

El toque mágico en *Galaor*

Los seres encantados

Las mujeres: persistencia o pretexto

Galaor, un caballero con extraña suerte

Famongomadán, los gigantes y su estigma

De los animales en *Galaor*

Conclusiones generales

Apéndice *La Crónica Hoy*, entrevista a Hugo Hiriart

Bibliografía

Introducción

Los elementos a los que asiste un autor para constituir una obra literaria son múltiples, pero es el hecho de que consciente o inconscientemente recurra a otros textos para su creación lo que ha motivado nuestro interés. En el momento en que nos acercamos al texto *Galaor* de Hugo Hiriart, pudimos percibir cierta confluencia de citas previas, una danza entre un sin número de personajes y situaciones que remiten a una amplia diversidad de textos, en su mayoría de extracción medieval y de caballerías. El mismo título remite a una obra arquetípica de este último género, *Amadís de Gaula*; de igual forma, se presentan personajes como Morgana o Brunilda, que pueblan los textos medievales. Asimismo, al internarse en las primeras páginas de *Galaor* se reconoce la presencia de un cuento clásico de la literatura infantil, *La bella durmiente*.

Por esta recurrencia de textos y personajes surge la pregunta ¿cuáles son los textos que se imbrican en *Galaor*, y cuáles son los mecanismos mediante los cuales esta confluencia de textos adquiere una determinada eficacia narrativa?

Aparentemente se está frente a un texto particularmente rico en relaciones intertextuales, las cuales se convierten en constantes guiños al lector, que en mayor o menor grado lo llevan a una complicidad con la obra. Por otro lado, parece que las construcciones intertextuales se sustentan en la arquitectura misma de los personajes, cuyos nombres, por principio, recuerdan una serie de textos previos a los que se puede recurrir para afinar la comprensión de la obra.

Demostrar esta doble hipótesis es el propósito del trabajo, para lo cual se precisa como primer paso acudir a las nociones fundamentales que se utilizarán a lo largo del análisis. Se comenzará con el concepto de intertextualidad que Julia Kristeva introduce en el campo de la teoría literaria en la segunda mitad de los años sesenta, con base en el

“dialogismo” bajtiniano, dicho concepto se abordará fundamentalmente a partir de la cita y la alusión. En un segundo nivel de análisis estudiaremos la construcción de cada personaje, atendiendo a sus posibles antecedentes literarios, para contrastarlos con ellos y establecer campos de semejanzas y diferencias que nos permitan determinar en qué medida la elaboración de cada personaje depende de los fenómenos propios de la intertextualidad. De este modo obtendremos una línea de investigación suficiente como para concluir si esta hipótesis es sustentable o, por el contrario, si la dinámica de la obra es distinta a la que la intuición nos había anticipado.

Contexto Histórico

Somos propiamente la generación desencantada.
Hugo Hiriart

La generación de narrativa mexicana comprendida entre 1940 y 1969¹ queda marcada por varios sucesos de orden político y social que de alguna manera la afectaron, influyeron y hasta la determinaron, el mismo Hiriart señala:

Uno de nuestros hechos históricos esenciales es el triunfo y la defensa de la Revolución Cubana. Y a nosotros, que creíamos en eso nos tocó que el príncipe se convirtiera en sapo, que el encanto terminara, somos propiamente la generación desencantada, así se podría llamar y caracterizar.²

Sin embargo, lo que verdaderamente estigmatizó a esta generación fue el suceso del 68, que agitó a la ciudadanía y particularmente a las jóvenes plumas que registraron de un modo u otro los acontecimientos del octubre funesto, cabe decir, que eran entonces, la mayoría de ellos muy jóvenes como Hiriart (24 años) o adolescentes. En esas obras sobre el 68 se marca una infinita frustración por la actitud irracional del gobierno, pero también, se presenta el irrefutable grito de protesta y la indignación generalizada, acto seguido, el rebelarse contra el sistema, quien no contempló, que el hecho provocaría una innegable conscientización política y que abriría en el ámbito de las letras nuevas vías para la disidencia ideológica.

Advirtiendo el prolífico número de escritores que comprenden estas tres décadas, retomamos a manera de Monsiváis, aquellos escritores como: Juan García Ponce, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Fernando del Paso y, en generaciones siguientes, Héctor Manjarrez, Jorge

¹ El que se contemple como generación a un periodo tan largo de años es por cierta observación que hace el mismo Hiriart a propósito de la división que hiciera Ortega y Gasset quien dice que las generaciones se dan cada 15 años porque es la distancia entre el alumno y el profesor. Pero, afirma Hiriart, la tradición dice que las generaciones se dan cada 30 años, es decir, la distancia entre padre e hijo (esto es lo dice el *Magnificat* cuando habla de todas generaciones). Cf. Hugo Hiriart, "Capitulaciones y heterodoxias. Consideraciones sobre el hecho mexicano" en, *Literatura mexicana hoy del 68 al ocaso de la Revolución*, Karl Kohut (ed.) Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1995, p.40.

² *Ibid.*, p.42

Aguilar Mora, Federico Campbell, Alberto Ruy Sánchez, José Joaquín Blanco, Luis Zapata, Agustín Ramos, Jaime del Palacio, Francisco Prieto, Ignacio Solares y Hugo Hiriart, que

carecen por entero, en su función de narradores, de deberes compulsivos. En sus libros todo se encuentra: obsesiones eróticas; ritmos prosísticos que son métodos para reproducir el movimiento de la realidad; juego de espejos con el lenguaje; versiones crispadas del deterioro personal y social; búsqueda de la marginalidad como escudo protector ante la absorciones el conformismo que es la nada, rechazos abiertos y aceptaciones involuntarias de la tradición.³

Esta generación ya no padece la problemática de la identidad nacional. Los temas que tratarán son los que rompen con los absolutismos culturales, los temas tabú como la homosexualidad, el conocido pícaro reformulado, los que presentan a la juventud como protagonista de la literatura y los que rompen con los viejos corsés idiomáticos y estilísticos.

Ignacio Trejo Fuentes marca tres líneas o tendencias por las que la narrativa mexicana de los años setenta y ochenta se fue guiando:

1. Escritores con una evidente inclinación a plasmar en sus obras una carga de conflictos sociales. Son artistas conscientes de un deber ético, ideológico y que tienen como maestro a José Revueltas.
2. Novelistas comprometidos de manera visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación formal o lingüística, que sin dejar de atender las manifestaciones que en ese sentido se han producido en el mundo, encuentran en casa modelos a seguir, como serían los libros de Fernando del Paso y Salvador Elizondo.
3. La llamada Literatura de la Onda que fue sostenida por Gustavo Sainz, José Agustín y Parménides García Saldaña en la década de los años sesenta.

Al mismo tiempo, estas tres tendencias pueden abarcar parte del universo creativo de los escritores. Sin embargo, hay algunos que son excepciones a la regla, casos aislados

³ Carlos Monsiváis "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea", *Ibid.*, p.28.

que no siguen una clasificación o tendencia. Entre ellos encontramos a Ignacio Solares, Alberto Ruy Sánchez y a Hugo Hiriart. Menciona Francisco Prieto que estos autores han logrado “la autonomía [...] para hacer lo que se le pegue la gana sin otra finalidad que ésa, fundamentalmente, la de expresarse.”⁴ De Hugo Hiriart, que es el autor que nos interesa, hablaremos más extensamente.

Hugo Hiriart Urdanivia nació el 28 de abril de 1942 en la Ciudad de México. A los 16 años comenzó a estudiar algunas materias de ingeniería, pero a los pocos meses desistió e ingresó a estudiar artes plásticas en La Esmeralda, con el deseo de convertirse en pintor y escultor. Fue en esa época que se acercó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a tomar clases de historia del arte, y descubrió su pasión por la filosofía, que estudió durante siete años.

Hiriart se emocionaba con las anécdotas fantásticas de Edgar Allan Poe y Lewis Carroll, descubrió la estructura de los ensayos con los textos de Apollinaire y de los surrealistas franceses, y se fascinó con la dramaturgia imaginativa de Samuel Beckett y Eugene Ionesco.

De muy niño usaba su imaginación para contar fábulas y cuentos a su hermana menor Bertha Hiriart, y de esas historias surgió su primera novela *Galaor*, que le valió la obtención del Premio Xavier Villaurrutia en 1972.

Por la calidad de su dramaturgia, Hugo Hiriart es considerado uno de los exponentes más importantes del nuevo teatro mexicano y en 1999 recibió el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, otorgado por el gobierno del estado de Guerrero. Sus puestas en escena tienen como elementos principales la imaginación y la experimentación, el autor considera que es necesario confundir al espectador para hacerlo pensar. De entre las obras

⁴ Cf. Francisco Prieto, “Constructivistas e iconoclastas en la generación del 68”, *op. cit.*, p.112.

que él ha escrito y dirigido, destacan *La ginecomaquia* (Premio de la Asociación de Críticos en 1980) *Intimidad*, *Minotastas y su familia*, *Hécuba, la perra*, *Simulacros*, *Las tandas del tinglado*, *Camille o la historia de la escultura de Rodin a nuestros días*, *Intimidad* y *Las palabras de la tribu*.

El ensayo es otra vertiente por donde ha discurrido la imaginación de Hugo Hiriart. Por su formación, ha elaborado artículos y ensayos que tienen un alto contenido de reflexión filosófica. En su deseo de escapar de lo cotidiano, Hiriart ha escrito ensayos como *Disertación sobre las telarañas*, donde aborda desde la reflexión las acciones más triviales de la vida humana; y *Sobre la naturaleza de los sueños*, en que habla de su obsesión por los sueños y refuta, a su manera, las tesis de Freud y Jung. En 2003 mientras era agregado cultural en Nueva York, escribió el ensayo *Cómo leer y escribir poesía*, como una forma de acercamiento para los extranjeros al idioma español.

Hugo Hiriart ha sido articulista de los periódicos nacionales *Excélsior*, *Unomásuno* y *La Jornada*.

1. Intertextualidad

*En todo oigo voces y relaciones
dialógicas entre ellas.*

Bajtín

*Todo texto es construido como un mosaico
de citas, todo texto es absorción y
transformación de otros textos.*

Kristeva

La intertextualidad, según Helena Beristáin, es la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan conciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial, total o literalmente.⁹ También reconoce que un texto puede ser renovado o metamorfoseado creativamente a partir de ciertos elementos extratextuales que promueven la innovación. Así, a semejanza de una multiplicidad de ondas en una superficie líquida, la resonancia o confluencia de diversos ecos culturales, textos, temas particulares, rasgos estructurales de la lengua o expresiones de otra época, nos llegan a la memoria y se hacen presentes de tal suerte que pueden ser vertidos en un nuevo texto, ya sea como citas, o bien como recuerdos o incluso plagios.

En cuanto a su etimología, según H. Ruprecht, el prefijo *Inter-* denota, en francés moderno, una relación de reciprocidad, del mismo modo que el sufijo *-té* [-dad] designa una cualidad y cierto grado de abstracción.¹⁰ El étimo se deriva del verbo latino *texere*, transit., “tejer”, “tramar”, o sea: *intertexto* (var. *intexto*), *-ui*, *-tum*, *-ere*, “tejer en”, “entremezclar

⁹ Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995, pp. 263-264.

¹⁰ En español. *Inter-* 'entre; el uno al otro; a intervalos', como en intercambio, interdependencia: latín *Inter-* . 'entre; en medio (de), el uno al otro', de *inter* 'entre' (véase *entre*, *en*, ° *vuestro*). Y *-dad*: 'cualidad (de), situación, condición (de)', terminación de sustantivos abstractos, como en *bondad*, *crueledad*, *edad*, *hermandad*, *igualdad*: latín *-tatem* acusativo de *-tas* (radical *-tat-*) 'cualidad, condición' (véase *-°tad*). *Texto*: 'lo escrito o impreso': latín *textus* 'lo escrito, composición literaria; estructura; un tejido'; de *textus* 'tejido, construido'; participio pasivo de *texere* 'tejer, construir' (véase ° *tejer*). ° *Tejer*: del latín *texere*, 'tejer, construir', del indoeuropeo *teks-* 'tejer, construir'. Guido Gómez de Silva *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, El Colegio de México / FCE, 1988, s.v. “-inter”, “-dad” “-texto”.

tejido”, entremezclar mediante la tejedura,” fig. “entrelazar,” “reunir,” “combinar”.¹¹ Es decir, un tejido de textos.

Julia Kristeva es quien introduce en el territorio de la teoría literaria tal concepto, en un artículo publicado en la revista *Critique*;¹² parte del estudio sobre polifonía y dialogismo textual de Mijaíl Bajtín y, crea el concepto intertextualidad.¹³ Para Bajtín, el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro. El hombre posee el lenguaje y el lenguaje es polifónico por naturaleza; todo enunciado está habitado por voces ajenas; nuestro hablar es un hablar de otros.¹⁴ No somos dueños de esas voces que usamos pues el lenguaje es una propiedad colectiva. De este modo, cuando las voces de otros nos llegan ya están cargadas de ideología o, en las palabras de Bajtín, “ideologizadas, formadas con intuiciones ajenas”.¹⁵ El hombre, además, logra una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad. Con lo anterior se advierte que el concepto revela una orientación social de lo enunciado. Bajtín propone que se dialoga con la “alteridad”, con el otro; “lejano o cercano, el *horizonte ideológico* nos permite asimilar esos enunciados que son y no son nuestros; la dialogía corresponde a una afluencia de *voces* que llegan y se apoderan

¹¹ Cf. Hans-George Ruprecht, “Intertextualidad”, en: *Intertextualité*, selección y traducción de Desiderio Navarro. Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, Habana, 1997, p. 25.

¹² “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en: *Critique*, (París), 1967, año 33, n° 239, pp. 439-465. O en D. Navarro, art. cit., pp. 1-24.

¹³ La palabra intertextualidad fue una novedad a finales de los sesentas, pero desde la antigüedad han existido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro, u otros. Desde Aristóteles en su poética, donde menciona las reproducciones por imitación, el estudio de fuentes e influencias, “—parodia, cetón, palinodia, paráfrasis, travestí, pastiche, alusión, plagio, colage, etc.— Sin embargo, el inmediato éxito del nuevo término generalizador, demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva”. “Intertextualité: treinta años después”, en D. Navarro, *op. cit.*, vi.

¹⁴ Cf. Iris M. Zavala, “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, en: *Teorías literarias en la actualidad*, G. Reyes, El Arquero, Madrid, 1983, pp.79-129. Para Zavala lo dialógico concierne fundamentalmente a “la interacción entre los sujetos parlantes (locutor = voz hablada o activa; emisor = voz del circuito comunicativo, escrito), y los cambios de discurso, bien sean del interior de la conciencia o en el mundo real”, p. 89.

¹⁵ Cf. José E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 53.

y se entrecruzan con las del *otro*".¹⁶ Es decir, los enunciados lejanos en el tiempo se incorporan en nuestro presente, pues: "no existe, ni la primera, ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito".¹⁷ Esto nos importa porque, como se verá más adelante, es posible percibir la multiplicidad de voces que subyacen en el discurso narrativo en *Galaor*.

Así pues, como ya se mencionó es Kristeva quien asienta el concepto de intertextualidad, aunque atribuye a Bajtín la idea motora, y por ello, propone que el texto literario esté penetrado de voces o palabras ajenas:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos [...] Se crea, así, en torno al significado poético un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominamos a este espacio intertextual.¹⁸

Es este espacio el lugar donde se cruzan dos o más códigos que se hallan en relación de negación mutua. Kristeva nos revela el significado de esta negación en tres posibles tipos de conexiones que vinculan fragmentos poéticos a textos concretos y en los que se perciben citas, en ocasiones literales de autores anteriores. Estas conexiones se ejemplificarán, brevemente, con los textos *La bella durmiente del bosque* de Charles Perrault y *Galaor* de Hugo Hiriart,¹⁹ de la siguiente manera:

1. La negación total: en donde la secuencia extranjera es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido.

En la *bella durmiente del bosque*, la parte medular de la historia consiste en el despertar de la doncella que ha dormido por un periodo de cien años; en *Galaor* aparece el

¹⁶ I. M. Zavala. art. cit., p. 93.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ Kristeva, J. *Semiótica 2*, trad. José, M. Arancibia, Espiral Fundamentos, Madrid, 1978, p. 67.

¹⁹ Charles Perrault, "La bella durmiente del bosque", en, *Los cuentos de Charles Perrault*, trad. María Luz Huidobro, Editorial Universitaria, Chile, 1980, pp. 5-12. Y Hugo Hiriart, *Galaor*, Joaquín Mortiz, México, 1972. Estos textos se utilizarán a lo largo de todo el trabajo, por tanto, sólo se colocará la página entre paréntesis para su referencia. Aclaramos que existen otras ediciones de los textos.

mismo tópico: una pequeña, apenas una bebé, es disecada, y a semejanza del letargo anterior, permanecerá inmóvil, aunque aquí el lapso no queda definido; de igual forma, hay que despertarla; sin embargo, no es el fin único de la historia, pues en realidad ésta se encauza cuando la joven es secuestrada y la negación total se revela a partir de que el sentido de la historia se invierte. Ello significa que en el texto referencial el punto medular es el despertar de una joven y en el texto en que la referencia se inserta es el rescate de una joven.

2. Negación simétrica: el sentido general de los dos fragmentos es el mismo.

En el texto de Perrault se pretende despertar a la bella dormida y en el de Hiriart, transformar y revivir a la disecada; en síntesis, el sentido general de ambos es volverlas a la vida, es decir, resucitarlas.

3. Negación parcial: sólo se niega una parte del texto referencial.

La parte referencial negada es la belleza, puesto que en el momento onírico, mientras una doncella yace en su lecho conservando este atributo, otra, es exhibida sobre un pedestal, con su aspecto repulsivo, como rareza de circo.

Al manejar un concepto amplio de intertextualidad, Kristeva nos dice que “el texto poético es producido por un movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto”.²⁰ Así, el objetivo intrínseco de la creación literaria, o textual, es exponer una afirmación mediante un texto o fragmento textual que fue tomado para apoyarlo y, al mismo tiempo, su negación, que es el proceso de contextualizar el texto previo. Según Kristeva todos los textos de la modernidad se basan en la intertextualidad, ya que: “se hacen absorbiendo y destruyendo los demás textos, logrando alter-junciones

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

discursivas”,²¹ y lo ejemplifica con el vínculo de la práctica poética entre Poe-Baudelaire-Mallarmé, entre quienes la relación se da de la siguiente manera: “Baudelaire traduce a Poe; Mallarmé dice que recoge de Baudelaire, y sus primeros escritos siguen la huella de Baudelaire, igualmente Mallarmé también traduce a Poe y sigue su escritura y así sucesivamente”.²²

Kristeva plantea entonces que la intertextualidad es un concepto que sirve para realizar análisis literarios más profundos y permite comprender las transformaciones de sentido cuando los textos son retomados, reelaborados y enriquecidos, al ser colocados en contextos diferentes, es decir, en diálogo con distintos textos. La intertextualidad es un proceso que supone la transposición de un sistema de signos a otro; así, también incluye prácticas discursivas anónimas y códigos cuyos orígenes se han perdido en el tiempo. Por lo mismo, propone una nueva forma de lectura, y desecha su concepción lineal. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, que no se presenta ya como algo único, ni autónomo; no está cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos.

Partiendo del concepto de intertextualidad introducido por Kristeva, otros estudios han tenido la finalidad de ampliarlo o restringirlo. Por ejemplo, Roland Barthes, al afirmar que “todo texto es un intertexto”, amplía el concepto abiertamente:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él a diferentes niveles debajo de formas más o menos reconocibles; los textos de culturas antiguas así como de las más próximas, todos (los textos) son un tejido nuevo de citas. Pasando del texto, distribuido en él, en los códigos de las obras artísticas, de las fórmulas de modelos rítmicos, de fragmentos del lenguaje social, etc. Porque siempre hay lenguaje anterior al texto y al autor. La intertextualidad condición de todo texto, cual fuere, no se reduce evidentemente a un problema de origen o de influencia; intertexto es un campo general de formulas anónimas, donde raramente se repara en el origen, ya que las citas son inconscientes o automáticas.²³

²¹ *Loc. cit.*

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ R. Barthes. “Texte (théorie du)”, en *Encyclopedia Universalis*, París, t. XV, pp. 1013-1017.

Al reafirmar el sentido de intertextualidad, Barthes lo separa de la noción de fuentes literarias, y hace que se estire a tal grado, que algunos críticos, entre ellos Heinrich Plett, no estén de acuerdo con la afirmación inicial de la cita anterior; por tanto, sugieren que el planteamiento sea a la inversa: “todos los intertextos son textos”.²⁴ Por otro lado, Hans-George Ruprecht²⁵ considera que Barthes volvió inoperante el concepto de intertexto por ampliarlo tanto. Si en algún momento se consideró que los conceptos de fuentes e influencia eran ambiguos y equívocos por su vaguedad y por el crecido número de datos que traían consigo, con la extensión que hace Barthes del término, piensan estos críticos, se vuelve a caer en lo mismo. Después de notar el problema que semejante extensión acarrea, se comienza a matizar, diferenciar y complementar el campo de la intertextualidad,²⁶ ya que era lo suficientemente amplio como para que se precisaran diferentes divisiones, como las siguientes:

–Intertextualidad externa: relación de un texto con otro texto.

–Intertextualidad interna: relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo.

–Intertextualidad propiamente dicha: relación entre autores diferentes.

–Intratextualidad: relación entre textos del mismo autor.²⁷

Como se puede observar, lo que se pretende es ampliar o restringir el concepto. Algunos autores como Gérard Genette o Claudio Guillén, piensan que lo ideal es

²⁴ Cf. Heinrich Plett, “Intertextualidades”, en *Criterios*, edición especial, la Habana, julio 1993, p. 65-94.

²⁵ Cf. H-G Ruprecht, art. cit., pp. 25-35.

²⁶ En 1997 Desiderio Navarro, hace un paseo histórico por la intertextualidad, por la fortuna del término y el desarrollo e interpretación del concepto desde su origen en el dialogismo bajtiniano y la aportación kristeviana; pero, además, lleva a cabo una primera selección de textos en torno al asunto (Kristeva, Ruprecht, Genette, Arrivé, Dällenbasch, Jenny, Riffaterre, Zumthor, Perrone-Moisés...) de lo que sería una *Summa intertextual* que abarcará cinco volúmenes.

²⁷ Martínez Fernández J. E., *op. cit.*, p. 60.

restringirlo, y pretenden hacerlo operativo críticamente, entendiéndolo como la presencia efectiva de otros contextos en un texto, explícita o implícitamente; este tipo de intertextualidad suele reducirse a cita y alusión. Gerard Genette en su obra *Palimpsestos* desarrolla el concepto dentro de la transtextualidad, que define como “trascendencia textual del texto” y como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.²⁸ Él percibe cinco tipos de relaciones transtextuales; la primera es justamente la intertextualidad:

1. La *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita; en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia, no declarada pero literal; y mucho menos explícita, la alusión.
2. La *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prefacios, epílogos, prólogos; notas al margen, a pie de página; epígrafes; ilustraciones, etc.
3. *Metatextualidad* o comentario, une un texto con otro que habla de él sin citarlo; incluye esencialmente la relación crítica.
4. *Hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación indirecta.
5. *Architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).²⁹

Como se puede ver en *Galaor*, existen ciertos parentescos funcionales entre la intertextualidad y la hipertextualidad de Genette. En una, la copresencia de dos o más textos y la presencia palpable de un texto en otro (cita, alusión, plagio, etc.); en otra, un texto toma a otro como fondo (imitación, adaptación, continuación, parodia, etc.). En el análisis de *Galaor*, estas dos nociones se alternarán sin hacer las distinciones terminológicas que marca Genette.

En conclusión, los conceptos amplio y restringido de intertextualidad revelan que no existe confrontación alguna entre ambos, puesto que desde la concepción amplia, la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido

²⁸, Genette Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

²⁹ *Ibidem.*, pp. 10-14.

como un tejido de textos, de tal forma que un texto remitiría siempre a otros textos, comprendería o abarcaría todo, desde el dialogismo y la actividad verbal como huella de discursos anteriores, a la transtextualidad y todas sus formas; así se comprende el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos, como mosaico de citas, a la manera de Kristeva o de Barthes. La intertextualidad restringida, por su parte, habla de citas, préstamos, plagios, alusiones concretas, marcadas o no marcadas; es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de aquellos textos aludidos, insertos en ese otro texto nuevo del que forman parte.

Por lo anterior, reconocemos que la intertextualidad restringida es el concepto que más se ajusta para el análisis de *Galaor*. Asimismo, entre las nociones funcionales que se registran dentro de esta concepción están la cita y alusión, nociones que serán básicas para el estudio; de igual manera, serán útiles la descontextualización y recontextualización, y particularmente se atenderá a uno de los mecanismos más recurrentes de la intertextualidad, la parodia.

1.1 Cita y alusión

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.
—Seguramente. Ya no quedan más que citas.
La lengua es un sistema de citas.
Jorge Luis Borges.

Cuando se recurre a una cita dentro de textos literarios, ésta no permanece inalterable; más bien, se re-crea o sufre transformaciones,³⁰ de tal suerte que proporciona nuevos valores y significados al texto donde se inserta. Acerca de la cita, Graciela Reyes afirma:

Es una representación lingüística de un objeto también lingüístico: otro texto. Esta representación puede ser parcial o total, fiel o aproximada, entre el texto citado y el texto citador hay siempre alguna relación de semejanza, en todo o en alguno de los rasgos del texto [...] Un texto citado es, pues, una

³⁰ Plett nos dice que estas transformaciones son básicamente idénticas a los tipos de transformaciones empleadas en la teoría estilística y la gramática transformacional generativa; la única diferencia es que su presente campo de aplicación es definido en términos intertextuales. Las respectivas transformaciones son la adición, la sustracción, la permutación y la repetición. art. cit., p. 72.

imagen de otro: lo representa como si fuera una fotografía, un dibujo o una grabación. Pero esa imagen [...] no es nunca completa, y rara vez es fiel.³¹

Una cita en el campo intertextual muestra ciertas características inconfundibles que permiten distinguirla. H. Plett, refiere cuatro: la más obvia, la repetición intertextual, un pre-texto es reproducido en un texto posterior; otra, su carácter segmental, el pre-texto no es reproducido íntegramente, sino solo de manera parcial, como *pars pro toto*; una cita nunca es autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo; la cita no constituye una parte orgánica del texto, sino un elemento extraño extirpable. Para integrar estos elementos, Plett define a la cita como un elemento que “ repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*”.³²

Respecto a la alusión, Mortara Garavelli señala que “es una figura retórica de carácter lógico inserta tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución; en su variedad de aspectos la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un dar a entender apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, o a su cultura”.³³ Entre las diversas modalidades de alusión, la que concierne en este momento es la alusión textual. Según Beaugrande y Dressley, “por alusión textual se entiende, la manera en que los comunicadores hacen referencia o utilización a textos conocidos”.³⁴ Si todo texto previo puede ser utilizado para producir uno nuevo, la práctica lógica conduciría al uso alusivo de textos conocidos, con la finalidad de facilitar la interacción comunicativa con el receptor, siempre y cuando éste sea la meta del emisor.

³¹ Graciela Reyes, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Arco/Libros, Madrid, p. 12.

³² Plett H.F., art. cit., p. 71.

³³ Mortara Garavelli, B. *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 294.

³⁴ Beaugrande y W. V. Dressley, *Introducción a la lingüística del texto*, Ed. Ariel, Barcelona, 1997, p. 255.

silenciosa cuando propicia un nuevo texto original y éste, a su vez, es remitido a nuevos receptores potenciales.

La transducción literaria en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y la trasferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes), en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.) transducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literaria, formación literaria y otras. En estos distintos canales de transducción se producen transformaciones textuales que abarcan desde *citas* literales hasta textos *metateóricos*, substancialmente diferentes”.³⁹

Como podemos ver, se trata de un proceso activo en el que un texto literario se transforma en otro; en un proceso de adaptación se insertan ciertos mecanismos intertextuales, como la cita, la alusión, la imitación, la re-escritura en un género literario distinto, traducción, plagio o parodia.

1.3 Nota sobre la parodia

Helena Beristáin afirma que la parodia es una obra original lograda a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otros textos, es cuando “pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc”.⁴⁰ También hace ver que puede ser la imitación burlesca de una obra, de un estilo, de un género o un tema tratados antes con seriedad.

En la etimología de la palabra *parodia* encontramos que la raíz *odos* del término griego, significa “canto” y el prefijo *para* tiene dos significados, “frente a” o “contra”. Según Linda Hutcheon, la parodia se define como “contra-canto”.⁴¹ Genette, en *Palimpsestos*, nos dice: la etimología: *oda*, es el canto; *para*: “a lo largo de”, “al lado” [...]; de ahí parodia sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz, en

³⁹ *Ibid*, p. 92.

⁴⁰ H. Beristáin. *op. cit.*, p. 387.

⁴¹ Cf. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia”, en: V.V. A.A. *De la ironía a lo grotesco*, UAM-I, México 1992. p. 178.

contracanto -en contra punto- o incluso cantar en otro tono".⁴² De aquí se desprende que parodia sea "cantar con otra voz", esto es, que la parodia sea imitación, pero también transformación.

Para Calderón Demetrio, en su diccionario de términos literarios, la parodia es la imitación irónica o burlesca de personajes (de formación caricaturesca, de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa-satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico. Esta última forma de parodia tiene sus orígenes en la literatura griega (Aristófanes parodia en *Las ranas* obras trágicas de Esquilo y Eurípides. Por otra parte, *La Batracomiomaquia* supone una imitación burlesca de *La Ilíada*).⁴³

La parodia es una forma de intertextualidad, y, al igual que otras formas intertextuales son la alusión o la cita, se efectúa a partir de la superposición de textos. La forma más rigurosa de la parodia, según Genette, consiste "en retomar literalmente un texto reconocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras".⁴⁴ En resumen el ámbito de lo paródico se da en un texto construido con otros textos, que se elabora a la vez, a partir de ellos y en contra de ellos. Así pues, si llegara a perder ese mecanismo de referencia, que es su principio mismo, se escaparía toda significación posible y, entonces, la parodia se perdería.

⁴² Genette Gérard, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ Calderón Demetrio, quien menciona que la parodia se manifiesta en la época medieval, en las obras de tema religioso (sermones cómicos, imitación burlesca de himnos litúrgicos por parte de los goliardos; parodias de género épico, en *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma* en *El libro del Buen Amor*, etc.) En el Renacimiento con *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, con su reconocido espíritu "carnavalesco", estudiado por M. Bajtín. La obra cumbre de la literatura paródica universal es el *Quijote*, respecto a los libros de caballería. En éste como en todo gran libro de carácter paródico, se advierte un juego irónico recurrente entre el discurso del autor y los textos parodiados. Esteban Calderón Demetrio, *Diccionario de términos literario*, Alianza, Madrid, 1996-1999; pp. 808-809.

⁴⁴ Genette Gérard, *op. cit.*, p. 27.

2. Hadas, seres encantados y artes mágicas

*El hada más hermosa ha sonreído
al ver la lumbré de una estrella pálida,
que en el hilo suave, blanco y silencioso
se enrosca al huso de su rubia hermana.*

*Y vuelve a sonreír, porque en su rueca
el hilo de los campos se enmaraña.
Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.*

*La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruelas de marfil y plata.
Antonio Machado*

Hiriart recrea en *Galaor* el universo maravilloso de la novela de caballería e inserta seres que pueden revelar el destino, individuos que sufren las consecuencias de las artes mágicas; y no falta aquel que pretende dominar la naturaleza del hombre con pócimas y brebajes. Entre esos prodigios se encuentran las *fées*⁴⁵ o hadas, que son las que encauzan la trama de la novela. Por esto, el análisis de la obra comenzará con ellas, pero antes es necesario acercarse, aunque brevemente, a su peculiar naturaleza.

