



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

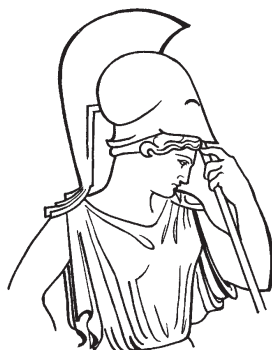
**MECANISMOS DE FICCIONALIZACIÓN
EN *GALAOR*, DE HUGO HIRIART**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
JULIO ENRIQUE MACOSSAY CHÁVEZ

ASESOR:
DR. AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ



MÉXICO, D. F.

2012



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.

A
mis padres.

A
Aurelio González y Pérez,
Azucena Rodríguez Torres,
Axayacatl Campos García Rojas,
Juan Coronado López
y Nieves Rodríguez Valle.

A
la UNAM,
la Facultad de Filosofía y Letras,
la Biblioteca Samuel Ramos
y la Biblioteca Central.

A
Cecilia Colón Hernández.

A
Leonel Alfí Zanutelli Correa,
Hanzel Homero Alvizar Bañuelos,
Oswaldo Alvizar Bañuelos,
Julio Fernández Meza,
Carlos Javier Dzul Juárez,
Eréndira Calderón González,
Víctor Adrián García Córdova,
Ernesto Resendíz Oikión,
Ériq Sáñez,
Alfredo E. Quintero,
Carlos Gabriel González Herrera Moro,
Rubén Olvera Pichardo,
José Carlos
y Antonio,
el par de vendedores de libros de viejo.

A
Hugo Hiriart.

A
todas aquellas personas
cuyo nombre quizá
en este momento no recuerdo,
pero que estuvieron ahí
o se cruzaron en mi camino
mientras realizaba esta tesis.

A
la novela misma,
ya que este año celebra
su cuarenta aniversario de existencia.

A
todo aquél que pueda ofenderse
por no haberle dedicado esta tesis.

Cada palabra,
aunque esté cargada de siglos,
inicia una página en blanco
y compromete el porvenir.
Jorge Luis Borges.

De los libros le queda lo que deja,
la memoria, esa forma del olvido
que retiene el formato, no el sentido,
y que los meros títulos refleja.
Jorge Luis Borges.

The existing order is complete
before the new work arrives;
for order to persist
after the supervention of novelty,
the *whole* existing order must be,
if ever so slightly, altered;
and so the relations, proportions,
values of each work
of art toward the whole are readjusted;
and this is conformity
between the old and the new.
T. S. Eliot.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. <i>GALAOR</i> : GÉNERO Y PROCEDIMIENTO DE ESCRITURA	9
I.1. El lugar de <i>Galaor</i> dentro de la narrativa de Hugo Hiriart	9
I.2. <i>Galaor</i> y su género: las novelas de caballerías del siglo XX	11
I.3. Las novelas de caballerías como base de la ficcionalización de <i>Galaor</i>	20
II. TIPOS DE FICCIONALIZACIÓN Y SUS MECANISMOS.....	33
II.1. La hipérbole.....	37
II.1.1. La fusión de dos o más referentes en uno para lograr un efecto hiperbólico	38
II.2. Mecanismo léxico.....	39
II.2.1. El uso de epítetos	39
II.3. La indeterminación como mecanismo de ficcionalización	40
II.4. La carnavalización de los referentes	41
II.5. La medievalización.....	46
II.5.1. Las descripciones medievalizantes que funcionan como epítetos.....	48

III. FUNCIÓN DE LOS MECANISMOS DE FICCIONALIZACIÓN	49
III.1. La ficcionalización de Brunilda	49
III.1.1. El bautizo de Brunilda: la esperpéntica transformación de Brunilda tras recibir los dones	50
III.1.2. Entre lo mágico y lo cotidiano: “la durmiente disecada”	54
III.1.3. Las dos princesas nacidas en un estuche de viola: Timotea la enana y Brunilda.....	60
III.1.4. El discurso maravilloso de la verdadera Brunilda	61
III.2. La ficcionalización de los animales.....	64
III.2.1. Animales legendarios en <i>Galaor</i>	65
III.2.1.1. El puerco del Automedonte	65
III.2.1.2. Janto, el caballo de Aquiles, convertido en la parlanchina montura de Galaor	67
III.2.1.3. El hipogrifo.....	69
III.2.2. Animales naturales	70
III.2.2.1. Las bestias con armadura, el <i>cameleopardatis</i> y la gallina gigante. Animales africanos convertidos en bestias maravillosas.....	70
III.2.3. Las maravillosas y cotidianas criaturas del jardín de las trescientas jornadas	73
III.3. Nemoroso y su corte.....	77
III.3.1. Nemoroso el loco: ficcionalización de un excéntrico personaje	77
III.3.2. Las esperpénticas criaturas que componen la corte de Nemoroso	79
III.4. Famongomadán	83
III.4.1. Famongomadán el negro	83
III.4.2. Las estatuas vivientes de Famongomadán.....	85

CONCLUSIONES 89
BIBLIOGRAFÍA 93

INTRODUCCIÓN

Para ver los mecanismos de ficcionalización de una obra primero debe contextualizarse. En el caso de *Galaor* implica hablar de la importancia de esta novela dentro de la narrativa de Hugo Hiriart, la cual básicamente se resume en que esta obra marcó la apertura de su narrativa sentando muchos de sus temas y tópicos, además de valerle el reconocimiento de la crítica al obtener con ella en 1972 el premio Xavier Villaurrutia.

Este estudio planteará los problemas de la adscripción de *Galaor* en ciertos géneros, lo que llevará a explicar por qué es una novela que pertenece al género de las novelas de caballerías del siglo XX, junto con *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz Mas y *El caballero inexistente*, de Italo Calvino. Para ello se mencionarán los antecedentes de dicho género, que van desde textos del siglo XIX hasta algunos del siglo XX, como lo es *La última fada*, de Emilia Pardo Bazán.

Como todo género, estas novelas tienen cuatro características compartidas: uno, todas tienen como base de la ficcionalización a las novelas de caballerías; dos, la inversión de elementos de las novelas de caballerías; tres, Anacronismos; y cuatro, son *Bildungsroman* o novelas de formación.

De las anteriores características la primera es la más importante porque, por una parte, de ella se derivan las otras tres, mientras que por otra parte hay elementos que provienen precisamente del hecho de que *Galaor* tenga a las novelas de caballerías como base de la ficcionalización, como son el uso de la *historia ficta*, la estructura reminiscente de las novelas de caballerías, el uso de la digresión, la presencia de seres maravillosos del imaginario medieval —como las hadas—, la presencia de tópicos propios de las novelas de caballerías, lo maravilloso cotidiano medieval, la donación hecha por un ser sobrenatural, la aventura, el amor cortés, el tiempo mítico derivado del uso de la *historia ficta* y la geografía indeterminada. Es por ello que

Las aventuras que se relatan, las características de muchos de los personajes, las descripciones de los paisajes, escenarios, fiestas y vestuarios, apuntan a la construcción de un ambiente feérico, de una geografía imaginaria, de un tiempo sin tiempo, de un mundo feliz, en suma, que se ofrece tal como podría esperarse de muchas novelas de caballerías y de todos los cuentos de hadas.¹

Después de los antecedentes de las novelas de caballerías del siglo XX, se hablará de los dos tipos de ficcionalización: la simple y la compleja. La primera consiste en tomar un referente de la realidad y trasladarlo a la realidad textual de una obra determinada; mientras que la ficcionalización compleja o reficcionalización consiste en tomar un referente ya ficcional y cambiarle el sentido para que encaje en la realidad textual de una obra distinta.

A partir de los tipos de ficcionalización se verá que los mecanismos de ficcionalización utilizados en *Galaor* son cinco:² la hipérbole, el epíteto, la indeterminación, la carnavalización y la medievalización. Utilizando dichos mecanismos se analizará el proceso de ficcionalización de Brunilda, de los animales, de Nemoroso y de Famongomadán.

Finalmente se hablará de los distintos usos que se le pueden dar a los mecanismos de ficcionalización. En general, en la novela se encuentran tres usos distintos: para crear un efecto fantástico o maravilloso, para crear un efecto grotesco y para crear un efecto cómico o lúdico.

¹ Elizabeth Corral Peña, “*Galaor*: la decepción como sistema”, *Anuario de Letras*, xxxix, (2001), p. 158. Aunque hay otros.

² Aunque podría hablarse de seis si se toma en cuenta que en ocasiones la reficcionalización sirve de mecanismo de ficcionalización. Por ejemplo, el hecho de que el letargo de la durmiente sea reficcionalizado, en otras palabras pasa de ser un hechizo a una disecación, lo cual, si bien es una parodia del método habitual en cuanto que se intercambia la magia por un método más mundano, sirve para ficcionalizar a la joven Brunilda.

I. *GALAOR*: GÉNERO Y PROCEDIMIENTO DE ESCRITURA

I.1. El lugar de *Galaor* dentro de la narrativa de Hugo Hiriart

En 1972 se publicaron en México, entre otras, las siguientes novelas: *Mauricio rey de oros*, de Mauricio González de la Garza; *Del oficio*, de Antonia Mora; *Morada interior*, de Angelina Muñiz; *La condición de los héroes*, de Roberto Páramo; *El tañido de una flauta*, de Sergio Pitol; *Los magos de la Revolución. Una historia para el señor presidente*, de Alberto Quiroz; *Tiempo sin horas*, de Rafael Ramírez Heredia y *Galaor*, de Hugo Hiriart. Este último ganó el premio Xavier Villaurrutia,³ lo que le representó el reconocimiento de la crítica.

Comparada con las novelas antes mencionadas, *Galaor* implica una ruptura, puesto que tiene menos similitudes con lo escrito en México hasta ese momento que con textos extranjeros, como *Don Rodríguez: Chronicles of Shadow Valley*, de Lord Dunsany o *El caballero inexistente*, de Italo Calvino. Debido a ello, no entra en ninguna de las corrientes de la narrativa mexicana de ese año y de esa década. Por lo tanto, en palabras de Francisco Prieto, Hugo Hiriart es de esos autores que tienen “la autonomía [...] para hacer lo que se le[s] pegue la gana sin otra finalidad que la de expresarse”.⁴ Esto se puede ratificar si se revisa la obra posterior de este autor, desde la narrativa hasta la dramática, pasando por la ensayística.

³ Este premio fue creado en 1955 por Francisco Zendejas en memoria de Xavier Villaurrutia, quien había muerto cinco años atrás. El premio se le otorga a autores mexicanos y extranjeros que se hayan desempeñado con excelencia en el campo de la literatura sin importar el género. Una peculiaridad de este premio es que el jurado del mismo está conformado por antiguos ganadores del premio. Véase, Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: Siglo XX*, México, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Coyoacán, 2004.

⁴ Francisco Prieto, “Constructivistas e iconoclastas en la generación del 68”, en Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 1995, p. 112.

Dentro de la narrativa de Hugo Hiriart, la importancia que tiene *Galaor* es que fue su primera novela, seguida por *Los cuadernos de Gofa* (1981),⁵ *La destrucción de todas las cosas* (1992),⁶ *El agua grande* (2002)⁷ y *El actor se prepara* (2004).⁸ En esta primera novela se encuentran temas y elementos que aparecerán en sus obras posteriores, tanto narrativas como dramáticas. Uno de los elementos más característicos de la obra de Hiriart que aparece en *Galaor* es la utilización de referentes de otras obras literarias, del folclor, de la mitología griega, etcétera; es decir, toma un elemento que existe dentro de una obra de ficción y lo ficcionaliza nuevamente en una obra distinta. En *Galaor* ya está presente esto, pues en la obra se reficcionalizan referentes del cuento *La bella durmiente*, así como de novelas de caballerías y de la mitología griega. Esto se puede apreciar también en otras obras suyas; por ejemplo, en *La torre del caimán* (2008) el espacio de la torre se configura a partir de diversos referentes como lo son los círculos del Infierno que aparecen en la *Divina comedia*, de Dante Alighieri.

Hay muchos otros elementos y temas como lo carnavalesco y lo esperpéntico, que se pueden ver, por citar un caso, en *La destrucción de todas las cosas*, específicamente en la raza alienígena que conquista México, puesto que su descripción es esperpéntica, así como las enfermedades que traen consigo están carnavalizadas, dado que Hiriart vuelve burlesco algo tan terrible como lo es una nueva enfermedad por medio de síntomas extraños: hacer que las personas cambien de tamaño sin previo aviso o que hablen o bailen sin parar hasta morir.⁹ Otro elemento son los personajes que cuestionan al mundo constantemente, lo cual está presente en *El actor se prepara*, específicamente en Cirilo, a quien se le caracteriza como a un ser inusualmente escéptico.

Otro elemento que se puede ver en las obras de Hiriart es el que caracteriza a las novelas de formación o *bildungsroman*,¹⁰ es decir obras en las que se observa el proceso de

⁵ Hugo Hiriart, *Los cuadernos de Gofa*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

⁶ Hugo Hiriart, *La destrucción de todas las cosas*, México, Era, 1992.

⁷ Hugo Hiriart, *El agua grande*, México, Tusquets, 2002.

⁸ Hugo Hiriart, *El actor se prepara*, México, Tusquets, 2002.

⁹ Véase, Hugo Hiriart, *La destrucción de todas las cosas*, México, Era, 1992, pp. 123-126.

¹⁰ “*Bildungsroman* and *Erziehungsroman* are German terms signifying “novel of formation” or “novel of education”. The subject of these novels is the development of the protagonist’s mind and character, in the passage from childhood through varied experiences —and usually through a spiritual crisis— into maturity and the recognition of his or her identity and role in the world. The mode was begun by K. P. Moritz’s *Anton Reiser* (1785-90) and Goethe’s *Wilhelm Meister’s Apprenticeship* (1795-96)”, M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1988, pp. 119-120.

formación del protagonista, el cual se ve en su obra de teatro titulada *Ámbar* (1990), porque así como en *Galaor* se muestra dicho proceso, en la obra de teatro esto también se encuentra, debido a que Eric, el joven, pasa por un viaje de iniciación junto con su modelo paterno que es George Corbett hasta su separación. Y finalmente, otro elemento habido es la combinación de elementos de diversos géneros literarios, por ejemplo en el caso de *La destrucción de todas las cosas* hay elementos de la literatura de ciencia ficción, pero también de las crónicas de los conquistadores y hasta elementos de la novela policiaca.

Por lo anterior, se puede concluir que la importancia de *Galaor* dentro de la narrativa en particular y, en general dentro de la obra de Hiriart, es que esta novela marcó la apertura de su obra narrativa sentando muchos de sus temas y tópicos, además de valerle el reconocimiento de la crítica.

I.2. *Galaor* y su género: las novelas de caballerías del siglo xx

Galaor, como muchas otras novelas, puede ser adscrita en una multiplicidad de géneros, ya que la novela es un género proteico. El propio Hiriart señala un género en el que puede adscribirse su novela cuando dice: “[...] en realidad también *Galaor* es una novela que tiene la forma de los años de aprendizaje, de las novelas esas que se hacían en Alemania como las de Goethe... claro medio de burla. Se trata de los años de aprendizaje de un joven caballero”.¹¹

Independientemente de ese “medio de burla”, que implicaría una parodia, es plausible afirmar que *Galaor* es una *bildungsroman* o novela de formación, puesto que a lo largo del texto *Galaor* va pasando por un proceso de aprendizaje que conduce a que el *Galaor* del final no sea el mismo que el del principio, lo cual se logra gracias a diversos elementos característicos de este género. En primer lugar, el joven caballero pasa por rituales de iniciación, como lo son la cacería del puerco del Automedonte en grupo y la cacería del puerco que hace en compañía de Don Oliveros. En segundo lugar, *Galaor* pasa por diversos modelos paternos que lo ayudan en su formación, siendo éstos Don Tristán, Don Gil, Don Mamurra y Don Oliveros, aunque este último es el que cumple en mayor medida esta función, lo que nos lleva al otro elemento que es la separación de este modelo

¹¹ Reinhard Teichmann, “Hugo Hiriart”, en *De la Onda en adelante: Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Posada, 1987, p. 450.

para poder ser hombre, en este caso para ser un caballero, situación que ocurre cuando Tristán y Don Oliveros mueren en el rescate de la princesa Brunilda. Otro elemento característico de este tipo de novela que aparece en *Galaor* es el descenso a los infiernos, que se ve cuando Galaor se interna en la corte de don Nemoroso y al Jardín de don Mamurra.

Sin embargo, si bien *Galaor* sí pertenece a este género, hay otro género al cual pertenece y en el que debe ser adscrita: el género llamado novelas de caballerías del siglo XX. Antes de poder hablar de éste hay un par de cosas que hay que tomar en cuenta. La primera es que, como bien apunta Miguel Miranda Téllez, para el lector si los referentes no son posibles, la obra se puede incluir adscribir en la literatura fantástica y por ende en alguno de sus diversos subgéneros, como lo es el horror sobrenatural.¹² En parte, es correcto afirmar que *Galaor* pertenece a este tipo de literatura; sin embargo dicha afirmación es muy vaga por la cantidad de teorías que se han generado sobre dicha literatura,¹³ inclusive adscribiéndose en alguna podría afirmarse que *Galaor* es una *medieval fantasy* o *fantasía medieval*,¹⁴ mas para un crítico hispánico dicha afirmación no deja de ser vaga y vacía, pues no le dice nada, por lo que dicha etiqueta pierde toda eficacia si se piensa en un hispanista o en un lector hispánico en general.

Otra cosa que debe tomarse en cuenta es lo que el mismo Hugo Hiriart dijo al hablar de su novela: “[...] me propuse escribir una novela que tuviera más o menos la estética de las novelas de caballería, pero que estuviera alimentada con las preocupaciones de nuestro

¹² Miguel Miranda Téllez, *Aproximaciones a la novela “Galaor” de Hugo Hiriart*. Tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 11.

¹³ Véase, Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, (trad.) Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacan, 2005; Louis Vax, *L’art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974; Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, (1972), pp. 391-403; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; Irene Bessiére, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse Université, 1974; Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversión, Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1986; Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, Antonio Risco *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus, 1987; T. E. Apter, *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Bloomington, University of Indiana Press, 1982; Rafael Olea Franco, “El concepto de literatura fantástica”, *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, 2004, pp. 23-73; y Remo Ceserani, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor 1999.

¹⁴ Es decir un texto perteneciente al género conocido como fantasía, pero ubicado en un entorno medieval que no pertenece al mundo real; por ejemplo *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien.

tiempo [...] es una metamorfosis literaria de la historia de la bella durmiente”.¹⁵ En otras palabras, “*Galaor* parece ser un relato situado entre el cuento de hadas infantil y la novela de caballerías”.¹⁶ Puntualizando sobre esto se puede decir que el autor reimaginó el cuento *La bella durmiente*, pero lo situó en un texto cuya “estructura [...] es similar, en líneas generales, al modelo típico de la novela de caballerías”.¹⁷

La estructura no es lo único que tiene en común con dichas obras, en *Galaor* hay toda una serie de elementos que nos remiten a este género, como los nombres de algunos personajes, inclusive el propio título, *Galaor*, remite a uno del *Amadís de Gaula*, es decir, a Galaor de Gaula, hermano de Amadís.¹⁸ Sin embargo, esto último puede ser aplicado a una serie de novelas escritas en el mismo siglo, y debido a ello no es aventurado decir que al compartir esta característica, y otras tantas, todas estas obras pertenecen al mismo género, por lo que se ha optado por considerarlas novelas de caballerías del siglo XX. Antes de hablar de las características formales que comparten, es prudente hablar un poco de los antecedentes de este género.

El primer antecedente se ve en el siglo XVIII con el surgimiento del llamado prerromanticismo, en el cual surge “un tema tan frecuentado por la narrativa romántica como [lo es] una Edad Media de caballeros y desafíos en la que no falta el torneo”,¹⁹ que vemos en textos españoles como el cuento anónimo *Los dos paladines o la amistad a prueba. Cuento caballeresco*.²⁰ Este tema también se encuentra en el prerromanticismo alemán, como ejemplo tenemos el cuento *El juicio de Dios*, de Heinrich Von Kleist. Este tema se desarrolló durante todo el Romanticismo tanto en Europa como en América, pero debe aclararse que la Edad Media descrita en esos textos es una versión idealizada y en

¹⁵ Reinhard Teichmann, ob. cit., pp. 449-450.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Aurelio González, “*Galaor* o la vehemencia de la perfección”, en Sergio Fernández (ed.), *Ensayos heterodoxos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, T. I, p. 208.

¹⁸ A pesar de que Miguel Miranda Téllez apunta que “[...] el nombre del personaje que da título a la novela, además es un indicador, un señalamiento, hacia un ámbito de cultura relacionado con la caballería como lo es la Edad Media, concretamente la novela del Ciclo Artúrico, *Galahad*”, en *op. cit.*, p. 15. Aunque hasta el momento no he encontrado ningún indicio de que dicha novela exista, por lo que esta afirmación podría ser un error de Miranda.

¹⁹ Borja Rodríguez Gutiérrez, “Cuentos románticos a la búsqueda de lo sublime”, en Borja Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Cuentos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2008, p. 41.

²⁰ Borja Rodríguez Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 149-163. Publicado originalmente en *Correo de Murcia*, 17 y 20 de Agosto de 1793.

ocasiones repleta de anacronismos, donde los personajes actúan como seres decimonónicos y no como lo haría un individuo de la Edad Media.

Es en la literatura en inglés donde encontramos los antecedentes más cercanos de las novelas de caballerías del siglo XX, especialmente en los primeros autores que fundaron las bases de los diversos subgéneros de la fantasía, específicamente los que escribieron las primeras obras de *fairy tale fantasy* y *medieval fantasy*, y específicamente dos autores: William Morris (1834-1896) y Lord Dunsany (1878-1957). El primero fue un escritor de la segunda mitad del siglo XIX que trató de revivir las novelas de caballerías escribiendo novelas ambientadas en la Edad Media, e inclusive en algunas tratando de imitar el lenguaje del periodo. Además sus ediciones imitaban a los manuscritos medievales, pero para Sprague de Camp éstas no fueron del todo eficaces porque el autor evitó usar técnicas literarias de épocas posteriores.²¹ Sin importar su eficacia inspiraron a escritores posteriores como J. R. R. Tolkien o Lord Dunsany, e inclusive Sprague de Camp afirma que algunos subgéneros de la fantasía surgieron indirectamente de las novelas de caballerías, pero por la imitación que se hizo de las novelas de este autor.²² Esto es sumamente importante, porque fue uno de los factores que permitieron que surgiera uno de los antecedentes más importante de las novelas de caballerías del siglo XX, es decir *Don Rodríguez: Chronicles of Shadow Valley*, de Lord Dunsany, y por ello es que las novelas de Morris son el antecedente decimonónico más importante de las novelas de caballerías del siglo XX.

Uno de los antecedentes más cercanos tanto temporalmente hablando como en cuestiones formales aparece hasta el siglo XX con Edward John Moreton Drax Plunkett, decimoctavo barón de Dunsany, mejor conocido por su seudónimo, Lord Dunsany. Él fue un escritor irlandés que publicó en 1910 *A Dreamer's Tales*, en el que viene el cuento "Carcassone". En él se relata el viaje sin retorno para buscar la ciudad de *Carcassone* (Carcasona) emprendido por los caballeros del rey Camorak, grupo reminiscente de los caballeros del rey Arturo, aunque el verdadero antecedente de la novela de caballerías del siglo XX que escribió Lord Dunsany es *Don Rodríguez: Chronicles of Shadow Valley*, que se publicó en 1922. David J. Carlson piensa que marca el resurgimiento de la novela de

²¹ Véase, L. Sprague de Camp, *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*, Wisconsin, Arkham House, 1976, p. 46.

²² *Ibíd.*, p. 26.

caballerías.²³ Debido a esto puede ser considerada una protonovela de caballerías del siglo XX, dado que comparte varias características con novelas posteriores de este género como *Galaor* o *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz Mas. La novela de Dunsany, la cual se ubica en los últimos años de los Siglos de Oro²⁴ en una “imagined Spain that is both exotic and fecund”,²⁵ comparte dos de las características definitorias de este género: la parodia y el anacronismo.

La primera se nota en esta obra debido a que Lord Dunsany hace una constante inversión de términos de diversos elementos de las novelas de caballerías. En *Don Rodriguez* existen varios momentos en los que esto se puede apreciar, por ejemplo al principio cuando “the Lord of the Valley inverts both the traditional laws of primogeniture and the conventions of romance by giving his lands and title to his youngest son, whom he describes both as ‘dull’ and as one ‘on whom those traits that women love have not been bestowed by God’”,²⁶ ya que siguiendo esas leyes debió ser don Rodriguez quien recibiera la herencia.

Por otra parte, el anacronismo se ve no sólo en el hecho de que los personajes no hablen como individuos medievales, sino en la inclusión de elementos atípicos en las novelas de caballerías que le dan un carácter anacrónico, como cuando Morano, el sirviente de Don Rodríguez, “repeatedly reminds Rodriguez, for instance, to do something that few romance heroes ever seem to do: eat a simple meal”.²⁷ Esto en el contexto de las novelas de caballerías es extraño, dado que no es común que las novelas reparen en que el caballero coma un simple alimento. Debe destacarse que otro elemento anacrónico dentro de la obra es el hecho de que el protagonista empieza a formar un pensamiento que no concuerda con el que existía en el contexto temporal ni espacial en que se sitúa la novela.

²³ Véase, David J. Carlson, “Lord Dunsany and the Great War: *Don Rodriguez* and the Rebirth of Romance”, en *Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 25, 1-2 (1995-96), pp. 93-104.

²⁴ Aunque el autor aclara que la magia involucrada en las crónicas III y IV le impide dar una fecha exacta, en cierta forma creando una temporalidad sin temporalidad, una especie de tiempo mítico en los Siglos de Oro. Es muy probable que el autor haya decidido ubicarla en esa época como un guiño al *Quijote*.

²⁵ David J. Carlson, art. cit., p. 98.

²⁶ *Ibíd.*, p. 97, *apud*. Lord Dunsany, *Don Rodriguez: Chronicles of Shadow Valley*, 1922, Nueva York, Ballantine, 1971, 2003, p. 2.

²⁷ David J. Carlson, art. cit., p. 99. Aunque como bien apunta José María Viña Liste: “[las] funciones biológicas tales como el comer, el beber o el dormir, nunca [son] desatendidas por completo”, en *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 55. // En otras palabras, estas funciones sí llegan a aparecer, pero no es algo que se le tome importancia.

También posee otra característica y ésta es que, al igual que *Galaor*, la novela de Dunsany es una *bildungsroman*: se muestra el proceso de formación del joven Don Rodríguez, dado que “The novel takes both reader and hero on a journey of self-discovery; having reinitiated us into the world of romance Dunsany then induces us (and the protagonist) to gradually interrogate which values of that literary world are truly essential and worthy of faith”,²⁸ y así se logra que don Rodríguez llegue a la madurez.

Sin embargo, la novela también carece de una característica fundamental de este género: no parte de ninguna novela de caballerías ni de ningún otro texto medieval, a diferencia de *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz Mas que parte del Ciclo Artúrico y toma elementos de estas novelas, aunque no esté basada en ninguna.²⁹ Por ello, y por lo ya dicho, es que se puede afirmar que es una protonovela de caballerías del siglo XX.

Un antecedente más cercano formalmente hablando aparece en 1916 bajo el título *La última fada*, de Emilia Pardo Bazán. No se le puede considerar una novela de caballerías del siglo XX porque si bien comparte varias características con ese tipo de novela, éstas sólo son potenciales, es decir se insinúan elementos que serán altamente utilizados por las novelas de ese género. Es una suerte de continuación del *Tristán de Leonís* en la que se relatan las aventuras de Isayo de Leonís el “caballero triste”, hijo de Tristán y de Iseo, por lo cual la base de la ficcionalización es el Ciclo Artúrico hispánico y específicamente la novela antes mencionada. Un elemento que encontramos aquí es la parodia en cuanto a inversión de los papeles de algunos personajes, específicamente el de Merlín, quien en esta novela es convertido en el antagonista.

El anacronismo está presente en este texto, pero a diferencia de las novelas de caballerías del siglo XX, donde sólo es un elemento para diferenciar a los textos de sus contrapartes medievales, aquí tiene una función específica. El ejemplo más notorio de esto en el texto es cuando estando Isayo en Burgos se hace una mención del Cid: “[...] entre una gente que no sabía de conjuros, ni de encantamientos, como no lo supo nunca el Cid Ruy Díaz, cuyo recuerdo estaba vivo en Burgos y en su iglesia juradera, y en sus muros grises y

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Aunque se puede decir que en ciertos sentidos es una parodia u homenaje de *Don Quijote*, pero la relación con esta obra no es tan explícita como ocurre en la novelas de caballerías del siglo XX.

recios”.³⁰ Esto tiene una función localista en cuanto que se pone al Cid como una figura mítica en tiempos del rey Arturo confiriéndole así un status superior, el de leyenda, en contraste con las leyendas vivas del tiempo del “caballero triste”.

La última fada también es una *bildungsroman*, sólo que en este caso la figura paterna es a la vez una figura materna y la amada del protagonista, el hada Bibiana, quien funge como el escudero de Isayo bajo el disfraz de Tronco, un hombre deforme e ingenioso equivalente a los graciosos de las comedias de los Siglos de Oro. Lo interesante es que aquí la separación ocurre por un malentendido por parte del caballero quien no sabe que ella tiene que morir para que él pueda cumplir su misión de liberar a Merlín, aunque al completarla éste lo maldice; es decir, se convierte en adulto al caer en una tragedia del orden amatorio similar a la de sus padres.

Como ya se dijo, estos elementos parecen un esbozo de los que se verán en las verdaderas novelas de caballerías del siglo XX, en las que serán parte integral del texto, a diferencia de esta obra donde se insinúan, pero no se aprovechan del todo; sin embargo, no puede dejar de ser notorio que Pardo Bazán haya decidido crear la continuación de una novela de caballerías, cosa que sería retomada décadas después por Hiriart y Paloma Díaz Mas, entre otros, sin importar que ellos tal vez no tengan noticia de esta novela.

Otro antecedente apareció cuarenta años antes de que se escribiera *Galaor*, cuando Alejandro Casona ganó el Premio Nacional de Literatura de España con su libro titulado *Flor de leyendas*, libro de relatos que son reescrituras de mitos, leyendas e historias de diversos períodos, incluido el medieval. Entre estos últimos se encuentra el cuento llamado *Lohengrin*, cuyo título remite al lector al Ciclo del Caballero del Cisne, cuya única versión española se conoce como *La leyenda del cavallero del cisne*. No obstante, este texto es sólo una síntesis cuya estructura es más similar a la de los cuentos de hadas que a la de las novelas de caballerías, pero aún así está bastante apegado al original y por ello, si bien es un antecedente hispánico, no se le puede considerar ni siquiera un antecedente directo, a diferencia de la novela de Dunsany o de la de Pardo Bazán.

Después se publicaron tres novelas que son las más representativas del género. La primera de ellas es *El caballero inexistente*, de Italo Calvino, publicada en 1959 que forma

³⁰ Emilia Pardo Bazán, “La última fada” en, *Morriña. La última fada*, n. 1., Salvat/Alianza, 1972, p. 29.

parte de su trilogía llamada *Nuestros antepasados*, seguida por *Galaor*, de Hugo Hiriart en 1972 y finalmente en 1984 por *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz Mas. Como ya se dijo, todas estas novelas comparten características en común que permiten etiquetarlas dentro de un género. La primera y más importante es que todas ellas, en mayor o menor medida, tienen como base de la ficcionalización una novela de caballerías o un ciclo. La novela de Calvino parte del llamado Ciclo Carolingio, mientras que *Galaor*, parte del *Amadís de Gaula*, y la novela de Paloma Díaz Mas del ciclo artúrico.

La segunda característica está muy relacionada con la primera, y es el hecho de que estas obras parodian a las novelas de caballerías en diversos niveles, es decir invierten los términos de estas novelas. Esto sucede porque, según palabras del propio Hiriart, “una novela de caballería actual no puede ser otra cosa que una parodia porque se trata de un género bien establecido y ya difunto”.³¹ Lógicamente, en las tres novelas encontramos distintos casos; por ejemplo en *El caballero inexistente* esto ocurre desde el argumento, cuando un caballero que a pesar de no existir, a su vez es el mejor caballero. En la de Paloma Díaz Mas se ve desde el comienzo cuando Arturo manda al Caballero de la Verde Oliva a detener a los caballeros que van por el Santo Grial, puesto que si lo logran acabarían con la edad de los caballeros, lo cual no deja de ser una inversión de términos que se envíe a un joven caballero a realizar una actividad anticaballeresca.

En el caso de *Galaor*, como bien apunta Elizabeth Corral Peña, “La parodia es el fundamento en el que Hiriart hace descansar la construcción de su novela. [...] El lector es defraudado una y otra vez por la infracción constante a las reglas que conoce”.³² En otras palabras la parodia recae en una constante inversión de términos de los géneros a los que parodia, es decir los cuentos de hadas, las narraciones míticas y, por supuesto, las novelas de caballerías. En el caso de éstas, un claro ejemplo es que “[...] Nemoroso, el nómada y extravagante príncipe poseedor de una corte de monstruos, el anticaballero por excelencia, es quien rompe el encantamiento de Brunilda, prodigio que se esperaba de Galaor”.³³ En otras palabras, se rompe y se invierte la convención de los cuentos de hadas y de las

³¹ Hugo Hiriart, “Apéndice” en Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, *“Galaor” a lomos de la intertextualidad*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 122.

³² Art. cit., pp. 146-147.

³³ *Ibíd.*, p. 149.

novelas de caballerías de que sea el caballero o príncipe azul quien rompa el encantamiento, al hacer que sea una entidad opuesta quien lo consigue.