2.1 Aproximación al tema de las hadas

Las hadas ocuparon un lugar importante en el imaginario medieval y renacentista y han logrado con insólito éxito perpetuar su existencia hasta nuestras sociedades modernas. Su presencia la encontramos tanto en el folclore como en textos literarios, en dibujos animados, en películas, e incluso, en estos días se las ha comercializado sin moderación por cierta tendencia que han tenido los productores de cine en recurrir a textos que aludan a

⁴⁵ “La palabra *fée* (hada) se remonta a la Edad Media, hacia el año 1150. En la *Pèlerinage de Charlemagne*, un hada llamada Maseut ejecuta una magnífica colcha, mientras que en la *Estoire des engleis* de Geffrei Gaimar, Elftroed es tan bella que Edelwold la toma por una ‘*fée*’. Según la etimología [...] ‘*fée*’ deriva del latín *fatum*, el destino, y de *fata*, nombre que designa a la diosa de los destinos en las inscripciones latinas. Entre los romanos las *fata* eran asimiladas a las ninfas, silvanos y otras divinidades secundarias de la naturaleza, cuya benevolencia había que ganarse mediante altares campestres recubiertos de inscripciones propiciatorias.” Édouard Brasey, *Hadas y elfos. El universo feérico I*, trad. Esteve Serra, José J. De Olañeta, editor, Barcelona, pp. 31-32.

seres fantásticos, con el fin de llevarlos a la pantalla. Respecto a su origen, como el de muchos seres maravillosos, es algo incierto, pero tradicionalmente se las asoció con las *Fata* o Parcas. En el mundo clásico antiguo se reconocen y manifiestan, en diversas culturas, tres damas con una particular misión: decidir el destino de los hombres al nacer. Para los griegos eran las Moiras; para los romanos, las Parcas; y en el norte de Europa, las Nornas germano-escandinavas. Las Moiras eran tres hilanderas asociadas al destino de cada ser humano. Se dice que eran hijas de Zeus o, a veces, de la Noche. Se llamaban Cloto, Laquesis y Átropos. Una de ellas hilaba el hilo de la vida, otra lo iba enrollando y la tercera lo cortaba en el momento mismo de la muerte. Las Parcas romanas no tenían un nombre particular para cada una. Se decía que eran tres hermanas hilanderas y que, de ellas, la primera presidía el nacimiento, la otra el matrimonio y la última, la muerte. Por eso se llamaban *tria fata*, que significa tres destinos. Las Nornas germano-escandinavas eran tres vírgenes gigantescas y crueles, llamadas Urd, Verdandi y Skuld, nombres que significan respectivamente Pasado, Presente y Futuro. Regaban el árbol cósmico Ygdrasil junto al cual vivían. Su función era decidir el destino de los humanos; permanecían en la cabecera de la cuna del recién nacido, para revelar lo que sería de su vida.⁴⁶ En general, estas singulares damas que representaban una tríada inseparable tenían en esencia la misma función, decidir el destino de los seres humanos al nacer. Harf-Lancner sugiere que son ellas el posible génesis de lo que posteriormente serían las hadas madrinas.

La Edad Media cristiana pretendió desfuncionalizar a los seres mágicos de las culturas paganas reduciendo sus connotaciones divinas y, relacionándolos con lo diabólico, logró con cierto éxito trastocar la presencia de esas entidades. San Agustín, en *La ciudad de*

⁴⁶ Sobre el tema, véase: Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa, el imaginario antropológico medieval*, tomo I, Monte Ávila, Latinoamericana, Caracas, 1996. pp. 160-342.

Dios, refiriéndose a su época afirma que “silvanos y faunos, vulgarmente llamados ícubos se presentan a menudo en los bosques a las mujeres de modo impúdico para tratar de poseerlas; y que igual pasa con unos demonios galos llamados *diusius*”.⁴⁷ Los seres del bosque fueron asimilados con los demonios cristianos. Martianus Capella, autor del siglo V, en su obra *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, dice que:

lagos, bosques, fuentes, ríos y sitios inaccesibles están poblados de criaturas antiguas como panes, faunos, sátiros y silvanos. Hay en ellos también *fatuae*, esto es, ninfas, criaturas femeninas, [...] a veces se las llama *fautuae* o *fanae* porque profetizan, ninguno de estos seres es inmortal, aun cuando viven mucho tiempo; pero pueden predecir cosas y perjudicar a las gentes.⁴⁸

Aunque la cultura clerical no reconoce a estos seres propiamente como hadas, hace mención a este tipo de prodigio y le atribuye el dominio de la profecía y la dádiva de la donación. Por otro lado, bajo la misma ideología cristiana se decía que estas entidades eran parte de aquellos ángeles indecisos que no tomaron partido ni de la insurrección de los rebeldes ni de la permanencia en el seno divino y por esto fueron arrojados a los abismos del infierno. Al descender suspendieron su caída y permanecieron en bosques, lagos, mares, bajo tierra o en el aire, recibiendo diversos nombres como: Hadas, Ondinas, Gnomos, Duendes, Salamandras y Sílfides.

Las hadas, particularmente aquellas que aparecen en textos literarios medievales generalmente no conservan este nombre, sólo se las halla bajo nombres fútiles como damas, dueñas o damiselas; en ocasiones fungen como mensajeras o compañeras de otras señoras; a veces aparecen ante un caballero y lo requieren de amores. En ocasiones, los caballeros son conducidos al universo de los seres mágicos y ahí permanecen aparentemente poco tiempo; cuando desean volver, se les aclara que el mundo donde ellos habían habitado ya no existe, la temporalidad entre ambos mundos es completamente distinta; si insisten en

⁴⁷ Citado en Acosta, *ibíd.*, p. 165.

⁴⁸ *Loc. cit.*

volver se les impone un tabú,⁴⁹ y si no lo acatan, las consecuencias son graves. Laurence Harf-Lancner clasificó como morgánicos los relatos que narran los amores entre un ser humano y una hada. También existen los de tipo melusínicos en los que el hada ama tanto a su caballero que decide vivir con él he incluso darle hijos; claro, también imponiéndole un tabú.

Estos seres cautivaron el imaginario del hombre con su deslumbrante beldad, de tal suerte que, tanto en los *lais* como en la novela artúrica, en relatos caballerescos, en tradición oral y posteriormente en algunos cuentos infantiles; las hadas han sido casi siempre descritas y caracterizadas como mujeres de inusitada belleza, poseedoras de inmensas fortunas, conocedoras del destino y amables donadoras.

2.2 Descripción y características de las hadas

Estos seres emparentados con dioses o ángeles caídos conservan una excepcional belleza, de rasgos finos, perfectos y gráciles cuerpos, níveas, con luengos y dorados cabellos; un imán ineludible para aquel que logra un encuentro con ellas, como se observa en el *lai Lanval* de María de Francia, en donde la belleza es el rasgo primordial para que el héroe sea atraído por la dama que lo ha elegido:

miró abajo hacia el río, y vio venir a dos doncellas: ¡nunca las había visto tan bellas! Iban vestidas con gran riqueza, ceñidas muy ajustadas en sendos briales de púrpura oscura; [...] —Señor Lanval, mi doncella, que es tan discreta, hermosa y noble, nos envía a buscaros [...] estaba la doncella; al lirio y a la rosa fresca, cuando brotan en primavera, superaba en belleza. Estaba echada sobre un lecho muy

⁴⁹ Del polinesio *tabú*, lo prohibido. *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2000, sv. *Tabú*. En las sociedades primitivas las reglas de pureza ceremonial observadas por los reyes divinos, jefes y sacerdotes concuerdan con mucho respecto a las reglas observadas para los homicidas, enlutados, parturientas, púberas, cazadores, pescadores y otros. A nosotros estas personas de clases tan variadas nos parecen diferir totalmente de carácter y condición; a unos los denominaríamos sagrados, y a los otros, manchados, polutos, impuros. Pero el salvaje no hace de ellos tal distinción [...] Para él, el rasgo común de todas estas personas es que son peligrosas y están en peligro, y en el que están y al que exponen a los demás es el que denominamos espiritual o fantasmal y, por tanto imaginario. [...] Separar a estas personas del resto del mundo para que el peligro espiritual no les alcance a ellos ni se extienda a los demás es el objeto de los tabúes. James George Frazer, *Objetos y palabras tabú*, FCE, México, 1997, pp. 5-6.

hermoso —las sabanas valían un castillo— en pura camisa. Tenía un cuerpo muy bien formado y precioso.⁵⁰

En el *lai Guingamor*, también observamos la atrayente seducción que estos portentos prodigan al mostrar sus cuerpos casi o totalmente desnudos:

Entonces el caballero entró en el llano y encontró una fuente bajo un frondoso olivo [...] la fuente era clara y bella y la arena de oro y plata. Una doncella se estaba bañando en ella y otra le peinaba los cabellos y le lavaba los pies y las manos. Sus miembros eran bellos, largos y torneados, no había en el mundo nada más hermoso, ni flor de lis ni rosa como la doncella que estaba desnuda.⁵¹

Parte importante de este magnetismo que ejercen las hadas sobre los humanos es el fastuoso entorno que las envuelve, los lugares donde habitan, ya sean castillos maravillosos o, incluso, sutiles tiendas de acampar, cubiertos con indescriptibles riquezas y cuantiosos tesoros, como se percibe en *Guingamor*:

Estaba a punto de alcanzar al jabalí cuando apareció ante sus ojos la muralla de piedra de un gran castillo. Los muros eran de mármol verde y en la entrada se erguía una torre que parecía de plata y que irradiaba una luz maravillosa. Las puertas eran de puro marfil con incrustaciones de oro y no había en ellas ni balda ni cerrojo. [...] nunca había visto otro más rico [...] oro puro por todas partes. Incluso las salas que lo rodeaban estaban construidas con piedras preciosas.⁵²

Esta infinita fortuna también se encuentra en *Lanval*:

De esta forma lo llevan al pabellón, que era muy bello y bien hecho. Ni la reina Semiramis, cuando tenía mayor riqueza, más poder y más sabiduría, ni el emperador Octaviano, habrían podido pagar el paño de la derecha. Tenía el pabellón un águila de oro puesta encima; no soy capaz de decir su precio, ni el de las cuerdas, ni el de las estacas que lo sujetaban por la tela: bajo el cielo no hay rey que lo pudiera pagar por mucha riqueza que diera.⁵³

Preciso es que para lucir su belleza y caudales porte un glorioso atuendo, que, como todo en ella, se presenta con delicado lujo y ostentando gran riqueza. Una particularidad importante en su vestido es el color, ya que está cargado de simbolismos; en buena parte de la Europa continental el color más usual fue el blanco, asociado al agua, la luna y la muerte. En las

⁵⁰ En: María de Francia, *Lais*, trad. Carlos Alvar, Alianza editorial, Madrid, 1994, pp. 84-86.

⁵¹ En: *Nueve lais bretones y La sombra de Jean Renart*, intr. y trad. Isabel de Riquer, Siruela, Madrid, 1987, p. 53.

⁵² *Ibidem*, p. 52. Una observación pertinente es reconocer al animal conductor, en este caso un jabalí, un detalle revelador de su condición sobrenatural es su color completamente blanco, hay que recordar que la transmutación es una de las cualidades de las hadas y en ocasiones adquieren un aspecto zoomorfo, para atraer al héroe.

⁵³ María de Francia, *op. cit.*, p. 85.

islas británica, sobre todo en Irlanda, Escocia o el país de Gales, fue el color verde que también estaba asociado a la muerte, por influencia celta. Claude Lecouteux menciona: “el verde es el signo irrefutable de su pertenencia al más allá, entendido tanto en el sentido de imperio de los muertos como en el de reino de las hadas”.⁵⁴ En ocasiones, el color rojo aparece en detalles; por ejemplo, muchas hadas irlandesas fueron descritas con túnicas de color verde y zapatillas rojas.⁵⁵

El que los seres feéricos se sienten atraídos por los humanos se resuelve, bajo la concepción cristiana, como la carencia del alma. El soplo divino que el hombre posee, y que estos seres extrañan, es la particularidad que anhelan; por esto, bajo sus inherentes cualidades de profetisas, donadoras e incluso seductoras, las hadas se muestran complacientes con sus elegidos. “El hada conoce al héroe, lo ama, ha dejado el otro mundo para acudir a su encuentro”.⁵⁶ En el momento en que se concreta la unión, ella marcará el destino del héroe, así también, lo colmará de placeres y dones, como se muestra en *Lanval*.

Cuando la muchacha oyó hablar al que tanto la amaría, le otorgó su amor y su persona. ¡Ahora está Lanval en el buen camino! Luego, le ha concedido un don: no deseará nada que no tenga según su deseo; que dé y gaste con generosidad, ella le encontrará abundantes bienes. Lanval está bien abastecido: cuanto más gaste, más oro y plata tendrá (p. 86).

Otra manifestación de cómo lograban modificar el destino se relaciona con la cuna de un recién nacido, a la que acudían con el propósito de otorgarle ciertos dones; entonces en honor de ellas, se organizaba un gran festín y se procuraba no irritarlas, pues de lo contrario

⁵⁴ Claude Lecouteux, *Enanos y Elfos en la Edad Media*; prefacio de Régis Boyer, trad. Francesc Gutiérrez José J. De Olañeta, editor, Barcelona, 2002, p. 30.

⁵⁵ El color rojo básicamente se presenta en detalles, en animales feéricos; estos tienen las orejas o el hocico rojo, también hay que recordar que se presenta en historias o cuentos posteriores como en *El cuento de las zapatillas rojas*, o en *El Mago de Oz*, incluso la misma *Caperucita roja*.

⁵⁶ C. Lecouteux, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*, pres. Régis Boyer, trad. Plácido de Prada, José J. De Olañeta, editor, Barcelona, 1999, p. 80. C. Lecouteux menciona que este tipo de encuentros suceden en el universo onírico, pues es en la vigilia o en el letargo cuando es propicio dicho encuentro; además se da en un lugar fronterizo entre el mundo sobrenatural y el de los humanos, fuera de la civilización, en la selva, el bosque, o en un vado, para él, el que textos medievales acudan a la figura del hada justifica cierta creencia sobre el más allá, lugar a donde en ocasiones se refugia o escapa el espíritu o el alma.

el don sería negativo. En *Huon de Burdeos*, obra del siglo XIII, se narra cómo las hadas asisten al nacimiento del elfo o enano Oberón y la manera en que lo colman de dones, pero también de qué modo una de las hadas asistió sin agrado, y le otorgó el ser enano y jorobado, lo que las otras mujeres sobrenaturales compensan ampliamente con una serie de cualidades que le ofrecen, entre otras, que sea el ser más bello que haya habido jamás. Acción semejante se observa también en *La Chanson d'Ogier*, obra del siglo XIV, en la que se presentan seis hadas ante la cuna del héroe recién nacido, sin que ninguna sea mala, ni se moleste por nada, quizás por la pena que les causa ver que el niño duerme, inocente, cerca de la madre, que acaba de morir; cada hada le otorga un don excepcional. Una de esas hadas es, por cierto, Morgana, quien después de otorgar el don anuncia que el héroe será su amante.⁵⁷ Podemos ver en este caso las dos acepciones del hada, madrina y amante; por supuesto, al unirse con los humanos que han elegido, modifican y dirigen el destino de éstos, aportándoles amor, felicidad, riqueza y, en ocasiones, incluso hijos. El hecho de relacionar eróticamente a seres de otro mundo con mortales, nos remite a la mitología grecorromana, en la que los grandes dioses buscan mortales para ayuntarse; entre los seres que conservaron este gusto se encuentran los dioses menores, los panes, los faunos, los sátiros, los silvanos y las ninfas que la época cristiana medieval condenó como demonios y nombró íncubos y súcubos.

Es pertinente hacer alusión al tamaño de las hadas, porque los seres que posteriormente se insertan en el imaginario renacentista apenas miden unas pulgadas, de modo que no podemos imaginarlas como amantes; en cambio, el hada medieval era una mujer de tamaño normal, semejante al humano, o de mayor estatura; las hadas madrinas

⁵⁷ En palabras de C. Lecouteux, “ella era su genio bueno, su genio tutelar, y no lo dejó ni un momento desde que salió de la primera infancia de hecho, desde el nacimiento si nos remitimos a las tradiciones escandinavas”. Esta hada es su destino, su suerte. *Op. cit.*, p. 82.

también requerían una estatura adecuada, porque en el momento de presentarse ante el recién nacido, al que cubrirían de dones, su figura debía sobresalir ante la concurrencia, y resaltar no sólo su aspecto físico, sino también el halo de poder que las definía. Curiosamente, el tamaño del hada fue variando con el paso del tiempo, se encogieron y, por influencia de Walt Disney, ubicamos perfectamente esta reducción; Campanita de *Peter Pan* y las hadas de *La bella durmiente* son un claro ejemplo. Sin embargo, hay que recordar que Campanita no es pequeña siempre; al igual que las hadas maduras y regordetas de *La bella durmiente*, tienen la capacidad de crecer o reducirse a voluntad. El hecho de que las hadas hayan disminuido su tamaño, según V. Acosta, fue por “el agotamiento del hada medieval tras ser demonizada y cargada de defectos por el cristianismo o humanizada en exceso por la literatura caballeresca y la novela artúrica”,⁵⁸ no por esto las hadas iban a desaparecer del imaginario colectivo, aunque sí fueron transformadas. Gervasio de Tilbury, en *Ocios imperiales*, texto escrito en el siglo XIII, señala que hay ciertos seres pequeños a los que se les puede asociar con las hadas. “Las *portunas* [...] son muy pequeñas y apenas miden una pulgada y media, de cara arrugada y vestidas con remiendos [...] Eran buenas, aunque capaces de ocasionar triquiñuelas”.⁵⁹ No hay que olvidar la aportación que hace Shakespeare a esta reducción; en su obra *Sueño de una noche de verano* encontramos al servicio de la reina de las hadas, Titania, a una serie de seres minúsculos, y aunque no se menciona textualmente, se deduce que poseen alas.

Puck.- ¡Hola, espíritu! ¿Por dónde vagas?

⁵⁸ V. Acosta, *op. cit.*, p. 297. Como un ejemplo de la humanización del hada en la literatura medieval, encontramos, en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes, a Luneta, una mujer que ayuda a Yvain a ocultarse, de una manera muy particular, pues le ofrece como préstamo un anillo, que tiene el poder de desaparecer a aquel que lo coloca en su dedo. Como podemos ver, no toda mujer común y corriente posee un anillo como el de Gíges, es pues de suponerse que esta mujer, si bien ya no es una hada con todas sus cualidades, sí se le puede emparentar con el mundo feérico. Observación tomada del curso “El rey Arturo y su mundo,” impartido por Ana María Morales Rendón.

⁵⁹ V. Acosta, *op. cit.*, pp. 296-297.

Hada.- Sobre el llano y la colina, entre arbustos y rosales silvestres, sobre el parque y el cercado, por entre el agua y el fuego; por todas partes vago más rápida que la esfera de la luna, y sirvo a la reina de las hadas para emparar de rocío sobre el césped los círculos que dejan sus bailes.⁶⁰

Estos pequeños seres pueden ser el origen de las hadas diminutas que en los siglos XVIII y XIX se impusieron en el mundo, dando lugar así a una categoría literaria denominada “Cuentos de hadas o cuentos maravillosos”.⁶¹

Buena parte de los rasgos característicos que poseen estos seres, los recoge puntualmente Hiriart e incorpora en *Galaor* varios tipos de hadas, como las hadas morenas, ejemplares únicos que fungen como mercenarias, pues se venden a la familia de los Insinuanes. En consecuencia, sobre la familia cae una maldición que se transmitirá por generaciones:

Procedía Ana de ilustres prefectos de una ciudad del septentrión; familia de pacíficos usureros que se apoderaron del mundo sin desenfundar espada ni lanzar gritos de guerra. Los insinuanes, sus antepasados, compraron a las hadas morenas y, por ello, la familia fue maldita por un bisnieto de Tiresias, el mago ciego (p. 73).

Estas hadas son un ejemplo de recontextualización innegable, Hiriart las despoja parcialmente de sus características míticas y las convierte en meras asalariadas al servicio de aquel que pueda costear su asistencia. No obstante, su naturaleza feérica está presente, es innegable la molestia que el descendiente de Tiresias, otro ser con poderes maravillosos, profesa por el acto reprochable de venderse. También encontramos a un cuarteto de hadas muy jóvenes, inexpertas, sencillamente necias y con el agravante de ser púberes, ya que “la mayor de ellas apenas llega a los trece años” (p.12); estas jóvenes hadas son As de Copas, Sota de Bastos, Tres de Oros y Seis de Espadas⁶² quienes, al fungir como hadas madrinas, deben llevar a cabo la principal función de las hadas: fijar el destino de los hombres al

⁶⁰ William Shakespeare, *Obras completas*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1978, p. 1005.

⁶¹ Vladimir Propp, *Las raíces del cuento*, trad. José M. Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1998, p. 553.

⁶² No abordaremos el tema de los arcanos o la cartomancia pues el estudio está centrado en la intertextualidad de los libros de caballerías.

nacer, destino que será fatídico para Iris Emulación Púrpura Neblinosa Brunilda, quien, al recibir los ansiados dones que las jóvenes haditas le prodigan, cae en desgracia:

Por acción de los dones, habíase metamorfoseado: su cabeza por guardar inteligencia había crecido desmesuradamente, los rasgos antes armoniosos de su cara, eran ahora los de un desapacible batracio; los brazos y piernas de laudista consumada, eran musculosos y blancuzcos semejantes a los del discóbolo de mármol (p. 17).

Reconocemos que gracias a sus discutibles manifestaciones de poder, estas lindas haditas debían de estar sumamente molestas o ser francamente estúpidas. Para crear a sus jóvenes prodigios, Hiriart alude a la figura clásica del hada de los cuentos infantiles; sin embargo, desvirtúa el efecto y el valor de los poderes inherentes de estos portentos, pues afirma que fueron pésimas aprendices: “pero, en vano mencioné deformidades, monstruosidad, desordenes y fealdad. En vano señalé que la magia y el orden de la naturaleza sutilmente se tramam y tejen [...] En vano: estaban ustedes para no escucharme” (p. 17). También permite entrever que la juventud es un factor de riesgo para que se concreten ciertos hechos preponderantes, aunque, habitualmente, la juventud es sinónimo de bondad y acierto en textos anteriores, como se observa en *La bella durmiente del bosque* de Perrault, donde son siete hadas las que están invitadas a la donación, y una de ellas se esconde, al ver que el hada vieja manifiesta su enojo y condena a la pequeña recién nacida.

el hada joven salió de su escondite y en voz alta pronunció estas palabras: —Tranquilizaos, rey y reina, vuestra hija no morirá; es verdad que no tengo poder suficiente para deshacer por completo lo que mi antecesora ha hecho [...] sólo caerá en un sueño profundo que durará cien años, al cabo de los cuales el hijo de un rey llegará a despertarla.⁶³

Y por el contrario, puede ser que la vejez se presente como sinónimo de amargura y rencor, como aparece en el mismo cuento cuando “llegado el turno de la vieja hada, ésta dijo, meneando la cabeza, más por despecho que por vejez, que la princesa se pincharía la mano con un huso, lo que le causaría la muerte.” Hiriart descontextualiza esta singular

⁶³ *Op. cit.*, en el I capítulo, p. 2.

convención y reformula sus personajes, y así aparece en escena una hada vieja, sumamente poderosa, Sota de Espadas, “conocida en su tiempo como Morgana,” (p. 15) quien, como más adelante se advertirá, es la que ayuda de alguna manera a remediar las desgracias de la pequeña Brunilda.

2.3 Morgana

*Esta mañana la hija de la montaña tiene
sobre sus rodillas un acordeón
de ratones blancos.
Andre Breton (Fata Morgana)*

Esta hada que ha vencido el paso de los siglos se ve inserta en el texto contemporáneo aquí analizado. Ahora bien, bajo qué influjo Hiriart recurre a ella, no lo sabemos; tampoco, cuáles son los textos a los que alude para crear su personaje, ni el entramado de fuentes en el que el autor se ve imbuido para concretar su creación, pero es pertinente adentrarse en estas cuestiones, sobre todo cuando se trata de un ser tan seductor como Morgana.

Su origen, como ser maravilloso, se ha asociado con una diosa de los Tuatha De Danann,⁶⁴ la Morrighann, también llamada Morrighu, su nombre significa “reina de los

⁶⁴ Los Tuatha De Danann fueron la única raza invasora de Irlanda que provenía del norte, del país de los Hiperbóreos. Se decía que habían llegado por aire, sobre nubes y no por barco como otros pueblos invasores. Como seres descendientes de la diosa Dana, eran dioses también, de la luz, la vida eterna, la magia y de la antigua y misteriosa sabiduría. Sus jefes principales eran: Dagda, dios protector que cumplía la función de druida, él se ayuntaba con la Morrighann; Ogma destacado guerrero; y Lug, el más poderoso de todos, pues gracias a él se logró el dominio de Irlanda, al derrotar al temible Fomoré Balor, de la raza de los Firbolgs, en la batalla de Mag Tured. Los Tuatha De Danann como ya se mencionó fueron también invadidos, por los hijos de Mile, pero no fueron desterrados completamente de Irlanda pues llegando a un pacto se acordó que los de Mile vivirían en la tierra de Irlanda con toda su riqueza, y los Tuatha De Danann debían habitar el subsuelo, con esto, pierden su forma corporal humana, aunque la pueden recuperar a voluntad, estos seres habitan en ricos palacios bajo tierra ubicados en colinas boscosas, llamadas *shide*, o más lejos, en lagos o islas distantes.

En la literatura gaélica encontramos el ciclo mitológico irlandés, el cual nos habla de las invasiones de los distintos pueblos que arribaron a Irlanda, como fueron los Firbolgs (hombres de las bolsas, fear = hombre, bolgs = bolsa), quienes a su vez fueron derrotados por otra oleada invasora: los Tuatha De Danann (Tuatha = gente, Dé = diosa y Danann = Dana; gente de la diosa Dana) estos últimos fueron derrotados por una última oleada invasora, los hijos de Mile, de España [...] Los acontecimientos del ciclo mitológico aparecen en el manuscrito *Léabhart Ghabhal* o *Libro de las invasiones*. Ramón Sainero, *Los grandes mitos celtas y su influencia en la literatura*, Edicomunicacion, Barcelona, 1988, p. 23.

fantasmas”, y ella, como las Parcas o Moiras, también es una tríada —aunque sus funciones son diversas—. Es una diosa de la tierra, de la fertilidad y del amor, pero ante todo, es una diosa guerrera que tiene la capacidad de metamorfosearse, acción que posteriormente también poseerán las hadas medievales. Al tener esta facultad, ella puede ser una mujer llena de atractivos físicos dispuesta a seducir a hombres y dioses. Otras dos facultades de la Morrigan son: el ser profetisa y encantadora. En ocasiones su función profética está ligada a la muerte. Cuando la Morrigan lava las armas o la armadura de algún guerrero en las aguas de un río o junto a un vado es signo inminente de que ese guerrero va a morir, y pronto. La Morrigan, como lavandera del vado, mantiene un hilo conductor con algunas hadas medievales que conservan la acción fatídica entre sus artes mágicas. La Morrigan no es todavía un hada, pero tiene ciertos rasgos que la vinculan con ellas, como: el amor, la fertilidad, la metamorfosis (puede aparecer como cuervo) y su ocasional participación en hechos funestos.

Respecto a Morgana como hada es una de las más conocidas de la época medieval, e incluso su nombre sirve como referencia para la clasificación de textos de tipo morganiano, aunque también los hay de tipo melusino, como se mencionó anteriormente; de ahí que resulte lógico, hasta cierto punto, que Hiriart aluda a ella para insertarla en *Galaor*.

Su origen literario se atribuye a Geoffrey de Monmouth, quien la menciona por primera vez en la *Vita Merlini* — hacia 1148— al hablar de la *Ínsula Pomorum*, isla de los frutos o isla afortunada:

bien puesto tiene el nombre, que de todo produce por sí sola. Pues no ha menester esta isla de labriegos que aren sus campos: no hay allí ningún cultivo todo lo da espontáneamente la naturaleza [...] Allí los hombres viven cien años y más todavía, allí nueve hermanas gobiernan [...] La mayor de ellas es sabia en el arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas. Morgana es su nombre, y conoce

la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos. También conoce el arte de mudar de figura, y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas ⁶⁵

Isla que posteriormente se conocerá como Avalón, adonde fue llevado Arturo luego de ser herido en la batalla de Camland:

Morgana nos recibió con el honor que era debido, y en su propio lecho tendió al rey sobre cobertores de oro y con su honesta mano descubrió las heridas y largo tiempo las estuvo viendo, y al final dijo que ella podía devolverle la salud si con ella se estaba largo tiempo ⁶⁶

Aunque Geoffrey de Monmouth no declara que Morgana y sus hermanas sean hadas, por sus cualidades y artes no es difícil deducirlo.

Durante el siglo XII, el rasgo dominante en la figura de Morgana es el de sanadora y maga bienhechora, pero, posteriormente, se la llega a asociar con la maldad y el rencor. La figura de Morgana pasa por una serie de procesos que van desde la construcción de Geoffrey, quien la inviste con los atributos del hada buena o curadora, hasta la desmitificación de Chrétien de Troyes, quien la relaciona fraternalmente con Arturo. Morgana, se dice, es hija de Ygerna, madre de Arturo; en otros casos es hermanastra, ya que es hija del duque de Cornualles, Gorlois, y de Arturo de Uther Pendragón.

En la *Vulgata* artúrica de mediados del siglo XIII, Morgana es relacionada fraternalmente con Arturo; ya Chrétien de Troyes maneja esta relación en su obra *Erec y Eneid*,⁶⁷ de modo que, resulta evidente que, gracias a esto se la aleja considerablemente de la concepción feérica para trasformarla en un ser humano común, aunque siempre mantiene su condición de maga o de simple concedora de la herbolaria o hechicera. Así, en *La muerte del rey Arturo*, Morgana es quien mantiene prisionero, por medio de infusiones y polvos extraños, al mejor caballero del mundo, Lanzarote, y también es ella quien con toda

⁶⁵ Geoffrey de Monmouth, *Vida de Merlín*, trad. Lois C. Perez Castro, Siruela, Madrid, 1984, p. 32.

⁶⁶ G. Monmouth, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ Cf. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Siruela, Madrid, 1987, pp. 37 y 76, v, 1902-1908.

alevosía descubre a Arturo las relaciones adúlteras que sostienen Ginebra y Lanzarote.⁶⁸ Esa fraternal relación que Chrétien de Troyes crea, se va a conservar desde el inicio hasta el fin de los romances en prosa, afirma como Lucy A. Paton, autora que igualmente hace ver esta relación en *Floriant et Florete*, en *Claris et Laris*, en *Auberon*, en *Ogier le Danois*, en *Arturo y Merlín* y en *Sir Gawain y el caballero verde*. En el mismo estudio, Paton señala que es posible que se presente otro tipo de parentesco entre estos personajes, como en *Brun de la Montaigne*, en donde Arturo es primo de Morgana.⁶⁹

Independientemente del grado de parentesco, es en estos textos de la versión en prosa francesa de la historia artúrica donde se delinea la relación hostil entre Morgana, Ginebra y Arturo. El encono de Morgana es producto del rencor que le guardaba a Ginebra, ya que la reina no permitió la unión entre su sobrino Giamar y la hechicera; en otras versiones se menciona que no es más que la envidia la que genera este odio, pues también ama a Lanzarote; a partir de este odio pretende dañar a Ginebra, pero termina enfrentándose a los caballeros de la Tabla Redonda, defensores de ésta. También se confronta contra el propio rey Arturo en el texto *Huth Merlín*,⁷⁰ donde Arturo, Urien y Accalon (amante de Morgana) se encontraban a la caza de un ciervo; cuando se acerca la noche, encuentran al ciervo herido cerca de un vado; de pronto aparece a lo lejos una hermosa embarcación que se acerca a la orilla; ellos, sin pensar, la abordan y son recibidos por doce doncellas que los conducen a una hermosa recámara en la que pasarán la noche. Al otro día, Urien, despierta

⁶⁸ En *La muerte del rey Arturo*, se puede leer “El rey se quedó en Tauroc donde permaneció tres días. Al marcharse, llegó a un bosque, en el que, antaño, había estado prisionero Lanzarote durante dos inviernos y un verano, en casa de la desleal Morgana [...] (el rey Arturo fue conducido a la misma habitación donde antaño fue prisionero Lanzarote, y en donde por desesperación y angustia, se dio a la tarea de dibujar su vida en las paredes) En aquella habitación estaba dibujado el amor de Lanzarote y la reina Ginebra. *La muerte del rey Arturo*, intr y trad. de Carlos Alvar, Alianza Editorial, 1982, pp. 52-58.