Otro notable caso en *Galaor* de esta inversión es la búsqueda del *cameleopardatis* que abarca buena parte de la novela, puesto que el objeto buscado tan sólo es una jirafa, aunque el autor disfrace esto llamándola con ese nombre debido a que “la acción de buscar a un *cameleopardatis*, término que nos remite a un mundo exótico y lleno de fantasía, tiene más sentido y nobleza que la trivial acción de perseguir y capturar una jirafa, aunque aquel resonante nombre no sea más que una versión macarrónica del término en latín (*camelopardalis*)”.³⁴

Otra característica que tienen en común estas novelas es que todas ellas suelen tener anacronismos. En la de Italo Calvino esto es más literal, ya que se presentan elementos que son históricamente imprecisos; por ejemplo, cuando se dice que el Argalif Isohar usa lentes y además se menciona que éstos son un invento de los árabes, siendo que los lentes fueron inventados alrededor de 1284 por Salvino D'Armato. Sin embargo, el anacronismo no sólo se manifiesta en este tipo de “errores”, también en la manera en que se refleja la ideología o pensamiento de los personajes. En estas novelas se muestra una línea de pensamiento que no concuerda con el pensamiento medieval. La muestra más clara está en la novela de Paloma Díaz Mas: sería impensable que un rey como Arturo siquiera imaginara la idea de evitar que sus caballeros consiguieran el Santo Grial para prevenir la desaparición de la edad de los caballeros.

En *Galaor* esta característica se ve en diversos casos: al principio cuando Brunilda es raptada, Gil el prudente hace que todas las jóvenes de 15 años vayan con los reyes para ser interrogadas, lo cual es claramente la interpolación de una técnica policiaca moderna en un mundo medieval.

También está presente el pensamiento anacrónico dado que como dijo Hiriart, “me propuse escribir una novela que tuviera más o menos la estética de las novelas de caballería, pero que estuviera alimentada con las preocupaciones de nuestro tiempo. Entonces detrás de la novela hay algunas perplejidades de mi tiempo de filósofo”.³⁵ Estas perplejidades filosóficas se pueden notar en personajes como Gil el prudente y el propio

³⁴ Aurelio González, art. cit., p. 213.

³⁵ Reinhard Teichmann, ob. cit., pp. 449-450.

Galaor, quienes muestran un pensamiento que va más acorde con el del ser humano actual que con el de los individuos de su tiempo. Un ejemplo de esto es cuando Gil cuestiona los cánones de la caballería o el príncipe Nemoroso, y sus extrañas filias, con las cuales muestra un canon de belleza que no corresponde al de su período.

Una última característica que estas novelas comparten es el hecho de que son *Bildungsroman*, es decir, que hay un personaje quien no necesariamente es el protagonista y pasa por un proceso de formación. De esto en *Galaor* ya se ha hablado anteriormente, pero, por ejemplo, en *El caballero inexistente* el joven Rambaldo pasa por este proceso que culmina cuando se convierte en caballero y en *otro* al ponerse la armadura dejada por Agilulfo cuando éste desaparece. En la de Díaz Mas también se encuentra esto; sin embargo en ella es trunco porque ambos jóvenes protagonistas mueren antes de terminar su formación. Aunque se debe destacar que esta última característica también se ve en las novelas de caballerías medievales, debido a que “las novelas caballerescas se ajustan fácilmente a un esquema de iniciación que implica una salida y un retorno”,³⁶ aunado a que en ellas encontramos rituales iniciáticos y con todo ello el proceso de formación de un joven caballero.³⁷

Por lo anterior se puede concluir que el género al que pertenece *Galaor*, junto con las obras ya mencionadas y algunas otras, es al de las “novelas de caballerías del siglo XX”.

I.3. Las novelas de caballerías como base de la ficcionalización de *Galaor*

En todas las obras literarias existe una ficcionalización, ya que “un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido descrito”,³⁸ lo que hace es ficcionalizarlos y esto se debe a que “la realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos, y con ello, es una reacción a la realidad”.³⁹ Si bien, hasta cierto punto, puede parecer obvio, es necesario comprenderlo al hablar de *Galaor*, debido a que, como se dijo en el apartado

³⁶ Jacques Le Goff, “Esbozo de análisis de una novela de caballería”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, (trad.) Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 145.

³⁷ De hecho, ésta no es la única característica que comparten las novelas de caballerías del siglo XX con las novelas de caballerías medievales, pero de esto se hablará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

³⁸ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dieter Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, (trad.) Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p.102.

³⁹ *Ibidem*

anterior, los textos caballerescos del siglo XX tienen como base de la ficcionalización a sus contrapartes medievales y renacentistas, lo que implica que sin importar la procedencia del referente éste es ficcionalizado en función de las novelas de caballerías, en el sentido más amplio del género, para que ese referente se ajuste a este mundo medieval. No obstante, hay que hacer notar que dicho proceso no es algo que se pueda determinar si es consciente o inconsciente, sólo se puede saber que ocurre en la novela y cómo pasan los referentes por él, pero no es posible determinar el porqué pasan por este proceso, puesto que podría o no ser intencional.

Un claro ejemplo de lo anterior son los referentes mitológicos que lógicamente se medievalizan al ser insertados en el texto. Una muestra de esto es que a algunos personajes al pasar por este proceso se les da títulos más acorde con su condición. Ése es el caso de Tiresias a quien se le denomina “mago”. Lo mismo ocurre con Júpiter y Apolo, ya que al primero se le denomina “rey” y al segundo “duque”, con lo que se les inserta en los estamentos nobiliarios medievales al convertir al dios principal de los romanos en primero entre sus iguales y a Apolo en duque por no tener la misma jerarquía dentro del panteón grecorromano: “Júpiter rey, duque Apolo, acortad mi desventura. ¡Ay señorita Artemisa! Diosa y castísima doncella, a tu devota líbrale de torturas, a la más niña de tus siervas, redímela del penurioso sufrir. ¡Ay Santa Cecilia!, señora de la música, levántame que doblugada vivo ignorante”.⁴⁰

El hecho de que las novelas de caballerías sean la base de la ficcionalización no se limita sólo a casos como el ya citado, sino a toda una serie de elementos de éstas que pasan por un proceso de ficcionalización. Sin embargo, antes de ahondar en esto es necesario hablar un poco de estas obras. En primer lugar, se tiene que aclarar que, como bien dice Karla Xiomara Luna, es preferible llamarlas novelas y no libros, dado que

el primer término me aclara un problema textual (el de la ubicación genérica) que no me resuelve el segundo. Hay quienes opinan que no es correcto llamar a estos textos ‘novelas’ porque no lo son en el sentido moderno del término, aunque, conceden, prefiguren a la novela moderna, argumento que parece dejar de lado la libertad formal y el carácter proteico del género novela, que es el que justifica el poder estudiar estos textos

⁴⁰ Hugo Hiriart, *Galaor*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 13. Las subsecuentes citas de esta obra se harán colocando solamente el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

diacrónicamente. Si entendemos por género aquella abstracción clasificatoria de grupos de textos que comparten características formales y de contenido, el término libro resulta aun más confuso e impreciso.⁴¹

Otra cosa que debe tomarse en cuenta es que al pensar en dichas obras como base de la ficcionalización de *Galaor*, es fácil que la primera que venga a la mente sea el *Amadís de Gaula*,⁴² y a partir de ella, que se asocie a la obra de Hiriart con las novelas de caballerías hispánicas del Renacimiento y de los Siglos de Oro. Sin embargo, no hay que pensar en ellas a partir de una clasificación diatópica —pensar en las que fueron escritas en España—⁴³ ni de una clasificación diacrónica —clasificarlas a partir de la época en que fueron escritas—. En otras palabras, no es necesario meterse en discusiones genéricas sobre la clasificación de las novelas de caballerías, sino pensar en ellas en su sentido más amplio, puesto que se nota en *Galaor* elementos de la obra de Rodríguez Montalvo, de la materia de Bretaña, y de novelas medievales como las de Chrétien de Troyes.

En realidad, la única clasificación de estos textos que puede ser pertinente al hablar de *Galaor* es la hecha por Martín de Riquer, dado que su división básicamente implica distinguir entre una novela donde lo maravilloso es el eje rector de la misma y de una novela verosímil que corresponde a la realidad en la que fue escrita. Ahora bien, esta distinción debe tenerse en mente ya que, como ya se ha dicho, en *Galaor* se aprecia lo maravilloso cotidiano medieval tal y como lo explica Jacques Le Goff; es decir, es una obra en las que tanto en el mundo textual como en el mundo real “nadie se interroga sobre la presencia que no tiene vínculo con lo cotidiano y que sin embargo está por entero inmersa

⁴¹ Karla Xiomara Luna, “El Baladro del Sabio Merlin”. *La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 17.

⁴² Por lo ya dicho de que el título de la novela de Hiriart nos remite a la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo.

⁴³ Para ahondar en el tema véase, José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 9-60; Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, “Introducción”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Libros de caballerías castellanos: una antología*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 9-48; María José Rodilla, “Libros de caballerías y novelas caballerescas”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 137-150; María José Rodilla, “Literatura caballeresca”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 43-53; y José Amezcua, “Estudio”, en José Amezcua (ed.), *Libros de caballerías hispánicas*, Madrid, Alcalá, 1973, pp. 9-90.

en lo cotidiano [...] La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano se verifica sin fracciones, sin suturas. El reconocimiento de lo maravilloso en lo cotidiano es natural”.⁴⁴

Profundizando sobre la clasificación de Martín de Riquer, él hace una distinción entre novelas de caballerías⁴⁵ y novelas caballerescas. Por una parte, los primeros se caracterizan “por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos y gigantes desmesurados, edificios construidos por arte de magia, exageradísima fuerza física de los caballeros, ambiente de misterio, etc.) y por situar la acción en tierras lejanas y exóticas y en un remotísimo pasado”.⁴⁶ Por otra parte, para Riquer, las novelas caballerescas se caracterizan por

carece[r] de elementos maravillosos, [tener] un protagonista muy fuerte y muy valiente, aunque siempre dentro de una medida humana, transcurr[ir] en tierras conocidas y perfectamente localizables, en tiempo próximo y ambiente inmediato y los nombres de muchos de los personajes de la ficción corresponden a nombres de personas reales que vivieron en el siglo XV en Valencia, Inglaterra, Francia, Italia y el Imperio Bizantino [...] La novela caballeresca refleja una auténtica realidad social sin desfigurarla ni exagerarla.⁴⁷

En otras palabras, es la distinción entre novelas que parten del imaginario maravilloso medieval y novelas que parten de la realidad en la que estaban siendo escritas para describirla de una manera verosímil, al grado de que para un lector actual le sería difícil distinguir una de estas obras de una crónica caballeresca de ese periodo. Gracias a la clasificación de Riquer se puede comprender por qué el texto de Hiriart pertenece al género de lo maravilloso, ya que las novelas que son la base de la ficcionalización de esta obra conforman lo que el crítico español entiende por novela de caballerías, puesto que en *Galaor* se ve lo maravilloso propio de esas obras, gracias a que se ficcionaliza todo aquello que hace que lo sean y por tanto *Galaor* está más cercana a ellas que a lo que Riquer entiende por novelas caballerescas.

Aclarado todo lo anterior, pueden verse los elementos provenientes de las novelas de caballerías que aparecen en *Galaor* al usarse éstas como base de la ficcionalización. El

⁴⁴ Jacques Le Goff, ob. cit., pp. 18 y 28.

⁴⁵ Aunque él sólo denomina a las segundas novelas y a los primeros libros.

⁴⁶ Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 11

⁴⁷ *Ibidem*.

primero que puede notarse es que Hiriart usó uno de los recursos más comunes de estas obras, el cual puede encontrarse desde las novelas de Chrétien de Troyes, y éste es la *historia ficta* o “historia fingida”. En otras palabras,

la frecuente afirmación que los autores hacen, en un recurso común a los cultivadores del misterio de clerecía, de que están sirviéndose de fuentes escritas para la redacción de la historia que cuentan, que se aureola así con el prestigio de una remota antigüedad, por más que ellos sean muy conscientes de que lo que están fraguando se incluye en la órbita de la llamada por los retóricos “historia ficta”.⁴⁸

Además, hay que puntualizar que la función de la *historia ficta* en las novelas de caballerías era la de ser un documento que respaldara lo que se escribía “para librarse de la carga de falsedad”;⁴⁹ es decir, para que la ficción fuera una “verdad histórica derivada de fuentes auténticas y basada en la observación de testigos de toda confianza”.⁵⁰ No obstante, Hiriart en vez de decir que se está basando en un texto escrito, él invierte los términos al decir que “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” (p. 9). En otros términos, hay una inversión de términos en cuanto que Hiriart hace que su fuente se convierta en una fuente tradicional y por ende que vive en variantes, lo cual implica que la relación entre la fuente y el texto derivado sea distinta, puesto que este último ya no será una traducción y el primero no será una crónica de un “testigo fidedigno”, sino que en *Galaor* la “historia fingida” es un relato tradicional narrado por loros que él fija para conservarlo al estilo de lo que han hecho incontables folcloristas, como Flora Annie Steel o los hermanos Grimm.⁵¹ Esto se debe a que Hiriart ficcionaliza este recurso a partir de los cuentos populares, ya que el argumento proviene de *La bella durmiente del bosque*.

⁴⁸ José María Viña Liste, *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 34. // Aunque debe aclararse que en ocasiones, como es el caso del *Amadis de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, los textos en realidad eran reescrituras de versiones más antiguas.

⁴⁹ Juan Manuel Cacho Bleuca, “Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandían*”, *Edad de Oro*, XXI, (2002), p. 104.

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ “Nosotros lo consignamos para eximirlo de los olvidos y para emanciparlo del parloteo y la charlatanería de las aves impostoras” (p. 9).

Otro punto que debe tomarse en cuenta es la estructura de *Galaor*, debido a que, como se dijo en el apartado anterior, es reminiscente de la que tienen novelas de caballerías. Ahora bien, esto hasta cierto punto es verdad porque en este texto se ve una técnica característica de estas obras que configura su estructura.⁵² Ésta es la digresión, la cual consiste en “ir desviando la narración de un episodio a otro nuevo y de éste a muchos más, dejándolos todos inconclusos hasta darles remate uno tras otro en intrincada e ininterrumpida sucesión de aventuras de toda índole”.⁵³ Aunque como bien apunta Elizabeth Corral Peña, en esta novela esta técnica sólo es reminiscente porque no alcanza la complejidad que llega a tener en textos como *Lanzarote*.⁵⁴

Algo que debe puntualizarse es que Hiriart no hace estas digresiones utilizando el entrelazamiento, es decir “episodios que son interrumpidos por otros que, a su vez, son interrumpidos para reanudar otros anteriores con el fin de relacionar distintos temas y acciones en una enorme trabazón que encaja dentro de un detallado programa cronológico pautado por el transcurso de los días y de las horas”,⁵⁵ técnica común en varias novelas de caballerías desde las de Chrétien de Troyes, sino que lo hace “Empleando un modelo narrativo genérico de las novelas de caballerías, Hiriart utiliza el relato dentro del relato, muy al estilo de las colecciones orientales de cuentos; ‘Guerra de las guerras’, en el capítulo 47, o ‘La espada blanda y el desorden del mundo’, en el capítulo 37, son dos ‘historias de camino’ que nos pueden hacer sentir dentro de una colección de *exempla* medievales”;⁵⁶ en vez de narrar diversas historias paralelas de personajes que tienen una relación con el principal, como ocurre en el *Amadís de Gaula* o en el *Perceval, le Conte du Graal*, Hiriart opta por usar metaficciones que son reminiscentes de los *exempla* medievales, pero algunas de las cuales profundizan en la historia de algún personaje como Ana la sigilosa.

⁵² La novelas de caballerías tienen una “‘historia’ con estructura cerrada en cuanto a su desenlace, pero ofreciendo en su ‘discurso’ una trama complicada, tejida con sorprendentes aventuras de carácter abierto, propuestas con episodios acumulativos vinculados por la presencia del personaje protagonista o por su relación más o menos estrecha con el mismo”. José María Viña Liste, ob. cit., p. 36.

⁵³ Sylvia Roubaud, “Los libros de caballerías”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*; (ed.) Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. cxiv.

⁵⁴ Art. cit., p. 149, n. 7.

⁵⁵ José María Viña Liste, ob. cit., pp. 40-41

⁵⁶ Aurelio González, art. cit., p. 213.

Hay un elemento maravilloso proveniente específicamente de los cuentos tradicionales o maravillosos de la cuentística europea medieval que es sumamente importante en *Galaor*. Este elemento son las criaturas conocidas como hadas,⁵⁷ y los cuentos maravillosos en los que aparecen, también conocidos como “cuentos de hadas”.⁵⁸ Bien se podría pensar que la presencia de estas criaturas y sus tópicos en el texto de Hiriart se explica por el hecho de que el argumento proviene del cuento *La bella durmiente del bosque*,⁵⁹ pero no se puede dejar de lado que estas criaturas hacen acto de presencia en las novelas de caballerías. Una clara muestra de ello es que el hada vieja Sota de Espadas también sea Morgana, personaje sobrenatural del Ciclo Artúrico de la Materia de Bretaña,⁶⁰ mas no en todas se dice explícitamente que sea un hada.

Sumado a lo anterior, el argumento de la novela está conformado por dos motivos que si bien aparecen en el ya mencionado cuento tradicional recogido por Charles Perrault, también están presentes en muchos otros textos. Éstos son el de los dones y el de la doncella dormida por un encantamiento que debe ser rescatada por un joven guerrero. El primero se encuentra en obras como *La chanson d’Ogier*, en la que seis hadas, incluyendo a Morgana, le otorgan dones al protagonista recién nacido. El segundo se ve en la *Völsungasaga (Saga Volsunga)*,⁶¹ ya que en ese texto la valquiria Brynhild es condenada a dormir en un castillo hasta que un hombre la rescate y la despose. Lo interesante es que el nombre Brynhild es la versión islandesa del nombre Brünnhilde del cual proviene el nombre de la Durmiente disecada de *Galaor*, lo cual probablemente es sólo una coincidencia.⁶²

⁵⁷ Véase, Claude Lecouteux, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*, (trad.) Placido de Prada, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999; Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa: el imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores / Latinoamericana: Universidad Central de Venezuela / Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996; Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., pp. 22- 62.

⁵⁸ Término usado más que nada por los críticos anglosajones, los críticos hispánicos prefieren el término cuentos maravillosos o tradicionales. Véase, Antti Aarne y Stith Thompson, *Aarne-Thompson Tale Type Index*, http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf_files/motif_types.pdf (25 de Mayo del 2011).

⁵⁹ Esta historia fue recogida por primera vez bajo el título *Sole, Luna, e Talia* por Giambattista Basile en 1634, y después fue recogida la variante más conocida de este cuento por Charles Perrault bajo el título de *La Belle au bois dormant*. Posteriormente otras variantes han sido recogidas, destacando la de los hermanos Grimm en 1812 y la versión recogida por Italo Calvino en su libro *Fiabe Italiane* en 1956.

⁶⁰ Véase, Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., pp. 32-41.

⁶¹ Aunque también puede verse en la novela medieval francesa *Perceforest*.

⁶² En caso de que se aceptara la posibilidad de que no lo fuera, entonces lo que tendríamos sería la utilización de dos tópicos medievales en una novela cuya base de la ficcionalización son las novelas de caballerías y no

Partiendo de que lo del nombre Brunilda es sólo una coincidencia, tenemos que a la premisa del cuento de *La bella durmiente del bosque* se le agrega un tópico propio de las novelas de caballerías y de algunos cuentos tradicionales: el de la dama raptada. Mas no se debe perder de vista que las hadas y algunos motivos de los cuentos tradicionales aparecen en estas novelas por lo ya mencionado de que lo maravilloso proviene del imaginario cultural de la época, y por ello, las hadas y demás seres sobrenaturales no podrían ser la excepción, siendo las más notables en estas obras la ya nombrada Morgana, la Dama del Lago y Melusina.⁶³ Por lo tanto, hay aspectos derivados de los cuentos maravillosos y específicamente de estos seres que están presentes en *Galaor*, que es muy probable que deriven de la presencia de éstos en las novelas de caballerías.

En *Galaor* aparece una de las funciones de los seres feéricos en los cuentos tradicionales: la función de entregarle al héroe un don mágico,⁶⁴ la cual en las novelas de caballerías es realizada en la mayoría de las ocasiones por un hada o alguna doncella sobrenatural,⁶⁵ como es el caso de la Dama del Lago, perteneciente al Ciclo Artúrico, quien ya tenía la función de benefactora de Lanzarote desde su primera aparición,⁶⁶ la cual ocurre en el *Chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes, aunque todavía no tuviera su epíteto característico, en la que le otorga al protagonista un anillo que tiene la habilidad de vencer cualquier encantamiento.

Siguiendo lo dicho por Vladimir Propp sobre la donación, ésta implica tres funciones: la primera es que el héroe sea puesto a prueba; la segunda es la reacción del héroe frente al futuro donante; y la tercera es cuando recibe el don. Lo interesante es que en algunas novelas de caballerías estas funciones se encuentran debilitadas y por ello la que aparece aquí no corresponde exactamente al esquema dado por Propp. Un ejemplo de esto

una obra donde se ficcionaliza a partir de éstas un cuento tradicional, pero que no sea una coincidencia es poco probable porque dicha Saga no es muy fácil de encontrar en español.

⁶³ Para ver a profundidad los dos últimos casos, véase Carlos Alvar, “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, p. 22.

⁶⁴ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971, p. 50. Aunque debe tomarse en cuenta que esto también corresponde al arquetipo heroico. Véase, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Bollingen Foundation, 1960.

⁶⁵ Esto se debe a que en los textos medievales hay “una cierta tendencia a identificar las cualidades y virtudes mágicas con el sexo femenino”. Carlos Alvar, art. cit., p. 22.

⁶⁶ La cual ocurre en el *Chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes, aunque todavía no se le llamara Dama del lago. Para ver un estudio sobre ésta y Morgana véase, Carlos Alvar, art. cit.

está en el *Amadís de Gaula*, en el cual “quizá haya un debilitamiento en alguna de ellas, pero parecen claras las tres. La doncella saluda al héroe, éste le responde y acepta el objeto mágico y profético, la lanza, sin pasar previamente por ninguna prueba. La tarea anterior a la donación, según el esquema de los cuentos maravilloso, es aquí posterior”.⁶⁷

En el caso de *Galaor* el esquema se cumple en tanto que el caballero conoce a la anciana, pasa una prueba, que consiste en internarse en los jardines construidos por Diomedes y destruirlos, y después de esto obtiene la daga llamada “La sigilosa” que le permitirá derrotar a Famongomadán.

En las novelas de caballerías hay dos temas de suma importancia: por una parte la aventura y por otra el amor. Sin embargo hay que tomar en cuenta que, como dice Edwin Williamson, “la aventura es intrínsecamente más importante, porque en estas obras el amor siempre se concibe como una especie de aventura: la deseada unión de los sexos nunca deja de ser una empresa arriesgada y llena de complicaciones”.⁶⁸ Aunado a esto, las aventuras son sumamente importante porque en estas obras “se caracterizan por ser un suceso singular, problemático, en el que el caballero demuestra la legitimidad de sus funciones”,⁶⁹ puesto que “vienen a funcionar como símbolo de una prueba de valor y conciencia –física y moral— que se ven incitados a superar [...] definen a los personajes, ordenándolos en las categorías morales básicas de bueno y malo, valeroso y cobarde, honrado e innoble”.⁷⁰ En otras palabras, las aventuras vividas por el caballero lo definen como individuo y dentro de su sociedad tanto en el mundo textual como en la realidad histórica, por ello la realidad textual de estas obras está configurada a partir de las aventuras vividas por los personajes.⁷¹ Además, la estructura de estas novelas está regida por ellas, debido a que las digresiones se utilizaban para generar tensión en el resultado de la aventura, y el entrelazamiento para mostrar las aventuras de otros.

En *Galaor* la aventura tiene una función importante. En este caso, tenemos una aventura principal: rescatar a la princesa Brunilda, que se extiende a lo largo de la novela, la cual a su vez se bifurca en dos aventuras: la búsqueda del *cameleopardatis* y la entrada al

⁶⁷ Juan Manuel Cacho Bleca, en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, (ed.) Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, p. 248, n. 1.

⁶⁸ Edwin Williamson, “*El Quijote*” y los libros de caballerías, Madrid, Taurus, 1991, p. 55.

⁶⁹ Juan Manuel Cacho Bleca, Introducción, en Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁰ José María Viña Liste, *ob. cit.*, p. 49.

⁷¹ Aunque en ésta las aventuras fueran sustituidas por las justas en algunos momentos de la historia.

Castillo de los Estandartes Negros para enfrentarse con Famongomadán. A su vez éstas poseen dos aventuras secundarias, que en cierta forma son asimétricas,⁷² y que pueden recordar a los *parergas*, trabajos secundarios, de Heracles en cuanto que son acciones secundarias que pueden omitirse debido a que no tienen relación directa con la aventura principal. Éstas son: el enfrentamiento con Urganda la desconocida y el enfrentamiento de Tristán con el “puerco del Automedonte”.

Algo interesante es que la aventura principal se presenta como una digresión de la primera aventura que hay en la novela, la cual es la cacería en grupo del puerco del Automedonte. Ésta es continuada justamente después de que la aventura principal se presenta, pero ya no como una cacería en grupo sino como un rito de iniciación,⁷³ debido a que es la primera aventura de Galaor solo, aunado a que éste es uno de los elementos que Hiriart ficcionaliza, ya que “la empresa andante da comienzo, siempre, con una iniciación cuyo propósito es poner a prueba el valor del caballero novel”;⁷⁴ sin embargo, en la novela de Hiriart se puede debatir si el joven pasó o no dicho ritual, porque si bien derrota al puerco del Automedonte, éste ya se encontraba herido, situación que él ignoraba cuando lo enfrentó.

Un elemento relacionado con las aventuras en las novelas de caballerías y en general en la institución de los caballeros es que las acciones del héroe lo definían,⁷⁵ al grado de que éstas sean representadas por un epíteto que lo define según alguna hazaña. Al protagonista se le otorgan epítetos que corresponden a las aventuras ya mencionadas, por lo que se le dan los siguientes: “el cazador” (p. 44),⁷⁶ “el matador del puerco grande” (p. 60),

⁷² Sólo estructuralmente hablando, porque en la primera aventura la aventura secundaria ocurre de regreso y en la segunda ocurre de ida.

⁷³ Básicamente es aquel rito en el que “El hombre tiene que probar que ya creció venciendo las pruebas impuestas por los demás adultos que se erigían en ese momento como los jueces severos que debían testimoniar ante los demás que el muchacho ya era un hombre.” Cecilia Colón Hernández, *Los elementos tradicionales y los símbolos profanados en “Galaor”*. Tesina de especialidad, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2001, p. 11. // Como se dijo en el apartado anterior, éste es uno de los elementos característicos de las novelas de formación y está presente en las novelas de caballerías. Para ver dos estudios sobre esto en obras específicas véase, Juan Manuel Cacho Bleuca, “La iniciación caballerescas en el *Amadís de Gaula*”, en María Eugenia Lacarra (ed.), ob. cit., pp. 59-79; y Begoña Aguiriano, La iniciación del caballero en Chrétien: *Erect et Enide*” en *ibíd*, pp. 35-57.

⁷⁴ Serrano Poncela, “El mito, la caballería andante y las novelas populares”, *Papeles de Son Armadans*, LIII (1960), p. 121-156.

⁷⁵ De hecho, Hiriart pone en duda esta concepción del mundo en el capítulo 43 llamado “De la caballería andante” en el *Discurso de la escalera*, llamado así dentro de la propia novela.

⁷⁶ Por matar al puerco del Automedonte y a la avestruz llamada Valeria.

“el cazador del puerco grande” (p. 68), “el destructor de portentos” (p. 81), “semidiós de la caza” (p. 93),⁷⁷ “el destructor de animales” (p. 96), “[el] redentor de toda deformidad” (p. 163).⁷⁸

Algo más que se debe mencionar sobre la aventura en *Galaor*, y que es ficcionalizado por Hiriart, es el desenlace de la misma, puesto que como ha sido señalado por Cecilia Colón Hernández y Elizabeth Corral Peña, éste no corresponde a lo que podría esperarse del tópico de la princesa raptada.⁷⁹ Mas si se ve este desenlace partiendo de las novelas de caballerías como base de la ficcionalización y, específicamente, del amor cortés, que aparece en ellas, entonces cobra sentido, dado que éste implica que “la dama es el señor y el caballero su vasallo”.⁸⁰ Siguiendo esto, como *Galaor* explícitamente llama a Timotea “su señora” sin importar que le haya mentido,⁸¹ iría en contra del código del amor cortés si al final él se quedara con la verdadera Brunilda, ya que el amante nunca deja a la amada, puesto que si lo hiciera, estaría incumpliendo el pacto vasallático que este tipo de amor implica.⁸² De hecho, partiendo de esto, lo único anormal es que al final se case con Timotea porque como bien señala José Amezcua, las relaciones ilícitas son comunes en este tipo de novelas,⁸³ pero este elemento es excluido al ficcionalizar el amor entre ellos dos.

Dos últimos elementos que *Galaor* comparte con las novelas de caballerías son el tiempo y el espacio. En el texto de Hiriart hay un tiempo mítico, es decir un tiempo sin tiempo gracias a la ya mencionada técnica conocida como *historia ficta*, y específicamente a la siguiente oración: “el abuelo del abuelo del abuelo de los verdes cantores ya lo entonaba desde su travesañ” (p. 9). Esta atemporalidad es propia de estas obras gracias al mismo recurso, puesto que la mayoría están situadas en épocas remotas.

Por otra parte, en esas novelas “el escenario geográfico donde se desarrollan las hazañas del caballero andante no tiene límites [...] [además hay una] geografía fantástica,

⁷⁷ Por capturar un *cameleopardatis*.

⁷⁸ Por casarse con Timotea.

⁷⁹ Véase, Cecilia Colón Hernández, ob. cit., pp. 28-30 y Elizabeth Corral Peña, art. cit., p. 149.

⁸⁰ María José Rodilla, “Literatura caballerescas”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 43.

⁸¹ “Timotea, señora mía” (p. 159).

⁸² Un ejemplo de esto es que Tristán no sucumba a la segunda Isolda porque sabe que su amada sigue viva y cuando él cree que ésta ha muerto él muere porque no se puede alejar de ella. Véase, Thomas, “Tristán e Isolda”, en Béroul y Thomas, *Tristán e Isolda*, (trad.) Luis Zapata, México, Conaculta, 2002.

⁸³ En “Las uniones secretas”, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, pp. 102-114.

por supuesto ya que la geografía mítica no necesita de medidas espaciales ni referencias toponímicas así como el tiempo intemporal no necesita calendarios”.⁸⁴ En otras palabras, si el tiempo está indeterminado, el espacio⁸⁵ donde ocurre la acción también lo está, lo cual también ocurre en *Galaor* dado que “se mencionan, apenas de pasada, Alemania y España, sin embargo, sería imposible precisar dónde queda exactamente el País de las Liebres, pues no hay descripciones que permitan ubicar la historia en un sitio real. Todo ocurre en lugares exóticos, imaginarios”.⁸⁶ Cabe destacar que si en las novelas de caballerías hay escenarios fantásticos como la Ínsula del Diablo, en el *Amadís de Gaula* y El puente espada en el *Chevalier de la charrette*, en *Galaor* también aparecen sitios como éstos, específicamente dos: el jardín de las trescientas jornadas y el castillo de Famongomadán. Aunque el primero hasta cierto punto también cumple la función de monstruo en tanto que es un adversario más que el joven caballero debe derrotar.

En conclusión, en *Galaor*

Las aventuras que se relatan, las características de muchos de los personajes, las descripciones de los paisajes, escenarios, fiestas y vestuarios, apuntan a la construcción de un ambiente feérico, de una geografía imaginaria, de un tiempo sin tiempo, de un mundo feliz, en suma, que se ofrece tal como podría esperarse de muchas novelas de caballerías y de todos los cuentos de hadas.⁸⁷

⁸⁴ Serrano Poncela, art. cit., p. 134. // No se puede negar que en *Galaor* se mencionan espacios reales como España y Alemania, pero estos sólo son parte de los anacronismos de la obra, ya que en la Edad Media ninguno de esos lugares se llamaba así.

⁸⁵ Para saber más sobre el espacio en la Edad Media véase Karla Xiomara Luna Mariscal, “La percepción del espacio en el imaginario medieval”, en ob. cit., pp. 53-74.

⁸⁶ Cecilia Colón Hernández, ob. cit., p. 18.

⁸⁷ Elizabeth Corral Peña, art. cit., p. 158.

II. TIPOS DE FICCIONALIZACIÓN Y SUS MECANISMOS

En primer lugar, existen dos tipos de ficcionalización: la simple y la compleja. La primera, como se explicó en el capítulo anterior, consiste en tomar un referente de la realidad y trasladarlo a un texto; mientras que la ficcionalización compleja o reficcionalización consiste en tomar un referente ya ficcional y cambiarle el sentido para que encaje en la realidad textual de una obra distinta. Esto nos remite a la teoría de la intertextualidad, la cual parte de una certeza que como bien apunta Julia Kristeva, “es [...] un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*”.⁸⁸ Si pensamos literalmente a la literatura de esta manera, como Borges también lo hizo en *Utopía de un hombre que está cansado*, “ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas”,⁸⁹ “entonces, citar sería escribir, o escribir sería citar, y lo que se produciría no sería ya tanto una obra creadora de un mundo nuevo sino una red de textos en la que todas las obras estarían virtualmente presentes”.⁹⁰ Lo anterior quizá sea una hipérbole, pero ayuda a comprender el fenómeno de la intertextualidad, puesto que como Jesús Camarero explica, “la literatura en toda su vasta extensión universal, viene a ser como una gran biblioteca y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras, nos proporcionan la posibilidad de establecer una red de relaciones de todo tipo entre sus textos. De un modo general, a esas relaciones entre textos se les denomina intertextualidad”.⁹¹

⁸⁸ Julia Kristeva, *Semiótica*, 2ª ed., (trad.) José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981, T. I, p. 190.

⁸⁹ Jorge Luis Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”, *Libro de arena*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996, T. III, pp. 52-56.

⁹⁰ Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 10.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 23.