⁶⁹ Lucy Allen Paton, *Studies in the fairy Mythology of Arthurian romance*, Burt Franklin, Nueva York, 1960, p. 13.

⁷⁰ *Ibidem*. p. 3.

en Camelot junto a su esposa Morgana; Accalon despierta sobre un prado cerca de una fuente centelleante y no lejos de una gran torre, a él se acerca un enano enviado por Morgana para brindarle la espada Excalibur con el propósito de participar en una pugna. En tanto, Arturo despierta encerrado en una torre y también es comprometido a batallar en una contienda para la cual se le da una réplica de Excalibur, él se la había dejado en custodia a Morgana. Alaccon y Arturo se enfrentan sin reconocerse; de este modo, Arturo está en desventaja, pero su protectora la Dama del Lago lo asiste. Arturo recupera su espada y reconoce a su contrincante; cierto, acaba la lucha, Alaccon está gravemente herido y muere. Arturo envía el cuerpo a Morgana con el mensaje de que ha recuperado a Excalibur. No conforme, Morgana va a buscar a Arturo y a su espada; lo encuentra en un convento descansando y sujetando a Excalibur; ella sólo logra hurtar la funda de la espada, con la intención de que Arturo al vestirse se haga daño, el rey lo nota y va en pos de Morgana. Ella pretende dañarlo y la Dama del Lago lo protege; entonces, para resguardarse de la ira de Arturo, Morgana se transforma en roca.

En textos posteriores se sigue conservando el resentimiento entre parientes, de tal suerte que ya entrado el siglo XIX, Morgana no es sólo la hermanastra del rey Arturo sino también la madre de Mordred, producto de una relación incestuosa entre ella y su hermano; como consecuencia, sobreviene la destrucción del reino artúrico. Autores contemporáneos se han dado a la tarea de proyectar esta idea, como Michel Rio en su novela *Merlín*. La imagen de Morgana en esta novela es la de una mujer desleal, malvada, lujuriosa, inclinada a la hechicería, recluida en castillos poco acogedores, parajes desolados o valles encantados. Por esta concepción, al tornarse un personaje cargado de odio y maldad, Morgana va perdiendo los atributos físicos característicos del hada medieval, la belleza y la juventud, por lo que empezó a acercarse, con mucho, a la condición de bruja.

Como se logra percibir, la misma evolución del personaje puede ser el origen de su propia descontextualización, proceso que se ve iniciado desde los textos medievales.

En lo siguiente se hablará sólo de su recontextualización, pero únicamente desde la medida en que sus paulatinos cambios se reflejan en la novela de Hiriart; de igual forma, se abordará la alusión, pues es evidente que el autor acude al texto de *La Bella durmiente* de Perrault para introducir al personaje y, también, su texto.

La Morgana de Hiriart es un personaje que sólo aparece al principio y al final de *Galaor*, sin embargo, es quien encauza la trama. Sabemos que es una hada madrina, sin embargo, su aspecto físico la aproxima más al de bruja; además, no olvidemos la capacidad que tiene toda hada de transmutarse, es decir, si es vieja y fea puede serlo por mera voluntad. Morgana entra a escena como un prodigio del aire; precipitada e inoportuna hace su aparición.

bajo la cúpula mayor de la catedral surgió un torbellino rarificado de humo: Todas las miradas se elevaron al vapor de colores que se venía abajo con ingravidez de pluma. Al tocar el suelo el milagro del aire estalló ruidosamente [...] Despacio fue tomando nueva forma: se mudó en anciana muy anciana, y apareció un mono con el que la vieja se tocaba como si fuese gorro (p. 15).

El hecho de que el aspecto de Morgana sea el de una anciana, sin preámbulos, nos revela una cita literal con “el hada de corazón enfermo” (p. 2) de Perrault, hada vieja que aparece en el texto perraultiano cuando se festeja el banquete en honor del nacimiento de la hija, tan esperada, de los reyes. Otro aspecto que Hiriart recoge de forma literal del texto de Perrault es el enfado; en ambos casos, el disgusto se ha generado por el olvido, pues los anfitriones no han convidado a estas viejas y poderosas hadas a los respectivos festejos. Ello origina la forzada tolerancia de una, y la ira irrefrenable de la otra. En *Galaor*, después de su aparición, Morgana cuestiona enérgicamente a los presentes: “Soy Sota de Espadas, Hada conocida en un tiempo como Morgana, quisiera saber por qué no se me invitó al bautismo y

a la donación.” (p. 15). La vieja hada de Perrault no cuestiona nada, pero sí piensa que ha sido despreciada, y como es de todos sabido, una hada enfadada otorga dones negativos y, sin más, condena a la princesa a un fin funesto, “la vieja creyó que la despreciaban y murmuró entre dientes algunas amenazas [...] llegado el turno de la vieja hada, ésta dijo: la princesa se pinchará la mano con un huso, lo que le causará la muerte” (p. 1). Desde el inicio del texto se va reconociendo la recontextualización, Hiriart cambia parcialmente la función del personaje, el hada vieja y fea no será quien atormenta a la pequeña con alguna desgracia, ya que de esto se han ocupado las otras hadas jóvenes e inexpertas. La vieja será entonces quien ayude a la recién nacida, pero antes no dejará de sancionar a las haditas distraídas y tontas que no cultivaron nada del apreciable don del hada buena:

“Sota de Espadas increpó a las cuatro hadas niñas: ¡Qué dones habéis otorgado a la princesa! Tornarla sapo canoro, diversión de feria, globo viviente, medusa, arpía dolorida. ¡Ah! caramelos brutalizados por vanidades y fiestas: contemplad vuestra obra; ved a este pobre engendro, a este tierno horror sufriente.” (p. 17)

Con regularidad, las hadas se presentan en grupos de tres, siete o doce, que son los números tradicionales, cuando aparece el hada vieja se presenta una ruptura del número mágico, desde el punto de vista simbólico. Así, tal parece que Hiriart juega en forma paródica con la numerología y coloca no a tres sino a cuatro hadas jóvenes y remata con una quinta que en lugar de romper el grupo lo fortalece, es ella la que con sus artes puede socorrer a la pequeña en desgracia. Morgana no puede deshacer los dones otorgados, pero consigue remediar el daño hecho; sin embargo, extrañamente no es formulando de forma oral algún recurso viable, sino con artes taxidermísticas, nada propias para un hada tan poderosa como ella, al echar mano de “agujas, vigorosos hilos de colores, cuencos, retortas, sustancias diversas y un caldero” (p. 20), recordamos que no son precisamente las hadas las que

recurren a estos utensilios para sus labores mágicas. De este modo, observamos que Hiriart acude a la figura de la Morgana hechicera más que a la de hada.

Terminada mi labor de cirugía y altísima costura, debo recordarles que Brunilda, pese a su apariencia de embalsamada o de monumento, está sólo dormida, y que si algún varón no mayor de treinta años ni menor de quince, realizará con ella cualquier acto de honesto y sincero amor, Brunilda volverá a la vida en los quince años de su edad y será bella y tierna como una manzana (p. 20).

El encanto sólo se logrará romper con algo perfectamente absurdo, considerando la apariencia de la pequeña: sincero y puro amor; fórmula que difiere de la popularmente dada por Perrault, en la que se menciona: “la princesa se clavará la mano con un huso; pero en vez de morir, sólo caerá en un sueño profundo que durará cien años, al cabo de los cuales el hijo de un rey llegará a despertarla” (p. 2). No se menciona puntualmente que sea el amor el que rompa el hechizo. Es ahí donde entra el ingenio de Hiriart, quien de forma paródica recontextualiza el texto de Perrault y agrega de manera cáustica el ingrediente del amor.

En el resto de la historia, a Morgana, el hada que recurre a las artes hechiceras, se la deja de lado, pues no vuelve a hacerse presente sino hasta el final. Es entonces cuando la anciana Sota de Espadas no deja de maravillarse por lo prodigiosa y puntual que es la magia. El monstruo disecado ha vuelto a su estado normal, y Morgana, orgullosa, estalla así: “Aquí estoy, hijitos. Bien, Galaor, has recobrado a Brunilda. Déjame verla. ¡Oh! Es bella [...] Siempre me ha maravillado la puntualidad de la magia” (p. 154). Hiriart nos muestra una de las cualidades propias de las hadas cuando en el regodeo que siente Morgana al demostrar el milagroso poder que posee nos indica que ella puede trasladarse a voluntad a cualquier lugar del mundo según desee y ser imperceptible si le place.

Cuando el rey buscó a Galaor [...] Alguien informó que había entrado [...] en el castillo. Sota de Espadas: “Te daré yo razón de los hechos del esforzado Galaor; no olvides que puedo estar en todo lugar sin ser sentida,” acomodando una de sus manos como visera y afectando maestra de rapsodas, en complejos hexámetros entonó las hazañas de Galaor en el centro del patio del castillo (p. 155).

Entre otras cosas, para cerrar la historia, el hada hace acto de presencia sólo para congratular al caballero que propició la milagrosa metamorfosis. “Sota de Espadas: Ése, ése, el príncipe Nemoroso, el que mira como pájaro, es quien rompió el encantamiento de Brunilda [...] el más grande amator que hayan visto los tiempos” (p. 157). Por otro lado, este gran amator logra sacarla de quicio, pues él amaba al monstruo deforme y disecado, no a esa jovencita comúnmente hermosa sin mayores atributos.

Nemoroso declaraba a Sota de Espadas: “Eso jamás.”

Sota de espadas: “No me hagas perder la paciencia: no te verías mal disecado, sapo Nemoroso,”

Nemoroso: “Proceded como queráis, jamás casaré con Brunilda a menos que le devolváis la hermosura que le fue robada cuando en mala hora volvió a la vida.”

Sota de Espadas: “Insensato, me haces enfurecer.” (p.160)

Así también logra conseguir el reencuentro de Policarpo y Elephantina. Cuando, resignado y más que obligado, don Nemoroso acepta casarse con la bella doncella Brunilda, Sota de Espadas porta un tocado que llama la atención a Elephantina. Por esta ocurrencia, la adorable gorda redescubre a Policarpo: Sota de Espadas (a Elephantina): “Déjalo, demente, qué Policarpo ni qué nada. Esta criatura privilegiada llámase Almanzor, me lo regaló mi prima la Reina de los Perros y es inteligente tocado” (p. 161). Pero, gracias a la intervención de Timotea, Morgana acabará cediendo a la enorme Elephantina su precioso tocado. Decidida estaba a devolverle su condición humana, cuando la adorable gorda le pidió al hada lo dejase en su zoomorfa figura y ella respondió: “Es tuyo, te lo regalo, por la dulce Timotea de mirada de coneja, consérvalo como sea tu voluntad, Elephantina”(p. 161).

Finalmente, su última aparición es en la boda de Nemoroso y Brunilda que, junto a las cuatro jóvenes hadas muy serias y quietas, “ataviada con ostentosa y lujosísima elegancia en tonos de rojo y con treinta collares, trece pulseras, ocho anillos y grandes arracadas, vigilaba sonriente Sota de Espadas, hada en otro tiempo conocida como Morgana.” (p. 165) Hiriart no olvida el color rojo que en detalles usualmente portan las hadas.

La Morgana de *Galaor* como personaje aludido ha sufrido una transformación y una reelaboración, proceso en el que perdió ciertos valores, es decir, buena parte de su significación original, pues ya no es el hada más hermosa de la *Isla Pomorum* de Geoffrey de Monmouth, ni la hermana resentida de Arturo, ni la madre del traidor Mordred. Sin embargo, conserva un aspecto de su origen, el ser una hada, con sus singularidades, pues como ya se observó, es una hada con dejos de bruja que conserva los rasgos característicos de la Morgana hechicera. Por esto, en la reelaboración de Hiriart se entretrejen las virtudes de las hadas con las artes de la hechicera; el autor acude también a la figura de la vieja y deja de lado la juventud y la belleza que otrora caracterizaran a las hadas. Es muy probable que el personaje Sota de Espadas esté fundado en los cuentos infantiles de los siglos XVIII y XIX y en la inevitable influencia de Walt Disney —donde las madrastras siempre resultan ser hechiceras celosas de las jóvenes princesas y se disfraza bajo la figura confiable de la dulce ancianita para lograr sus fines—, más que en los romances en prosa o en la *Vulgata* artúrica. Aun así, este personaje logra cumplir las funciones básicas del hada: ser donadora y protectora de sus favorecidos.

2.4 Seres encantados

Los seres encantados son el destinatario o receptor de los efectos mágicos, ocasionados por hechizos, dones, maldiciones o por objetos maravillosos como anillos, capas, báculos u otros medios; invariablemente, estos sortilegios son perpetrados por seres prodigiosos como las hadas ya mencionadas; también, por magos, hechiceros o brujas, que pueden lograr que el receptor sea seducido, se transforme, desaparezca, duerma o muera.

Podemos advertir entonces, como distingue J. Le Goff, que lo “*Magicus*: corresponde a la intervención de algunas personas con sus poderes excepcionales, normalmente de carácter satánico”,⁷¹ como se observa con el mago Merlín, al que se le atribuye un origen demoníaco, logra transformar a Uther Pendragón, en el duque Gorlois, para seducir a Ygerna. Otros ejemplos de los receptores de los efectos mágicos los encontramos en *El bello desconocido*, al presentarse una transformación zoomorfa, cuando el hechicero Mabon toca con un libro a Blonde Esmerée y ésta se convierte en serpiente;⁷² en *Amadís de Gaula*, Amadís pierde fuerza y voluntad al entrar en una habitación encantada por Arcaláus el encantador;⁷³ en *El cantar de los nibelungos*, Sigfrid logra transmutarse y, también, desaparecer gracias a objetos maravillosos;⁷⁴ en *La saga de los Volsungos*, Fafnir se transforma en dragón por su codicia y por la maldición que pesa en el tesoro que roba.⁷⁵ De igual forma, se encuentran en *Galaor* varios seres que han caído bajo un influjo mágico o artificioso, como Ana la Sigilosa, el Hombre de las Pieles, en cierta forma el arquitecto Diomedes y, desde luego, Iris Emulación Púrpura Neblinosa Brunilda.

⁷¹ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción, aventuras y maravillas” en *Amadís de Gaula*, de Garcí Rodríguez de Montalvo, Cátedra, Madrid, 1987, p. 128.

⁷² Renaut de Beaujeau, *El bello desconocido*, ed. Victoria Cirlot, Siruela, Madrid, 1994, p. 53.

⁷³ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Catedra, 1987, p. 436.

⁷⁴ *El cantar de los nibelungos*, trad. e introducción Marianne Oeste de Bopp, Porrúa, México, 1998.

⁷⁵ *Saga de los Volsungos*, trad. Javier E. Díaz Vera, Ed. Gredos, Madrid, 1998.

2.4.1 Ana la Sigilosa, Mamurra y Diomedes

Ana la Sigilosa es una dama misteriosa y extraña⁷⁶ que sobrelleva los sombríos efectos de la magia. Comúnmente a estas señoras misteriosas se les atribuyen artes mágicas y adivinatorias, cualidades propias de hadas, hechiceras o brujas.⁷⁷ Sin embargo, la Sigilosa no cuenta ciertamente con esas artes, pero sí puede transmutarse o metamorfosearse en “muchas mujeres en una”, (p. 74) condición que comparte con dichos seres. La Sigilosa “también conocida como Ana la que no puede verse en los espejos” (p. 71), carga con una maldición que la transforma en mujeres de edades y rostros distintos. Aunque al nacer se le hayan asignado figura y sentimientos propios, con el paso de los años: “Ana fue doblegada por la maldición [...] hubo de sufrir para siempre mudar de apariencia cuando mudaba de sentimientos. 'Para no engañar nunca a nadie', como declaraba la maldición grabada en las piedras del lecho del río que atraviesa la ciudad de sus mayores” (p. 73).

Ana, la de sentimientos mutables, logra mantener por un periodo considerable una sola apariencia y de este modo se acerca al poblado donde don Mamurra gobierna. A raíz de su llegada se da un fenómeno extraño, “nadie logró advertir cuándo principió la estampida silenciosa: habían huido del reino todas las mariposas” (p. 71); también, ranas y sapos disminuyeron su población, pues parecía que los seres transmutables temían a la Sigilosa. Ana conoció a don Mamurra y al instante se enamoró. Con el tiempo tuvieron un hijo, el gigantesco don Brudonte el bueno, que tuvo, al menos, diecisiete madres distintas, pues, entre tantas mutaciones, nunca pudo reconocer a quien le diera la vida; luego, entre

⁷⁶ La dama misteriosa y extraña es una de las clasificaciones que hace Marta Haro en su estudio sobre “La mujer en la aventura caballeresca dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en: *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Universitat de Valencia, Valencia, 1998. pp. 181-217.

⁷⁷ En *Lanval*, una dama atrae al caballero, que lo vuelve su amante, siempre y cuando nunca hable de ella con los demás hombres, estamos en presencia probablemente, de una hada; en *La muerte del rey Arturo*, tenemos a Morgana, que con su conocimiento, mantiene a Lanzarote aturdido, sin fuerzas y encerrado, se observa quizás la presencia de una hechicera; en *El caballero del león*, nos encontramos con Luneta, que le da a Yvain un anillo que tiene el poder de desaparecer, se da el caso de que sea ella, también, una hada.

sus cambios “llegó a fea de rostro furioso, anciano y triste; niña cuando reía a carcajadas; oscura meretriz de rostro lascivo y doncella sonrojada y brillante; reina y cocinera; gorda blasfemadora y abadesa severa, hierática, consumida” (p. 74). Por la inquietante carga emotiva que esto producía, cuando su hijo, ya mayor, decidió partir para entrenarse en el arte de las armas, la Sigilosa optó por marcharse para siempre. Don Mamurra, quien por largo tiempo únicamente se dedicó a la contemplación de la maravilla que poseía, no aceptaba la partida y su pérdida. Es por ello que, también él se encuentra bajo el influjo de un encanto, pues al consagrarse exclusivamente a la Sigilosa, se olvidó del mundo y de sus deberes como gobernante; así, su pueblo fue atacado y devastado, por lo cual, llegaron a despreciarlo y a horrorizarse por su total indiferencia. Pero él, con su arrebatada pasión y su indolencia, se regocijaba al mudarse también de atavíos, para apreciar en mayor grado las múltiples transformaciones de Ana y por esto fue “señalado como el Hombre de las Pielas” (p. 75). Es entonces cuando, para poder apreciar las mutaciones de su amada, le pide a un arquitecto de nombre Diomedes que le construya bellos y complejos jardines. “El constructor tardó siete años en erigir el jardín de las trescientas jornadas” (p. 75). Pero para entonces Ana ya había decidido marcharse. De este modo don Mamurra se autoexilió en el paraíso inexpugnable que otrora mandó construir, “preso más de la melancolía que de los jardines”(p. 75).

La mutable Ana hace su aparición en *Galaor* cuando el joven héroe va en busca del Cameleopardatis a la tierra del Hombre de las Pielas. En ese momento la Sigilosa es una anciana y trata de disuadir a Galaor de su propósito: “Joven, no te acerques a los jardines del Hombre de la Pielas... Otros como tú con armas fuertes, grandes caballos y corazón

dispuesto han pasado por aquí y nadie ha regresado” (p. 59). El héroe, empuñado en su empresa, es prevenido por la anciana:⁷⁸

Poco sé de ese lugar, pero no hagas sonar el cuerno de los desafíos que cuelga de un castaño fuera de los jardines: está envenenado y el retador que posa sobre él los labios cae muerto. Yo lo he visto. Nada respeta ese hombre; cerca de él están todas las trampas. Cuando era yo joven vi al Hombre de las Pielas: es un gigante de barba roja. (p. 60)

Galaor, dirigido por Baltasar —quien construyó el prodigio—, se adentra en los laberínticos jardines del Hombre de las Pielas, y queda tan maravillado por la asombrosa creación que reconoce que es inútil tratar de memorizar el camino de regreso.

Los campos de arena púrpura poblados por escarabajos azules; los árboles blancos, frondosos, languidecientes como cascadas con monos pesadilla descolgándose como ágiles canarios tan grandes como la luna llena y las liebres diminutas como anillos que corrían por su mano; los campos del color del sol cruzados de noche por temor a la ceguera; los estanques de transparentes aguas amaranto y los peces azul cielo; las flores como enormes bovinos dormidos y la mirada de la lechuza carnero lo hicieron olvidar rumbos y mapas. (p. 65)

Así, entra en escena otro personaje que se encuentra entre la frontera de lo real y la maravilla, don Diomedes (o Baltasar) se sabe es quien construyó los jardines, y que aparentemente su obra no es más que el resultado de un loco que pretende poner orden a la creación de Dios.

Don Diomedes afirmaba con frecuencia que el orden de la naturaleza era sumamente imperfecto, que las cosas no estaban bien dispuestas en su sitio y que no había lugar falto de armonía, ni sucesión que no trajese fealdades, ni tratos y contratos entre criaturas que no fuesen azarosas y desapacibles... Así su ambición fue construir otro orden que sustituyera al natural y lo sobrepusiera en belleza, armonía y perfección [...] 'soy creador de creadores', proclamaba. (p. 66)

O, también, puede ser que en realidad este sitio sea parte del mundo sobrenatural y Diomedes sea un mero artificio para acercar a los héroes a ese posible viaje sin retorno o, simplemente y de igual manera, él sufre los efectos de un encantamiento. Pues cuando

⁷⁸ Galaor de alguna manera es protegido por esta anciana, aunque no de forma tan directa como en *Amadís de Gaula* lo hace Urganda con los dos héroes. En *Amadís*, Urganda, junto a sus doncellas, socorre a los héroes Amadís y Galaor, les otorga armas, también cumple una función profética, y eventualmente brinda uno que otro hechizo para sacarlos de apuros. En *Amadís*, Urganda ayuda muchas veces a Galaor, esto se observa desde el momento en que el héroe está en proceso de hacerse caballero y ella le ofrece una hermosa espada, hasta la batalla contra el rey Cildadán, donde Galaor es herido de muerte y curado por los dones mágicos de su protectora.

Galaor toma conciencia de su involuntario cautiverio, decide escapar y reconoce que no hay otro medio para salir de esos intrincados parajes que recurrir al purificador fuego, pero entonces aparece Diomedes quien iracundo por sus jardines en llamas, se lanza contra Galaor:

Galaor: “Destruí tu engendro, Diomedes; deja de simular.”

Baltasar: “Has acabado con la perfección que soñé; pero yo pondré fin a la elemental máquina de tu cuerpo.”

Quiso moverse Galaor, mas estaba paralizado, pegado al suelo junto al caracol muerto.

Mamura (con energía): “Detente Baltasar no hieras a mi invitado”. Diomedes se detuvo sorprendido miró hacia todas partes con ojos demenciales; bajo él Galaor miraba el hacha levantada sobre su cabeza.

Diomedes: “ señor, yo...”

Mamura: Tira esa hacha Baltasar obedece.”

Diomedes: “Yo, señor... Fui Diomedes, fui Baltasar, soy, soy...” (p. 81)

Por esto, tal parece que cuando Diomedes oye su propio nombre increpado por don Mamurra, sale del encantamiento o del posible trance en el que se encontraba; no olvidemos que quien mandó construir esos jardines fue don Mamurra, y quien lo vuelve a la difícil realidad es él también; además, el hombre de las pieles bien puede pertenecer al mundo de lo maravilloso, pues parece estar emparentado con la raza de los gigantes — aunque sólo sea Baltasar quien lo mencione —. Aparte de estar casado con una mujer encantada, podría ser él quien encubierto por la desgracia de haber perdido a su apreciada Ana, hubiera ideado la forma de introducirse e introducir a algunos en ese mundo sobrenatural. Aun así, al contemplar el desastre, Diomedes furioso, trata de acabar con Galaor: “soy Diomedes, el constructor, y mataré a Galaor el destructor de portentos” (p. 81), pero el pobre arquitecto no logra esquivar una patada de Janto y es lanzado por los aires hasta caer en la concha de un caracol gigante, y así se pierde Baltasar.

Por otro lado, don Mamurra, liberado ya de su propio exilio, se hace acompañar por Galaor al lugar donde en otro tiempo amara a la Sigilosa. Ahí se encuentran con la anciana que había prevenido al héroe. Ella se da a conocer y afirma ser Ana, la eterna amante de

don Mamurra. Se han detenido sus mutaciones, vuelve a ser aquella que por primera vez viera don Mamurra, anciana y solitaria: “Soy yo, mi señor, tu Ana; deja pegarme en ti y resucitar en tu costado,[...] Era ya una quebrantada sombra, amado, revivo en ti... no me arrojes de tu lado” (p. 89). El Hombre de las Pielas agradece a Galaor el haberlo liberado de ese paraíso artificial en el que se hallaba, y con ello poder volver con su amada. Ya en la despedida Ana le ofrece a Galaor un prodigioso objeto:

“Toma, hijo, toma esta daga de cristal. Se llama *La sigilosa* y sólo hiere una vez, pero nadie se salva de sus filos. En algún trance puedes solicitar su punta, cuida el golpe: sólo una vez cortará, hijito.” Dio Ana a Galaor una pequeña daga, su mango y funda ostentaban primorosos recamados de pedrería. (p. 92)

La Sigilosa funge de alguna manera, a semejanza de las hadas, como donadora, aunque su intervención como donante es más bien circunstancial, pues no parece que el héroe estuviera predestinado a recibir ese prodigio.

Ana la Sigilosa, la que llevó a cuestras una maldición heredada, no es propiamente un ser prodigioso, pero se reconoce con facilidad que todas sus desavenencias se manejan irremediabilmente en el terreno de lo maravilloso no cabe ya duda de que el personaje es una alusión de las hadas, Hiriart retoma en principio a la dulce dama seductora que conduce sus pasos hacia un héroe elegido, en este caso don Mamurra, e incorpora el conocido tabú, aunque trastoca su finalidad, en este caso no es al héroe a quien se le impone, sino a ella misma. En tanto que Ana conserve sus sentimientos será una sola mujer; al transgredir el tabú, es decir al cambiar sus sentimientos, sufre una irreparable mutación. Otro aspecto que retoma Hiriart es una de las funciones privativas del hada, la donación. No se menciona cómo esta mujer que por mucho tiempo lamentó su suerte, puede poseer una daga de cristal que se presenta como un objeto innegablemente mágico y que, además, sólo puede cortar una sola vez, “pero nadie se salva de sus filos”(p. 92).

Con estos elementos, Hiriart construye su personaje con el procedimiento de arrebatar la esencia de las damas extrañas de los libros de caballería, y en su constante escisión e inserción de elementos reelabora y transforma a su personaje bajo el proceso innegable de la alusión y de la parodia. En efecto se trata de un ser con la prodigiosa habilidad de cambiar una y mil veces su apariencia, pero, funestamente, no por voluntad, y en lugar de que esto sea un recurso maravilloso, del que pueda sacar provecho, es una atroz maldición con la que debe cargar hasta que sienta que ya no es nadie; sólo hasta entonces, ya vieja y desgastada, la maldición se anulará.

2.4.2 Brunilda

La recién nacida hija de los reyes del País de las Liebres lleva un nombre tan largo y pesado como sus penas, Iris Emulación Púrpura Neblinosa Brunilda, pues sufre en su corta edad los efectos trágicos de la magia mal empleada, ya que cuatro hadas inexpertas le arrebataron su dulce e incipiente inocencia de bebé, aunque una quinta hada pretende con sus artes mágicas o con el arte de la taxidermia que la pequeña vuelva, en algún momento, a su estado normal. Así, Sota de Espadas “la disecó de manera que parecía conversar o cantar, posición que la deslucía un poco confiriéndole apariencia de cosa gesticulante y viva, pero en mineral quietud”(p. 22).

Resulta inevitable al presenciar el estado cataléptico del personaje y la evocación que nos llega del nombre Brunilda⁷⁹ no reconocer la posible alusión que hace Hiriart de la

⁷⁹ Brunhilda: reina de las Valkirias o vírgenes guerreras. En *Los nibelungos* aparece como esposa del rey Gunther y amada de Sigfrido. Por su espíritu de venganza y de profecía, se asemeja a Medea; como desertora a Ariadna. Cf. J.A. Perez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*, Editorial Tecnos, Madrid, 1980. Brynhildr, la Brünhilt del *Nibelungenlied*, presenta aún todas las características de valquiria, como se verá en el Capítulo XXIV [...] en el cantar la describe como reina de Islandia; históricamente se ha relacionado a la Brunilda del ciclo de los nibelungos con la hija de Atanagildo I, casada primero con el rey merovingio Siguiberto y más

tradicional y popular leyenda de la valquiria dormida; asimismo, se recuerdan textos como la *Saga de Los Volsungos* y *El cantar de los nibelungos* en donde también se presentan sendas Brunildas.

Es perentorio adentrarse en la leyenda de la valquiria para observar la evolución del personaje y mencionar, al menos, la presencia de Brunilda, en los textos anteriores, aunque no nos atrevemos a asegurar que Hiriart se haya basado en ellos para la recontextualización de su personaje.

El origen de Brunilda lo encontramos en la mitología germano-escandinava. Ella era una valquiria,⁸⁰ virgen guerrera del dios Odín, que incitaba a los guerreros a la lucha y a la muerte. Este personaje, como muchos seres mitológicos o fantásticos, va sufriendo una serie de transformaciones en las que gradualmente va perdiendo su divinidad. De este modo, cuenta la historia que Brunilda, por no rendir obediencia a Odín, éste hizo que la valquiria se pinchara con la espina del sueño; por esto, nunca más volvería a repartir gloriosas victorias a los valiente guerreros. Además, estaba condenada a contraer nupcias, por lo que la valquiria, ofendida, juró que no se casaría con nadie que conociera el miedo. Y así, fue colocada en una montaña bajo el hechizo del sueño y rodeada por un aro de fuego, hasta donde sólo un héroe temerario⁸¹ podría acceder y despertar a la aguerrida y hermosa

tarde con Mroveo II. Nota a pie de página en: *Saga de los Volsungos*, trad. Javier E. Díaz Vera, ed. Gredos, Madrid, 1998, p. 101.