Siguiendo lo anterior, estas relaciones entre textos son lo que se conoce como intertextualidad; sin embargo, el fenómeno es mucho más complejo que esto. De ahí que haya sido muy estudiado.⁹² Debe de tomarse en cuenta que, como señala Jesús Camarero, “se percibe un cierto consenso en cuanto a qué es la intertextualidad, aunque los matices de las distintas definiciones constituyen en muchos casos una valoración conceptual que supera a la generalidad de la definición”.⁹³ Para mostrar esto él cita la definición de un diccionario:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos.⁹⁴

Claro que, como él dice, hay dos aspectos de esa definición que deben matizarse:

En primer lugar, la intertextualidad como “proceso constante y quizá infinito de transferencia”: de esa forma se trata de definir las relaciones de transferencia intertextual en un proceso histórico en el que la tradición se fragua por la acumulación sistemática de obras y textos de calidad contrastada en un devenir que, además, se define como infinito (quizá) o sin límite temporal; por tanto, se trata de un proceso implícito e inherente al hecho literario. [...] Y, en segundo lugar, la delimitación del ámbito en el que se produce la materialización y evidenciación del hecho intertextual, que se puede “construir o desconstruir” esto ocurriría en el proceso que tiene lugar en el otro extremo justamente de la producción del texto, de la creación o de la realización de fenómenos como la influencia literaria, y su tratamiento sería la construcción (evidenciación de la relación intertextual) o la

⁹² Y sigue estudiándose como bien señala Jesús Camarero, “La actualidad de la intertextualidad se demuestra en la atención que la crítica todavía le viene dispensando en fechas recientes, como lo prueban los estudios publicados en los distintos ámbitos en lo poco que va del siglo. En España: J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001. En Francia: T. Samoyault, *L'intertextualité. Memoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001; S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002; A. C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005. En Gran Bretaña: Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Cambridge/Oxford, Polity/Blackwell, 2003”. *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*, p. 25.

⁹⁴ J. F. Chassay, “Intertextualité”, en *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 305-307. La traducción que aquí se inserta corresponde a la hecha por Jesús Camarero e insertada en *ob. cit.*, p. 25.

desconstrucción (descomposición analítica de los elementos en relación). En este sentido, se pone de manifiesto que la intertextualidad es, sobre todo un fenómeno de recepción, por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es, en definitiva, en esta instancia última, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales, existentes en potencia en el interior del tesoro multiseccular acumulado en nuestras tradiciones literarias y culturales.⁹⁵

Un aspecto muy importante de la intertextualidad que no debe perderse de vista es que “más allá del hecho del intercambio intertextual que supone la intertextualidad, interesa subrayar sobre todo el aspecto transformacional de toda relación intertextual, ya que supone la ‘modificación recíproca’ de los textos implicados en esta relación”.⁹⁶ Precisamente este “aspecto transformacional” es la ficcionalización compleja o reficcionalización. Se preferiere utilizar dichos conceptos sobre el de transformación. Para demostrar el porqué de esto, se explicará brevemente la intertextualidad según el crítico francés Gerard Genette.⁹⁷ Para él es “una red de relaciones entre textos que define la literatura en su especificidad (literariedad) en el marco de la Poética o ciencia literaria”;⁹⁸ además, él engloba estas relaciones bajo el concepto de transtextualidad.

Seguendo al crítico francés, existen cinco tipos de transtextualidad: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, intertextualidad e hipertextualidad. Pero para lo que se quiere explicar –la relación entre reficcionalización e intertextualidad– sólo basta hablar de los dos últimos.

Genette define a la intertextualidad como “la relación de copresencia entre dos o más textos”.⁹⁹ Él menciona tres manifestaciones de la intertextualidad: la cita, el plagio y la alusión.¹⁰⁰ Por otra parte, la hipertextualidad es “toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de otra manera que no es la del comentario”.¹⁰¹ Genette denomina al texto A, hipotexto, y al texto B, hipertexto. Para él existen dos tipos de

⁹⁵ Jesús Camarero, ob. cit., p. 26.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Todo lo dicho sobre la transtextualidad está basado en lo dicho por Gerard Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, (trad.) Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

⁹⁸ Jesús Camarero, ob. cit., p. 33.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

transformación hipertextual: el primero es lo que se conoce como transformación directa, es decir, trasladar el discurso a otro ambiente; por ejemplo, que un personaje de una novela específica aparezca en otra. Y el segundo es la transformación indirecta o imitación, del cual en un principio menciona que “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas”.¹⁰² Un ejemplo de esto fue lo que ocurrió en España con la novela de caballerías después del surgimiento del *Amadís de Gaula*, de Garcí Rodríguez de Montalvo, puesto que fue tomada como modelo por los autores de novelas de caballerías posteriores, por lo que algunas de ellas fueron efectivamente “performances miméticas” del *Amadís*.¹⁰³

Partiendo de lo anterior “se podría establecer una doble distinción bastante clara entre relaciones [textuales] a) de ‘copresencia’, ‘explícita’ —cita, referencia— o ‘implícita’—plagio, alusión—, y b) de ‘derivación’ por ‘transformación’ [transformación directa] —parodia— o por ‘imitación’ [transformación indirecta] —pastiche”.¹⁰⁴

Hablando de *Galaor*, las relaciones de copresencia son bastante frecuentes, ya que la novela está repleta de alusiones y referencias, sobre todo en los nombres de los personajes, pero como bien apunta Aurelio González, “Rastrear las fuentes de todos los elementos que aparecen en la novela y ver cómo se refuncionalizan, tal vez sería como construir un nuevo jardín de don Mamurra, con un orden que sería ajeno al del propio texto”.¹⁰⁵ Efectivamente, rastrear las fuentes no es lo importante,¹⁰⁶ sino observar la manera en que se reficcionalizan los referentes. Por ello las relaciones importantes son las de derivación.

En *Galaor* claramente nos encontramos sólo con la transformación indirecta debido a que no hay una imitación de ningún modelo, aunque la estructura sea reminiscente a la de las novelas de caballerías. De hecho, se podría pensar que Hiriart imita a éstas, pero éste no es el caso. Como ya se ha dicho, lo que hace es tomarlas como base de la ficcionalización y en ocasiones reficcionaliza elementos de estas novelas, mas no hay una imitación puntual

¹⁰² *Ibíd.*, p. 15.

¹⁰³ Véase, José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI, 2002, pp. 27-30.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁰⁵ *Art. cit.*, p. 214

¹⁰⁶ Para ver un estudio sobre las fuentes de algunos personajes de *Galaor*, véase Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, *ob. cit.*.

de estas obras, por lo que no se puede decir que *Galaor* es una “*performance* mimética” de ellas.

Sin embargo, es preferible usar el término reficcionalización sobre el de parodia, en primer lugar porque éste implica una inversión de términos que al reficcionalizar a un referente no siempre ocurre, y en segundo lugar porque el término reficcionalización implica que el referente pase nuevamente por un proceso de ficcionalización, cosa que no queda clara al hablar de parodia ni tampoco al hablar de transformación.

Además de los dos tipos de ficcionalización, debe mencionarse que en este proceso se utilizan cinco mecanismos de ficcionalización:¹⁰⁷ la hipérbole, el epíteto, la indeterminación, la carnavalización y la medievalización.

II.1. La hipérbole

En el caso de la novela de Hiriart, la hipérbole es sumamente importante porque es, junto con el epíteto, uno de los mecanismos más utilizados para ficcionalizar los referentes, así como para reficcionalizarlos. Siguiendo lo dicho por Helena Beristáin, la hipérbole es la

exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum propium*” [...] pues la hipérbole constituye una intensificación de la *evidentia* en dos posibles direcciones: aumentando el significado (“se roía los codos de hambre”), o disminuyéndolo (“iba más despacio que una tortuga”).¹⁰⁸

La hipérbole usada como mecanismo de ficcionalización implica entonces amplificar los referentes para que trasciendan lo verosímil desde la perspectiva del lector, pero esta amplificación le puede otorgar al referente una cualidad distinta dependiendo de cómo se utilice la hipérbole. Un ejemplo de esto es “[el] gigantesco caracol de jardín” (p. 80) contra el que se enfrenta Galaor justo después de destruir los jardines de don Mamurra, puesto que al ser elevados a proporciones gigantescas todos los atributos de un caracol

¹⁰⁷ Puede hablarse de seis, si se toma en cuenta que en ocasiones la reficcionalización sirve de mecanismo de ficcionalización; por ejemplo, el hecho de que el letargo de la durmiente sea reficcionalizado; en otras palabras, pasa de ser un hechizo a una disección, lo cual si bien es una parodia del método habitual en cuanto que se intercambia la magia por un método más mundano, sirve para ficcionalizar a la joven Brunilda.

¹⁰⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, s.v.: **hipérbole**.

común, como su caparazón o la cualidad de paralizar a su víctimas, hacen que un animal inofensivo se convierta tanto en una criatura fantástica como en un monstruo digno de ser derrotado por cualquier héroe de una novela de caballerías. Aunque el hecho de que Galaor se enfrente a un caracol doméstico, sin importar que sea uno hiperbólico, es en sí una parodia del enfrentamiento contra endriagos y dragones tan común en las novelas de caballerías.

Otro ejemplo de hipérbole es el puerco gigante del Automedonte, criatura que en sí es una hipérbole, o mejor dicho es un cerdo hiperbólico, al igual que las descripciones de él, destacando sobre todo la primera que se hace de este ente: “Nadie suponía que el puerco del Automedonte fuese tan grande: don Galaor mirólo inmenso y duro como el torreón de una iglesia que desdeñando su corpulencia trotaba con prontitud ligereza de perro bravo. Lanzas eran sus cerdas y con la fuerza de su aliento derribaba mastines” (p. 29). En otras palabras, Hiriart toma a un puerco común y corriente y eleva todos sus atributos al extremo, de manera que, al igual que el caracol, se convierte en un enemigo digno; aunque en este caso esta hiperbolización a su vez nos remite a una criatura mítica: el jabalí de Calidón y en consecuencia a todo el episodio de la narración mítica sobre su cacería.

II.1.1. La fusión de dos o más referentes en uno para lograr un efecto hiperbólico

Un caso específico de hipérbole en *Galaor* es cuando dos referentes se fusionan para lograr así la hipérbole y de paso reficcionalizarse. Una muestra de esto es el capítulo 7 “Los amadores”, debido a que en él se reficcionaliza a Acis, personaje del relato mítico de Acis y Galatea, y específicamente se reficcionaliza la escena de la *Fabula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, en la que él ve dormir a Galatea, pero él contempla a Brunilda en vez de a la ninfa: “mirábala con todo el cuerpo y quería sentir, si no amor, cuando menos la piedad que lo semeja” (p.24), la cual a su vez es una reficcionalización de la joven encantada que no puede despertar en el cuento tradicional *La bella durmiente*, pero como él no puede amarla el hechizo no se rompe, lo cual provoca que él vea dormir a quien no va a despertar, lo que a su vez genera una situación extrema: la de él contemplándola hasta morir.

II.2. Mecanismo léxico

II.2.1. El uso de epítetos

Ian Michael al referirse a los epítetos los define como “a noun adjective, adjectival phrase or relative clause limiting, or standing in apposition to or in place of, the name of the epic hero, and generally reserved for him alone. The use is often extended to his wife, horse, vassals, the cities he captures, etc.”.¹⁰⁹ Él los divide en dos: el epíteto único y el epíteto recurrente.¹¹⁰ El primero es el que se utiliza una sola vez, mientras que el segundo es el que se utiliza en diversas ocasiones en el mismo personaje, y por ello éste es el que suele reemplazar a su nombre, como es el caso del epíteto “La durmiente disecada”, en la novela de Hiriart.

Siguiendo con lo anterior, algo que debe destacarse es que los “epithets serve [...] as poetic elements which obey a definite artistic purpose”.¹¹¹ Es decir, el epíteto no sólo es una fórmula y un elemento nemónico como suele considerársele, sino que también es un elemento poético al que se le puede dar usos específicos,¹¹² aunque uno de los más interesantes y básicos es el de fungir como mecanismo léxico de ficcionalización. En otras palabras, los epítetos, además de sus otras funciones, son mecanismos que ficcionalizan a un individuo u objeto acentuando alguna característica positiva o negativa del mismo al que se le aplica.

En *Galaor*, como ocurre en los textos medievales y en general en los textos épicos, hay una gran cantidad de epítetos tanto solitarios como de prestigio. Un personaje que tiene una cantidad considerable de ambos tipos de epítetos es Brunilda, los cuales –o mínimo la gran mayoría de ellos– sustituyen su nombre. Entre ellos es importante mencionar el de “La durmiente disecada”, dado que se utiliza seis veces y aparece desde la primera página para referirse a la princesa en lugar de utilizar su nombre, con lo cual Hiriart desde un principio

¹⁰⁹ Ian Michael, “A Comparison of the Use of Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid* and *The Libro de Alexandre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1961), p. 33.

¹¹⁰ Single epithets and standing epithets en el original.

¹¹¹ Robert L. Hathaway, “The Art of Epic Epithets in the *Cantar de Mio Cid*”, *Hispanic Review*, 42-3 (1974), p. 311.

¹¹² De hecho Ian Michael menciona seis usos posibles, entre los que se destaca su uso para lograr un efecto dramático. Para más información véase, Ian Michael, art. cit., p. 34. Aunque no debe dejarse de lado que su función básica, sobre todo en los cantares épicos, es la de tipificar, además de ser un elemento nemónico, es decir un elemento formulaico que es repetido para que un cierto atributo de un personaje o el personaje mismo quede en la memoria del receptor.

muestra que esta obra es una reficcionalización del cuento *La bella durmiente*, generando así desde el principio expectativas sobre la trama.

Al referirse a los epítetos del *Cid*, Ian Michael los clasifica en seis grupos: los que se refieren a su origen, a su buena fortuna, los que reflejan el carácter del Cid, los referentes a su barba y por ello a su honor, los que se refieren a sus hazañas, y los que se refieren a su habilidad en el combate.¹¹³ Lógicamente, los epítetos hallados en *Galaor* también se pueden dividir en diversos grupos, mas no en los mismos, sino en los siguientes: epítetos que marcan una hazaña, epítetos de habilidad, epítetos de linaje, de origen, de color, epítetos que marcan un encantamiento, relación con un personaje y finalmente los epítetos que simplemente marcan una cualidad.

Un ejemplo de los epítetos de hazaña es “la recobrada”, ya que hace referencia a que Galaor rescató a Brunilda, por lo que este epíteto le da por una parte a Brunilda la cualidad de haber sido rescatada, es decir la vuelve un agente pasivo, y por lo tanto debe existir un agente activo, que en este caso es el que la rescató. Por ello es que en muchas ocasiones estos epítetos le dan una cualidad a dos sujetos y no a uno.

II.3. La indeterminación como mecanismo de ficcionalización

En *Galaor* puede verse la indeterminación usada para ficcionalizar los referentes. La indeterminación implica, como su nombre lo indica, que haya una omisión intencional o no de un elemento dentro del texto, lo que significa que el vacío dejado por esta indeterminación u omisión puede o no ser llenado por el lector.¹¹⁴ Debe de tomarse en cuenta que “the reader fills in gaps in the imaginary ‘world’ with the help of his life experience; yet filling the most fundamental ‘blank’ —the overall meaning of the fictional work— entails surpassing existing models derived from real life”.¹¹⁵ Aunque cuando el vacío apunta a ser un “algo” que rompe las leyes naturales del texto, el lector tratará de

¹¹³ Ian Michael, art. cit., p. 34.

¹¹⁴ El concepto de indeterminación o vacío fue estudiado por Wolfgang Iser en “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco-Libros, Madrid 1987, pp. 215-243.

¹¹⁵ Menachem Brinker, “Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy”, *Poetics Today*, 1, 4, (1980), p. 208.

llenar el vacío con base en lo que considere prototípico, tomando otros textos o su propia experiencia como referencia.

Un ejemplo es el ya mencionado caso del *cameleopardatis*, puesto que al dejar indeterminado el significado de dicha palabra el lector rellena el vacío de acuerdo a la realidad literaria de la novela y a las descripciones medievalizantes otorgadas a este animal, por lo que puede creer que dicho ser es alguna criatura fantástica, en contraste con lo que en realidad es: una jirafa.¹¹⁶ A partir de esto es posible pensar que Hiriart es consciente de que “el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas”,¹¹⁷ o en el caso específico de este texto los elementos potenciales son más ricos que los concretos, como es lo que ocurre con dicho animal.

Así se puede concluir que la indeterminación es un mecanismo que ficcionaliza a partir de la ausencia de datos, lo que implica que el proceso de ficcionalización se genera en el lector, en este caso convirtiendo a la jirafa en una criatura fantástica.

II.4. La carnavalización de los referentes

Antes de poder ver este mecanismo hay que contextualizar un poco sobre el concepto de literatura carnavalesca. El que planteó la existencia de este tipo de literatura fue Mijaíl Bajtín en su libro llamado *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.¹¹⁸ Básicamente en ese libro realiza un estudio sobre la obra del autor francés François Rabelais y plantea que para comprenderla es necesario hacer un análisis de sus fuentes populares, porque “las imágenes rabelesianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular”,¹¹⁹ y específicamente se refiere a “la antigua cultura cómica popular”, para después centrarse en las manifestaciones de esta cultura en la Edad Media y el Renacimiento, las cuales divide en tres:

1. Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);

¹¹⁶ Como ya se dijo antes, la palabra *cameleopardatis* es una versión en latín macarrónico de la palabra latina para jirafa *camelopardalis* con la cual se denominaba a las jirafas.

¹¹⁷ Wolfgang Iser, art. cit., p. 223.

¹¹⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, (trads.) Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 9.

2. Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
3. Diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).¹²⁰

Como él bien apunta, “estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí”.¹²¹ En su revisión de estas manifestaciones, una constante en su análisis es lo carnavalesco. Eso se debe a que el objeto de estudio de Bajtín es “la lengua carnavalesca”, debido a que es la lengua que utilizó Rabelais y

Sin conocerla bien, no podríamos comprender realmente el sistema de imágenes rabelesianas. [...] Sin conocer esta lengua es imposible conocer a fondo y bajo todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y del barroco. No sólo la literatura sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidas por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos.¹²²

Por lo anterior, hay que profundizar un poco sobre lo carnavalesco. Como Bajtín explica:

la palabra “carnavalesco” tiene una acepción muy vasta. Como fenómeno perfectamente determinado, el carnaval ha sobrevivido hasta la actualidad, mientras que otros elementos de las fiestas populares que estaban relacionados con él por su carácter y estilo (y por su origen) han desaparecido hace tiempo o han degenerado hasta el punto de ser irreconocibles [...] Representa el elemento más antiguo de la fiesta popular, y podemos asegurar, sin riesgo de equivocarnos, que es el mejor conservado de ese mundo inmenso y rico. Esto nos permite utilizar el adjetivo “carnavalesco” en una acepción más amplia que incluye no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto y preciso del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular en el curso de los siglos y bajo el Renacimiento, a través de sus rasgos específicos representados por el carnaval en los siglos siguientes, cuando la mayoría de las formas restantes habían ya desaparecido o degenerado.¹²³

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 10.

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*, pp. 16-17.

¹²³ *Ibíd.*, pp. 195-196.

Aunque también debe tomarse en cuenta que para Bajtin el carnaval es un evento popular que implica “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”;¹²⁴ en clara oposición a las fiestas oficiales.¹²⁵ En otras palabras, era una fiesta donde había una inversión de los roles de la sociedad de la época por lo que era un escape del riguroso mundo estamentario de la Edad Media. Tal vez lo más digno de remarcar de esta fiesta es que “el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval [...] El carnaval es la segunda vida del pueblo basada en el principio de la risa.”¹²⁶ Pero hay que tomar en cuenta que “la segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como la parodia de la vida ordinaria, como un ‘mundo al revés’”.¹²⁷ Es decir, el carnaval al ser una segunda vida que se presenta como un “mundo al revés”, se convierte entonces en un espacio de inversión de términos y por ello de parodia. Debido a que

la visión carnavalesca del mundo se opone a todo lo previsto, lo perfecto, lo duradero; implica, al contrario, lo dinámico, lo cambiante, lo ambivalente. De ahí que la lengua carnavalesca se caracterice por la lógica interna de las cosas "al revés" y "contradictorias," por las permutaciones entre lo alto y lo bajo, lo noble y lo grotesco, así como por las diversas formas de parodias, inversiones y degradaciones.¹²⁸

Lo anterior, en opinión de Bajtin, pasó a la obra de François Rabelais. Además establece que algunas de las imágenes o elementos carnavalescos pasaron a través de autores que escribieron literatura carnavalesca, pero cuando un autor de otra época toma estos elementos se refuncionalizan porque la intención carnavalesca se pierde; por ejemplo, “las imágenes grotescas del Renacimiento, ligadas directamente a la cultura popular carnavalesca (en Rabelais, Cervantes y Sterne), influyeron en toda la literatura realista de

¹²⁴ *Ibíd.* p. 15.

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 13-14.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 16.

¹²⁸ Agustín Redondo, “Tradición carnavalesca y creación literaria: Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataría en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), p. 41.

los siglos siguientes. Las grandes corrientes realistas (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) estuvieron siempre ligadas (directamente o no) a la tradición renacentista, y la ruptura de este lazo condujo fatalmente a la falsificación del realismo, a su degeneración en empirismo naturalista”.¹²⁹ Siguiendo esto es posible afirmar que Hiriart obtuvo sus imágenes carnavalescas a través de diversas fuentes, como Cervantes, por ejemplo.

Lo anterior es una de las causas de la presencia de lo carnavalesco en *Galaor* y por ello en ella pueden encontrarse inversiones carnavalescas. Un caso específico de una inversión carnavalesca, es decir un momento en que la realidad oficial solemne se vuelve burlesca a partir de las imágenes de la fiesta popular y por ello de la presencia de la misma, es cuando en el carnaval posterior a la caza del puerco del Automedonte el gremio de carpinteros personifica a los campeones mientras regresan derrotados y así mismo el gremio de carniceros representan la cacería de esta bestia utilizando una versión de cartón del mismo: “el gremio de los carpinteros rápidamente improvisó un simulacro del paso de los campeones: todos afectaron caras tristes y algunos hicieron el muerto y fueron cargados por sus compañeros de burla y oficio; el gremio de los carniceros que había construido un gran cerdo de cartón, jugaban a ser atacados por el puerco y afectaban amedrentarse y huir en pánico” (p. 33). En otras palabras, es una inversión carnavalesca en cuanto que es una representación festiva e invertida de la cacería del cerdo, donde se muestra a los héroes como cobardes que escapan ante un gran puerco, convirtiendo así un hecho terrible en algo burlesco, mediante la carnavalización de la cacería y del regreso.

Ahora bien, como Bajtín menciona en el capítulo tercero “las formas e imágenes de la fiesta popular”, hay una serie de imágenes de las fiestas populares en las obras de Rabelais. Esto se debe más que nada a que

incluso en el sentido estricto de la palabra, el carnaval está muy lejos de ser un fenómeno simple y de sentido unívoco. Esta palabra unificaba en un mismo concepto un conjunto de regocijos de origen diverso y de distintas épocas, pero que poseían rasgos comunes. Este proceso de reunión de fenómenos locales heterogéneos, bajo el concepto de “carnaval”, correspondía a un proceso real: en efecto, al desaparecer y degenerar las diferentes formas de la fiesta popular legaron al carnaval algunos de sus elementos: ritos, atributos, efigies y

¹²⁹ Mijail Bajtín, ob. cit., p. 52.

máscaras. De este modo, el carnaval se convirtió en el depósito a donde [sic.] iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia.¹³⁰

Por supuesto que este tipo de imágenes aparecen en la novela de Hiriart; por ejemplo el ya mencionado caso del gremio de carniceros y carpinteros burlándose de los campeones derrotados, pero se pueden encontrar otros. Por citar un caso, en la boda de Galaor y Timotea “cada criatura practicaba para ellos sus mejores gracias y monerías: unos cantaban, otros bailaban, quién volaba en compleja acrobacia, quién aparecía y desaparecía animales y collares en laboriosas prestidigitaciones, quiénes regalaban muy condimentados pasteles” (p. 163). En otros términos, se agregan elementos de la fiesta popular a una boda, con lo cual se logra la inversión carnalesca que le otorga a una ceremonia solemne elementos que un lector del siglo XX asocia con otro tipo de fiestas; por ejemplo el mago que aparece y desaparece animales y hace trucos es algo que un lector moderno relaciona con una fiesta infantil, mas no con el sacramento del matrimonio.

Aparte de las inversiones carnalescas y de las imágenes de la fiesta popular, un elemento más que puede encontrarse son las descripciones carnalescas, las cuales están ligadas con los dos elementos anteriores porque por una parte para hacer de algo solemne algo burlesco es necesario utilizar las descripciones, y por otra parte porque lo grotesco se encuentra ligado a las fiestas populares. Como señala Bajtín, era parte de estas fiestas la presencia de seres grotescos —por ejemplo, en las procesiones—. Siguiendo esto, entonces un personaje descrito carnalescamente tiene elementos asociados a la fiesta popular o algún elemento del carnaval. Una muestra de ello es una de las múltiples descripciones de los habitantes de la corte de Nemoroso:

unos se vestían con pieles de extraños animales y se tocaban con elegantes sombreros de alas dilatadas y enormes plumas blancas; otros se ornaban con collares complejos con pulsos, con pectorales, con arracadas; otros andaban cubiertos por túnicas vaporosas de colores intensos y chillones; la mayor parte de ellos llevaban los rostros pintados de azules, de rojos, de verdes y parecían colecciones de máscaras de cera, de pelos o de carne de pulpo o de piedra...”(pp. 52-53).

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 196.

Además, un elemento significativo del carnaval que se ve aquí es la comparación de los rostros con máscaras, elemento muy representativo del carnaval y que implica un ocultamiento de la identidad y en consecuencia un desdoblamiento.

Debe mencionarse que en *Galaor* hay episodios altamente carnavalescos, en cuanto que encontramos descripciones carnavalescas, inversiones e imágenes de la fiesta popular: el bautizo de Brunilda; el regreso de los campeones; el rapto de Brunilda; cuando Galaor se interna en la corte de Nemoroso y la boda de Galaor.

II.5. La Medievalización

Un mecanismo que caracteriza a esta obra es la medievalización de los referentes, en otras palabras, la ficcionalización de ellos a partir de lo que el autor interpreta como la visión medieval del mundo para que encajen en el mundo textual de la novela, pero hay que recalcar que esto se debe a que, como ya se explicó en el capítulo anterior, *Galaor* tiene como base de la ficcionalización a las novelas de caballerías y por lo tanto parte de esta visión proviene de ellas. Precisamente, como este proceso se hace a partir de lo que el autor cree que es medieval se ficcionaliza en mayor medida con base en estereotipos en torno a la visión que se tenía en la Edad Media.

Muestra de lo anterior es llamar “gallina gigante” a una avestruz, lo cual si bien no es algo que en la Edad Media se pensase, refleja la perspectiva maravillosa-cotidiana de esta época, ya que si partimos de que en textos como *El millón* de Marco Polo se describen a los animales desconocidos a partir de los referentes maravillosos; por ejemplo, cuando se encuentra con un rinoceronte en la Isla de Java cree que es un unicornio.¹³¹ En este sentido se está tomando el estereotipo de que a los animales “raros” se les solía confundir con

¹³¹ Esto se puede saber por el hecho de que la descripción hecha por él es la de un rinoceronte de Java: “son tan grandes como los elefantes, con el pelo de búfalo y las patas como ellos; un cuerno en medio de la frente, gordo y negro. Pero no es con el cuerno con el que hieren sino con la lengua; sobre ella tienen un aguijón muy largo de modo que el daño lo producen con la lengua. La cabeza parece la de un jabalí salvaje; la lleva inclinada hacia la tierra. Es un animal muy feo. No es verdad lo que se dejen tomar por una doncella virgen, pues son temibles y lo contrario de lo que cuentan”. Marco Polo, *Viajes*, (trads.) María de Cardona y Suzanne Dobelmanr, México, Espasa-Calpe, 1990, pp. 159-160. En otras palabras, aquí Marco Polo en cierta forma desmitifica al unicornio, pero no deja de pensar que se trata de dicho animal por el pensamiento maravilloso cotidiano de la época.

animales maravillosos,¹³² pero que sea una gallina gigante, implica una parodia de este concepto y una hipérbole en tanto que es un animal doméstico hiperbólico el que se presenta como maravilloso. Por ende, que en la novela de Hiriart Galaor considere que una avestruz es una gallina gigante implica que está utilizando su referente más cercano para describir a ese animal extraño; sin embargo, también refleja la visión maravillosa medieval al pensar que es plausible que exista una gallina gigante y que además no se sorprenda de su existencia, sino que decida cazarla inmediatamente.

Partiendo de lo anterior, al hablar de la medievalización se debe tener muy en cuenta algo dicho en el capítulo anterior, y es que en la Edad Media “la realidad estaba formada por dos elementos igualmente importantes: lo maravilloso y lo cotidiano. Ambos, a pesar de estar localizados en diferentes lugares de la Tierra, se situaban en un mismo plano de existencia”.¹³³

Algo de esa época que hay que puntualizar es que debido a la perspectiva maravillosa-cotidiana ciertas cosas que para nosotros son comunes, en cuanto que no nos asombra su existencia, en esa época eran maravillosas o se les otorgaban elementos maravillosos. Esto se debe a que para “el hombre de finales de la Edad Media [...] su idea de mundo estaba [...] enriquecida por los bestiarios, los lapidarios, los libros de viajes, los libros de caballerías y de vidas de santos que están repletos de situaciones, seres y lugares maravillosos que eran tan creíbles, para los hombres del Medioevo, como, por ejemplo, la descripción de un elefante al que quizá tampoco habían visto jamás”.¹³⁴ Por esto, es que a algunas criaturas reales se les describía con atributos maravillosos en los bestiarios medievales. Siguiendo el caso del elefante, en estos textos se decía que la hembra se embarazaba cuando ella comía el fruto de la mandrágora en Oriente y luego le daba a comer un poco de éste al macho; además se decía que ellos carecían de coyunturas por lo que no podían sentarse.

¹³² Lo cual no sólo ocurrió en la Edad Media debido a que tanto Colón —quien, como es bien sabido leyó a Marco Polo— como los cronistas del período de la Conquista vinieron al Nuevo Mundo con esta visión maravillosa, lo que llevó a confundir a los manatíes con las sirenas, por ejemplo.

¹³³ María Luisa Barnés Regueiro, *Los seres y lugares maravillosos en los libros medievales (caballerías, viajes, bestiarios y vidas de santos)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 20.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 19. Véase, pp. 114-116.

En *Galaor* lo anterior se ve cuando Hiriart a los referentes cotidianos que son medievalizados les otorga cualidades maravillosas basadas en lo que él percibe que en esa Edad Media se creía, pero que a su vez corresponde a esa perspectiva maravillosa cotidiana. Precisamente los animales son un gran ejemplo de esto, puesto que Hiriart los medievaliza utilizando descripciones medievalizantes, como llamar a los rinocerontes “las armaduras vivientes y con cuernos” (p. 61), o el ya mencionado caso de la “gallina gigante”.

II.5.1. Las descripciones medievalizantes que funcionan como epítetos

Un caso específico son las descripciones medievalizantes que son usadas como epítetos, ya que cuando se utilizan se omite el nombre del referente al que se le otorga dicha descripción. Éstas sólo se utilizan en los animales de la novela, específicamente en dos: el *cameleopardatis* y el rinoceronte. En el caso de ambos su nombre moderno jamás es utilizado. En el caso específico del rinoceronte sólo se utilizan una serie de epítetos para nombrarlo; por ejemplo, “las armaduras vivientes y con cuernos” (p. 61), o “La bestia de hierro” (p.84), e inclusive a su cuerno se le llama “la espada del toro” (Ibíd.). Estos epítetos son medievalizantes por el hecho de que tanto las armaduras como las espadas son elementos característicos de los caballeros; en otras palabras, se le otorgan atributos que remiten al lector a la Edad Media. Lo mismo ocurre con el *cameleopardatis*, al cual se le dan descripciones como la de “la torre con cuernos” que evidentemente lo compara con un elemento característico de la época, es decir la torre, elemento fundamental de los castillos medievales.

Un último elemento que debe mencionarse sobre los mecanismos de ficcionalización en general es que si bien en este apartado se mostró el funcionamiento de cada uno por separado, en la novela hay ocasiones en las que se utiliza más de uno para ficcionalizar un referente. En otros términos, hay que tomar en cuenta que no suelen funcionar por separado sino en conjunto. Por ejemplo, en el ya mencionado caso del *cameleopardatis*, éste es ficcionalizado a partir de la indeterminación y de las descripciones medievalizantes, pero es gracias a que estos dos mecanismos trabajan en conjunto que el lector piensa que se trata de una criatura fantástica y no de una jirafa.

III.FUNCIÓN DE LOS MECANISMOS DE FICCIONALIZACIÓN

III.1. La ficcionalización de Brunilda

En general, Brunilda es una reficcionalización de de la protagonista del cuento *La bella durmiente del bosque*, de Charles Perrault, y en lo particular esto es más complejo por varias razones. En primer lugar, porque el nombre Brunilda nos remite a un personaje de la mitología germano-escandinava que en las narraciones míticas suele presentarse como una *skjaldmö* (virgen escudera) o valquiria. Un texto que es importante referir al hablar de la Brunilda de Hiriart es la *Völsungasaga (Saga Volsunga)*,¹³⁵ en el que aparece la valquiria Brynhild, puesto que ese texto

cuenta la historia [de] 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 temerario podría acceder y despertar a la aguerrida pero hermosa valquiria.¹³⁶

Como ya se ha dicho, esto nos remite al argumento de varios cuentos tradicionales en los que una joven se pincha el dedo y por ello entra en un estado de letargo. Es muy probable que de la figura mitológica de Brunilda se derivaran estas historias tradicionales, mas debe tomarse en cuenta que “la Brunilda de Hiriart, bien puede aludir a la legendaria historia de la valquiria encantada, sin necesidad de apoyarse en los textos mencionados arriba, pero no hay duda de que su personaje se fundamenta, básicamente, en *La Bella durmiente del bosque (La Belle au bois dormant)* de Perrault”.¹³⁷

¹³⁵ Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., pp. 48.