⁸⁰ *Valkirias* “(*Waelcyrgean*). Ninfas del palacio de Wottan a menudo relacionadas con las Amazonas mensajeras de los dioses, guías en los combates conducen a los héroes a la muerte en combate y una vez que ésta sucede los llevan a la versión del paraíso nórdico el Valhalla donde les dan de beber hidromiel, excitan a los combatientes por el ansia que sus encantos inspiran en su corazón. Cf. Jean Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert laffont/ Jupiter. Paris, 1982

⁸¹ El héroe que alcanza la hazaña es Sigurdr. El mismo que logra matar a Fáfñir el dragón, que después de haber conseguido su proeza, pone al asador el corazón de la bestia, introduce un dedo para comprobar si ya estaba asado y por el calor intuitivamente coloca el dedo en la boca, así, un efecto maravilloso se produce, comprende el lenguaje de las aves. En las ramas cercanas los pájaros comentan lo sucedido y aconsejan que sea él y no Reginn —tutor de Sigurdr, incita a éste para matar a su hermano Fáfñir aquel que se transformó en dragón por codicioso,— quien coma el corazón del dragón con el cual obtendrá su fuerza y sabiduría, así también que cabalgue hasta la madriguera de Fafñir, tome todo el oro que allí hay, y siga cabalgando hasta

valkiria. Cuando la condena llega a su fin, al despertar, la valkiria se somete al amor humano y, así, pareciera que va perdiendo parte de su divino poder, como se advierte en *El cantar de los nibelungos*. Brunilda es la reina de Islandia, conserva parte de la furia y del poderío de la valkiria, sin dejar por ello de ser una mujer de hermosura prodigiosa. La fuerza sobrenatural que posee se deja ver con una sola de sus armas, su aparatoso escudo, “El escudo debajo de los adornos [...] tenía tres palmos de grueso a éste lo cargó luego la muchacha [...] El cual de sus camariegos lo trajeron cuatro apenas”.⁸² Gunther, el rey de los Burgundios, pretendía a Brunilda, pero, entre las condiciones que la exvalkiria ponía a sus pretendientes estaban la de medir sus fuerzas y enfrentarse a torneos mortales contra ella, es decir, como se recoge en la *Saga de los Volsungos*, ella no se casaría con un hombre cobarde. Gracias a Siegfried, Gunther logró vencer a Brunilda y casarse con ella, e incluso, el héroe le ayuda a pasar su primera noche con la enorme guerrera. “Le pareció muy largo el tiempo al rey hasta que Siegfried la venció. Ella apretaba sus manos con tanta fuerza, que de las uñas salía la sangre; esto disgustaba al héroe [...] Entonces la pelea se había decidido: ella llegó a ser esposa de Gunther”(p. 70). Brunilda pierde todo poder extraordinario y alcanza su condición completamente humana al tener contacto carnal. De tal suerte que, para su desdicha, pudo sentir todas las pasiones humanas, entre ellas el odio y la venganza, sobre todo al creerse engañada por su marido y particularmente por Siegfried. Una vez que descubre la parte vulnerable del héroe, Brunilda pide auxilio a Hagen para darle muerte.

La Brunilda de Hiriart, bien puede aludir a la legendaria historia de la valkiria encantada, sin necesidad de apoyarse en los textos mencionados arriba, pero no hay duda de

Hindarfjall, donde duerme Brynhildr, para hacerse de su gran saber Sigurdr atravesó el fuego que la custodiaba sin temor alguno y la despertó cortando su armadura. *Saga de los volsungos, op. cit.*; pp. 101-108.

⁸² *El cantar de los nibelungos*, trad. e introducción Marianne Oeste de Bopp, Porrúa, México, 1998, p. 45.

que su personaje se fundamenta, básicamente, en *La Bella durmiente* de Perrault.

Recordemos el inicio del cuento:

Había una vez un rey y una reina que estaban tan afligidos por no tener hijos, tan afligidos que no hay palabras para expresarlo. Fueron a todas las aguas termales del mundo; votos, peregrinaciones, pequeñas devociones, todo se ensayó sin resultado.

Al fin, sin embargo, la reina quedó encinta y dio a luz una hija. Se hizo un hermoso bautizo; fueron madrinas de la princesita todas las hadas que pudieron encontrarse en la región (eran siete) para que cada una de ellas, al concederle un don, como era la costumbre de las hadas en aquel tiempo, colmaran a la princesa de todas las perfecciones imaginables. (p. 1)

Hiriart, al igual que Perrault, nos introduce en *Galaor* con el nacimiento de Brunilda, por lo que nos encontramos con una cita literal, como se puede ver:

Cuando sonrosada y regordeta la reina fue aclamada entre banderas, campanas y tambores; cuando mostró entre sus brazos a la heredera por diez años ansiada, [...] El día llegó, por fin, del bautismo, y cobijó la catedral a reyes, reinas, notables de varias naciones, y a todas las hadas conocidas. El nombre de pila de la niña fue Iris Emulación Púrpura Neblinosa Brunilda. Consumados los actos sacramentales, las hadas se dispusieron alrededor de la cuna de madera labrada para la donación. (p. 11)

Hiriart no está recontando el texto de Perrault, pues nos revela desde el inicio su particular recontextualización, ya que a su recién nacida el destino le tiene preparado un mal augurio, pues no es el bebé inocente que ha recibido dones sin percatarse de los mismos. No; Brunilda apenas tiene unos días de nacida cuando por los dones nada agraciados que le otorgaron las hadas se encuentra dueña de un cuerpo despreciable, padeciendo y cuestionándose por su trágica existencia, pues el bebé cuenta con el razonamiento:

Júpiter rey, duque Apolo, acortad mi desventura. ¡Ay señorita Artemisa! Diosa y castísima doncella, a tu devota líbrale de torturas, a la mas niña de tus siervas, redímela del penurioso sufrir. [...] ¿quién soy? ¿por qué soy castigada? Los pequeños recuerdos difusos, efímeros con luz de amanecer ilustrados no son míos; si culpable padezco dolores, malandanzas y antojos no almaceno; si soy castigada, no sé de las perfectas remembranzas que hacen sonreír en la soledad a las imprudentes y feroces ¿Dónde maldades practiqué? Si llorando despierto ¿cuándo dormí? ¿Quién en mí su furia deposita? ¿Quién desvía su misericordia? ¿Por qué los poderosos no escuchan mis lamentos? (p. 13)

La pobre Brunilda, con su conciencia desdichada, con lo grotesco, cruel y humorístico como signo indiferente de su existir, elabora reflexivas preguntas gracias a su inteligencia irónica, revelando su espantosa angustia y el sinsentido de su existencia. Lo único que ese cuerpo grotesco espera es la milagrosa metamorfosis, como una crisálida:

La taxidermia y sus agujas son la única salvación del dolor, porque es la disección el humano recurso que puede enfrentarse victoriosamente a la magia [...] “Será disecada la princesa. Más yo juro en nombre de mis ancestros los magos que aparecen cuando llueve. Que si alguien llegare a amar a Brunilda, se romperán las magias y volverá a la vida en los quince años de su edad y será bella y tierna como una manzana” (p. 18)

Hiriart vuelve a apegarse al cuento de Perrault cuando expone que la pequeña podrá volver a la vida a la edad de quince años. Por otro lado, nos muestra la reelaboración del personaje con paródico efecto, pues mientras Perrault conserva a su hermosa joven dormida, cercada y custodiada por un impenetrable bosque:

hicieron publicar prohibiciones de acercarse a él a quienquiera que fuese en todo el mundo. Estas prohibiciones no eran necesarias, pues en un cuarto de hora creció alrededor del parque tal cantidad de árboles grandes y pequeños, de zarzas y espinas entrelazadas unas con otras, que ni hombre ni bestia habría podido pasar; de modo que ya no se divisaba, sino lo alto de las torres del castillo y esto sólo de muy lejos. (p. 7)

Hiriart, jocosamente, exhibe a su adefesio disecado sin pudor alguno, pues Brunilda fue contemplada por “Príncipes, reyes duques, barones y caballeros de todos los reinos” (p. 24) con el particular propósito de romper el hechizo. Algunos se acercaron por amor, otros, por codicia, pero todo fue en vano. Incluso un joven de nombre Acis, en el intento perdió la vida, pues se dejó morir al lado del pedestal de la princesa, sin que nada sucediera. Pasaron los años y la fama de la monstruosa princesita creció, y hasta se llegó a pensar que era una “santa dormida, disecada y sonriente”(p. 25).

Llegará el momento en que el encantamiento se rompa. Por un lado, Perrault hace que su joven durmiente despierte al cabo del tiempo estipulado, en presencia de aquel que será su consorte. En tanto, Hiriart hace que su pobre estatua informe sufra un secuestro, y con esto, ella recobrará su estado natural. Así también, se da la pauta para que los caballeros andantes entren en escena. De este modo, Hiriart ya se introduce en los terrenos de los libros de caballerías, y al aludirlos, se reconoce que es la mujer —o en este caso, la cosa que no deja de ser del sexo femenino— el motor de la aventura. “Brunilda la

durmiente disecada desapareció de su pedestal [...] Los soldados se mezclaron entre los bailarines y cantores: indagaban y buscaban” (p. 32). Todos los caballeros se pusieron en acción para buscar a la princesa, “don Famongomadán fue el más activo indagador [...] junto a sus criados todos mudos y sombríos, montó en Sardanápalo y partió a galope después de gritar: traeré a Brunilda viva o disecada” (p. 35). Efectivamente, Brunilda ya estaba viva, pues había logrado por fin la anhelada condición humana, gracias al príncipe Nemoroso, que asumió el hurto. Sin embargo, él no siente ningún interés por ella, pues lo que él ansia es el atroz fenómeno disecado, no a una jovencita grácil y hermosa.

Sí, Nemoroso robó pero fue acto de honesto y sincero amor por la disecada; el príncipe codiciaba la masa de carne de cera y las greñas de puerco salvaje; la cabeza desmesurada y el cuello de gladiadora, la actitud de cantora de la niña disecada. Se sintió muy contrariado cuando advirtió que la pequeña y dura durmiente disecada era una muchacha blanda, bella y tierna como una manzana (p. 97)

Galaor, al ver a quien cree que es Brunilda, en noble actitud de caballero devuelve a la joven, una vez en su hogar, la dulce princesita confiesa ser una impostora. Al enterarse de esto, Galaor se da a la tarea de rescatar a la verdadera Brunilda. Por otro lado, la verdadera e inexperta joven Brunilda, después de haber vuelto a su estado normal, es nuevamente raptada, esta vez por el caballero don Famongomadán, quien, de súbito, queda prendado de “los ojos color de trigo de la princesa” (p. 129), y entre sus deseos inmediatos estaba el de hacerla su esposa. La hermosa niña también se enamora de su secuestrador. Galaor, que nada sabe de estos intempestivos sucesos, sólo se limita a cumplir su deber, ayudar a los cuitados y necesitados, aunque ciertamente no lo necesiten. Famongomadan el Negro, que se ha enamorado, no va a renunciar con facilidad a aquella que también le corresponde y pondrá una serie de obstáculos para impedir la empresa.

Este rescate presenta una serie de aventuras, en las que se reconoce una evidente parodia sobre todo por la intervención de Tristán de Flandes. Cuando los tres caballeros que

iban en pos de Brunilda, Galaor, Oliveros y don Tristán de Flandes son perseguidos por figuras grotescas de metal, este último arrojó un polvo amarillo al pasto cuando una gallina gigante que servía de montura a un enano de igual tamaño estaba por darle alcance. Sólo observaron cómo el animal frenó su enardecida carrera y el enano salió remontando el aire:

Galaor: “¿Qué hiciste?” / Tristán: “No me requisasteis todas las armas, don Galaor. Conservaba en mis alforjas un poco de trigo y algunos gusanos.” / Galaor: “¿Para qué?” / Tristán: “Por si hallábamos una gallina gigante de bronce; el trigo y los gusanos constituyen para ellas una tentación irresistible, como pudo usted observar.” (p. 143)

No olvidemos que los caballeros siempre cuentan con un último as en la manga, sobre todo si de trigo se trata. Hiriart no pierde la oportunidad para hacer escarnio sobre lo avezados que pueden ser los valientes y oportunos caballeros cuando se encuentran en peligro.

Una vez rescatada, Brunilda, confundida y desilusionada, es devuelta a su familia, que para entonces ya se había acostumbrado a la Brunilda impostora. Al instante su regordeta madre la reconoce al instante y le anuncia que debe contraer nupcias, aunque no lo tuviera contemplado. Por supuesto, todo indicaba que el futuro consorte sería Galaor. Pero no olvidemos que quien logró la ansiada metamorfosis fue don Nemoroso, quien se encargará de recordar el suceso será Morgana, que menciona: “Brunilda debe ser para quien la volvió a la vida, no para quien la recobró” (p. 160). Así se recoge literalmente el sentido de destino que se marcan tanto en Perrault como en la historia antigua de Brunilda. Por otro lado, se deja ver cierto dejo que evoca *El cantar de los nibelungos*, en donde el héroe que vence a Brunilda es Siegfried, con el propósito de concederla al rey Gunther.

Galaor, sin compromiso alguno, se retira muy contento; mientras tanto, Brunilda tiene que casarse con don Nemoroso el loco, sin que ella sienta ningún aprecio por él, ni él por ella. Sin embargo, fue Nemoroso quien robó a la disecada, por honesto y sincero amor; por supuesto, a lo monstruoso, sin embargo, amor al fin:

Grimaldi: Sí, Nemoroso robó, más fue acto de honesto y sincero amor por la disecada; el príncipe codiciaba la masa de carne de cera y las greñas de puerco salvaje; la cabeza desmesurada y el cuello de gladiadora, la actitud de cantora de la niña. Se sintió muy contrariado cuando advirtió que la pequeña y dura durmiente disecada era una muchacha blanda, bella y tierna como una manzana. (p. 97)

Don Nemoroso había repudiado el compromiso con la joven princesa, pues él amaba lo extraordinario y desproporcionado, no la común belleza de una muchacha tierna como una manzana. “Nemoroso (melindrosamente): Si se hubiera conservado viva en su condición de admirable obra maestra de la taxidermia, si se hubiera animado aquel animalito cabezón, la habría tomado por esposa” (p. 97). Palabras necias que exasperan a la vieja hada. Finalmente, el matrimonio debía realizarse y Morgana señala que Don Nemoroso es “el más grande amor que hayan visto los tiempos” (p. 157). De este modo, el inflexible Nemoroso y la melancólica Brunilda consumarán un matrimonio forzado, aunque ella no pueda olvidar a su caballero negro:

Brunilda [...] derrama una gorda lágrima en recuerdo del más amado de los campeones, en recuerdo de aquella amadísima cabellera negra, de aquellos ojos herméticos como espejos de piedra negra, en recuerdo del brusco y silencioso guerrero que la tomó en brazos por una vez gentiles y con ella recién nacida corrió a galope por la llanura. (p. 166)

Con la fastuosa boda, Hiriart consumará su novela.

Se puede concluir que Hiriart sí alude de cierta forma a la *Brunhild* de la leyenda de origen germano; de igual manera, hace una cita casi literal del cuento de Perrault, y es a propósito de este texto como se puede reconocer el proceso intertextual con el que Hiriart creó a su personaje, la recurrente parodia. Ya que Brunilda ni es bella, ni es durmiente, “sino un objeto sumamente deformado, una horrenda masa de carne y pelos, un monstruo enano” (p. 16) y además, disecado, al desvirtuar al personaje recordamos una parte de la parodia que es justamente “la imitación irónica o burlesca de personajes”.⁸³ En esta reelaboración del personaje se ha dado un proceso de transmisión y de transformación,

⁸³ Cf. *supra* Capítulo I, sobre: la parodia, p. 15.

esencialmente de sentido y significado. A lo largo del análisis se observa que los textos literarios se han desplazado en el tiempo, desde un proceso de transducción, como lo menciona Dolezel.⁸⁴ Así, se presenta un proceso activo en el que se transforma un texto literario en otro, en el que se insertan ciertos mecanismos intertextuales, como el citar, aludir, rescribir o parodiar, como ocurre con la valquiria que dando tumbos se coloca en un texto en el que su presencia aguerrida se reduce a la forma de una bebé monstruosa.

2.4.3 Artes mágicas de Urganda la desconocida

En Galaor aparece una mujer de edad madura, cauta y astuta, que acude a filtros y pócimas aparentemente mágicos para asegurarse la existencia. Afirma conocer el arte de las plantas; sin embargo, vive un retiro más obligado que espiritual. Esta anciana puede entrar en la categoría que Marta Haro hace de dama traicionera y vengativa;⁸⁵ aquella que se presenta en los libros de caballerías en calidad de señuelo para conducir fatalmente a una trampa o situación peligrosa al héroe. Esta longeva mujer se porta socarrona y parlanchina, pero a la vez afable y dadivosa, para lograr un único propósito, someter a quien se le acerque.

Hiriart retoma el nombre del personaje más prodigioso de *Amadís de Gaula* para crear a una anciana que en poco o nada se asemeja a la dama feérica que profetiza y se inclina gustosa a la donación. La Urganda de *Amadís* siente un particular favoritismo por el pequeño Doncel del Mar y, al igual que una hada, le revela su futuro (I. II p. 255) y cuando el héroe es mayor, se presenta ante él para vaticinarle la victoria sobre el rey Cildadán (II. LVIII. p. 818). También profetiza ante la Corte del rey Lisuarte (II. LX. p. 849) y en la Ínsula Firme. (IV. CXXVI. p. 1628) De igual forma, pronostica el futuro del hijo de

⁸⁴ Cf. *supra* Capítulo I, sobre: recontextualización, descontextualización y transducción, p. 14.

⁸⁵ La mujer traicionera y vengativa es otra de las clasificaciones de Marta Haro, art. cit.; pp. 181-217.

Amadís, el pequeño Esplandían (III. LXX p. 1080). Además, actúa como donante al conceder una lanza a Amadís (I. V. p. 282), una maravillosa espada a Galaor (I. XI. p. 332) y otorga armas a varios caballeros, entre ellos el rey Perión, al mismo Amadís y a Florestán (III. LXVIII p. 1024). También brinda un par de anillos para Amadís y Oriana, que simbolizan su unión y su amor (IV. CXXVI. p. 1628). A lo largo de toda la historia siempre estará pendiente de la suerte del héroe, de sus parientes y allegados.

Por el contrario, la Urganda de *Galaor* hace acto de presencia al creer que dos mujeres se encuentran solas en un páramo. Así, se acerca sigilosa, pero descubre que no van solas, pues ante ella aparece súbitamente Galaor, quien al escuchar discretos ruidillos, raudo se ocultó.

¡Ah! Vienen acompañadas, observó la recién venida pero no muy bien guardadas: su criado, aunque es apuesto, está muy joven... Seguramente van de paso... Aquí sólo habitan solitarios y devotos ermitaños... Creí que la gorda, que seguramente ha pecado mortalmente de gula y la breve, que bien puede ser una lujuriosa —es pequeña, pero de hermosa traza—, venían a hacer penitencia de sus muchos y horribles pecados...

Galaor: Ella es la princesa Brunilda, del País de las Liebres, la otra, Elephantina, su aya, y yo soy Galaor, Príncipe de Gaula. Viajamos hasta el reino de Brunilda (p. 110).

Urganda, con falsa gentileza, asiste a los andantes: “ ‘les traje un poco de comida un sustancioso caldo de yerbas’ [...] El caldo tenía detestable aroma y peor sabor. Pero los tres lo tomaron sin asco ni melindres” (p. 111). En tanto, la anciana explica el porqué de su estancia en lugar tan yermo. Así, relata: “hace años vivo aquí como ermitaña, pero no por penitencia, sino por placer. Vea, no profeso ninguna fe; estoy aquí por que todos los bienes mundanos me fastidian, aburren o hartan; especialmente el trato con mis congéneres” (p. 111). En poco tiempo, el héroe se siente pesado y aturdido, ella lo nota y, justo entonces, la altiva anciana pregona: “Galaor, debo presentarme: mi nombre es Urganda; mi sobrenombre, la desconocida” (p. 111). Al instante, por mandato de la vieja, una horda de ancianos decrepitos se lanza contra el héroe y las damas; que minutos antes, ya se habían

abandonado al sueño; el brebaje había surtido su efecto, pero el héroe intenta resistirse. “Galaor golpeaba rostros vetustos y caducos cuerpos asexuados, hundía costillares sobresalientes como armaduras [...] pero perdió fuerzas como si los años cayeran sobre él en segundos; finalmente fue como el más anciano de los ancianos y cayó dormido” (p. 112) Urganda, complacida por tener bajo su influjo al héroe, se jacta de poseer conocimientos herbolarios con los que se da a la tarea de privar del razonamiento al grupo de ermitaños y a los incautos que caen en sus trampas.

Desde hace muchos años, por razones que no vienen a cuento, soy entendida en el arte de los filtros y pócimas; así pues dedíqueme a la busca de las yerbas indispensables para el destilado de las sustancias que turban los sentidos y engendran visiones; luego a fabricar cielos y a sumir en la inconsciencia a todos los anacoretas de esta región (p. 114).

Bajo el pretexto absurdo de impedir a los ancianos el sufrimiento, los mantiene alucinados, aislados de la realidad y el entendimiento, y hasta parece que disfruta al gobernarlos, pues si se presenta la ocasión, les ordena alguna tarea como lanzarse en bandada sobre aquellos que se acercan a lo que considera su territorio; de este modo, conserva algo del poder que probablemente en otro tiempo disfrutó. Cuando ve que el héroe se reanima, la anciana le aclara que su exilio se debe a la obstinada persecución de “las tropas desapacibles de Arturo el jabalí” (p. 113). Aunque no se menciona en el texto cuál es la razón por la que esta mujer es perseguida, la causa bien podría ser el uso o el abuso de sus artes botánicas. Urganda revela, “fingiéndome ser anacoreta salvé mi vida y conocí los sufrimientos de los desterrados” (p. 113). Bien puede ser que el resentimiento sea lo que la mueve a depositar su venganza contra el héroe, pues él representa la sociedad de la que la vieja fue excluida; su rencor lo vierte en la figura del de Gaula y disfruta el poder dominarlo. La maestría con que Urganda la desconocida realiza sus míseras acciones revelan su verdadero temple de mujer traidora y, como dice Galaor, “artera” (p. 114). La

traición es uno de los elementos que encontramos con frecuencia en los libros de caballerías y, como se observa, Hiriart no lo deja de lado. Este funesto acto en ocasiones es el producto del deseo de consumir una venganza, y es la mujer la que mejor ha desempeñado el papel de vengativa. En ocasiones sirve como intermediaria del verdadero enemigo o como señuelo; otras, es quien clama venganza, como lo advertimos en *Amadís*, cuando ambos hermanos (Galaor y Amadís) se enfrentan cuerpo a cuerpo por una dama que los incita maliciosamente a la lucha. Para Marta Haro, “esta situación es una forma, quizás más dramática de mostrar la *fortitudo* y arrojo del héroe ya que se juega con ventaja respecto al caballero, tanto porque él ha bajado la guardia, como por el factor sorpresa”.⁸⁶ En *Galaor* encontramos tanto la venganza como la traición, pues Urganda, bien resguardada bajo el amparo de la mentira y mostrando esa imagen de apacible anacoreta, logra someter a Galaor y a sus compañeras de viaje. Sin embargo, el héroe, ya sea por fortaleza o por mero azar, logra liberarse y al recuperar su fuerza emprende el rescate de sus damas.

Voces incomprensibles, aullidos y gritos lo despertaron. Galaor entrevió su prisión rodeada de ancianos elocuentes. Una mujer centenaria, con largos cabellos entrecanos, armada con un cuchillo, cortaba riendo las amarras de la jaula. Reconoció el de Gaula el brillo del cuchillo; quiso en vano ponerse en pie. [...] Galaor en último esfuerzo se arrastró hacia la inesperada salida. Reptando torpemente salió de la jaula. (pp. 115-116)

Una vez conseguida la hazaña, Galaor hace pagar la arrogancia de Urganda, dándole a beber las pócimas que ella misma creara.

Galaor tomó el cuello de Urganda que se revolvía gritando, dando tarascadas, pateando y lanzando vanos garrazos al aire [...] Galaor con sus armas puestas hacía preparados con las retortas de Urganda, que pataleaba iracunda en el suelo. [...] si se advierte que sufres; mejor te daré de una vez el paraíso; y acuérdate de tus pecados...No te espante vivir alucinada, los buenos anacoretas vueltos a la razón cuidarán solícitamente de ti; te han perdonado y te vestirán y alimentarán; también te nutrirán con el líquido rojizo que turba los sentidos y baja el cielo a la tierra. (pp. 118-119)

⁸⁶ Marta Haro Cortés, “La mujer en la aventura caballerescas: Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Universitat de Valencia, Valencia, 1998, p. 188.

De esta forma acaba con la cordura de la presuntuosa concedora de yerbas, y la deja bajo el influjo de sus propios brebajes, en estado hipnótico y al cuidado de los ermitaños que siempre piadosos se comprometen a mantenerla bajo su abrigo.

Esta Urganda es apenas una ligera sombra de lo que la maravillosa dama de *Amadís* fuera en su momento; poco o nada conserva del asombroso personaje del que fue extraído es una vaga alusión que no puede sustentarse con todos sus prodigios, pues en su recontextualización apenas maneja como arte el uso de las hierbas y su influjo, y por esto, bien se la pudo haber relacionado con una hechicera o bruja y así sufrir una tenaz persecución.

Parte de lo sobrenatural en *Galaor* está plagado de meros artificios, como se puede ver en los poderes aparentemente mágicos de Urganda, lo mismo que en los tamaños de seres y animales como la reducida talla de la falsa Brunilda o el exagerado tamaño de una gallina, que resultó ser una avestruz amaestrada; se puede considerar, también, el aparente encantamiento que provoca Ana la Sigilosa a don Mamurra, que no es otra cosa que amor, o la obsesiva dedicación que Diomedes, el arquitecto loco, les confiere, a los Jardines maravillosos.

No obstante, en *Galaor* también encontramos representaciones categóricas de la presencia de lo sobrenatural, como las constantes mutaciones de Ana la Sigilosa o la terrible metamorfosis que sufre Brunilda, después de recibir los dones de las hadas; la magia de Modiomodio el mago loco y su esposa la giganta-enana Grete; incluso la presencia de muchos de los seres que conforman el Jardín de las trescientas jornadas, como lo sería Janto, el caballo que habla, y no menos sobrenatural es la aparición de un enorme hipogrifo.

Parte fundamental de la estructura de la novela de Hiriart son la magia y el artificio, que a su vez se constituyen en elementos básicos de la novela de caballerías, la presencia de lo mágico está dispersa en todo *Galaor* como un eje estructural que conduce la narración desde el principio, desde el propio bautismo de la niña, hasta las últimas consecuencias al final de la aventura; pero al mismo tiempo es un eje semántico, es decir, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, lo mágico en *Galaor* no es gratuito, no es *per se*, sino que significa, posee una carga de sentido que lo convierte en signo y símbolo: lo mágico se hace presente para presumir que el orden del mundo puede alterarse.

3. Las mujeres en *Galaor*

*Y sabed que es verdadero:
un hombre ama de fino corazón,
mujer que nunca vio,
sólo por oírla alabar.*
El trovador Amanieu de Sescas

En *Galaor*, la presencia femenina es preponderante y en conjunto nos muestra las distintas acepciones de las mujeres que aparecen en los libros de caballerías. Ante el universo femenino que maneja Hiriart encontramos damas en peligro, sutiles enamoradas, lo mismo que arteras y perversas e incluso fuertes y aguerridas hembras, que sólo adquieren significación bajo el código y el mundo caballerescos. La mujer en los libros de caballería, a diferencia del cantar de gesta, se encuentra como un ser más presente, elevado y con mayor participación, sin embargo, sólo se inserta como mero pretexto para acrecentar la figura y la valía del héroe, con frecuencia, las damas solicitan el servicio del caballero o apelan a su piedad, a su honra y su valor y, con sus peticiones, cuitas o necesidades dan pie a numerosas y fantásticas hazañas que ensalzan la figura del héroe, para quien, con su reconocimiento, logra que se consagre como guerrero y amante. La función de la mujer en los libros de caballería, como menciona Marta Haro, está “indisolublemente unida a los dos ámbitos fundamentales que componen la esfera de actuación del caballero: las armas y el amor.”⁸⁷ Comúnmente es la mujer el fin único o, a veces, último del héroe. Normalmente, en los libros de caballerías se presentan dos tipos imprescindibles de mujeres: una que requiere el servicio del héroe y otra a la que el héroe sirve fielmente. Éstas, a su vez, dan pie a la reformulación de otros tipos femeninos que, también, intervienen en la apoteosis del héroe.

⁸⁷ Art. cit., p. 182, en el capítulo II de esta tesis.

3.1 Darioleta

Darioleta, que en *Galaor* aparece como reina del País de las Liebres y madre de la pequeña Brunilda, pertenece al primer tipo, pues es una mujer en aprietos que requiere el servicio urgente de un caballero; en términos de Marta Haro, es “una dueña cuitada y necesitada.”⁸⁸

Hiriart, nuevamente, alude a su obra referencial, *Amadís de Gaula*,⁸⁹ para hacer que Darioleta se desplace en el tiempo y se coloque en la personificación de una soberana que, ahora trastocada por la reelaboración hiriartiana se nos muestra no sólo en su indiscutible alusión, sino, también, como una evidente parodia. Para mostrar con claridad este proceso es necesario hacer un breve recorrido por el personaje de Montalvo. En el capítulo I de *Amadís*, Darioleta se presenta como la criada fiel de Helisena, para quien actúa como intermediaria entre su señora y el rey Perión con el fin de consumir la relación de los nobles amantes.

Como la gente fue sosegada. Darioleta se levantó y tomó a Helisena así desnuda como en su lecho estaba, solamente la camisa y cubierta de un manto [...] La doncella miró a su señora abriéndole el manto, católe el cuerpo y dixo riendo: -Señora, en buena hora nació el caballero que vos esta noche avrá, y bien dezían que esta era la más hermosa doncella de rostro y de cuerpo que entonces se sabía. (I. I. p. 237)

Es así como los amantes se encuentran gracias a la ayuda de Darioleta, que acerca a Helisena a la puerta de la cámara del rey Perión. El rey, al escuchar pasos, se previene y toma su espada, al reconocer a las damas, arroja la espada al suelo y, una vez que los amantes yacen juntos, Darioleta se da a la tarea de tomar el arma para asegurar el matrimonio de los jóvenes enamorados. “Y Darioleta miró por la espada do el Rey la había arrojado y tomóla en señal de la jura y promessa que le avía hecho en razón del casamiento

⁸⁸Marta Haro, art. cit., p. 183.

⁸⁹García Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols. prólogo de Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987-1988. Las citas siguientes provienen de la edición mencionada de Juan Manuel Cacho Blecua. A partir de este momento únicamente se indicará el libro, capítulo y número de página en paréntesis.

de su señora” (I. I. p. 239). Estamos en presencia de un matrimonio secreto, que, por supuesto, Darioleta ayudó a concretar. Este tipo de unión es muy recurrente en los libros de caballería. Tan sólo en *Amadís de Gaula* encontramos dos casos muy representativos, el ya dicho de Helisena y Perión y el del mismo Amadís con Oriana. Para Ruiz del Conde, estas bodas nacen “a raíz del postulado —de la escuela jurídica de París (S.XII)— consistente en que el séptimo sacramento se basa en el solo consentimiento de las partes contrayentes”.⁹⁰ Sin embargo, esta ley no duró mucho, pues el matrimonio secreto fue prohibido en el Concilio de Trento, no obstante, los libros de caballerías no hicieron caso de la interdicción. Juan Manuel Cacho Blecua nos dice que estos *spondia per verba de futuro* eran bastante frecuentes y generaban diversos efectos, “entre los cuales destacaban tres verdaderamente importantes: la obligación de contraer matrimonio, la pública honestidad y la conversión automática de la promesa en matrimonio si después de contraída ésta se realiza la cópula carnal” (I. I. p. 234). Darioleta, además, acompaña a Helisena durante el embarazo y el parto del pequeño Amadís, y es quien concibe la idea de colocar al bebé en un arca que construye ella misma, de tal suerte que cuando Helisena pare, Darioleta sugiere: “Ponerlo aquí y lanzarlo en el río —dixo ella-, y por ventura guarecer podrá.” (I. I. p. 246) Posteriormente, cuando Amadís es ya un reconocido caballero, Darioleta le hace una solicitud de amparo, debido a que el gigante Balán, señor de la Ínsola de la Torre Bermeja, ha matado a su hijo en un combate y mantiene prisioneros a su marido y a su hija. Por otro lado, el gigante quiere vengarse de Amadís, porque mató a su padre, Mandanfabil; entonces, permite que Darioleta vaya por el héroe para poder consumir su venganza, Amadís sale bien librado del combate con Balán, y le pide que, por el hijo muerto de

⁹⁰ J. Ruiz del Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1949, p. 30.

Darioleta, le dé a su hijo Bravor, para que se case con la hija de Darioleta (*cf.* IV. CXXX. p. 1668-1673). Así, se presenta un matrimonio compensatorio. Aquí concluye la participación de esta doncella en *Amadís*.

En *Galaor* la reina Darioleta participa poco. Aunque es madre de Brunilda, apenas aparece en contadas ocasiones, la primera, al nacer la pequeña: “Cuando sonrosada y regordeta la reina fue aclamada entre banderas, campanas y tambores; cuando mostró entre sus brazos a la heredera por diez años ansiada” (p. 11). Hiriart cita, casi textualmente, de la *Bella Durmiente* de Perrault el hecho de que la reina no puede tener descendencia. Recordemos que el cuento comienza con el desconsuelo de los reyes por no poder engendrar: “Había una vez un rey y una reina que estaban tan afligidos por no tener hijos, tan afligidos que no hay palabras para expresarlo. Fueron a todas las aguas termales del mundo; votos, peregrinaciones, pequeñas devociones, todo se ensayo sin resultado” (p. 1). Del mismo modo, se cita que, después de largo tiempo, se logra concebir el tan ansiado bebé y las hadas se presentarán también al bautismo para la donación. Aunque, como se sabe, en *Galaor* la ansiada dádiva será un descalabro por los sombríos dones otorgados, aun así, la reina trata de proteger a su hija:

a hurtadillas, con timorato cariño maternal la reina llegó hasta la cuna en intento de rescatar a la hija cuando iba a tomarla gritó dolorosamente y se dobló en el piso de mármol. ‘¿Quién es la afable gorda que venía en mi socorro y desapareció?’, entono desde la cuna la cuidadosa voz musical (p. 16).

Más tarde, encontramos a Darioleta desesperada porque su monstruosa pero amada hija ha desaparecido. “No decidían los reyes si condolerse o alegrarse; nada se sabía: acaso había vuelto a la vida la durmiente Brunilda, acaso solamente habíanla hurtado, pero ¿quién? ¿cuál perversión de naturaleza, cuál maldad roba lo que nadie puede apetecer?” (p. 34).

Esta Darioleta, como la anterior, también hace una solicitud de amparo, pero no a un caballero específico, como se presenta en *Amadís*, ya que la solicitud de amparo de acuerdo

con Marta Haro, “la hace una dama, pero a un caballero determinado, lo cual será indicio de alto riesgo y complejidad, [esto] va a revestir la acción y, por supuesto, testimonia la fama y valía del elegido”.⁹¹ No, en *Galaor*, Darioleta no se limita a un caballero, pues sus lamentos son para quien la escuche, ya que su único propósito es recibir ayuda de quien sea, porque a su monstruosa hija la han secuestrado.

Preguntaba la reina Darioleta: “¿Dónde estás niña mía? ¿Dónde despiertas? ¿Dónde duermes? ¿Qué manos oprimen tu cuerpo pequeño y duro? ¿Acaso vagas ya sonámbula y bella, ignorante de memorias y destino? ¿Recordarás a la madre blanda y enorme que te alimentó y cuidó en los días felices en que dones y regalos no habían torcido tu alma y figura, ni pervertido tus facciones?” (p. 34)

Finalmente, Darioleta se vuelve a presentar cuando su hija es rescatada por Galaor y conducida al castillo, para lograr el encuentro tan ansiado.

Darioleta: “Hija aguardada con amor, eres tú, mi Brunilda. No podía engañarme: siempre sufrí sabiéndote perdida, viva o disecada, lejos de mi amorosa vigilancia [...] ¿cómo no reconocerte, la línea larga de los párpados sobre tus ojos de almendras? ¿Dónde quedaron los juegos nunca jugados? Niña sin pasado como la luna recién nacida” (p. 154).

El personaje de Darioleta, en *Galaor*, se limita a cumplir la función de la dueña cuitada y necesitada, pues, desde que hace su aparición, revela el deseo por medio natural o mágico, de engendrar un hijo; luego, se ve en el apuro de socorrer a su retoño, y finalmente clama por recobrar a su deforme vastaguita. Siempre necesitada, se verá asistida, primero, por un hada vieja y luego, por los caballeros; la historia cobra un dramatismo espacial por las circunstancias que acumula y por su dificultad para solucionar el problema, lo que repercute directamente en la sublimación del mismo Galaor.

Darioleta doncella o criada al servicio de una reina en *Amadís*, se eleva en el proceso de la recontextualización, para instalarse como la reina en *Galaor*, soberana que no puede desprenderse de la evidente parodia que el autor le confiere. Recordemos que la parodia es la imitación irónica o burlesca de personajes, de formación caricaturesca, de un rasgo físico

⁹¹ Es conveniente, a raíz de este tipo de acontecimientos, basados en una petición declarada e individualizada distinguir [que se encuentran] las doncellas o las damas, supeditadas a un [único] caballero. Marta Haro, *op. cit.*, p. 184.

o moral. Entonces vemos que Darioleta, con su irónica⁹² y esférica figura, no nos remonta a las delicadas y hermosas reinas de las novelas de caballerías o de los cuentos infantiles; apenas podemos relacionarla con la mujer burguesa de la época renacentista que, bien nutrida, ha redondeado sus formas pero para quien la sutileza y el refinamiento no son parte de su común condición. Así, por su voluminosa, sonrosada y melodramática persona, es apenas un remedo de las elegantes y seductoras reinas de las novelas de caballería: en *Amadís*, Helisena, la hermosa, y Oriana, la sin par, y, en contraste, en *Galaor*, Darioleta la regordeta. No resulta entonces difícil reconocer que este personaje es retomado de un texto muy concreto y bien conocido y que es recreado en un nuevo contexto y parodiado o travestido. Al respecto, en palabras de Genette, “cuando la parodia es completa cambia también la condición de los personajes que traviste”.⁹³ Así pues, este cambio nos revela un proceso claramente intertextual.

3.2 Atalona

Doña Atalona de los Alhelíes, “de Alemania ferocísima guerrera de más de cincuenta años, alta y dura como el cedro,” (p. 27) es otra de las mujeres que encontramos en *Galaor*. Aunque tiene apenas una pequeñísima intervención en la novela, es en sí un personaje importante para reconocer el proceso intertextual que es el enfoque de este trabajo.

⁹² “La intención irónica tiene dos vertientes: mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone”. Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura*, UAM, México, 1993 pp. 39-40. Observamos que en *Galaor* la mayoría de los personajes rompen con el estereotipo preestablecido, en las novelas de caballerías donde, nunca se habla de reinas “regordetas y sonrosadas” con esto se logra vislumbrar una irremediable ironía.

⁹³ “El travestimiento consiste en transformar un texto noble imitando el estilo de otro texto más difuso”, como lo hace Hiriart con el *Amadís* y la *Bella Durmiente*. Genette *op. cit.*, p. 43.

En principio, es probable que Hiriart aluda, para la creación de su personaje, a la mítica guerrera *Atalanta*, pero también, por su origen, belicosidad y braveza se deja ver algún rasgo que bien podría semejarla con las valkirias; asimismo, por sus desmesurados atributos físicos, se puede pensar en un posible parentesco con los gigantes.

Es viable pensar que el origen de Atalona de los Alhelíes se halle en la mítica historia de *Atalanta*,⁹⁴ la guerrera casta de los pies ligeros, única hija de Yaso y Clímene, quien participó en la caza del jabalí de Caledonia aun cuando los nobles guerreros que la emprendieron se negaban a ser acompañados por ninguna mujer; sin embargo, la dura *Atalanta* fue la primera en herir al furioso animal⁹⁵ y por ello recibió el recio cuero de la bestia como galardón. Es probable, aunque no nos atreveríamos a asegurarlo, que este pasaje sea el que inspira a Hiriart para la creación de la caza del cerdo del Automedonte. Lo que es indudable, es la clara referencia literaria que hace Hiriart, pues al igual que la guerrera griega, *Atalona de los Alhelíes* se encuentra dentro del grupo de guerreros que participarán en la caza de la bestia; así también, recoge su extrema fuerza y la fiereza que inserta en su personaje. Al mismo tiempo, dentro de las mujeres guerreras aludidas por el autor, están las valkirias; *Atalanta*, con su origen germano, avisa esa posible condición. Por otro lado, por su suerte de mujer enorme y fiera podemos relacionarla con la familia de los

⁹⁴ Que nos cuenta como su padre, al enterarse que la criatura recién nacida era una niña, y no el ansiado varón, mandó abandonarla en el bosque; así, fue criada por una osa de ahí, su desmesurada fuerza y fiereza; ya mayorcita es encontrada por unos cazadores, quienes la enseñaron a comportarse como ser humano. Al convertirse en mujer su agilidad y fuerza impresionantes le dieron fama de guerrera. No obstante su fiereza era un ser sumamente hermoso, el hombre que la pretendiera debía medirse con ella y competir en una carrera, aquél que ganase tendría la suerte de desposarla, pero si ella vencía, el desafortunado competidor moriría en manos de la guerrera. Afrodita la diosa del amor, al ver que *Atalanta* siempre vencía y lo que hacía con los hombres, dio a un joven de nombre Hipomenes tres manzanas de oro y le dijo que con ellas ganaría la carrera. Así, el joven y la guerrera iniciaron la competencia, a los pocos metros Hipomenes lanzó una manzana y *Atalanta* se agachó a recogerla, de esta forma él consiguió algo de ventaja, cada vez que él sentía que ella le daba alcance o lo rebasaba, el joven lanzaba otra manzana, hasta que finalmente Hipomenes llegó a la meta antes que ella, de este modo, resultando vencedor, ella le ofrece su amor. Cf. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Paidós, España, 1994, pp. 57-58.

⁹⁵ Cf. Robert Graves *The Greek Myths: I*, Penguin books, Londres, 1960, pp. 263-268.

gigantes; además, por la similitud que hay entre los nombres, Hiriart pudo haber hecho una alusión, que resulta paradójica, con la temible Andandona, una de las mujeres enormes, brutales y horribles de *Amadís*:

Nació quinze años antes que Madarque [...] Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que los no podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejava sino diablo. Su grandeza era demasiada, y su ligereza. No avía caballo por bravo que fuese, ni otra bestia salvaje en que no cavalgasse, y las amansava. Tirava con arco y con dardos tan rezio y cierto que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava vestida. Todo lo más del tiempo albergaba en aquellas montañas por caçar las bestias fieras. Era muy enemiga de los christianos y hazíales mucho mal (II. LXV. pp. 980-981).

Andandona provoca horror aunque, insólitamente, también risa, sobre todo cuando pretende luchar contra Amadís porque él logró vencer a su hermano Madarque, el héroe, junto con sus hombres, se hacen a la mar una vez cometida la hazaña, y la giganta, enfurecida, desde lo alto de una peña lanza un dardo que logra alcanzar la pierna de don Bruneo de Bonamar y continúa su asalto con el firme propósito de herir también a Amadís, los héroes contraatacan y ella, sorprendida, tiene que huir con numerosas flechas clavadas por todo el cuerpo. Con esto, la figura aterradora del gigante se vuelve una endeble caricatura. Cacho Blecua nos dice de este pasaje:

el gigante [...] cuya naturaleza se aparta de lo común y provoca el espanto, la maravilla y la risa; en cuanto a su sexo, el gigante resulta un personaje peligroso por su complexión física, pero al proyectarse desde una mujer sus atributos no dejan de ser inversos al estereotipo femenino cortés, lo que posibilita todavía más la risa; contextualmente, después de una pelea peligrosa suele haber un momento de distensión risueño; y finalmente, este proceso de “animalización” del personaje, proyectado desde su vestimenta y aspecto, culmina con estas saetas clavadas como si se tratase de cualquier pieza de caza.⁹⁶

En *Galaor*, no se nos aclara que Atalona es una mujer gigante, sin embargo, se deja ver que bien podría serlo, pues en el momento en que todos los caballeros están reunidos, ella, en plácida charla con Don Gonzalo de Portugal, muestra claramente su enormidad: “Doña Atalona comía una pierna de carnero tomándola con la mano y recordaba con Don Gonzalo de Portugal antiguas batallas; cuando ejemplificaba daba en usar el carnero esgrimiéndolo como maza de hierro” (p. 28). En los libros de caballerías los gigantes son usualmente

⁹⁶ Juan Manuel Cacho Blecua en su edición del *Amadís de Gaula*, p. 982, n. 38.

expuestos como enemigos del caballero; no se tratan de nobles guerreros, como lo es doña Atalona en *Galaor*; por el contrario, son el contrincante perfecto para las hazañas del caballero. La Andandona de *Amadís*, en su condición de gigante, es “salvaje y guerrera [...] la más brava y esquiva que en el mundo avía” (II. LXV, p. 980), y comúnmente el desenlace de estos seres enormes tiende a ser trágico porque, a fin de cuentas, en las aventuras del caso se insertan con el propósito de dar prestigio y sublimar la valentía, el esfuerzo y el honor sin límites del héroe. Doña Atalona de los Alelhíes no es un enemigo; ella funge como un caballero más y maneja el código de caballería fielmente. Esto se observa cuando secuestran a Brunilda la disecada mientras el pueblo se encuentra de carnaval y la trama conduce a lo siguiente:

los alegres de siempre porfiaban en las canciones, y varias coplas nuevas improvisadas al propósito, vinieron a engrosar el repertorio carnavalesco tradicional.
La de cuero de gamuza / Y de hormiga montaraz
No tiene que usar disfraz; / Quien de suyo es una cruz
De gato, mosca y lechuza, / ¿Para qué quiere antifaz?
[...]Doña Atalona de los Alhelíes, cargó y golpeó con una fusta recamada de plata, a un grupo de cuatro alegres que abrazados improvisaban coplas sobre la princesa (p. 32)

En *Galaor* nos encontramos con algunos nobles gigantes: Atalona, Brudonte el bueno, el Hombre de las Pielas, Grete, la madre de Famongomadán, y esto no es casual, pues, en *Amadís*, texto base de Hiriart, se presentan varios nobles gigantes, como Gandalás, aquel que rapta a Galaor y es como un padre para el héroe; la gigante esposa de Bandaguido, que tendrá por nieto al horrible Endriago, Madasima, hija de Gromadaça y de Famongomadán. Hiriart alude a las tremendas dimensiones de los gigantes para la elaboración de su Atalona, aunque no profundiza en su construcción; apenas nos da ciertas señales que nos permiten dilucidar que efectivamente es una gigante. Aunque Atalona pueda ser la alusión de Andandona, por la recurrente inmersión en los personajes de *Amadís*, en la recontextualización se le da carácter y forma de valiente guerrera más acorde con Atalanta;

además, hay que reconocer la nada casual semejanza del nombre Atalona que, como se advierte, es un paratexto,⁹⁷ ya que está reconstruido con base en los nombres de Andandona y Atalanta.

3.3 Timotea

En los libros de caballería generalmente aparece una dama noble que, como exige la doctrina cortés, es excepcionalmente bella, de figura, lealtad y nobleza enaltecedoras y con una ferviente capacidad de amar. Por esto se puede caracterizar, de acuerdo con Marta Haro, como “la dama enamorada”.⁹⁸ Su singular belleza parece un delicado contenedor que resguarda todas sus virtudes y sus anhelos; así también, es el detonante que induce a una irrefrenable pasión, pues, regularmente, el amor nace al primer contacto visual como se observa con Lanzarote y Ginebra, Tristán e Isolda, Amadís y Oriana, de tal suerte que la dama se convierte en un signo inminente del amor. A primera vista; amor que ennoblece y dignifica al caballero.

En *Galaor* se presenta una dama de la que podría haberse enamorado nuestro héroe: Brunilda.⁹⁹ Lamentablemente, cuando se entera de su existencia, no es justamente la mujer de la que alguien en su sano juicio se pueda enamorar, carece de lo fundamental, belleza —y, sobre todo, de forma humana—. Pero el amor espera, pues ante Galaor se mostrará una rubia de luengos cabellos que figurará como la dama enamorada, y nuestro héroe, como dicta el modelo de los libros de caballerías, se sentirá atraído a primera vista por ella. El primer encuentro que se da entre los futuros enamorados no es propiamente amoroso, pero

⁹⁷ Véanse las relaciones transtextuales, en el I capítulo de esta tesis.

⁹⁸ *La dama enamorada*, una de las clasificaciones que hace Marta Haro, art. cit., p. 196.

⁹⁹ Brunilda es despreciada porque carece justamente de la belleza, pero, cuando recupera su grácil figura sí provoca una arrebatadora pasión en Famongomadán el Caballero Negro, que se enamora al verla.

sí paradójico, pues el héroe, después de haber participado en una horrenda y auténtica bacanal con los fenómenos de Don Nemoroso, despierta turbado y, por el suceso que le repugna siente el deseo de sumergirse en un arroyo cercano; así, se desnuda y se introduce en el agua, cerca hay alguien que observa sigilosamente, en principio, y luego se dejará descubrir sin vacilaciones.

Entre los árboles se escuchó una risita alegre, franca. Galaor se sumió, luego sacó la cabeza. La risita blanca de muchacha, otra vez. Galaor volvió la cabeza para todas partes; no logró ver a nadie; la risita arreció. Galaor nadó hacia sus ropas: "voy a salir," amenazó. La risita se rompió en breve, urbana, alegre carcajada. Galaor vio el largo cabello amarillo y el vestido azul que se iban corriendo (p. 56).

Este encuentro hace remitirnos al lai de Guingamor, en donde el encuentro se presenta a la inversa, el caballero es el que observa a la dama desnuda cuando baña su delicada figura y peina sus largos cabellos con el propósito de cautivar o seducir al héroe.

Hiriart tergiversa el suceso y de paso no pierde la oportunidad para denostar a la curiosa dama, nos muestra su parca moral y su dudosa virtud. Como ya se mencionó, es por la vista como nace el amor, y en el proceso amoroso se da una primera fase, que es el enamoramiento; pronto surge la pasión, y el ideal es consumir ese amor; pero, previo a esto, se da un juego afectivo y erótico, como en el ejemplo antes mencionado, en el que la dama observa gustosa al caballero desnudo en un arroyo y parece que él también disfruta ser visto, pues sólo después de un rato amenaza con salir; luego, cuando vuelven a encontrarse, surge cierta emoción al comprobar que se trata de la dama del arroyo.

Aunque extraño, el primer encuentro es primordial, ya que cuando vuelven a coincidir, entre Galaor y esta blonda mujer surge un verdadero amor.

Galaor descubrió el hermosísimo rostro de una muchacha bella y tierna como una manzana, en los quince años de su edad: sus cabellos dorados caían en bucles sobre los hombros, ajustados pomos de suave plata, sus ojos negros y húmedos mirando con la casta y tímida astucia del conejo, las cejas pobladas y negrísimas alzadas como sables, las comisuras de sus labios regordetes infantiles y alegres, parecía haber nacido riendo; era, pues, monumentalmente simple como la llamarada o la pluma de una paloma (p. 98).

La rubia argumenta ser Brunilda, y al narrar su extraño nacimiento justifica su pequeña talla y deformidad por el hecho de haber renacido en una viola de gamba; el héroe, comedidamente, le señala: “Sois vos quien ahora vive engañada: no se debe hablar de deformidad ostentando una faz tan gloriosa y unas proporciones tan estrictas como las tuyas” (p. 100). Cortés y atento, el héroe se da a la tarea de conducir a la joven al castillo de sus padres. Brunilda se muestra amante, dócil y prendada del héroe, pero a la vez se siente incomoda, particularmente cuando es devuelta a su familia, pues el peso de la mentira que no la deja vivir y el amor por Galaor la arrastran a confesar la nefasta verdad:

El mismo acto, Galaor, con el que habré de probarte mi devoción y agradecimiento, será el que haga reprobable y falsa a tus ojos, para mí los más preciados. Sólo puedo expresarte mi lealtad a costa del cariño y el respeto que hayas podido sentir por mí. Pero Galaor ¡eres tan gentil y miras con inocencia y combates con tanta bravura! Galaor, no soy Brunilda; soy la enana Timotea; hija de vagabundos perseguidos por lobos en el invierno[...] Galaor ¿cómo podía engañarte a ti, corazón en flor? (p. 128)

El amor de esta dama es puro y honesto, y aunque sabe que después de decir la verdad puede ser despreciada por el héroe, se arriesga; entonces, tras la confesión, Galaor le demanda que guarde el secreto por más tiempo mientras él rescata a la verdadera Brunilda, pero no muestra enojo alguno con la menuda Timotea.

Después de devolver a la verdadera Brunilda, Galaor comienza a cuestionarse si sus grandes hazañas se generaron valorando realmente el código de la noble caballería o bajo un puro razonamiento lógico, y entre soliloquios concluye que su único y verdadero anhelo es el sublime y diminuto amor de Timotea:

Deja, Timotea, a otros las perfecciones: te anhelo por breve y sorprendente, por ser el fin del razonar y las acciones, flor de todos los jardines. Y supo de pronto a dónde dirigirse: en un rincón de la gran sala halló lo que buscaba: la caja de una viola de gamba. La abrió cuidadosamente. El rubio cabello cubría el rostro sollozante de Timotea. Galaor la tomó en brazos. Galaor: Timotea, señora mía (p. 159).

La pequeña dama, enamorada, feliz y confundida, recibe el amor de su caballero con dulce regocijo, pues apenas es consciente del hecho tan enigmático y sublime que es ser amada por alguien tan noble y hermoso: “sus pequeños brazos apretaron el ancho cuello de Galaor

con toda la fuerza que pueda dar la suma más completa de apetitos y pasiones, mientras pateaban en el aire sus piernitas diseñadas para total disfrute de miniaturista” (p. 159).

Finalmente se extiende por todo el reino la noticia de las bodas de Galaor y la enana Timotea y, así, la pequeña mujercita es nombrada “princesa de Gaula” (p. 160). La boda es asistida por la excéntrica e imperfecta tropa de Nemoroso, que en una enloquecida felicidad entretenían y otorgaban extraños obsequios a los novios. Cuando la novel pareja se preparaba para la partida, “Galaor, con Timotea sonriendo en los brazos, agitó en el aire su gorra de cuero rojo y partió” (p. 164).

Timotea es una enana,¹⁰⁰ bella y favorecida, pero enana al fin. Sobre el enanismo, Lecouteux apunta: Sabemos, en efecto, que existen dos casos de enanismo. El primer caso, los individuos son totalmente normales y hermosos, verdaderas miniaturas; en el segundo caso, son feos, sus miembros están desproporcionados. Los primeros son inteligentes, pueden procrear y vivir largo tiempo; los segundos, aquejados de decadencia orgánica, son de cortos alcances, irascibles, estériles y mueren jóvenes.

Timotea pertenece al primer caso. Sin embargo, en la literatura caballeresca no son recurrentes los enanos bien proporcionados. Ella nos recuerda más a aquellos enanos de las cortes, representados por Velázquez en sus pinturas, que a los literarios, pues en general la mitología, el folklore popular y los mismos libros de caballería dicen que los enanos poseen rasgos grotescos, incluso monstruosos,¹⁰¹ que tienen poderes sobrenaturales y ostentan

¹⁰⁰ En la posible etimología indo-europea <<enano>> se relaciona a la palabra “torcido”, esto es, ser o individuo maligno, dispuesto a engañar a otros; también <<enano>> aparecería ligado a pequeñez de talla y deformidades de la misma. Para profundizar en el tema de los enanos véase: Claude Lecouteux *Enanos y elfos en la Edad Media*, prefacio de Régis Boyer, trad. Francesc Gutiérrez, José J. De Olañeta, Editor, Barcelona, 2002.

¹⁰¹ Para San Agustín el monstruo era una obra divina, que el hombre corriente no llegaba a captar, no obstante, este pensamiento, para el cristianismo medieval no era nada aceptado, que lo monstruoso fuese bello, ya que las imperfecciones, deformidades o desproporciones eran demasiado notorias para dejarlas de

objetos mágicos, conocen las piedras preciosas y trabajan los metales, son inteligentes, y en ocasiones malévolos. Por otro lado, el pensamiento cristiano medieval los vinculó con el demonio; en esa etapa se desconfiaba de sus supuestos poderes, se les acusó de practicar la magia, de conocer la herbolaria y manejar los misterios de la astrología.¹⁰² Por ello, los enanos apenas fueron tolerados como locos o bufones en las cortes o como meras curiosidades u ornamentos que provocaban regocijo.

Por su pequeña condición, Timotea es una más de las rarezas de la corte del príncipe Nemoroso. En principio se ubica en un contexto apropiado, pues su género femenino es un detalle que por sí mismo se torna en una transgresión, aunque comúnmente en los libros de caballería se cita a enanos de género masculino que, acudiendo a la esquematización de las acciones y papeles de los enanos románicos que hace Lecoteux se puede decir lo siguiente:

- los enanos informan o aconsejan a los héroes, les dan ayuda, los acogen o los hospedan;
 - hacen el papel de siervos (hombres de compañía, mensajeros, porteros y cocineros);
 - se comportan como caballeros, con los cuales se confundirían a veces si no fueran tan pequeños;
 - tienen una conducta descortés y desempeñan papeles de traidores y felones.
- Hay que poner aparte los que conducen la carreta de la infamia.¹⁰³

Como bien se ve, no hay cabida para las enanas y mucho menos se les puede concebir como parejas de caballeros. Sin embargo, nuestra menuda damita cuenta con una particularidad que la hace única: su singular belleza rompiendo así con la idea de los enanos maltrechos, felones y desapacibles, y justo por esta sobrenatural belleza, nos encontramos con una innegable parodia, pues esta enana que no es una noble dama puede pasar, con ciertos descabros, por dulce y cortés doncella, con lo que Hiriart asesta una

lado. Las imperfecciones fueron relacionadas con el desorden, éste se alió a la fealdad, que dio como resultado la terrible asociación de lo imperfecto con lo malo y lo demoníaco. Citado en Acosta, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰² Un caso específico se muestra en *Tristán e Isolda*: Frocín el enano jorobado y astrólogo del rey Marc es quien hizo saber al rey de los amores ilícitos entre su esposa y su sobrino, pero con cierta pericia fingieron los enamorados no amarse y convencen a Marc que todo es mentira, él al leer en los astros la reconciliación entre sobrino y tío, también observa su futura muerte. Así, Frocín sabe que con estrellas o sin ellas el rey lo va a matar. Cf. Béroul, *Tristán e Isolda*, trad. Luis Zapata, CONACULTA, México, 1990.

¹⁰³ Lecouteux, *op. cit.* p. 29.

aguda estocada al ideal femenino de los libros de caballería, hace una singular parodia y una recontextualización del personaje arquetipo que es la dama enamorada, perfecta, sublime, pues ésta indigna pequeña, se encumbra en una escala infinitamente superior: de caprichosa curiosidad de la corte de un príncipe desquiciado, se elevará por su encantadora presencia a esposa y señora de un noble caballero.

3.4 Elephantina

En *Amadís de Gaula*, Darioleta es una doncella que sirve a la infanta Helisena. En términos de Marta Haro es “la doncella o criada fiel, quien acompaña y ayuda a la dama que sirve.”¹⁰⁴ En *Galaor*, quien cumple esta función es Elephantina, la de prodigiosa voz, la misma que se verá, sin más opciones, arrastrada a cumplir este compromiso, pues participará, le guste o no, de la mentira que urde Nemoroso para justificar la devolución de la joven Brunilda a sus padres, porque todos los seres que conformaban la corte del príncipe loco, estaban total y absolutamente al servicio de éste. Las circunstancias la conducen a cambiar de función, de cantante de la corte de Nemoroso será elegida como aya de la falsa Brunilda. Y desde entonces cumplirá religiosamente su nueva labor. Así pues, guarda el secreto de la verdadera identidad de la hija de la viola.

Este personaje comparte, con Galaor y la enana Timotea, su trágica vida y cómo adquirió el sobrenombre de Elephantina, que no fue por su gordura inabarcable, pues, cuando lo recibió, por aquél que otrora fuera su marido, “era a fuerza de hambres y sobresaltos, flaca como un pescado de río. Entonces conocí a Policarpo; me vio en una taberna donde suplicaba dinero y gritó: Esa que mira como elefanta, ésa es la que necesito”

¹⁰⁴ Doncella / Dueña criada fiel: una de las clasificaciones que hace Marta Haro, art. cit., p. 213.

(p. 103). Ese marido que por treinta años la hizo sufrir, recibió un severo castigo, fue hechizado y transformado en mono araña por la reina de los perros, “un hada elocuente y presta a la furia, maldijo a Policarpo sin ninguna razón admisible; dos horas después el maestro de los bufones se metamorfoseó en mono” (p. 108), pero antes de que esto sucediera le confesó a la tan sufrida gorda que Elephantina quería decir “hecha de marfil y me recordó que en todos los años compartidos me había sido siempre fiel” (p. 108).

Reconocemos que ese nombre en particular, su robusta complexión y, sobre todo, su melodiosa voz, nos remiten a un personaje de una novela contemporánea del colombiano García Márquez: *Cien años de soledad*,¹⁰⁵ pues es indudable la alusión que hace Hiriart al personaje: Camila Sagastume “una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta” (p. 223), aquella enorme mujer participó en un duelo con Aureliano Segundo para comprobar quién gozaba de mejor apetito, y después de veinticuatro horas “habían acabado con una ternera con yuca, ñame y plátanos asados y una caja y media de champaña” (p. 224). Nuestra Elephanta comparte otro rasgo con el personaje de García Márquez, “la fama de quebrantahuesos que precedió a La Elefanta carecía de fundamentos. No era trituradora de bueyes, ni mujer barbada en un circo griego, como se decía, sino directora de una academia de canto” (p. 224). El canto, justo el oficio de la enorme y mansa aya. Elephantina no sólo es una evidente alusión al texto de García Márquez, sino que parece más la amable partícipe que se coloca gustosa en un nuevo contexto, sin que éste logre, probablemente por su descomunal personalidad, mutarla. Como se observa, son casi nulas las divergencias que se registran entre ambos personajes. De este modo, se percibe que Hiriart no sólo se limita a retomar textos de origen medieval, de caballerías o cuentos infantiles que mantienen una línea acorde con su intencionalidad

¹⁰⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana Buenos Aires, México, 1975.

en la elaboración de su libro de caballería, sino que reconoce, como menciona Kristeva, que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos”.¹⁰⁶ La reelaboración de este personaje se puede reconocer como una mera cita textual del texto que del que fue extraído.

En *Galaor* ocurre que el elemento femenino lleva buena parte del peso diegético de la historia, no es un mero pretexto o uno de los ejes de la narración, sino el motor de toda ella; es el impulso que propone, controla y echa a andar la historia para que los hombres, no salgan con el orgullo demasiado maltrecho de las aventuras que la naturaleza femenina les ha dispuesto.

¹⁰⁶ Véase el I capítulo de esta tesis.