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 49-50.

¹³⁷ *Ibídem.*

Debe aclararse que si bien es la versión más conocida de dicha historia tradicional, lógicamente no es la única,¹³⁸ aunque es probable que la base de la ficcionalización de Brunilda se encuentre en dicho cuento más que nada porque encontramos dos motivos de la variante de Perrault: el motivo de los dones¹³⁹ y el de la bella durmiente (AT 410), pero también por elementos puntuales, como el hecho de que los dones sean entregados por jóvenes hadas —siete en el caso de Perrault, cuatro en el caso de Hiriart—, así como el hecho de que en ambas obras haya un hada vieja que no haya sido invitada y sea la culpable del letargo de Brunilda.¹⁴⁰ Sin embargo, como ya se ha dicho, Hiriart no imita puntualmente a este cuento ni a las novelas de caballería, sino que toma el argumento de este cuento y lo reficcionaliza para que se ajuste a una realidad textual cuya base son dichas obras. Por tanto, al verse el proceso de ficcionalización de Brunilda, que es justo lo que se verá en las siguientes líneas, todo lo anterior debe tenerse en cuenta.

III.1.1. El bautizo de Brunilda: la esperpéntica transformación de Brunilda tras recibir los dones

El bautizo de Brunilda y la entrega de dones, si bien son motivos por la manera en que se presentan, queda claro que son una reficcionalización de la escena análoga que aparece en el cuento tradicional llamado *La bella durmiente del bosque*. Esto se puede inferir más que nada porque no en todas las variantes del cuento tenemos el bautizo, el cual tiene una particularidad bastante interesante, y es que hay un sincretismo entre el imaginario cultural y el cristianismo; es decir, entre lo maravilloso y lo cristiano y por ende lo maravilloso cotidiano tan propio de la Edad Media y de las tradiciones presentes en el folclor. Gracias a este sincretismo es que podemos tener hadas en un bautizo, cosa que en el cuento de Perrault se justifica diciendo simplemente: “on donna pour Mairaines à la petite Princesse

¹³⁸ Como ya se dijo en la nota 58 de este trabajo, la historia fue recogida por primera vez bajo el título *Sole, Luna, e Talia* por Giambattista Basile en 1634, y después fue recogida la variante más conocida de este cuento por Charles Perrault bajo el título de *La Belle au bois dormant*. Posteriormente otras variantes han sido recogidas, destacando la de los hermanos Grimm en 1812 y la versión recogida por Italo Calvino en su libro *Fiabe Italiane* en 1956.

¹³⁹ Éste se encuentra en textos como *La chanson d’Ogier*, obra del siglo XIV en la que seis hadas, incluyendo a Morgana, le otorgan dones al protagonista recién nacido.

¹⁴⁰ Aunque debe aclararse que la versión de los hermanos Grimm contiene las mismas particularidades, pero en grandes rasgos es similar a la de Perrault, sólo que carece del enfrentamiento de la bella durmiente con la madre del rey.

toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Pays (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des Fées en ce temps-là, la Princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables”.¹⁴¹

En *Galaor* no sólo se encuentra este sincretismo, sino que se hace un mayor enfoque en el bautismo, por lo que el autor lo ficcionaliza al hacer mención no sólo de éste, sino de la fiesta popular que conlleva, describiéndola de una manera hasta cierto punto medievalizante sin dejar fuera los elementos que él considera representativos de las fiestas populares de dicho período:

Las fiestas del bautismo de la princesa deberían recordarse por su magnificencia y prodigalidad. Músicos de afinación perfecta y muy alta inspiración, asistirían con pesados instrumentos de bellos laberintos dorados; y acudirían pintores, escultores, orfebres, alfareros, a perpetuar esplendores en joyas, en muros, en mármoles y jarrones; y no faltarían cómicos, ni amaestradores de monos, ni remedadores de pájaros y fieras, ni acróbatas descoyuntantes y truhanes y jugadores y poetas y logrerros; se contemplarían silenciosos combates entre peces de colores y se derramaría la multitud estridente disfrazada entre elefantes y cocodrilos. Abiertos estaban los graneros atestados, los barriles llenos, los potreros y corrales, vacas, cerdos, gallos y carneros bien cebados y muy apacibles. En el orbe pulcramente dispuesto de la catedral, todo estaba en su orden (p. 11).

Después de las fiestas tenemos la aparición de las hadas e Hiriart decide no seguir el tópico de la numerología y sólo nos presenta cuatro en vez de las siete de la versión de Perrault. Estas hadas hacen entrega de los dones, pero en vez de sólo enumerar, Hiriart hace que cada hada otorgue su don de una manera mediavalizante y formulaica, lo que incluye la utilización de epítetos:

Habló entonces la mayor de las hadas, llamada As de Copas, y su voz recordó el jadeo de una corza:

“Brunilda bienaventurada, madre de reyes y de arqueros: seáte concedido el don grave de la mucha inteligencia para que sean tus amigos los libros y las buenas razones.”

Habló la siguiente, llamada Sota de Bastos:

¹⁴¹ Charles Perrault, “La belle au bois dormant”, en *Contes*, ed. Gibert Rouger, Bordas, Paris, 1991, p. 97.

“Brunilda bienquerida, madre de reyes y de astrónomos: séate concedido el don sonriente de la mucha bondad para que sean tus amigos los afligidos [*sic.*] y tuyas las acciones comedidas.”

Habló la siguiente, llamada Sota de Bastos:

“Brunilda bienamada, madre de reyes y de cazadores: séate concedido el don cadencioso de la suntuosa voz musical para que sean tus amigos todos los medidos deleites del sentimiento.”

Habló la más niña, llamada Seis de Espadas:

“Brunilda biendeseada, madre de reyes y de teólogos: séate concedido el don fluyente de la elocuencia para que sean tus amigas todas las gentes y tus palabras correctamente dispuestas.” (p. 12).

Como se puede ver, “los dones regalados a la princesa en demasía son: inteligencia, bondad, voz musical y elocuencia, prácticamente, los mismos que en el cuento original”.¹⁴² Lo interesante es que para reficcionalizar estos dones Hiriart utiliza la hipérbole, ya que lleva al extremo la idea de los dones, dado que si bien las hadas querían que Brunilda fuera “alguien de excepción: de muchas luces, amiga de libros y de buenas razones, de gran comedimiento y bondades infinitas, maestra en música y en el arte de la elocuencia”,¹⁴³ lo que en verdad consiguen es que la bebé tenga todas estas habilidades desde la cuna; es decir hay una transformación psicológica y hasta filosófica que se manifiesta en sus primeras palabras:

Cadenciosa como el andar de leona joven, melodiosamente nítida como flauta solitaria, espectacular y sonora como mil arpas angelicales así retumbó en la catedral la voz de la princesa, entonada desde la cuna, cuando terminó de hablar la más niña de las hadas [...]

Júpiter rey, duque Apolo, acertad mi desventura. ¡Ay señorita Artemisa! diosa y castísima doncella, a tu devota líbrale de torturas, a la más niña de tus siervas, redímela del penurioso sufrir. ¡Ay Santa Cecilia! señora de la música, levántame que doblugada vivo ignorante: ¿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

¹⁴² Cecilia Colón Hernández, ob. cit., p, 20.

¹⁴³ Elizabeth Corral Peña, art. cit., p. 156.

despierto ¿cuándo dormí? ¿Quién en mí su furia deposita? ¿Quién desvía su misericordia? ¿Por qué los poderosos no escuchan mis lamentos? Triste ignoro mi habitación y naturaleza; mis manos vuelan por mis oídos locas, febriles, incontrolables como insectos y mis piernas potros son que corren a ninguna parte; mis ojos sólo conocen vagos colores y sombras amenazantes. ¡Sufro! ¡Sacadme de aquí! ¡Decidme qué soy pues tanto padezco! ¡Almas comedidas, ayudadme!” (pp. 13-14).

Por tanto, aquí vemos que Brunilda tiene una voz que envidiarían algunos cantantes de ópera y un gran entendimiento que por supuesto la hace sufrir. En cierta forma la *amplificatio* aquí radica en que esos dones se manifiestan inmediatamente, en lugar de manifestarse en ella cuando fuera más grande. Pero para que esto ocurra es necesario que haya una manifestación en el plano físico, por lo que se altera el cuerpo de Brunilda para que todos los dones sean posibles, lo que le da una apariencia esperpéntica:

Por acción de los dones, la princesa habíase metamorfoseado: su cabeza, por guardar inteligencia había crecido desmesuradamente; los rasgos antes armoniosos de su cara, eran ahora los de un desapacible batracio; el cuello de incomparable cantora, era ancho y vigoroso como de luchador turco; los brazos y piernas de laudista consumada, eran musculosos y blancuzcos semejantes a los del discóbolo de mármol (pp. 16-17).

En otras palabras, Hiriart reficcionaliza estos dones haciendo que sean hiperbólicos, lo cual hace que tengan una manifestación física en la princesa y a su vez que sufra una inversión carnavalesca en cuanto a que pasa de ser un bebé de bellas facciones —que luego pasa a ser una bella dama de la que se enamoran reyes en las variantes del cuento tradicional— a “una horrenda masa de carne y pelos, un monstruo enano” (p. 16). Además de que esto en general es una parodia de la versión de Perrault, ya que en esa versión se le otorgan los dones para que tenga toda clase de perfecciones, mientras que en la novela de Hiriart “esta perfección tiene efectos físicos inmediatos en la pequeña, que se convierte en un ser monstruoso de cuello ancho, cara de batracio, enorme cabeza y brazos musculosos. Los dones que pretendían dar la perfección han dado por resultado anormalidad y monstruosidad grotesca”.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Aurelio González, art. cit., p. 215.

En fin, Hiriart reficcionaliza los dones entregados a Brunilda al hacer que tengan una expresión psicológica, filosófica, fisiológica y física en comparación con el cuento tradicional donde simplemente se asume que la princesa los posee y por ende se le da el epíteto de “bella durmiente”.

III.1.2. Entre lo mágico y lo cotidiano: “la durmiente disecada”

En *Galaor* el elemento cuya reficcionalización es medular para la trama es el motivo de la joven dormida por un encantamiento. El primer elemento reficcionalizado en esta escena es que tanto en el cuento recopilado por Perrault como en el de los hermanos Grimm tenemos que una de las hadas no le concede un don a la princesa para utilizarlo posteriormente con el fin de salvarla de la maldición que presiente que le lanzará el hada que no fue invitada.

En *Galaor*, después de que a Brunilda se le conceden los dones decide pedir ayuda: “¡Sufro! ¡Sacadme de aquí! ¡Decidme qué soy pues tanto padezco! ¡Almas comidas, ayudadme!” (p. 14). Quien aparece al rescate es un hada vieja: “Sota de Espadas, hada conocida en un tiempo como Morgana” (p. 15). Esto se debe a que para reficcionalizar lo ya mencionado Hiriart fusiona a ambos personajes; es decir al hada que no es invitada junto con el hada que decide contrarrestar el mal de ésta, aunque también fusiona a ambas con un ser del imaginario medieval que pertenece a la Materia de Bretaña y en específico al Ciclo artúrico: el hada Morgana,¹⁴⁵ con lo cual se medievaliza al personaje del cuento tradicional. En realidad se puede decir que Hiriart reficcionaliza a Morgana al otorgarle los atributos definitorios de los dos personajes, como lo demuestran sus primera palabras: “Soy Sota de Espadas, hada conocida en un tiempo como Morgana, y quisiera saber por qué no se me invitó al bautismo y a la donación” (p. 15).

Siguiendo lo anterior, también se puede decir que hay una inversión de términos en cuanto que aquí son las hadas las que otorgan los dones que afectan a la joven de manera negativa, “no sólo la transformaron en su aspecto físico, sino que la hicieron entrar al

¹⁴⁵ “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”. Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., p. 32. Véase también pp. 31-36.

mundo de la conciencia por una puerta falsa, constituyéndose en un ente paradójico: de suma inteligencia, pero de ignorancia abismal”,¹⁴⁶ mientras que es el hada vieja y sabía la que la socorre a través del “sueño de la disección”. Esta reficcionalización a través de la parodia en cuanto a inversión de términos se debe más que nada a que una de las dicotomías de la novela es la inexperiencia de la juventud contra la sabiduría de la vejez.¹⁴⁷ Esto se ve dado que Sota de Espadas es la mentora de las jóvenes hadas que erraron por culpa de la inexperiencia, puesto que como ella señala:

Mil veces dije, aconsejé, ordené que el trabajo y la construcción que no se comprenden cabalmente en sus causas y efectos consecuentes, no debe jamás emprenderse y levantarse. Las cartas se tiran sólo en gobernada y sabia mesa. Pero, en vano mencioné deformidades, monstruosidad, desórdenes y fealdad. En vano señalé que la magia y el orden de la naturaleza sutilmente se traman y tejen, se retuercen y anudan formando el tapiz santuario de nuestra operosa tarea. En vano: estaban ustedes para escucharme (p. 17).

De lo anterior puede inferirse que en *Galaor* vemos que los papeles de todas las hadas son reficcionalizados, porque si bien Sota de Espadas es una reficcionalización tanto del hada que salva a la Bella Durmiente como del hada que no es invitada, también cumple el papel de ser la mentora y responsable de las hadas que otorgan el don, las cuales son reficcionalizadas por Hiriart al hacerlas jóvenes: “Las cuatro hadas eran muy jóvenes y bellas y llamativas y reposadas: la mayor tendría trece años” (p. 12), lo cual también se puede notar por el epíteto “las magas niñas” (p. 13). Debido a esto tenemos que gracias a este cambio de papeles se reficcionaliza la causa del letargo así como su intención, debido a que en el cuento tradicional el letargo es la manera en que se suaviza el “mal regalo” de la muerte anunciada, mientras que en *Galaor* no hay un hechizo mortal lanzado en venganza por un agravio, sino que es la simple inexperiencia la que causa el mal. Es probable que Sota de Espadas decide salvar a Brunilda por haber escuchado su llamado de auxilio, pero también para resarcir “los dones en mala hora regalados” (p. 17) por las jóvenes e inexpertas hadas. A causa de esto, y en contraste con el cuento tradicional, el hada en su

¹⁴⁶ Elizabeth Corral Peña, art. cit., p. 156.

¹⁴⁷ Esto a su vez se debe a que como ya se mencionó en el primer apartado, esta novela es una novela de formación.

posición de mentora las castiga transformándolas en naipes, aunque paradójicamente ella misma tiene nombre de naipe.

Lo más interesante de esta reficcionalización es que en el cuento tradicional se duerme a la princesa para salvarla de la muerte haciendo que sólo tenga que dormir por cien años, mientras que Hiriart reficcionaliza esto haciendo que Brunilda sea la que pide al hada que acabe con su vida,¹⁴⁸ mas “Sota de Espada da la posibilidad de perder los nefastos dones tan gratuitamente recibidos y recobrar su imperfecta normalidad, y ya que se trata, al fin y al cabo, de una ‘bella historia de amor y muerte’, como diría el autor múltiple de *Tristán e Iseo*, el remedio para volver a la normalidad será el amor”.¹⁴⁹ La posibilidad que la vieja hada le otorga a Brunilda es la disecación: “ofrezco dormirla en el sueño profundo: propongo que Brunilda, la niña, sea por mí disecada. La taxidermia y sus agujas son la única salvación del dolor, porque es la disecación el humano recurso que pude enfrentarse victoriosamente a la magia” (p. 18). Aunque es notable que ése sea el recurso para salvarla en la novela, porque:

[las] artes taxidermísticas, [no son] nada propias para un hada tan poderosa como ella, pues, 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.¹⁵⁰

El hecho de que encontremos más de la Morgana hechicera ratifica la medievalización del personaje, aunque se debe notar que Hiriart recurre a elementos relacionados con la imagen estereotípica de la bruja: “cuencos, retortas, sustancias diversas y un caldero”, y no a elementos relacionados con la figura de Morgana. Pero lo notable es que precisamente se reficcionalice el contrahechizo del cuento tradicional con un “humano recurso” que en este caso es la disecación, lo cual le otorga a Brunilda su epíteto más importante: “La durmiente disecada”, que claramente hace alusión al de la joven del cuento

¹⁴⁸ “Nada pido, señora de razones esmeradas, sino que termine mi sufrir. Si, como decís, sobrecargada estoy de benevolentes maleficios, volvedme señora al sueño oscuro de donde broté; haced, encarezco, mi vida, breve tránsito” (p. 18).

¹⁴⁹ Aurelio González, art. cit., p. 215.

¹⁵⁰ Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 37. // Aunque debe destacarse que los hilos y en sí el tejido es algo más propio de los personajes de los cuentos tradicionales que de las brujas medievales.

tradicional, es decir “La bella durmiente”,¹⁵¹ pero precisamente lo primero que reficcionaliza Hiriart desde la donación es que Brunilda no sea bella, en contraste con la joven del cuento tradicional. Por eso es que a Brunilda no se le otorga ese don, sumado al hecho de que sea convertida en “obra maestra de la taxidermia” (p. 20), con lo cual ratifica que nos encontramos ante una parodia del personaje del cuento de Perrault, lo que se realiza gracias a la descripción carnavalesca que se nos da de la bebé disecada: “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). Esta cosificación de Brunilda contrasta con la joven bella que duerme en una torre en el bosque, quien aparece en la versión de Charles Perrault.