4. Los caballeros

*No sabe a qué lugar, ni a qué tierra quiere
ir a buscar aventura, no sabe cómo ni cuáles,
pero con gusto buscaría aquéllas si puede...*
El cementerio peligroso

Desde mediados del siglo XII y hasta bien entrado el siglo XVI, se escribieron y leyeron con entusiasmo las aventuras de caballeros andantes: hombres superdotados llenos de virtudes como: la fe, la compasión, la galantería, así como la devoción por ayudar a los débiles y necesitados, inmersos en atmósferas mágicas, enfrentándose a peligros y seres insólitos; estos escritos lograron extenderse por todo el Occidente, gracias a que las ficciones se romancearon. Los textos se sucedieron y desplazaron a lo largo de cuatro siglos, el estilo se estancó y se mantuvo sin cambios sustanciales; sin embargo, el ideal caballeresco se conservó, tanto en los primeros textos como los que continuaron, se sostenían en un mismo código de valores idealizados, que procuraban distanciarse de la vida cotidiana que se presentaba más sórdida y brutal; al caballero andante siempre se le reconoció como el esperado redentor mítico, que logra con su valor y fortaleza hazañas inimaginables.

En el siguiente apartado se analizarán dos de los caballeros de la novela *Galaor*, el mismo Galaor y Famongomadán, hay que aclarar que sólo recurrimos a ellos, por razones prácticas, ya que ambos aparecen en el *Amadís de Gaula*, texto que nos está sirviendo de referencia para el análisis comparativo.

4.1 Galaor, el joven caballero andante

*El valiente sacó presurosamente
la espada y golpeó con todas sus fuerzas
la cabeza del dragón, pero su piel era
tan dura que no logró hacer mella en ella ...*
Tristán e Iseo

La novela *Galaor* nos narra a lo largo de sesenta breves capítulos la historia de un caballero novel que paulatinamente va conquistando nombre y fama; entrecruzando distintos temas y personajes que se envuelven en un ambiente taumatúrgico, nos arrastra directamente a los libros de caballerías, particularmente a *Amadís de Gaula*, obra de donde se toma el nombre del personaje que da título a la novela. Sin embargo, a diferencia de aquel otro Galaor, en la novela de Hiriart no se presenta al personaje con su nacimiento y origen, ni con el drama de la separación familiar o la venturosa acogida que alguien le brinda, asistiéndole en su educación y en el entendimiento del uso de las armas.¹⁰⁷

En *Galaor* queda sobreentendido que el héroe sabe su nombre y su origen noble, pues se presenta ante la corte de los reyes del País de las Liebres como “don Galaor príncipe de Gaula” (p. 18). Conoce su nombre, pero carece de fama, lo cual resulta paradójico porque con frecuencia el héroe actúa como desconocido en sus primeras aventuras; un ejemplo es el mismo Amadís, que, aunque sabe su estirpe no se presenta ante el rey Lisuarte como el príncipe de Gaula. Será Gandalín, su escudero, quien revele su origen, sólo hasta que el héroe haya realizado hazañas dignas de recordarse: “Agora, mi señor, no es menester de os encubrir, que vos sois aquel Amadís hijo del rey Perión de Gaula, y la vuestra conoscencia y suya fue cuando mataste en batalla aquel presiado rey

¹⁰⁷ Comúnmente el ser piadoso que lo recibe conoce su origen, mas no se lo revela hasta que el héroe se incline por la aventura y los hechos de armas, como sucede con Amadís y con el mismo Galaor.

Abiés de Irlanda” (I, XV, p. 390). Será entonces cuando el héroe se sienta digno de que se conozca la herencia de su linaje.

Por lo anterior reconocemos que, en su mayoría, los héroes de los libros de caballería son en un principio reservados, siempre valientes, arrojados; ante cualquier adversidad irrumpen airoso y jamás reflejan temor o duda. Sin embargo, el Galaor inicial de Hiriart se porta como un caballero fuera de contexto. Ante su primer aventura, ya sea por su inexperiencia o juventud, se muestra “pálido, con los ojos infantiles muy abiertos” (p. 30) exhibiendo, sin embarazo, la perturbación y la angustia que cualquier hombre común y corriente revela al saber la inminencia del peligro. El miedo que paraliza a Galaor es también el que lo inviste de razón. Es un caballero que piensa, que intuye y mide sus alcances y sabe, sin lugar a dudas, que aun no está preparado para la violenta empresa que se presenta ante sus ingenuos ojos.

Pareciera que el Galaor de Hiriart sólo opera, como indica Genette, como un *paratexto*:¹⁰⁸ que es la relación más distante que guarda un texto o intertexto con un título o subtítulo, por esto es necesario comprobar si Galaor es sólo una mera alusión al nombre de un personaje de otra novela o, si Hiriart retoma literal o parcialmente las características particulares del personaje de *Amadís*.

En *Amadís de Gaula*, Galaor aparece en diecinueve capítulos; en el primer libro, en doce de ellos; en el segundo, en tres; en el tercero, en tres, y en el cuarto libro en un sólo capítulo; aunque se va restringiendo su presencia a lo largo de la obra Galaor sigue participando en la acción.

¹⁰⁸ Que no es más que la relación más distante que guarda un texto, intertexto a partir de su(s): “título, subtítulo, íter títulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. Notas al margen, a pie de con un página, finales; epígrafes; ilustraciones; sobrecubiertas y otro tipo de señales accesorias, autógrafas. Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

Aquí su historia sí empieza, como muchas otras, con su origen y nacimiento. Como menciona Propp, la narración regularmente inicia con: “una desgracia y la salida del héroe del hogar”,¹⁰⁹ situación, en este caso, obligada por las circunstancias, el pequeño Galaor es secuestrado por un gigante de nombre Gandalás de Leonís.¹¹⁰ Posteriormente, a la edad de dieciocho años, Galaor tiene el deseo de hacerse caballero, y el gigante lo instruye en el arte de las armas; una vez que el joven se siente preparado, aspira ser armado caballero. Su propósito es que el rey Lisuarte le otorgue ese honor. En camino al reino de Lisuarte, observa cómo lucha cierto varón “armado sobre un caballo blanco con unas armas de leones” (I. XI, p. 334). El joven Galaor se sorprende de la valentía y fiereza del caballero de los leones y le pide que lo arme caballero, sin saber que se trata de su propio hermano.

Es en este momento cuando se introduce al efecto un nuevo personaje y con ello la acción entra en una nueva fase. Este personaje es el donante. Según Propp, el donante constituye una categoría determinada del canon del cuento maravilloso, su forma clásica es la maga. De este modo hace su aparición Urganda, quien obsequia a Galaor con una espada que pende de un árbol, pero curiosamente, nadie puede advertirla hasta que Urganda, con un artificio mágico, la hace visible. Entonces comenzarán las aventuras para el joven caballero andante que, ante todo, desea hacerse de un nombre semejante al de su hermano y ser admirado y reconocido como él.

Su primera aventura consiste en enfrentarse contra el enorme Albadán, el gigante con quien Gandalás tenía una cuenta pendiente. Inmediatamente después, Galaor, que no se

¹⁰⁹ Propp, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*. (trad. José Martín Araneibia), sexta edición, Ed. Fundamentos, Madrid, 1998, p. 69.

¹¹⁰ Que “no era tan fazedor de mal como los otros gigantes,” (I. III, p. 267) y lleva al niño, de apenas dos años, con un ermitaño que habitaba la isla del gigante, para que éste lo criara, ya que una doncella (Urganda) le ha vaticinado que el hijo del rey Perión de Gaula acabaría con Albadán; un jayán que mató al padre de Gandalás y, por la fuerza tomó la peña Galtares, que por derecho le pertenecía al gigante de Leonís.

limita a las aventuras de armas, demostrará que es un entusiasta enamorado¹¹¹ y, sin remilgos, pasa de dama en dama, en relaciones fugaces exentas de continuidad.¹¹² Esta actitud, según Cacho Blecua, se presenta a causa del rapto de Galaor por el gigante Gandalás. Así, el héroe, una vez vestido como caballero, “desarrolla una vida amorosa instintiva, a diferencia de su hermano [...] prototipo de enamorado cortés.”¹¹³ Sin embargo, la vida de Galaor inmersa en aventuras y amores, se ve limitada por la desgracia, particularmente cuando cae gravemente enfermo. El rey Perión, su padre, intuye que el joven está al borde de la muerte: “mi fiijo Galaor, que aquí tengo muy doliente, tanto que muchas vezes le he tenido más por muerto que por vivo, y ahún agora tiene mucho peligro” (II, IV, p. 1408). De ahí que permita que Gandalín lo vea, el escudero fue enviado por Amadís para saber sobre la salud de su hermano. Sin embargo, y a pesar de su terrible mal, Galaor logra recuperarse. Aun débil y un tanto enfermo consigue, por intervención de su hermano, casarse con la hermosa reina Briolanja (II, IV, p. 1587).

Hiriart alude al nombre del hermano menor de Amadís, Galaor, con lo que se reconoce una de las relaciones transtextuales de Genette, el paratexto, también alude a la adolescencia y al propósito que tiene el joven caballero de forjarse un nombre con el que pueda ser reconocido. Hiriart nos presenta en *Galaor*, al príncipe de Gaula, “jovencísimo, doncel de armas nuevas y relucientes”(p. 27), cuya relación con grandes caballeros es motivada por el deseo de igualar sus hazañas; pero, a diferencia de su homólogo, no es un

¹¹¹ Por ejemplo, cuando Galaor es conducido a una cámara donde lo aguarda una señora de nombre Aldeva, hija del rey Serolís, con la que Galaor pasará placenteramente la noche “Galaor folgó con la doncella aquella noche a su placer, y sin que aquí vos sea recontado, porque en los autos semejantes, que a buena conciencia ni a virtud no son conformes, con razón debe hombre por ellos ligeramente pasar, teniéndolos en aquel pequeño grado que merecen ser tenidos.” (I, XI, p. 354)

¹¹² En estas circunstancias la mujer accede al amor a manera de recompensa pero, sólo con un elegido, por lo regular, después de haber logrado alguna hazaña que incumbe directamente a la dama.

¹¹³ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción, La configuración del mundo literario del *Amadís*” en *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 123.

caballero que con arrebato se enfrente a cualquier adversidad, impulsado por el ansia de reconocimiento; antes bien, este nuevo Galaor actúa con reserva, y diríase que hasta con miedo.

La inexperiencia del personaje se manifiesta en el evento de la caza del puerco gigante del Automedonte,¹¹⁴ cacería a la que numerosos caballeros han acudido para medir sus fuerzas, y al mismo tiempo, para acabar con la bestia del Automedonte, que ya era una calamidad para el reino.

Como se advierte, en el inicio de sus aventuras el héroe se enfrenta a un gigante, al igual que el Galaor de *Amadís*. Se deduce que Hiriart recurre a una cita en donde se observa que el texto base se incorpora sin grandes modificaciones a un nuevo texto; por supuesto, no es una cita literal, ya que Hiriart hace variaciones que le permiten introducir nuevas significaciones bajo el proceso de la recontextualización, como puede ser el hecho de concebir a un caballero que aprende del error, pues cuando el doncel reconoce que no puede enfrentarse a un cerdo gigante que encierra todos sus temores, retrocede, contempla los horrores que la bestia ha causado, medita e incluso se aleja. Y sólo después de larga plática con don Oliveros, que pacientemente le ha expuesto lo que él considera que es la valentía, asume su papel como caballero.

La valentía es muy extraña prenda; no sé de nadie que la haya explicado cabalmente: no nace con nosotros, es intransmisible como el amor a una mujer o la afición al sabor de la pimienta. [...] La valentía no mide ni discierne miedos; es falso que los valientes sientan miedo y lo soporten: el valeroso no siente miedo, se mueve en el combate como el niño que juega; cuando el miedo llega ya no hay nada que hacer: no sé de ninguna pasión tan invencible como el miedo [...] la valentía es una suerte de briosa y confiada inconsciencia (p. 37)

¹¹⁴ Observamos que el animal es un cerdo y no el típico jabalí, que normalmente se presenta en los libros de caballerías, sin embargo, Hiriart no se aleja de la línea clásica, puesto que sigue conservando a este animal representativo con toda su fuerza, resistencia y fiereza.

Recapitulando, de su primera aventura totalmente fallida, Galaor ha aprendido no a dominar el miedo, pero sí a olvidarse de él, y aferrarse de la inconciencia, para acometer a la enorme bestia y conseguir la ansiada proeza, por la que será reconocido en toda la obra.

Hiriart, no tiene la intención de conceder un héroe con una sola hazaña, al contrario, se mofa de su investidura, pues su héroe ha ganado fama con la única empresa que no ha conseguido cabalmente: “el puerco tenía el espinazo roto” (p. 49) cuando el joven caballero decide enfrentarlo. Hiriart se deleita colocando a su héroe en situaciones ridículas, lo hace matar a un avestruz que transitaba apaciblemente por los parajes del Automedonte —ya que opina que en esa región todos los animales tienen semejantes tamaños, y ésa era sin duda una gallina gigante.

Con este hecho absurdo, Hiriart revela el destino de Galaor, situación curiosa, en tanto que relaciona la vida del héroe con la de un príncipe loco, amante de toda rareza, que además era dueño e instructor de la enorme ave y lo que menos le apura son los hechos de caballerías. Los astros son los que revelan este extraño vínculo y, aparentemente, gobernarán a la par el destino de ambos personajes; nuevamente se registra una alusión a *Amadís*, en donde quien manifiesta de modo profético el destino del héroe es Urganda.

Cuando esta misteriosa dama le dice al gigante Gandalás que quien va a vengar la muerte de su padre no será él, sino el hijo del rey Perión, y que el hecho se realizará cuando dos ramos de un mismo árbol se junten (I. XI. p. 342). Hiriart no se inmiscuye en el terreno de las profecías; antes bien, le resulta más oportuno regir la suerte de sus personajes por la influencia de los cambiantes astros. Galaor se rebela, cree más en el azar que en los designios previamente erigidos: “no creo que haya dibujos, ni trazos, don Nemoroso. Advertid: si como dice fuéramos rebaño de los astros, no habría ni méritos ni culpas” (p.

44). Con todo, Galaor siempre se verá relacionado con el príncipe loco, y justamente será él quien imponga al héroe su segunda aventura: conseguir un Cameleopardatis que sustituya a su avestruz. Ésta será la empresa en que se denotará realmente la gloria del héroe, para lograr a esa criatura tan enigmática debe internarse en el Jardín de las trescientas jornadas, morada del Hombre de las Pielas, embriagador espacio que como péndulo se balancea entre lo maravilloso y lo grotesco.

Hiriart coloca elementos clave para introducir al lector en el ambiente de la maravilla. Al principio, cuando el héroe logra llegar a ese lejano lugar, se encuentra con una anciana que le advierte que otros caballeros ya se han internado en los jardines en busca de Janto, el caballo inmortal que otrora perteneciera a Aquiles, pero nunca pueden salir de su espesura. Una vez que lo reconoce como el valiente cazador del puerco del Automedonte, la anciana advierte a Galaor que si tiene que ir hacia el terrible sitio no debe “sonar el cuerno de los desafíos que cuelga de un castaño fuera de los jardines [pues]: está envenenado y el retador que posa sobre él los labios cae muerto” (p. 60). Con este hecho, Hiriart detalla la alusión al tipo de desafío en el que el héroe se enfrentará a sucesos asombrosos o prodigiosos. Como se observa en *El caballero del león*: Yvain se lanza a la aventura de la fuente, ve colgar de un pino una vasija “sin detenerse ni un instante, derramó sobre el escalón la vasija llena de agua. Inmediatamente empezó a ventear, llover y hacer el tiempo que debía hacer”.¹¹⁵ Son estos sucesos extraordinarios los que dan inicio a la acción.

Cuando un caballero va a internarse en el terreno de los portentos, comúnmente es atraído o conducido por alguien o por algo como animales maravillosos de un color albo que asombra, doncellas que seducen por su hermosura; o, también, pueden ser portales, puentes o ríos que trasladen al caballero de un mundo a otro. Hiriart no pasa por alto este

¹¹⁵ Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, Siruela, Madrid, 1984, p. 14.

detalle, y se vale del guía para introducir en su caballero a un extraño universo. Galaor se interna en los terrenos del Hombre de las Pielas y, como quien penetra en el laberinto de Dédalo, le resulta inútil entre tanto prodigio tratar de memorizar el camino de regreso; pero el héroe no va solo, un hombrecillo de nombre Baltasar le sirve de cicerone y de sutil distractor, al describir con admiración y detalle cada una de las rarezas del jardín y evocar con henchido orgullo al arquitecto de tan exótica creación, Diomedes.

Ya en el castillo del temible Hombre de las Pielas, éste resulta ser un individuo enorme y bonachón, con quien el héroe pasa largas horas charlando. Al cabo de cierto tiempo reconocen que, de alguna manera, ellos también son dos criaturas que pertenecen a la creación, aparentemente perfecta, de Diomedes. Aunque la charla es amena, Galaor termina por desesperarse, recuerda sus empresas y sus deberes. Finalmente logra convencer a don Mamurra —mejor conocido como el Hombre de las Pielas— de que ese mundo perfecto es ficticio y que deben huir de esos embriagadores parajes.

El héroe comprende que no hay forma más conveniente de combatir aquel sitio que con el arma indomable del fuego. Tras devastar los enormes jardines, don Diomedes o Baltasar, que son la misma persona, iracundo, trata de matar a Galaor, quien se revuelca en las babas de un caracol gigante al que, irónicamente, acaba de liquidar; sin embargo, y gracias a un golpe propinado por Janto, Diomedes, que estaba apunto de asesinar a Galaor, es arrojado por los aires. Por fin, el héroe puede huir de ese infierno fabuloso, sin olvidar al Cameleopardatis. Debe volver con el extraño espécimen, pero antes de emprender el regreso se le otorga como galardón un objeto maravilloso, “la sigilosa”, una daga de cristal que “sólo hiere una vez, pero nadie se salva de sus filos” (p. 92), además de la montura estupenda que es el pelirrojo Janto.

Después de hacer el intercambio convenido con Nemoroso, un Cameleopardatis por el la difunta Valeria (el avestruz), en el trueque también va incluida la princesa, pues el príncipe loco había sido el secuestrador de Brunilda. Entonces Galaor se da a la tarea de devolver a la joven princesa a los angustiados reyes.

La aventura se reemprende cuando el héroe se encuentra con Urganda la desconocida, que en este caso no es ni generosa donadora, ni poderosa hechicera, sino apenas una suerte de botánica irascible que utiliza sus conocimientos para darles cauce a su cólera y resentimiento; esta anciana fue quien a punto estuvo de vencer al héroe con sus bebedizos alucinógenos y soporíferos. Urganda se complacía al ver a Galaor vencido y horrorizado:

El sol volvióse afilado, cruel, obstinado como la tormenta. En la duermevela furiosa llegó a tomar entre sus manos la copa de Urganda, creyéndola llena de alegre vino de las fiestas. La soltó horrorizado en postrera lucidez. Urganda, riendo a carcajadas repuso copa y líquido rojizo que envolvían a Galaor en abrumadora obsesión. Galaor quedóse dormido con los brazos en cruz (p. 115).

La vieja Urganda es, además, comandante de un numeroso grupo de anacoretas que, sometidos por sus pócimas y filtros —surtidos diariamente—, no reparan en sus actos, y que gracias a su enajenamiento acometieron contra la jaula donde Galaor alucinado y débil permanecía. Cuando el héroe logra escapar y se recupera, monta sobre Janto e irrumpe contra la turba de ancianos, rescatando así a Brunilda y a su aya, Elephantina. Finalmente, el héroe puede dominar a Urganda, la encierra y la obliga a ingerir de sus extrañas pócimas, para que viva alucinada y pague por sus crímenes. No obstante, aunque Galaor quiere mantenerla en ese estado para que no haga más daño, el héroe irónico le dice que es para evitarle el sufrimiento “si se advierte que sufres; mejor te daré de una vez el paraíso; y acuérdate de tus pecados... No te espante vivir alucinada, los buenos anacoretas vueltos a la razón cuidarán solícitamente de ti” (p. 119).

Cuando Galaor continúa con sus aventuras, nos lleva a la más sobresaliente, pero a la vez la más absurda de sus hazañas: el rescate de la verdadera Brunilda. La princesa, que apenas ha renacido a la vida, no quiere, bajo ninguna circunstancia, ser rescatada de su segundo secuestrador, el enorme caballero Negro que la había raptado y que ya posee su delicado y joven corazón. Sin embargo, como el héroe nada sabe de esos sentimientos amorosos, se apresta a lidiar con el innoble adversario. Después de tres días y tres noches de combatir contra Famongomadán, a punto de perder la lucha, Galaor, con tino certero, ataca en el cuello al enorme caballero Negro, con la daga de cristal que Ana la Sigilosa le concediera, y así da muerte a su adversario.

Pero para Hiriart la heroicidad no se ciñe al parco terreno de la aventura. Más allá, también introduce a su héroe en el campo profundo y contradictorio del amor, sentimiento que en *Galaor* adquiere características sumamente peculiares. La concepción del amor en los libros de caballerías marca ciertos comportamientos ortodoxos que consideran que la belleza, la perfección de las formas y la cortesía son inexcusables. En cambio, Galaor se siente atraído por doña Timotea, que es una más de las rarezas del príncipe Nemoroso. La particularidad que caracteriza a esta sutil dama es su singular belleza, que se acompaña graciosamente de su breve estatura, pues ella, sin más, es una enana perfecta.

Aunque Hiriart traspola el amor que los caballeros profesan por sus damas, no toma literalmente al casquivano hermano menor de Amadís. Recordemos que ese Galaor es un incorregible enamorado, un perfecto amante de ocasión, al que ansían las damas por su hermosura, cualidades y virtudes; jamás asume compromiso alguno y nunca se enamora, mucho menos dedica sus hazañas a un amor particular, como se puede observar en el capítulo XXV: “Allí alvergó aquella noche mucho a su plazer, porque Brandueta, considerando que dexándolo solo no era complida la gran honra que merecía, cuando vio

tiempo aparejado se fue para él, y a las veces durmiendo y otras hablando y folgando” (p. 498). El Galaor de Hiriart rompe con el ideal de belleza que los textos caballerescos propugnan. Como se observa, la mujer ejemplar para Galaor no es precisamente la dulce princesa del cuento. Aun cuando a lo largo del texto Hiriart da constantes indicios que nos hacen pensar que será Galaor quien permanezca con Brunilda, máxime por todas las hazañas que ha logrado para llevarla sana y salva con los reyes, la trama da un giro de tuerca y, casi al final de la historia, el héroe, sin miramientos, se da el lujo de rechazar a la hermosa princesa, cuando se insinúa un compromiso:

Galaor: Me permitís hablar, señora.

Sota de espadas (incorruptible): Todo es inútil Galaor, Brunilda ha de ser para quien la volvió a la vida, no para quien la recobró.

Galaor: Perdón, pero no pretendo a Brunilda, casaré con doña Timotea (p. 160).

A pesar de que no se trata más que de una simple enana, hija de vagabundos, Galaor siente verdadero amor por la diminuta mujer. Aunque nunca haya hecho en nombre de su amada hazaña alguna, aun así, admira y ansía: “Deja, Timotea, a otros las perfecciones: te anhelo por breve y sorprendente, por ser el fin del razonar y las acciones, flor de todos los jardines”(p. 159). El héroe se compromete con ella y festeja animadamente su boda. De este modo, hace de Timotea la princesa de Gaula y le procura honor y respeto. Después de la fiesta la historia de Galaor concluye, pues no se habla más del héroe.

El personaje de Hiriart difiere sustancialmente de los héroes de las novelas de caballería en su vehemente necesidad de reflexionar. Galaor medita y cuestiona sobre la existencia y el universo caballeresco en el que se encuentra inserto.

La caballería andante, juzgaba aturdido Galaor, es sólo una colección de individuales trabajos soñados; y, ¿no querrían entre todos los esforzados caballeros crear un orden artificial tan intrincado como el de Diomedes el constructor? ¿No había declarado él mismo que el error de Diomedes fue no poder advertir orden y belleza en lo incomprensible de los paisajes naturales, y no era lo incomprensible humano, la vastísima serie de las genealogías y linajes que vienen de todas partes y se desparraman encabritadas desde el oscuro pasado hasta el oscuro porvenir? ¿Qué podía hacer él ante el tapiz opulento de las generaciones? ¿Qué valor y consecuencias tenían sus actos, individuales, solitarios, imprevisibles como una flecha lanzada al cielo? (p. 126)

Amadís o su hermano nunca se cuestionan o discurren sobre sus hazañas. Hiriart, incluso, hace que su caballero se sienta ridículo por una victoria que no obtuvo dignamente: “No puede satisfacerme una hazaña cuyo mérito palpita sólo en mi ignorancia: es más ridícula que gloriosa; la ferocidad postrera del puerco grande pudo haber sido darme muerte” (p. 50). En sus reflexiones, Galaor va rompiendo poco a poco con “los cánones de la andante caballería” (p. 158) y reconoce que “pelear con un cerdo, destruir los abominables parajes de la abominable perfección, renunciar a los cielos de la sinrazón, combatir con un guerrero tuvo sentido mientras duró” (p. 159). Por el contrario, alaba lo efímero, todo lo que surge y acaba sin sentido; las grandes hazañas no le significan nada; en su angustia por reconocer que todo tiene un principio y un fin sin mayor gloria, se refugia en una diminuta mujer que no pertenece a ese universo cortés y refinado que, además, tiende también a desaparecer.

4.1 Famongomadán

*En la otra orilla guarda la región un temible gigante,
llamado Moldagog, y si alguno de mis hombres osase
atravesar el río siquiera para perseguir un corzo,
invadiría mis tierras y las pondría a sangre y a fuego.*
Tritán e Iseo

Famongomadán el negro, “príncipe a quien nunca se vio sonreír” (p. 26), es uno de los caballeros más imponentes y aguerridos de cuantos participan en la caza del puerco del Automedonte. Hace honor a su valentía y arrojo cuando acomete con toda decisión contra la enorme bestia; además, demuestra su nobleza al ser el caballero más dedicado en el rescate de la princesa deforme. Sin embargo, también será él quien cometa una de las mayores faltas en contra de toda regla de caballería, ya que al recobrar a la princesa no procura devolverla.

Probablemente lo que conduce a este caballero a transgredir su noble comportamiento sea el estigma de su origen: como descendiente de gigantes, la felonía puede hallarse inherente en su persona; además, la locura también ronda sus genes. Hiriart indica que la madre de Famongomadán es una giganta “enana y melindrosa” (p. 141). De esta forma, se alude a esos seres descomunales que se introdujeron en el folclor universal, en infinidad de mitos, en la literatura medieval, en narraciones de viajes y posteriormente en los cuentos de hadas; como asevera Ana María Morales, “son de las figuras maravillosas que con más fuerza se resistieron a perder su *status* de credibilidad.”¹¹⁶

Inicialmente, los gigantes se presentan como entes primigenios situados en el origen del mundo.¹¹⁷ Sus dimensiones ciertamente cósmicas expresaban la grandeza, el poder y el caos; en un principio se les asocia con la creación del mundo. En tradiciones como la sumeria y la germana es con su inmenso cuerpo: carne, huesos y sangre con lo que se forma el mundo.¹¹⁸ Pero este tipo de gigante no es al que alude propiamente Hiriart, sino al gigante tradicional de los textos medievales o de caballería, incluso a los de los cuentos infantiles, normalmente representados con aspecto humano, un tanto estúpidos, de rasgos monstruosos, descomunal tamaño, malignos, lujuriosos, con frecuencia antropófagos, amoraes y paganos, perfectos adversarios para el héroe o el caballero. Como se observa en

¹¹⁶ Ana María Morales, “Los gigantes en la literatura artúrica”, en: *Voces de la Edad Media*, UNAM, Publicaciones de Medievalia, año 93, pp. 179-186.

¹¹⁷ Los gigantes nacen en el Caos cuando los creadores del cosmos se dedicaban a poner orden a los elementos, se enfrentaron violentamente contra los dioses que pretendían controlarlos. Como es el caso de Marduk, héroe elegido para luchar contra Tiamat, en el mito babilónico; o con los Cíclopes que se rebelaron contra Urano en la mitología griega.

¹¹⁸ Como es el caso de Ymir el gigante primigenio nacido del encuentro entre el calor y el hielo de las dos primeras regiones que surgieron de la nada; junto a él también apareció una vaca lechera gigantesca, Audumla, con cuya leche se alimentaba Ymir. De Ymir surge Buri que dará origen al linaje de todos los dioses. Odín hijo de Buri y dos hermanos suyos mataron a Ymir, y de su cuerpo se formó el mundo: la sangre se convirtió en el agua de los mares, los huesos en las montañas, la carne en la tierra, el cráneo en el cielo, la respiración en las nubes, las cejas en la fortaleza de Midgard, y su sudor generó la primera pareja de seres humanos. Cf. Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, José J. De Olañeta, Editor, Barcelona, 2000.

Tristán e Iseo con el Morholt —una suerte de Goliat irlandés que amedrenta a la población de Cornualles y, al que se envía para cobrarles tributo — Tristán se enfrenta a él y logra matarlo. También en *El caballero del león*, Yvain combate contra un gigante llamado Harpín de la Montaña, quien tiene prisioneros a los hijos de un barón, y para poder liberarlos debe entregar a su hija al jayán, que sólo la exige para abandonarla a la lujuria de sus criados: “¡Mozos tendrá con ella un millar, desnudos, piojosos, que no la soltarán, ribaldos, pinches, marmitones, que todos la compartirán a escote!”¹¹⁹ Yvain junto con su león logran acabar con él.

Es este tipo de gigante al que Hiriart toma como punto de partida, y particularmente al gigante adorador de demonios de *Amadís de Gaula*, Famongomadán, quien en el texto muestra toda su malignidad en la ruta de don Beltenebros: “delante de una carreta venía un gigante tan grande, que muy espantable cosa era ver encima de un cavallo negro, y armado de unas fojas muy fuertes y un yelmo que mucho reluzía” (II, LVI, p. 786). La carreta era conducida por un par de enanos; atrás, otro gigante; aquellos llevaban a un grupo de doncellas, niñas y caballeros, todos atados y encerrados en la carreta. Estos gigantes tienen rasgos monstruosos, y sus actitudes son de brutalidad y paganismo:

aquél Famongomadán que tal costumbre era que della jamás partiese quería, de degollar muchas doncellas delante de un ídolo que en el Lago Herviente tenía, por consejo y habla del cual se guiaba en todas sus cosas, y con aquél sacrificio le tenía contento, como aquél que seyendo el enemigo malo, con tan gran maldad avía de ser satisfecho (I, LVI, p. 786)

Para Hiriart, únicamente son importantes del maligno personaje de *Amadís* el nombre, la afición por secuestrar doncellas y su condición de gigante, aunque de forma encubierta, ya que no se revela el origen del adusto caballero negro sino hasta bien entrada la historia.

¹¹⁹ Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, Siruela, Madrid, 1984, p. 83.

Famongomadán nace de la admirable unión entre dos seres que pertenecen al universo de la maravilla: es hijo de Modiomodio, el mago loco que se enamoró “de la gigante Grete de ojos morenos” (p. 141). Ella correspondió a los amores de Modiomodio,¹²⁰ pero los de su raza se opusieron a tan disparatada alianza, aunque despreciaban a Grete por considerarla enana. El mago, al comprender que no consentirían sus pretensiones, pues “la raza de los gigantes era muy orgullosa: no por azar en su lengua extranjero era voz sinónima de esclavo” (p. 141), raptó a Grete y, para librarse del acecho de los parientes indeseables, construyó el Castillo de los Estandartes Negros, enorme y mágica fortaleza que los airados gigantes nunca pudieron expugnar.¹²¹ De esta unión nació Famongomadán, quien con el tiempo se convirtió en un caballero solitario, pues apenas contaba tres años cuando sus padres, por un grave error de hechicería, lo dejaron huérfano: el mago, fascinado con sus dudosas artes mágicas, encantó a Grete y la convirtió en búho; como no pudo deshacer el encanto y el amor que sentía por ella era profundo, no tuvo más remedio que transmutarse él también en pájaro y partir en alto vuelo con ella.

Puede ser que, por esto, la soledad y la tristeza siempre acompañen al caballero negro y se reflejen en su conducta. Cuando asiste a la caza del puerco gigante del Automedonte, Famongomadán, absorto, apenas prueba alimento en el banquete de los caballeros, y como siempre solo y reservado, se retira a esperar el alba, “con la mirada relumbrante de desprecio” (p. 28). Desprecio probablemente adquirido por el rechazo de su propia stirpe.

¹²⁰ Estas uniones, siempre despreciadas, han trascendido en los textos hasta nuestros días, en la novela infantil *Harry Potter*, Hagrid es un seudo gigante hijo de un mago y una gigante, que siempre fue relegado en la sociedad de magos porque era un sangre sucia, es decir, no era un hijo de magos, e incluso nunca logró desarrollar, cabalmente, las artes mágicas. Así, tanto lo desprecian los magos como la raza de los gigantes.

¹²¹ Esto nos remite a esos castillos o sitios donde los amantes se refugian como: *La Insola Firme* donde se albergan Amadís y Oriana; Insola que obtuvo Amadís por el gran amor que siente por Oriana.(II. XLIV. p.675) Otro ejemplo es el castillo que obtiene Lanzelot, el Doulereuse Garde, que posteriormente nombra Joyous Garde, donde lleva a Ginebra una vez que ha sido condenada y es conducida a Carlisle para ser ejecutada, Lancelot la rescata y la traslada ahí. Cf. Geoffrey H. Ashe, “Joyuos Gard” en: *The Arthurian Encyclopedia*, Neva York, 1987, p. 309.

En la cacería, Famongomadán, con total decisión, se acerca a la bestia con la intención de hundir su lanza entre las costillas del animal, pero ésta se rompe por lo que caballo y jinete caen entre las patas del puerco; sin embargo, logra reponerse y ese mismo día, de vuelta al pueblo, se entera por el vocerío de que Brunilda, la durmiente disecada, ha desaparecido de su pedestal. Al advertir lo ocurrido, el oscuro caballero “azuzó al negro Sardanápalo y penetró a galope entre la multitud que se abrió como los macizos de las flores ante el céfiro” (p. 32). El caballero Negro fue el indagador más activo. Ya habían torturado a algunos sospechosos, y varios de ellos murieron (p. 34). Sin que se supiera nada de la princesa, “Famongomadán, junto con sus criados, todos mudos y sombríos, montó en Sardanápalo y partió a galope después de gritar: traeré a Brunilda viva o disecada” (p. 35).

Cumplió su promesa, a medias; rescató a Brunilda de uno de los carros del secuestrador anterior, don Nemoroso, pero nunca la devolvió a sus padres, ya que al verla se enamoró de la dulce princesa, y decidió conservarla. Luego la llevó como antaño hiciera su padre, al castillo de los Estandartes Negros, castillo salvaguardado por el artificio, ya que lo custodian una serie de estatuas de bronce verdusco: un enano iracundo con espada en mano montado en una gallina gigante; un cuerpo de atleta con cabeza de lagarto; un ángel con enormes dientes, garras y alas de metal, “una galería de estatuas de bronce todas representando criaturas agresivas y monstruosas” (p. 140).

Estas estatuas bien pueden aludir a los autómatas que custodian algún territorio maravilloso, como se muestra en la Insola Firme, donde se encuentran “las hermosas imágenes de Apolidón y Grimanesa [que muestran] vuestro nombre scripto en una piedra, donde hallaréis otros dos nombres scriptos y no más, ahunque ha cient años que aquel encantamiento se fizo” (II, XLIV, p. 665). Después de ser anunciado el nombre del

caballero con una sutil melodía, que sale de las figuras, empieza la prueba, por la cual el noble héroe debe soportar una grotesca golpiza, de la que no puede defenderse. Así también, se observa en *El paraíso de la reina Sibila* que al caminar rumbo a la cueva que se encuentra en la cima de una montaña, después de pasar por varias pruebas, al adentrarse en la caverna se pasa por una estrecha cámara: “al final de aquella cueva, hállanse a ambos lados dos dragones, que resultan ser tallas artificiales, pero dan la perfecta ilusión de seres vivos, si no fuera porque permanecen inmóviles”.¹²²

Los autómatas que custodian el Castillo de los Estandartes Negros fueron todas obras de Modiomodio el mago loco. De igual forma, sobre Famongomadán se rumorea que posee poderes de encantamiento, pero a lo largo de la obra esto no se demuestra abiertamente. Aunque no es propiamente un mago, gobierna sobre los entes creados por su padre, además, posee un ser indiscutiblemente prodigioso, un hipogrifo.

Cuando se sabe amenazado Famongomadán por Galaor, cabalga hacia la llanura con Brunilda en brazos, para conseguir montar “al águila, al potro, al león, al pájaro de ojos como escudos, idiotizados y candorosos”(p. 147). Galaor, a su vez, logra abordar a la enorme bestia alada, montado aún en Janto. Al desmontar, llega el momento de desenvainar armas y finalmente empezar el feroz combate que, en lomos del Hipogrifo, dura tres días con sus noches. Famongomadán se prepara para usar su mandoble y asestar el último golpe, pero la mano de Galaor sostiene una daga de cristal a *la sigilosa*, la que sólo hiere una vez, y con un golpe “rápido y furioso” (p. 148) lacera el cuello del caballero Negro, *la sigilosa* estaba tinta en sangre. “Famongomadán con los brazos en cruz, mudo, con la mirada hermética inexpresiva y obstinada cayó del hipogrifo como un pájaro negro que se deja ir en picada”(p. 148).

¹²² Antoine De la Sale, *El paraíso de la reina Sibila*, Siruela, Madrid, 1985, p. 19.

A Famongomadán bien le correspondería ser el antagonista de la obra, ya que es un adversario aguerrido y enérgico que representa tanto la maldad y la alevosía del gigante como la locura y la sapiencia del mago; sin embargo, sólo se enfrenta contra Galaor como un caballero más, midiendo sus fuerzas y su arrojo, aunque por mera circunstancia, ya que el enorme hipogrifo no pudo alzar el vuelo a tiempo.

Este solitario hijo de un mago enamorado repite la historia de su padre; sus sentimientos, no queda duda, son nobles y serán los que lo arrastran a faltar a su condición de caballero y a las reglas de cortesía; no se da el caso, como con sus parientes los gigantes, de que sean la lujuria y el vicio los que lo muevan a cometer este tipo de felonías; por el contrario, es el amor lo que lo empuja a semejante falta; sin embargo, como infractor, ha pagado su presteza con la muerte.¹²³

No se debe culpar a Famongomán por su enamorado corazón que, además, era correspondido sin reservas. Este amor reposa en un afecto verdadero y surge entre ambos por libre elección, se sublima en la ilegalidad y en el riesgo. A semejanza de lo que ocurre en *Amadís de Gaula*, se vive un amor secreto como el de Perión y Elisena, o el del mismo Amadís y Oriana, a diferencia de éstos, en *Galaor* no se menciona, en ningún momento, que se consume carnalmente, y esto probablemente sea el motivo por el cual la bella y tierna princesa lo anhele siempre con “aquella amadísima cabellera negra, aquellos ojos herméticos como espejos de piedra negra”(p. 166), no obstante que tenga que casarse con otro. Además, no hay que olvidar la insistencia con que Famongomadan buscó el paradero de la joven disecada, en tanto el héroe de la historia, muy ocupado, mataba gallinas gigantes. Probablemente esta tenaz búsqueda tenga que ver con la alusión al personaje

¹²³ Como ocurre con el infractor Meleagante, que osa raptar a Ginebra, él también paga su atrevimiento con la muerte. Cf. Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Alianza editorial, Madrid, 1983, p. 137.

análogo de *Amadís*, el gigante Famongomadán, que entre otras cosas se dedica a raptar doncellas, con fines más provechosos como degollarlas para tener satisfecho al demonio al cual le rinde culto, y no como el personaje de Hiriart, que después del rapto, vanamente se enamora.

Hiriart se deleita armando relaciones imposibles: Ana la Sigilosa y el Hombre de las Pieleles, Modiomodio y Grete la giganta, Nemoroso y el monstruo disecado, Famongomadán y Brunilda, hasta el mismo Galaor con la enana Timotea (no obstante que consuman su amor), en su mayoría son relaciones ridículas y caóticas; la única unión que se presenta con todas las posibilidades para triunfar por el indudable amor que entre uno y otro ha surgido,¹²⁴ termina peor que ninguna, con la muerte del caballero Negro y con el matrimonio forzado o pactado de una princesa que odia a su consorte y que del mundo no sabe nada, más que lo que Famongomadán limitadamente le ha presentado.

Galaor es un personaje que, bajo el mecanismo de la intertextualidad, logra salvar el paso de los siglos y ubicarse como héroe central en una novela contemporánea. Hiriart pretende, con los mecanismos de la descontextualización y la recontextualización, resignificar una historia tradicional (como lo es *la Bella durmiente*) en un sentido distinto al que el lector ha asumido. Esto es así porque, para un lector común, el caballero es a la vez el príncipe que libera a una joven doncella de un hechizo para vivir felices por siempre, pero Hiriart destruye esta idea tradicional, resignifica a cada personaje y le da un final que casa más con su punto de vista actual que con los textos clásicos.

¹²⁴ No obstante las adversidades que suele tener una pareja, en los libros medievales o de caballerías normalmente se logra conseguir al ser amado, como sucede con Yvain y Lodin en *El caballero del león*; con Amadís y Oriana o, el rey Perión y Helisena, en el *Amadís de Gaula*.

5. De los animales fantásticos

*Allí está sentado Sigfrid,
rociado de sangre,
el corazón de Fafnir
en el fuego asa
sabio me parecería
el dilapidador de los anillos
si comiera el brillante
músculo de vida.
Snorri Sturluson*

El animal puede ser para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista, de su limitación y su dominio. En el terreno del simbolismo, según Jung, “el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente”¹²⁵. El animal simboliza una potencia magnificada que no se somete al imperio de la voluntad humana. El hombre, a partir de sus limitaciones, ha erigido quimeras que encarnan anhelos, aspiraciones, ansias, deseos, miedos y angustias, que dentro del imaginario posibilitan la realización de algunas situaciones inalcanzables en el espacio físico real o en los márgenes de la verosimilitud literaria, que al cabo del tiempo y a través de la repetición se han convertido en convenciones narrativas muy determinadas para cada tiempo y espacio en el devenir de la literatura.

Así, la imaginación se despliega con absoluta libertad y la exigencia de veracidad se coloca en segundo plano. Lo inexplicable se manifiesta en constructos que pueden llegar a materializarse, como sería el caso de los animales fabulosos que ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres reales y el mundo divino, y que, dentro de un conjunto dado de obras, pueden adquirir connotaciones simbólicas muy específicas.

¹²⁵ Cf. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, S.V. **animales**.

Estos seres se han hecho presentes en todas las culturas de manera enigmática, dado que cualquier ser desconocido o descrito con la composición de diversos rasgos de seres existentes o completamente imaginarios puede transformarse en prodigio, demonio, divinidad o monstruo, a partir de lo ignorado, o bien de los rumores, los miedos o la arraigada creencia de que lo anormal o lo deforme guardan algún tipo de poder.

Refiriéndose específicamente a los seres fantásticos que pertenecen al reino animal se encuentran, como refiere Kappler,¹²⁶ hibridaciones: en algunos de estos seres, la hibridación es simple y posee carácter claramente benéfico, como las alas de Pegaso (espiritualización de una fuerza inferior), o el unicornio (que alude a la castidad),¹²⁷ pero algunas veces el híbrido representa lo negativo, como sería el caso del dragón occidental (símbolo de maldad y del demonio.) Así también, están aquellos seres absolutamente naturales con características tan inverosímiles que resultan asombrosos para el hombre, como ocurre con algunos marsupiales australianos o el enigmático ornitorrinco.

En *Galaor*, Hiriart hace alusión tanto de los seres fabulosos como de los naturales ya que en la novela aparece: un cerdo de tamaño descomunal, al que se enfrentarán numerosos caballeros; un ave gigante a la que se da muerte por error; un Cameleopardatis alto como una torre y con el cuerpo cubierto de manchas como un leopardo; un caballo parlante y, finalmente, un hipogrifo que sirve como veloz transporte; y entre estos prodigios se revela cabrioleando un amante de toda rareza, Nemoroso, que representa la fascinación que el hombre halla en estas criaturas portentosas.

¹²⁶ Designamos bajo el término general de híbrido a todos los seres que están constituidos de elementos anatómicos dispares y que rompen con lo que llamamos aspecto físico natural. Cf. Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen age*, Payot, Paris, 1980, p. 147.

¹²⁷ María del Rosario Farga, *Monstruos y prodigios, el universo simbólico del medioevo a la edad moderna*, BUAP / Tecnológico de Monterrey, Puebla, 2005, p. 182.

5.1 La fauna prodigiosa en *Galaor*

La posición del animal en el espacio, su situación y la actitud en que se presenta son esenciales para discriminar sus matices simbólicos. Por ejemplo, el animal en estado salvaje da pie a uno de los temas frecuentes del simbolismo universal: la lucha entre un caballero y un animal brutal o fabuloso. La victoria del héroe puede concluir con la muerte, la domesticación o la sumisión del animal. Así se observa en *Tristán e Iseo*, obra en la que el héroe da muerte al dragón, que sembraba el terror y la muerte en Irlanda, o en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes, donde el protagonista es ayudado por un león, después de haber socorrido al animal que era presa de una “serpiente venenífera, que vomita fuego por la boca”.¹²⁸ En seguida de ser liberado, el animal demuestra su sumisión y su lealtad al caballero.

En *Galaor* también se toca el tema de este tipo de confrontación legendaria. Sin embargo, Hiriart no sitúa a un animal comúnmente salvaje para esta empresa, sino a un animal doméstico: el cerdo. El autor cita las temibles características de las bestias salvajes: tamaño, fortaleza y furia extraordinarias; mitifica así al pasivo cerdo de corral y le quita toda su carga simbólica (que más bien se inclina, dentro del simbolismo convencional europeo, a cuestiones eróticas), aunque añade parte de ese otro filón emblemático que es el pecado de la gula, pues este animal, siempre ávido de alimento, incluye en su dieta hasta “báculos y pastores” (p. 26). En este descomunal prodigio, también se reconoce la alusión a un animal arquetípico de la literatura medieval o de caballerías: el jabalí. Un animal solitario, valiente y osado que, por su ataque impetuoso, su coraje y su actitud noble ha sido reflejo de las cualidades de héroes y guerreros, como se observa en la mítica figura de Arturo el Jabalí; a este animal no le importa estar herido de muerte para arremeter contra el

¹²⁸ Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, Siruela, Madrid, 1984, p. 69.

causante de sus heridas. Por esta característica constituyó siempre una pieza digna de caza, muy estimada y venerada.

Del enorme puerco del Automedonte, se nos dice que era una bestia que habitaba en los campos del país de las Liebres a quien se le nombró así por el Automedonte “un riachuelo, hijo del monte Dioras, que se retuerce por una región abrupta y selvática de aquel país” (p. 26). Inexplicablemente, en esas orillas creció el puerco gigante, azote de la comarca que “devoraba ganados, báculos y pastores, devastaba cosechas y derribaba pueblos enteros” (p. 26). En la introducción a las características de la inmensa criatura se observa el parangón que Hiriart hace del cuarto trabajo de Hércules, la caza del Jabalí de Erimanto, un animal que vive a orillas del río Erimanto, el cual da nombre también a la bestia; este jabalí mataba a la gente y destrozaba las cosechas. Hércules consiguió capturarlo gracias a una nevada, y se lo llevó vivo a Euristeo.

La lucha entre el héroe y el animal es el suceso que observamos en la cacería del puerco gigante del Automedonte, en la que Galaor se reafirma socialmente como caballero. Al despuntar el alba, la partida inicia con una imponente marcha de héroes que enfilan por el camino, y allá, “ronco, monumental como el doblar de las campanas en la noche, oyóse desde muy lejos, el gruñido del puerco” (p. 29). Cuando lo ven, los caballeros se sorprenden al observar su desproporcionada talla: “inmenso y duro como el torreón de una iglesia, que desdeñando su corpulencia trotaba con prontitud y ligereza de perro bravo. Lanzas eran sus cerdas y con la fuerza de su aliento derribaba mastines” (p. 29). La caza del puerco gigante se transforma en una feroz lucha, pues apenas entra en escena ya ha devorado o aplastado a varios caballeros.

En la cacería se reconocen ciertos rasgos que remiten a la caza del jabalí de Calidón ¹²⁹, pues para el País de las Liebres el animal es una calamidad, y para Calidón el animal es un cruel castigo. Tanto en un texto como en otro se convoca a varios héroes a participar en la empresa, y de ellos será el menos pensado quien logre la hazaña.

En la cacería del jabalí de Calidón, Atalanta consigue con sus flechas herir fatalmente a la bestia, que por esa causa se echa a tierra y muere cuando Meleagro le clava su espada hasta la empuñadura. Pero incomoda a los demás cazadores el logro de Atalanta ya que es una mujer quien lo ha vencido. Cortan la cabeza al jabalí y le quitan las cerdas. Meleagro da estos trofeos a la cazadora, ya que es la única merecedora por su inicial golpe preciso.

En *Galaor* será un caballero novel quien consiga fama y renombre con una hazaña paralela. Galaor ha decidido cazar él solo al cerdo, después de haber dudado en la primera ofensiva. Cuando el héroe “[ve] a lo lejos al puerco como una torre de carne y pelos que bufaba y rasca el suelo” (p. 38), con brío se arroja contra la bestia hasta clavarle la lanza, que penetra en la garganta hasta el mango. Mas Galaor no sale bien librado del encuentro: pierde su caballo y la conciencia, y cuando horas después, vuelve en sí, se entera de que ha dado muerte a la enorme bestia, aunque poco faltó para que él también hubiera perecido.

Como se ha visto, los animales comunes se pueden convertir en temibles bestias que se filtran en el área de lo fantástico, así también, los seres naturales que pertenecen a faunas desconocidas pueden insertarse en el universo de la maravilla, porque cuando el hombre desconoce algo, por instinto, suele temerle, particularmente si de animales extraños o salvajes se trata. Como se advierte con un ejemplar al que alude Hitiart, el cameleopardatis,

¹²⁹ El jabalí fue enviado para que matase a Oeneus y acabase con sus tierras por olvidar a la diosa Artemisa en los sacrificios anuales que se hacían a los doce dioses del Olimpo. Cf. Robert Graves, *The Greek Myths: I*, Penguin Books, Londres, 1960, pp. 263-268.

que es tan común en nuestros días, concretamente en los zoológicos del mundo; en otro tiempo resultaría inverosímil u horrendo por su sola descripción:

El Cameleopardatis es alto como torre de guerra y su cuello es inmenso y vigoroso como ariete, enarbola pequeños cuernos y lleva el manchado del leopardo, más su cuerpo semeja al del camello. No admite domesticación pero es tímido y nunca acomete; su carrera es elegante, su lengua purpurina y larga; es mudo y para llegar a donde mora es necesario cruzar el mar (p. 57).

Este tipo de ser no tiene cabida en el universo medieval en el que Hiriart sitúa su novela, no era habitual ver en tierras europeas inmensas torres salpicadas con pigmentos pardos deambular por los jardines. Plinio menciona que el *cāmēlōpārdālis*¹³⁰ es un animal con forma de camello, su color de pelo es variado como el de la pantera,¹³¹ de ahí que, a la ilustre, lánguida y elevada jirafa, en aquel tiempo, con facilidad se la podría concebir como creación prodigiosa. Curiosamente Hiriart también se regodea con un contraejemplo de la postura anterior: convierte a un animal salvaje y desconocido, de apariencia fantástica, en una mansa ave de corral. En el lúdico pasaje de Valeria el avestruz:

Galaor perplejo da voces: “¡Una gallina gigante !¡una gallina gigante! ¡Vamos tras ella!” Don Oliveros mira el prodigio con gesto de incredulidad Galaor dispone el arco y acicatea con urgencia de cazador la mula blanca sustituyente de su buen caballo aplastado por el puerco [...] Despacio alza el arco Galaor. La flecha traspasó el cuello del avestruz (p. 40).

El avestruz aparece, como el Cameleopardatis, en un contexto que es improbable. Hasta la explicación del dueño, esta gallina gigante provoca el asombro en el héroe que quiere repetir la hazaña del cerdo y, en realidad, lo único que consigue es matar un animal dócil que ya ha sido domesticado. No hay duda que la aparición de estos animales forma parte de la estructura de crecimiento del personaje, la muerte del cerdo enaltece a Galaor pero, la muerte de Valeria irremediablemente lo degrada.

Otro animal aparentemente común, que sitúa Hiriart en *Galaor*, es un caballo de nombre Janto, pero a quien la maravilla, sin duda, le acaricia, pues se le concedió el don de

¹³⁰ *Cāmēlōpārdālis*, is. (del gr. *Kamēlapārdalis*). f. Varr. La girafa, en, *Diccionario latín- español A-J*, Sopena Latín, Barcelona, 1985.

¹³¹ Cf. Forcellini, *A Lexicon totius latinitatis*, Patavii, Typis Seminarrii. Tomo I. 1940, S.V. **camelopardalis**.

la inmortalidad, ya que perteneció al héroe Aquiles, también posee el don del habla. Calímaco nos ha legado un fragmento alusivo a la edad de Saturno, cuando los animales hablaban (símbolo de la edad de oro, anterior al intelecto – del hombre- en que las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes.)¹³² Tradiciones como la hebrea e islámica también se refieren a estos animales parlantes, recordemos la serpiente que charla con Eva en el paraíso.

Hiriart alude posiblemente a estos seres originales, aunque también puede ser que sólo se acerque a la popular fábula, si bien de una manera paródica, ya que coloca fragmentos de la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero, en boca del animal elocuente dando como resultado un soliloquio arbitrario e incomprensible. “Janto: Canta rapsoda, burla, fuente de plata, corazón para los ratones” (p. 81). Resulta sensato pensar que si un animal razonara, difícilmente se dejaría domesticar, como lo indica Natura en *Roman de la rosa*:

A los animales y en esto no hay duda,
que están desprovistos de razón,
les está negado conocerse.
Si les fuera dado poder hablar
y usar la razón convenientemente
para así tener buen sentido,
saldrían los hombres muy perjudicados.
Jamás el caballo el de buena estampa,
permitir podría el que lo domasen
ni lo cabalgase ningún caballero.¹³³

Janto habla y razona como aquel viejo héroe que recuerda sus batallas, y es acaso su longevidad acompañada de su experiencia y habilidad en el campo de batalla lo que verdaderamente le da honor y fama al rojizo ejemplar. Siempre valiente, arremete contra el enemigo y más de una vez acude al auxilio de Galaor. Como cuando Diomedes estaba a punto de matar al joven caballero y Janto enseguida “caracoleó con brío furioso de caballo

¹³² Cirlot, *Op. cit.*, S.V. —Artículo— p. 69.

¹³³ Cf. Ernesto Priani “El paraíso del placer”, en *Edad media marginalidad y oficialidad*, UNAM, México, p. 70.

de guerra; se vio inmenso, más rojo que nunca, y [...] cargó sobre él (Diomedes) y una cox rápida y brutal lo impulsó desarticulado hasta la espiral de [un] caracol [gigante]” (p. 81). O también cuando Urganda la desconocida tenía secuestrado al héroe, y gracias a la acometida de Janto, Galaor consiguió huir de las redes de la falsa hechicera.

Janto se presenta en *Galaor* como una montura codiciada por muchos héroes, y como extraordinaria pieza se halla también en los jardines del Hombre de las Pielas; a Galaor le será revelada la existencia del prodigioso ejemplar por una anciana quien advierte al héroe que no se interne en los jardines misteriosos:

Otros como tú con armas fuertes y corazón dispuesto han pasado por aquí y nadie ha regresado [...] Llegaron por Janto.

Galaor: ¿Janto?

Anciana: Sí, el caballo que fue de un viejo soldado a quien no conocí y que llevó en vida el nombre de Aquiles... Ignoro porqué le fue concedido al corcel el don de la inmortalidad; ignoro también cuáles hadas le otorgaron el habla de los humanos y porqué decidió callar para siempre. Según dicen Janto es hijo del viento y de unas yeguas fuertes y hermosas; además es grande y rojo (p. 59).

Janto, como los otros seres a los que se refiere Hiriart, oscila entre lo natural y la maravilla para anidarse en un universo extraordinario del que podría prescindir, pues el rojizo ejemplar sigue siendo un caballo de guerra que por su arrojo y bravura evoca a un Bucéfalo o a un Babieca. Además, en el seno de lo prodigioso se cobijan aquellas otras entidades que, contrarias al orden regular de la naturaleza, materializan en sus alternadas formas las debilidades, las aspiraciones, los miedos o los anhelos del hombre. Estos seres podrían entrar en la categoría de monstruosos; sea el caso de especímenes totalmente irreales o de hibridaciones, como, por ejemplo, el Hipogrifo.

El hipogrifo es una composición de animales que por sí solos tienen una enorme carga simbólica, el águila y el león como representaciones de Cristo. La primera “simboliza a la vez, el bautismo, la ascensión y el juicio final [...] el león simboliza la misericordia, el valor

y la vigilancia.”¹³⁴ El hipogrifo,¹³⁵ que es mitad “pegaso y mitad grifo”,¹³⁶ adquiere el sentido emblemático de guardián, propio del Grifo, también el de montura especial atribuida al caballo alado. Pero también, en relación con su suerte de montura, se lo ha asociado al deshonesto acto del rapto de princesas, como se observa en *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto:

Con las alas de colores diferentes,
iba en él cabalgando un caballero
con armas como el sol resplandecientes,
por Poniente llevando su sendero;
calóse entre montañas y pendientes.
Y dijo la verdad el forastero:
que era un gran nigromante que volaba,
por bajo y alto cual se le antojaba.

Volando a veces sube a las estrellas,
y otras barre la tierra fría y dura;
y llévase robadas las más bellas
doncellas a su fuerza tan segura.¹³⁷

Hiriart se refiere básicamente a la función de montura especial del hipogrifo, pero no deja de lado el hecho de que sirva como vehículo adiestrado para el rapto de doncellas. Recordemos que aunque Famongomadán no alcanza su objetivo, la montura ya estaba dispuesta: “Famongomadán desmontó de un salto, con la princesa de ojos de trigo entre los brazos, y corrió al hipogrifo” (p. 147).

A esta montura especial retomada por Hiriart, hay que reconstruirla mentalmente, pues aunque se tenga la idea de un hipogrifo semejante al del grabado de Gustave Doré o, en su defecto muy recientemente, al creado por Alfonso Cuarón en *El prisionero de*

¹³⁴ María del Rosario Farga, *op. cit.*, p. 181-182.

¹³⁵ El Hipogrifo es un animal que desciende del grifo con cabeza y alas de águila y cuerpo y patas de caballo. Tiene la misma misión que los grifos, aunque su estatus es ligeramente inferior. La misión del grifo era la de vigilar los lugares sagrados, pero no de forma pasiva, como la esfinge, sino de una manera activa fundamentalmente, con la agudeza visual del águila y la fuerza del león. Cf. Jesús Herrero Marcos, *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*. Ayuntamiento de Palencia, Palencia, 1994, p. 38.

¹³⁶ J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*,

¹³⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, “Canto IV, c. 5”, (trad. Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz), Cátedra, Madrid, 2002, T.I, p. 241.

Azkaban, Hiriart rebasa con su desmedida descripción el aspecto, sin duda ya asombroso de la criatura. Y Todorov menciona que “la exageración lleva a lo sobrenatural”,¹³⁸ y no obstante que Hiriart cita a un ser sobrenatural, deforma, de manera hiperbólica, a la maravillosa criatura y le atribuye una inmensidad que discrepa con su actitud noble y serena. Como se puede ver, con la mera descripción del fabuloso animal, salta a la vista la ineludible parodia:

Quieto y monumental, el animado torreón de un castillo inclinaba su testa increíble hacia el suelo; Famongomadán se aproximaba velozmente al águila, al potro, al león, al pájaro de ojos como escudos, idiotizados y candorosos. [...] La bestia batió estruendosamente sus alas de plumas pesadas como vacas y principió a elevarse. Janto saltó y caracoleo sobre los lomos del hipogrifo. El gigante tomó altura. Lentamente Famongomadán desenvainó su espada negra; Galaor desmontó, su mano diestra viajó al puño recamado del arma del padre de su padre recién velada por él” (p. 147).

Además, el prodigioso ser sirve como campo de batalla aéreo.

Hiriart no deja de colocar a sus criaturas asombrosas como meras rarezas dignas del circo del excéntrico personaje Nemoroso. Personaje que no desiste de su afanosa veneración por todo lo extraordinario, a tal grado de que, cuando se entera de que al País de las Liebres ha llegado un ser que rebasa a toda su fenomenal colección, sin demora, acude: “Atraído por la noticia, rápidamente divulgada, de la existencia de un potro, águila, león, de una suerte de pájaro gigantesco, el príncipe Nemoroso se puso en marcha hacia el País de las Liebres en compañía de todos sus hombres y animales” (p. 156). Al anochecer, la caravana de Nemoroso entraba al castillo y de súbito “el príncipe corrió a contemplar el hipogrifo. Por este animal daría cualquier cosa —dijo, sumamente exaltado,— regalaría todo lo que tengo, los enanos, los gordos, hasta el Cameleopardatis y los dos elefantes, por él te vendería como esclavo, Grimaldi” (p. 156).

¹³⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 65.

5.2 Nemoroso, el amante de las rarezas

El príncipe Nemoroso, amante de bestias y seres extraños, personifica la mórbida curiosidad que despierta en el hombre lo deforme, de ahí que se dedique a coleccionar un carnero de tres cabezas, una avestruz domesticada y más animales; enanos, contorsionistas, jorobados, una mujer infinitamente gorda, otra escuálida de tono verduzco y ancianos con actitud y signos zoomorfos. Por esta sórdida fijación se mezcla con los caballeros que pretenden dar caza al cerdo del Automedonte; a él no le interesa la fama que conlleva el acto de dar muerte a un animal de estas proporciones, sino el hecho de que “el puerco es bestezuela doméstica” (p. 42) y bien podría domarla para incluirla en su fantástica colección. Igualmente, fue atraído al País de las Liebres no sólo por el cerdo gigante, sino también porque codicia a la pequeña aberración que figura como princesa.

Como se puede observar, Nemoroso no pertenece a la clase de los caballeros medievales que pretenden ganar fama y renombre por sus hazañas; se relaciona más con los nobles de las cortes posteriores, que no se inmiscuyen en cuestiones belicosas, que son más diplomáticos que guerreros. Nemoroso no soluciona las cosas con las armas; dialoga y convence, como lo hace con Galaor, quien se siente comprometido con él por haber matado a su avestruz, con todo cuando el diálogo no funciona, como sucede con el caballero Negro, quien rescata a Brunilda de los carros del príncipe Loco, simplemente cede o se retira.

En este afán por coleccionar rarezas, Nemoroso codicia de la disecada: “la masa de carne de cera y las greñas de puerco salvaje; la cabeza desmesurada y el cuello de gladiadora, [y su] actitud de cantora” (p. 97). Tal es su obsesión por lo deforme que reconoce que “si se hubiera animado aquel animalito cabezón, la habría tomado por esposa” (p. 97) sin ningún pretexto, como ésta se transforma en una princesa “bella y tierna como

una manzana” (p. 154) no cautiva sus exigencias. Sólo accede a los esponsales, que además son impuestos, cuando le ofrecen otra rareza: el fabuloso hipogrifo.

No hay que dejar de lado que este irracional personaje se presenta no sólo como el coleccionista de rarezas sino también como “el más grande amador que hayan visto los tiempos” (p. 157) porque es el único caballero que logra desencantar a la disecada con “un acto de honesto y sincero amor” (p. 97). Hiriart, en irónica parodia, nos confirma que Nemoroso no pertenece al modelo de caballero de las novelas de caballería, ya que se enamora de un ser que rompe con el ideal femenino que dictan estos textos.

Véase, entonces, que este notable personaje a través de su función narrativa como obsesivo coleccionista de aberraciones, representa la fascinación que ha sentido el hombre a lo largo de su historia por lo contranatural, lo amorfo, lo deforme o lo monstruoso y, en este caso, lo monstruoso en tanto enigmático, mágico o poderoso.

Conclusiones

1. La intertextualidad: concepto ineludible para la lectura

El concepto de intertextualidad según Kristeva y otros críticos como Ruprecht y Greimas se deriva de las teorías de Bajtín sobre dialogía o polifonía de la novela. Aunque el concepto se ha usado durante algo más de cuarenta años, sus definiciones son diversas. La misma Kristeva afirma que “todo texto es construido como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos”, en tanto que para Genette, por la carga de transtextualidad, se trata de una diseminada división de conceptos en que la intertextualidad es “una relación de copresencia entre dos o más textos”.

Así pues, por su amplia significación nos fue preciso limitarnos a la noción restringida del concepto de intertextualidad que nos pareció operativa para el desarrollo de la investigación.

Dentro de esta operatividad se han contemplado desde un punto de vista teórico las virtudes críticas del proceso intertextual abordado a través de las diversas nociones de cita, alusión y, particularmente mediante el mecanismo más recurrente de la intertextualidad, al menos en *Galaor*, esto es, la parodia. Asimismo, desde el punto de vista práctico, acudimos a los recursos de descontextualización y recontextualización, para justificar las diversas reelaboraciones que puede sufrir un mismo intertexto en diferentes contextos a lo largo del tiempo.

Además, al reconocer que el proceso intertextual afecta al fenómeno de la recepción y que implica a los tres elementos esenciales de la comunicación (autor, obra, lector), afirmamos que es justamente el lector quien activa el mecanismo intertextual con factores elementales relacionados con la memoria, la competencia literaria, una lectura suspicaz y,

particularmente, con la transducción¹³⁹. De ahí, reconocemos que el concepto de recepción es substancial, y que, aunque no esté propiamente desarrollado dentro de la investigación, el fenómeno intertextual depende en buena parte de él.

2. El toque mágico en *Galaor*

En *Galaor* se conjugan, a la manera de Bajtín, una multiplicidad de voces provenientes de la literatura del pasado que, cargadas con el peso de su primaria significación, se van colocando como piezas de ajedrez en el tablero que conforma el nuevo texto, construido este por un hilado que se va entretejiendo hasta integrar un universo particular que acuna la diversidad y la transforma paulatinamente. Del copioso hilado con que se erige *Galaor* se extrae una madeja que nos conduce a un ser mítico medieval, el hada y, a partir de su concepción, origen y desarrollo en los textos literarios y en las manifestaciones convencionales de la tradición oral, se advierte cómo se van reformulando sus funciones y cómo se modifica su actuación con el paso del tiempo.

Una de las preguntas expuestas al inicio de este trabajo ha sido la de indagar cuáles son aquellos textos que se superponen en *Galaor*. Una respuesta concreta sería imposible si nos limitamos a tocar el tema del hada, ya que como personaje arquetípico se encuentra en infinidad de textos de distintas épocas literarias, por lo que no sería conducente aseverar que Hiriart se basa, únicamente, en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, al mencionar a Morgana, aunque sin lugar a dudas —porque el mismo autor lo ha confirmado en diversas ocasiones— sí acude al cuento de *La bella durmiente del bosque* para dar cauce a su *Galaor*.

Un hada ejemplar como Morgana se inserta en un texto contemporáneo, pero se incorpora investida del personaje de hada anciana y malhumorada del cuento clásico de la

¹³⁹ *Vid supra*, p. 13.

hermosa niña dormida. Ella se hace presente con aspecto de humo rarificado y se transmuta en una anciana de apariencia ridícula que hecha mano de extrañas artes de taxidermia y no de sus tradicionales poderes esenciales. Se coloca altiva como la salvadora o reparadora de los daños causados por sus homólogas, las haditas jóvenes e inexpertas que no reparan en la importancia del arte de conceder dones. Con esto se aduce que el texto es una alusión parodiada no sólo de la concepción primordial de este personaje, sino también como un tejido de sus múltiples presencias.

2.1 Los seres encantados

En los libros de caballerías, como advierte Rodríguez de Montalvo en el prólogo de *Amadís de Gaula*, “se hallan cosas admirables fuera de la orden de la natura”. Los personajes encantados en *Galaor* señalan una clara división entre los seres que son dominados por influjos verdaderamente mágicos y aquellos que se sienten seducidos por la consecuencia de la magia. Por ejemplo, Brunilda, con sus terribles dones otorgados por las hadas¹⁴⁰ y Ana la Sigilosa con su maldición a cuestras,¹⁴¹ entran en la primera categoría; Don Mamurra,¹⁴² enajenado por las mutaciones de Ana; Diomedes, extasiado con su fabulosa creación, Urganda, con sus anacoretas dominados y sus aspiraciones a hechicera entran en la segunda categoría.

De un modo o de otro, la presencia de lo mágico está dispersa en todo *Galaor* como un eje estructural que conduce la narración desde el principio, desde el propio bautismo de la niña, hasta las últimas consecuencias al final de la aventura; pero al mismo tiempo es un eje semántico, es decir, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, lo mágico en *Galaor* no es gratuito, no es *per se*, sino que significa, posee una carga de sentido que lo

¹⁴⁰ *Vid supra*, p. 41.

¹⁴¹ *Vid supra*, p. 36.

¹⁴² *Vid supra*, p. 37.

convierte en signo y símbolo: lo mágico se hace presente para presumir que el orden del mundo puede alterarse.

3. Las mujeres: persistencia o pretexto

La presencia femenina en las novelas de caballerías se ha perfilado como uno de los ejes que encauzan las aventuras del caballero; se considera que el campo semántico de la aventura es dominio masculino. En *Galaor* ocurre que el elemento femenino lleva buena parte del peso diegético de la historia, no es un mero pretexto o uno de los ejes de la narración, sino el motor de toda ella; es el impulso que propone, controla y echa a andar la historia para que los hombres, no salgan tan mal parados y con el orgullo no demasiado maltrecho de las aventuras que la naturaleza femenina ha dispuesto.

Las mujeres en *Galaor* están divididas en dos categorías: las mujeres comunes y las que tienen relación con la magia. A estas últimas las incluimos en el capítulo de seres encantados y su actuación es sobradamente interesante como ya hemos visto; sin embargo, las mujeres normales parecen carecer de ese brillo y resultan personajes planos que aportan más por las consecuencias de sus actos que por éstos; caso ejemplar es el de Timotea.

Hay un detalle particular que imprime Hiriart en varias de sus mujeres: la edad avanzada. *Galaor* está plagado de mujeres de edad madura; no es casualidad que Morgana, Ana la Sigilosa, Atalona, Darioleta y Urganda sean personajes casi ancianos. Puede ser que la experiencia, las ciencias adquiridas y todo el conocimiento que se logra con el paso de los años sean lo que deposita Hiriart en sus personajes,¹⁴³ ya que como bien se ve, él no evoca a las damas jóvenes y seductoras de los textos medievales, sino a las versadas

¹⁴³ Me parece no poco probable que Hiriart tenga algo de influencia de la compañía Disney, que a mediados del siglo XX llevó a la pantalla varios cuentos clásicos infantiles, en los que tanto hechiceras (en *Blanca Nieves* se muestra un caso), como hadas (en *La bella durmiente* y en *Cenicienta*) se presentan como mujeres maduras.

ancianas, que en ocasiones se engolosinan con el poder; además, no hay que olvidar que buena parte de sus personajes jóvenes son completamente inexpertos y parcos, como Brudonte, la enana Timotea, Brunilda o el mismo Galaor y, en ocasiones, llegan a ser incluso estúpidos, como las haditas jóvenes. Con esto, Hiriart nos indica que la dulce juventud, al menos en *Galaor*, no es el periodo de la vida más respetable.

4. Galaor, un caballero con extraña suerte

La novela inicia como un cuento de hadas y sólo hasta las primeras acciones narrativas caballerescas intuimos que se trata de una novela de caballería (muy moderna). Desde que se presenta, Galaor, recién investido caballero, se lanza a la búsqueda de aventuras, mecanismo propio de este tipo de novelas; sin embargo, el héroe, inserto en el universo maravilloso de la caballería andante, galopa a lomos de la parodia, y dando tumbos arrasa sus principios. Desde flaquear en su primer empresa, cuestionarse por sus acciones y su existencia “¿De nada vale razonar, de nada vale actuar? Todo lo que he hecho, tuvo cabal sentido mientras lo ejecutaba... tal vez no importan los fines sino el hecho mismo de estar vivo” (p. 158), hasta enamorarse de una enana que rompe el estereotipo de belleza de la mujer medieval. Galaor es un caballero que pasa de la vergüenza al ridículo y de la aventura a un extraño matrimonio.

De este modo vemos que *Galaor*, a semejanza del *Quijote*, es una parodia de un libro de caballería: El Quijote se ve envuelto en aventuras imaginarias y está plenamente convencido de que logra grandes hazañas, aunque sean mera ilusión dentro de la convención de realidad de la novela; del mismo modo, Galaor también se ve envuelto en aventuras que aunque no son ajenas a la convención de realidad de su universo tampoco son lo que parecen ser, como cuando se cree el vencedor del puerco del Automedonte o cuando mata al avestruz creyendo que es una gallina gigante, e incluso, cuando se enfrenta

a Famongomadán, pues Galaor sabía que la balanza se inclinaba a favor del caballero Negro, pero con un golpe de suerte y una daga mágica logra vencerlo, con lo cual no sólo mata a un secuestrador, sino también al amor, pues Brunilda y Famongomadán se amaban realmente.

Por supuesto, las discrepancias entre Don Quijote y Galaor en sus respectivos mundos saltan a la vista, pues Galaor se halla inserto en un universo maravilloso, en tanto que Don Quijote sólo cree está en él. Es decir, Don Quijote es un personaje anacrónico inmerso en un contexto contemporáneo (al menos, al de sus primeros lectores) mientras que *Galaor* se constituye en un personaje lleno de actitudes y frustraciones posmodernas en un ambiente caballeresco; de ahí que rompa los cánones de la literatura de caballería.

Galaor es un personaje que, bajo el mecanismo de la intertextualidad, logra salvar el paso de los siglos y ubicarse como héroe central en una novela contemporánea. Hiriart pretende, con los mecanismos de la descontextualización y la recontextualización, resignificar una historia tradicional (como lo es *la Bella durmiente*) en un sentido distinto al que el lector ha asumido. Esto es así porque, para un lector común, el caballero es a la vez el príncipe que libera a una joven doncella de un hechizo para vivir felices por siempre, pero Hiriart destruye esta idea tradicional, resignifica a cada personaje y le da un final que casa más con su punto de vista actual que con los textos clásicos.

4.1 Famongomadán, los gigantes y su estigma

La suerte de los gigantes en *Galaor*, como en la mayoría en los libros de caballería tradicionales, es adversa. Un ejemplo, donde se advierte cómo los seres de esta estirpe van gradualmente sucumbiendo, es *Amadís de Gaula*, texto del que surgen varios de los personajes de Hiriart. Entre los gigantes se encuentran: los padres del Endriago, que son muertos por su propio vástago, Famongomadán y su hijo Basagante, liquidados por

Beltenebros, Andandona, saeteada por los compañeros de Amadís, el gigante de la peña Galtares, que es muerto por Galaor, por mencionar algunos. En *Galaor*, este sino desfavorable lo corren asimismo el caballero Negro, su madre, quien fue transformada en ave, e incluso Brudonte “el gigante de sonrisa candorosa” (p. 30), hijo de Ana la Sigilosa y don Mamurra, quien muere con la espina dorsal fracturada, de igual forma que el puerco gigante del Automedonte; el estigma de la estirpe de los gigantes se revela ante sus prematuras muertes. Los gigantes están insertos en los libros de caballería, como la prueba narrativa que demuestra el crecimiento del héroe, y el descomunal tamaño de estos seres favorece a la figura protagónica de la historia.

En *Galaor*, el joven caballero se enfrenta a un descendiente de la raza de los gigantes, pero no es su tamaño lo que impone —es un caballero de talla común— sino su actitud oscura de nigromante y su mirada llena de desprecio. Hiriart conjuga en un personaje a dos de los adversarios más comunes de los caballeros, un mago (como ejemplo Arcaláus, el Encantador en *Amadís*) y el gigante.

El mérito por poner fin a esa fusión de maldad sería enorme, sin embargo, nadie lo festeja ni lo reconoce. Famongomadán no es una amenaza para ningún reino, ni es el enemigo acérrimo por vencer; es un caballero más, que tuvo la debilidad de enamorarse de una joven “bella y tierna como una manzana” (p. 151) prohibida, como lo fuera otrora la propia madre de Famongomadán.

5. De los animales en *Galaor*

Dentro del universo de los libros de caballerías se integran también los animales fantásticos, y aunque la fantasía no siempre refiere seres de formas irreales que transfieren las exigencias y los significados alegóricos más variados, en este momento no abordaremos

a esos seres que trasgreden las leyes físicas y biológicas con su existencia, sino a los animales naturales que entran en el canon de la fantasía por razones distintas a su morfología, como se observa en *El caballero del León*, donde se muestra el caso de un león común, que agradecido por la ayuda de Yvain, acompaña y sirve fielmente al héroe en sus posteriores aventuras. En este caso, la sumisión y el agradecimiento de una fiera representan lo fantástico, no a la fiera misma.

En *Galaor*, el desconocimiento de la existencia de algunas criaturas equivale a la fantasía, porque la descripción fabulosa de seres naturales les confiere un grado de irrealidad, como sucede con el Cameleopardatis e incluso con Valeria, la avestruz. Otra cosa sucede con el puerco del Automedonte, pues, aunque es un animal natural, su exagerada talla ya lo coloca por un paso dentro del ámbito de lo sobrenatural.

Sin embargo, cuando establecemos el grado de realidad de cada personaje (animal), respecto al paradigma de realidad que como lectores modernos manejamos, identificamos el tipo de juego que propone Hiriart en el momento en que aparece Valeria, cuando inmediatamente se activa un mecanismo que nos arrastra a pensar en el ridículo. Cosa distinta sucede cuando se presenta el Cameleopardatis, al que concebimos como un trofeo, una hazaña lograda; lo mismo sucede con el puerco gigante del Automedonte.

Ocurre algo muy distinto cuando se presentan los animales verdaderamente fantásticos, pues ante ellos siempre nos maravillamos. Como lo hace el mismo Galaor al saber que el Hombre de las Pieles sostiene largas charlas con Janto, el caballo que habla. De igual forma, Nemoroso, con su profunda y mórbida curiosidad, da un peso sustancial a los animales fantásticos, particularmente cuando se presenta el Hipogrifo, es el único que admira verdaderamente la majestuosidad de la bestia. De este modo vemos que Hiriart prevé dos reacciones distintas en el lector, que corresponden, una, a la común, de acuerdo a

la naturaleza del animal que nos proporciona, y la otra, cuando juega con la ambigüedad que nos producen sus descripciones y además nos obliga a ponernos en los zapatos de sus personajes. Esto, para un lector poco atento, podría ser causa de que, por ejemplo, en el caso particular del *Cameleopardatis*, no se diera cuenta de que se trata de una simple jirafa.

Conclusiones generales

El análisis de la novela *Galaor* de Hugo Hiriart de este trabajo se ha regido por el concepto restringido de intertextualidad, que como han determinado Genette y Guillén, entre otros críticos, se reduce principalmente a las nociones de cita y alusión; sin embargo, esperamos que haya quedado igualmente clara la presencia tácita de la parodia, que además desempeña un papel sumamente importante en el proceso intertextual.

Se ha tratado de hacer operativo el concepto de intertextualidad, al reconocer la presencia efectiva de otros textos en *Galaor*, en ocasiones explícita, en otras implícitamente.

El orden que se ha seguido en el desarrollo de la investigación muestra de manera concreta cómo se han reformulado algunos personajes de otros textos dentro de la novela de Hiriart a partir de los mecanismos de descontextualización y recontextualización. Como ejemplo, está la incorporación de los subtextos de *la Bella durmiente del bosque* en *Galaor*, que proporcionan una parte fundamental en la estructura que conforma a la novela; al recontextualizar la conocida historia, ésta adquiere una valoración distinta y novedosa, pero también se debe tomar en cuenta que es un subtexto tan conocido que su valoración previa, como una parte de la memoria colectiva de los lectores, se mantiene en el nuevo contexto, dando como resultado la identificación inmediata de la cita literal, de tal suerte que el mecanismo intertextual se activa sin dificultad.

Para identificar buena parte de los personajes reelaborados en *Galaor*, es precisa una lectura previa de *Amadís de Gaula* y aunque sería reiterativo volver a mencionar aquellos personajes que fueron extraídos de esa novela, hay que reconocer el *paratexto* al que alude Hiriart para denominar *Galaor* a su novela. Es el nombre del hermano menor de Amadís, personaje con el que se identifica el autor, pero eso el mismo Hiriart lo explica en una entrevista que se le hizo a propósito de la reedición de su novela.¹⁴⁴

Finalmente, se ha demostrado sobre qué mecanismos está cimentada la novela de Hiriart, y la operatividad del concepto de intertextualidad queda demostrada al aplicarlo críticamente a la novela y al revelar cuáles son los textos imbricados en *Galaor*.

¹⁴⁴ Véase el apéndice de este trabajo.

Apéndice

La Crónica Hoy

México, viernes 3 de marzo del 2000

Pág. 13 b

La novela de caballerías, un collar de perlas que se rompe y esparce sus cuentas por todos lados: Hugo Hiriart Ana Marimón Driben

Un “coro de viejísimos pericos ha referido la dulce historia de la durmiente disecada y el príncipe Galaor. Se ignora el origen del cantar que se transmitió solamente por vía de los loros rapsodas, pero el abuelo del abuelo del abuelo de los verdes cantores ya lo entonaba desde su travesaño”, dicen las primeras líneas de *Galaor*, primera novela de Hugo Hiriart, considerada por la crítica como “la mejor novela de caballería del siglo XX”, ganadora del premio Xavier Villaurrutia en 1972 y reeditada hace poco por Tusquets. El mayor hacedor y artesano de fantasías de las letras mexicanas, novelista, dramaturgo, ensayista, director de escena, guionista y artista plástico Hugo Hiriart (ciudad de México, 1942) cuenta, en la siguiente entrevista, cuál es el único modo posible de escribir un relato moderno bajo la forma de un género difunto.

—¿Cómo se escribe una novela de caballerías en el siglo XX?

—Una vez le conté el cuento de la bella durmiente, en una nueva versión, a mi hermana menor. Pocos cuentos hay más filosóficos que *La bella durmiente*. Es un cuento que se presta para variarlo, reinventarlo, y que plantea un problema clásico de la filosofía. La muchacha se pica con una aguja y todo el mundo en el castillo se queda dormido. No hay ningún movimiento, el tiempo transcurre como si no lo hiciera, y el problema planteado es el siguiente: si no hay cambio ni movimiento, ¿pasa el tiempo? No hay manera de

verificarlo. Los filósofos dicen que la idea de que el tiempo pasa si no hay ningún movimiento es inconsistente, contradictoria. Entonces, a partir de ese cuento, a partir de la nueva forma que le di a ese cuento, surgió la idea de hacer una parodia de la figura del caballero andante. El arte de la parodia es más interesante de lo que uno suele creer. Es muy bueno que los jóvenes se ejerciten haciendo parodias. Proust lo hizo, y la mitad del *Ulises* de Joyce consiste en parodias. Pensé, cuando era chico, que el arte de la parodia era el más controlable: el material que estás parodiando representa una guía.

—¿Cree, como propuso Borges, que cada lector puede convertirse en autor de todos los libros?

—*El Quijote* se refiere a los libros de caballerías en forma de burla y de sarcasmo, pero no es una parodia. Lo más bonito de *El Quijote* es el pesadísimo realismo español que lo constituye. *Galaor* sí es una parodia. Los libros de caballerías gozaron, en su momento, de una inmensa popularidad. Incluso Santa Teresa cuenta en sus memorias cómo leía este tipo de libros. Ahora parecen libros caóticos, desmañados, deshuesados, sin trama, una peripecia loca, un conjunto de asuntos destrabados, como un collar de perlas que se rompe y esparce sus cuentas por todos lados. Es imposible ver su estructura, hacia dónde va la trama, cómo fue su esqueleto. Hace tiempo compré el tomo grande de una biblioteca de novelas de caballerías y empecé a leer. Me gustaba el idioma de esos textos, me gustaban ciertas cosas. Pero el gusto moderno ya no admite las novelas de caballerías por esa cosa caótica y desestructurada que las conforma. Por eso, mi manera de reescribir un relato de este género no pudo ser otra que articulando una parodia. Una novela de caballerías actual no puede ser otra cosa que una parodia, porque se trata de un género bien establecido y ya difunto. Su vitalidad se extinguió hace mucho tiempo. Existen otros géneros extintos: ya no se escriben

novelas pastoriles, por ejemplo, o poemas épicos. Sin embargo, siempre habrá nuevos géneros, los que cada época adopta como suyos para expresar las cosas y curiosidades que quiere satisfacer. El género de las novelas de caballerías, entonces, está muerto, pero conserva su brillantez en la medida en que ofrece elementos que uno, ahora, puede tomar para recrearlo en forma de parodia. Me gustaría que alguien intentara hacer una novela pastoril moderna; a ver cómo le hace, teniendo en cuenta que se trata de uno de los géneros más aburridos que hay.

—¿De qué manera se recogen los elementos del viejo género para insertarlos en una obra moderna?

—A partir de otras preocupaciones, de otro lenguaje. *Galaor* no es una novela histórica, porque las novelas de caballerías, además de pertenecer a un género específico, son relatos que retratan una época muy antigua e incierta. *Galaor* tiene muchas cosas que el lector reconocerá fácilmente como actuales. Tienen cosas de fábula y de cuento. Hay autores que desprecian los cuentos de tradición oral, los que les contamos a los niños. A mí me parecen una creación superior a las grandes obras de la literatura. Para mí, el género máximo en la narrativa es un cuento bien estructurado, concebido del modo tradicional. Es muy difícil, por ejemplo, escribir un cuento tan bien logrado como “Blanca nieves y los siete enanitos”.

—¿Por qué eligió a *Galaor*, hermano de Amadis de Gaula, como protagonista de su novela?

—Tuve un hermano mayor que desplegaba mucha energía y ocupaba mucho espacio. Crecí como un apéndice de mi hermano, como un ente subsidiario, defendiendo mi pequeño espacio para que él no lo tomara y lo hiciera suyo, y me arrasara, y me sometiera a la

esclavitud y al vasallaje. Defendí mi pequeño espacio y desarrollé una inclinación por el tipo de personajes que guardan relación con *Galaor*: los hermanos segundos, los segundones. Soy uno de ellos, y por eso me resulta más fácil identificarme con un segundón que con un gran héroe. En mis fantasías de niño yo siempre representaba una figura lateral y no central. Eso, por otra parte, me ha ayudado mucho: me ha dado modestia, tranquilidad, repulsión por figurar.

—**¿Por qué reeditar la novela?**

—*Galaor* recoge todo lo que me daba curiosidad cuando era joven. Siempre fui un niño muy distraído y fantasioso, y en esa medida siempre supe que iba a ser escritor. No estudié literatura, leí por mi cuenta. Me pareció, quizá erróneamente, que la literatura no debía estudiarse en la escuela, porque uno podía leer y formarse solo, sin necesidad de tener una guía. Un buen día me senté a escribir. Me interesó reeditar esta novela para que la lean los jóvenes. Es un texto muy cristalino, muy sencillo, chiquito, transparente, limpio, perfectamente al alcance de un lector adolescente. Hay una nueva generación de muchachos muy dubitativos. Mi generación defendía la revolución cubana, éramos idealistas. Los muchachos actuales dudan de todo, desconfían constantemente, les cuesta un trabajo enorme cobrar una identidad propia y aferrarse a ciertos ideales. Ahora existe una lamentable obsesión por el dinero, la posición social, los bienes externos. Siempre ha sido difícil encontrar una identidad propia, pero quizá ahora es más difícil. *Galaor* toca el punto exacto de un aspecto sociológico central en este sentido: la duda existencial del adolescente. Reedité esta novela porque me gustaría que fuera leída en las escuelas, en las secundarias y prepas. Quisiera que los muchachos se la prestaran, se la contaran entre sí, que circulara de ese modo. Quisiera que mis lectores reflexionen sobre una época en la que

había gente caballerosa, idealista, extravagante, gente que no había sucumbido al descreimiento. En esta novela hay una pequeña, insignificante respuesta a todo eso: no importa si triunfas o fracasas, lo que importa es cómo emprendes la aventura. En realidad, *Galaor* fracasa, pero hizo su trayectoria del mejor modo.

Bibliografía General

Acosta, Vladimir, *La humanidad prodigiosa, el imaginario antropológico medieval*, 2 tomos. Monte Ávila Editorial Latinoamericana, Caracas, 1996.

Beaugrande, R.A. de y W.V Dressley., *Introducción a la lingüística del texto*, trad. Sebastián Bonilla, Ariel, Barcelona, 1997.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995.

Bérroul, *Tristán e Isolda*, trad. Luis Zapata, CONACULTA, México, 1990.

Brasey, Edouard, *Gigantes y dragones / El universo feérico IV*, trad. Esteve Serra, Barcelona, 2001.

Buendía, Felicidad, *Libros de caballerías españolas. El caballero Cifar, Amadís de Gaula, Tirante el Blanco*, Aguilar, Madrid 1960.

Calderón Demetrio, Esteban, *Diccionario de términos literario*, Alianza, Madrid, 1996-1999.

Chretien de Troyes, *Erec et Eneide*, Siruela, Madrid, 1987.

_____, *Yvain, el caballero del león*, ed. Marie-José Lemarchand, Siruela, Madrid, 1987.

_____, *El caballero de la carreta*, trad. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Alianza Editorial Madrid, 1987.

_____, *El cuento del Grial*, trad. Carlos Alvar, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991.

De Cuenca, Luis Alberto, *Floresta española de varía caballería*, Editorial Nacional, Madrid, 1975.

De la Sale, Antoine, *El paraíso de la reina Sibila*, Siruela, Madrid, 1985.

Diccionario latín- español A-J, Sopena Latín, Barcelona, 1985.

El cementerio peligroso, ed. Victoria Cirlot, Siruela, Madrid, 1984.

Farga, María del Rosario, *Monstruos y prodigios, el universo simbólico del medioevo a la edad moderna*, BUAP / Tecnológico de Monterrey, Puebla, 2005.

Forcellini, A *Lexicon totitus latinitatis*, Patavii, Typis Seminarrii. Tomo I. 1940.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana Buenos Aires, México, 1975.

Genette, Gérard, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

Geoffrey, H. Ashe, “Joyuos Gard” en: *The Arthurian Enciclopedia*, Ney York, 1987, p. 309.

Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, El Colegio de México / FCE, 1988.

Gutiérrez Estupiñán, R. “Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, en *Signa 3* (Madrid), 1992, UNED, pp. 139-156.

Graves, Robert, *The Greek Myths: I*, Penguin books, Londres, 1960.

Haro Cortés, Martha, “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en: *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Universitat de Valencia, Valencia, 1998.

Herrero, Jesús, Marcos, *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*. Ayuntamiento de Palencia, Palencia, 1994, p. 38.

Hiriart, Hugo, *Galaor*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia”, en: vv. AA., *De la ironía a lo grotesco*, UAM-I, México 1992. p. 173-193.

Izzi, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, José J. De Olañeta, Editor, Barcelona, 2000.

Kappler, Claude, *Monstres, Démons et merveilles à la fin du Moyen age*, Payot, París, 1980

Kristeva, Julia, *Semiótica*, trad. José Martín Arancibia, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1978.

_____, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité*, sel. y trad. Desiderio Navarro. Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, Habana, 1997, pp. 1-24.

La muerte del rey Arturo, trad. e introd. de Carlos Alvar, Alianza Tres, Madrid, 1982.

Lanzarote del Lago, la reina del gran sufrimiento, trad. e introd. Carlos Alvar, Alianza Editoriales, Madrid, 1988.

Lecouteux, Claude, *Enanos y elfos en la Edad Media*, prefacio de Régis Boyer, trad. Francesc Gutiérrez, José J. De Olañeta, Editor, Barcelona, 2002.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, “Canto IV, c. 5”, trad. Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002.

M. Zavala, Iris, “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, en vv. AA., *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, El Arquero, Madrid, 1983, pp. 79-129.

María de Francia, *Lais*, trad. Carlos Alvar, Alianza editorial, Madrid, 1994.

Markale, Jean, *El ciclo del Grial. El hada Morgana*, trad. José Ramón Montreal, Ediciones Martínez Roca, México, 2001.

_____, *Lanzarote y la caballería artúrica*, trad. María Tabuyo y Agustín López, José de Olañeta, Barcelona, 2001.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001.

Monmouth, Geoffrey de, *Vita de Merlín*, trad. Louis C. Pérez Castro, prol. Carlos García Gual, Siruela, Madrid, 1986.

Monmouth, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Siruela, Madrid, 1984.

Morales, Ana María, “Los gigantes en la literatura artúrica”, en: *Voces de la Edad Media*, UNAM, Publicaciones de Medievalia, año 93, p. 179-186.

_____, “El mejor caballero del mundo, una aproximación al héroe artúrico”, en: *Palabras e imagen de la Edad Media*, eds. Aurelio González *et al.*, UNAM, México, 1995, pp. 407-418.

Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1991.

Navarro, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, UNEAC / Casa de las Américas, Habana, 1997.

Nueve lais bretones y la sombra de Jean Renart, intr. y trad. Isabel de Riquer, Siruela, Madrid, 1987.

Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

Page, Michael y Robert Ingpen, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*, trad. Juan Manuel, Grupo Anaya, Madrid, 2002.

Pérez Rioja, Juan Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1962.

Perrault, Charles, “La bella durmiente del bosque”, en *Los cuentos de Charles Perrault*, trad. María Luz Huidobro, Editorial Universitaria, Chile, 1980. pp. 5-12.

Plett, Heinrich, “Intertextualidades”, en *Criterios*, edición especial, (La Habana), julio 1993, pp. 65-94.

Propp, Vladimir; *Las raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1998.

Reyes, Graciela, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Arco/Libros, Madrid, 1995.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula I y II*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Cátedra, Madrid, 1987.

Ruprecht, Hans-George, “Intertextualidad”, en: *Intertextualité*, sel. y trad. Desiderio Navarro. Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, Habana, 1997, pp.25-35.

Ruiz del Conde, J. *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1949.

Sainero, Ramón, *Los grandes mitos celtas y su influencia literaria*, Edicomunicaciones, España, 1988.

Shakespeare, William, *Sueños de una noche de verano*, trad. Luis Astrana Marín, Calpe, Madrid, 1949.

Von der Walde, Moheno, Lillian, “El amor cortés. Marginalidad y norma”, en *Edad Media: marginalidad y Oficialidad*, IIF- UNAM, México, 1998.

Tristán e Isolda, Reconstrucción de Alicia Illera. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1994.