Otro elemento que reficcionaliza Hiriart es la fórmula del encantamiento, porque si en el cuento tradicional el hada dice “la princesa se clavará la mano con un huso; en esta versión 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”,¹⁵² en *Galaor* Sota de Espadas dice:

yo juro en el 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 [...] 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, realizare 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. Si el amor no se clavare en ella como mis agujas de costurera, permanecerá en su estado actual de admirable obra maestra de la taxidermia (p. 18 y 20).

Lo primero que notamos que Hiriart reficcionaliza es que en varias versiones del cuento tradicional es a los quince años cuando se pincha el dedo la joven, mientras que en *Galaor* desde bebé entra a ese estado, pero se estipula que cuando salga de él tendrá justamente esa edad. En otras palabras, como ya se dijo, en el cuento tradicional la belleza

¹⁵¹ Se le otorgan otros cinco epítetos que hacen referencia a su estado: “La durmiente” (pp. 24, 34, 99); “La santa dormida, disecada y sonriente” (p. 25); “La niña disecada” (pp. 34, 97), “La disecada” (pp. 39-97); y “La pequeña y dura durmiente disecada” (p. 97).

¹⁵² Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 38.

es un atributo que obtiene la joven desde la donación, mientras que en la novela de Hiriart es algo que se obtiene hasta después de haberse roto el hechizo. Aunado a esto, por medio de la disección otro elemento es reficcionalizado, ya que si en las otras versiones está durmiendo, en la de Hiriart se convierte en un objeto embalsamado, es decir en un cadáver que está vivo, en contraste con la “bella durmiente” que en algunas variantes da señales de que está viva aunque sólo duerme, siendo la más clara de éstas que en la versión de Basile puede concebir en ese estado. Además

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 “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.¹⁵³

Algo que debe notarse es que Hiriart reficcionaliza esto no sólo agregando el amor, sino que lo pone como una posibilidad para romper el encantamiento debido a que “Si el amor no se clavare en ella como mis agujas de costurera, permanecerá en su estado actual de admirable obra maestra de la taxidermia” (p. 20), en clara oposición al tono determinista del cuento tradicional en el que prácticamente está destinada a ser despertada por un caballero, a pesar de que nunca se mencione al amor. Por supuesto que esto implica la reficcionalización de otro elemento clave: el lugar donde queda “La durmiente disecada”. En el cuento tradicional se le pone en el castillo, pero

firent publier des défenses à qui que ce soit d'en approcher. Ces défenses n'étaient pas nécessaires, car il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer: en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des Tours du Château, encore n'était-ce que de bien loin.¹⁵⁴

¹⁵³ Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 38.

¹⁵⁴ Charles Perrault, ob. cit., p. 100.

Mientras que Hiriart reficcionaliza esto por medio de una inversión carnavalesca, ya que en lugar de mantenerla protegida, los reyes la convierten en un espectáculo:

Don Grumedán y doña Darioleta, reyes del País de las Liebres, ordenaron la inmediata construcción de un pedestal para Brunilda, la durmiente disecada. El monumento, fabricado de alabastro amarillo, era esbelto simple y su veteadado rojo oscuro lo recorría como fogata. Para que todos pudieran mirarla y la deseada transformación tuviese lugar, Brunilda fue colocada en el salón principal del palacio (p. 22).

Siguiendo lo anterior, lógicamente se da la situación contraria de la del cuento tradicional en el que pocos saben de la existencia de la joven, mientras que en esta novela se crea toda una peregrinación alrededor de Brunilda: “mas Brunilda no fue olvidada: su fama divulgóse por el mundo y creció a superstición; de todas partes acudían peregrinos a admirar el portento” (p. 24), por lo que “Príncipes, reyes, duques, barones y caballeros de todos los reinos acudieron al País de las Liebres a contemplar a la durmiente disecada; unos codiciosos de las muchas riquezas del reino, otros con la esperanza leal de romper con amor el hechizo de la durmiente, algunos enamorados ya de la Brunilda de quince años fresca y bella como una manzana” (p. 24).

Además, si la “bella durmiente” comienza a ser olvidada con el paso de los años, Brunilda por el contrario “no fue olvidada: su fama divulgóse por el mundo y creció a superstición; de todas partes acudían peregrinos a admirar el portento, al que por oscuras convicciones algunos dieron en llamar ‘La santa dormida, disecada y sonriente’” (pp. 24-25). Es decir, se mitifica a Brunilda, que es lo mismo que decir que trasciende.

Un último aspecto de la ficcionalización de Brunilda es que se le agrega un tópico propio de las novelas de caballerías: el de la dama que debe ser rescatada, dado que mientras los campeones están abatidos después de la aparentemente infructuosa caza del puerco del Automedonte, Brunilda es raptada, con lo cual

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, pero “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).¹⁵⁵

Las palabras de Famongomadán reflejan que no sólo se le ficcionaliza como la dama que debe ser rescatada, sino que también como un objeto que debe recuperarse poniéndola hasta cierto punto al mismo nivel que el Santo Grial, por citar un ejemplo relacionado con las novelas de caballerías.

III.1.3. Las dos princesas nacidas en un estuche de viola: Timotea la enana y Brunilda

En *Galaor* tenemos dos princesas Brunilda, la verdadera y la falsa, que es la enana Timotea. Este desdoblamiento, por llamarlo de alguna forma, ocurre porque “La princesa Brunilda fue raptada de los carros del príncipe Nemoroso por un guerrero llamado Famongomadán el negro. Don Oliveros fue en persecución suya. El doctor Grimaldi y el príncipe Nemoroso tramaron mi impostura, según escuché, para salvarte de las furias de Famongomadán el invencible” (pp. 128-129). Ellos pueden hacer uso de una enana para hacerse pasar por Brunilda por dos razones: la primera es que si bien es una enana, no es deforme, sino todo lo contrario como le dice Galaor: “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). La segunda razón es que se justifica su tamaño por el hecho de que

[cuando] el príncipe Nemoroso hurtó a la durmiente disecada, la guardó en el estuche de uno de esos artefactos musicales de cuerda llamados viola de gamba, y partimos con ella. Sepultada en esa oscura morada, la disecada cobró vida y despertó de su largo sueño; al tiempo que se animaba la durmiente se operaba en ella metamorfosis y nació la bella y tierna Brunilda. Mas no había hueco suficiente en aquella habitación para que la reanimada del sueño de la disecación creciese hasta la talla prevista, así obró la naturaleza cuerdamente y la limitó al tamaño, y un poco a las proporciones, de una viola de gamba (p. 99).

¹⁵⁵ Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., pp. 51-52.

Ese fantástico despertar genera una indeterminación porque si por una parte sabemos que en verdad despertó en el estuche de una viola de gamba, debido a que ella misma lo dice: “Nací en la dura envoltura de madera de un artefacto de cuerdas que sirve para cantar” (p. 149), por otra parte no podemos estar seguros de que tenga el mismo tamaño que Timotea; no obstante, cuando aparece la verdadera Brunilda jamás se hace mención de su tamaño, además de que para distinguir a la princesa de Timotea la reina llama a ésta “la pequeña Brunilda”, lo cual podría hacer pensar que la otra no lo sea. Esta indeterminación crea una doble ficcionalización de Brunilda, debido a que genera dos lecturas posibles: por una parte que tuvo un origen fantástico, es decir volvió a la vida dentro del estuche de una viola y se limitó al tamaño de éste, mientras que por otra parte que a pesar de nacer de dicho estuche nació de un tamaño normal. Independientemente de eso, si bien la ambigüedad sobre su tamaño está presente, es muy probable que los lectores se queden con la lectura fantástica y por ende con la posibilidad de una pequeña Brunilda.

III.1.4. El discurso maravilloso de la verdadera Brunilda

Un caso muy específico de ficcionalización en la novela es el capítulo 55 “La recobrada” en el que Brunilda le cuenta su historia a Galaor. Lo interesante de esto es que se ficcionalizan los eventos ya narrados en la novela a partir de la visión maravillosa de la verdadera Brunilda, que se debe a que, gracias al hechizo de Sota de Espadas, la princesa revivió a los quince años, pero al no haber vivido durante ese tiempo desconoce muchas cosas del mundo, lo que le permite tener una perspectiva maravillosa y distinta de la realidad que se refleja en sus palabras:

Nací en la dura envoltura de madera de un artefacto de cuerdas que sirve para cantar; ¿debí ser pues un laúd y fui niña por algún error? Muchas criaturas se congregaron a mi alrededor, grandes, pequeñas, cubiertas de pelo, anchas, estrechas, ¿soy única? ¿somos todos diferentes? He advertido algunas similitudes: vos, por ejemplo, y el otro que se fue volando, se parecen, ¿hay otros como vosotros?, ¿son muchos? (pp. 149).

Cuando dice “nacé en la dura envoltura de madera de un artefacto de cuerdas que sirve para cantar; ¿debí ser pues un laúd y fui niña por algún error?”, por una parte comprueba que Nemoroso no mintió y que Brunilda se encontraba en el estuche de viola,

pero por otra demuestra que la princesa posee la visión de una recién nacida, al grado de que se considera tal al usar el verbo “nacer”. Además, gracias a su carencia de conocimiento y a su deducción lógica, ficcionaliza la realidad textual al plantear la posibilidad de que los instrumentos musicales puedan procrear y, por ende, de que ella debió ser uno, a pesar de que por error haya nacido “niña”, lo cual lo ratifica más adelante cuando pregunta: “¿son mis padres artefactos de música?” (p. 149).

Además, se debe recalcar que desde estas primeras líneas Hiriart deja en claro que las palabras de Brunilda y por tanto toda esta reficcionalización se plantean como una posibilidad, ya que lo que hace es formularla como una serie de preguntas que a su vez hacen que reficcionalice los eventos como posibilidades, en ese sentido se debe de hablar más bien de una potencial reficcionalización o de una reficcionalización en potencia.

Quando alguien brota a la vida, ¿es siempre cargado y paseado a carrera en caballo negro?, ¿qué ceremonias incomprensibles son éstas, quién las hace observar tan escrupulosamente? Llegamos a este animal y volamos en él y vosotros danzáis tres días y tres noches, sin hablar, se os vio muy atentos y el baile fue hermoso, más ¿para qué?, ¿cuál es el sentido de todo esto?, ¿por qué no se hicieron acompañar por músicos? He visto otras danzas a la luz del fuego, pero ésta ha sido la mejor (p. 149).

En esta parte lo que Brunilda hace es reficcionalizar su rapto al plantear la posibilidad de que haya sido parte de un ritual iniciático, con lo que cambia el papel de Famongomadán de secuestrador a una persona que lleva a cabo esa ceremonia. Después Brunilda reficcionaliza la batalla final entre Galaor y Famongomadán convirtiéndola en una danza. Por la manera en que ella la describe se puede decir que la ve como una danza ritual; si al otro “rito” lo tachó de “incomprensible”, de éste se cuestiona su finalidad y su sentido. En todo caso, de ser un evento atroz lo convierte en uno bello al mostrar la similitud entre un duelo con espadas y una danza.

Escuché decir que nacemos de padres, ¿cómo son?, ¿son mis padres artefactos de música?, ¿son los vuestros como caballos o como pájaros? ¿Viven las criaturas en nidos, en carros, en caballos? Me han dicho que hay ciudades, ¿cómo son?, ¿se parecen a los árboles? Dicen que uno vive dentro de ellas, ¿están vivas y son enormes? ¿Penetra uno a ellas por el hocico? ¿En ellas hay reyes?, ¿de qué tamaño son?, ¿pequeños como un anillo o grandes como esos animales de trompa? (p. 149)

Aquí plantea nuevamente la posibilidad de que sus padres sean instrumentos de música, pero también de que los padres no sean de la misma especie que sus hijos. Además se plantea la posibilidad de que las “criaturas” vivan en medios de transporte, con lo que se muestra la confusión de para qué sirven. Siguiendo lo de los nidos, Brunilda al no saber cómo son las ciudades, se las imagina a través de su referente más cercano que son los árboles; después las animaliza al plantear la posibilidad de que sean animales enormes, lo que hace que ficcionalice la entrada como un hocico. Y finalmente ficcionaliza a los reyes por medio de una hipérbole, al plantear la posibilidad de que sean diminutos o gigantes: “He observado que algunas criaturas hablan y otras no, pero no entiendo la lengua de todas, por ejemplo, no entiendo lo que platican los pájaros, ni lo que gritan los perros, ¿por qué los perros hablan siempre a gritos?, ¿comprendéis lo que dicen? Los árboles y las yerbas son tontos: no pueden moverse, ni hablar, ¿están siempre tristes?” (pp. 149-150).

Con estas palabras se ratifica que en la percepción de Brunilda todos son criaturas; es decir, no hay una distinción entre humanos, animales y vegetales. En el caso de los animales esto es muy claro porque no plantea que sean distintos o menos inteligentes, sino sólo que hablan un idioma distinto, mientras que a las plantas sólo las distingue de los demás en cuanto a su nivel de inteligencia, el cual califica de inferior por su incapacidad para hablar y moverse, aunque plantea que esta incapacidad se debe a una razón emocional, a que “están siempre tristes”:

Decidme, ¿nacemos todos como somos?, ¿unos arrugados, otros sin dientes y con plumas, otros grandes como vos? Dicen que se crece, que se cambia con el tiempo, ¿también yo creceré?, ¿llegaré a ser tan grande como un monte o tan pequeña como un ratón?, ¿cuando crezca me brotarán plumas y podré volar? Me gustaría. ¿Quedaré para siempre como soy? Los que más me gustan son los que se parecen a mí. Una vez me vi reflejada en un espejo y me gusta como soy; espero no cambiar mucho, me disgustaría llegar a ser como esos grandes animales de trompa que no tienen pelo. ¿Como fuisteis antes de crecer? ¿Parecido a ese caballo? (p. 150).

En estas líneas Brunilda se pregunta si las personas nacen tal y como las ve, pero enseguida introduce el concepto del envejecimiento, el cual rápidamente es reficcionalizado

por medio de la hipérbole, puesto que la princesa se pregunta si literalmente puede llegar a crecer como una montaña o por el contrario disminuir de tamaño hasta estar a la altura de un ratón, o inclusive llevando los cambios al extremo de que se pregunta si le saldrán plumas y volará, o planteando la posibilidad de convertirse en un elefante. Por supuesto, la hipérbole funciona en el sentido opuesto también, por lo que se plantea la posibilidad de no cambiar para nada y en consecuencia no envejecer.

Después Brunilda sigue con las preguntas: “¿Decidme? ¿qué sigue la ceremonia? ¿Volverá el caballero volador y volveremos a galopar? ¿Cuáles son las reglas de estas ceremonias? Es que no sé ni dónde estoy, ni quién soy, ni qué sucede... y tengo tantas preguntas que hacer; por favor, tenéis que ver de disculpar mi insistencia... Nada comprendo” (p. 150).

Se pregunta el tamaño de esos objetos porque probablemente desconoce que el tamaño de los objetos varía dependiendo de la distancia, aunque al instante pregunta qué es lo que sigue en la ceremonia y si volverá Famongomadán. Lo interesante es que denomina “el caballero volador” a este último, lo cual implica que está reficcionalizando la caída del caballero al pensar que éste puede volar, cuando en realidad cayó del hipogrifo.

Al final se debe tomar en cuenta que toda esta reficcionalización se debe a que, en palabras de la propia Brunilda, “no sé ni dónde estoy, ni quién soy, ni qué sucede... y tengo tantas preguntas que hacer; por favor, tenéis que ver de disculpar mi insistencia... Nada comprendo” (p. 150). En otras palabras, es la ignorancia de la princesa la que la lleva a reficcionalizar todo, lo que implica que todo esto se debe a la indeterminación, dado que si se le desconoce, habrán muchos vacíos que deben ser llenados por culpa de esta falta de conocimiento. Y en el caso de Brunilda los vacíos la hacen reficcionalizar muchas de las cosas ocurridas en la novela.

III.2. La ficcionalización de los animales

En la novela de Hiriart si pensamos en los animales a partir de sus fuentes, nos encontramos básicamente con dos tipos: los animales legendarios¹⁵⁶ y los animales naturales, entendiéndose los primeros como aquellos provenientes de narraciones míticas y

¹⁵⁶ En cuanto a que no pertenecen al mundo real.

del folclor, y a los segundos como aquellos que existen realmente en nuestro mundo. No obstante, Hiriart ficcionaliza a ambos con el mismo mecanismo que es la medievalización, puesto que ambos tipos necesitan ajustarse al mundo textual medieval de la novela. Pero no sólo esto pasa, sino que los ficcionaliza de manera que ambos se presentan como criaturas maravillosas e hiperbólicas en algunos casos, lo cual se debe en la mayoría de las ocasiones a la perspectiva maravillosa cotidiana medieval que impera en este texto.

Además de estos dos, al hablar de los animales en la novela no se puede pasar por alto el ecosistema conocido como “El jardín de las trescientas jornadas”.

III.2.1. Animales legendarios en *Galaor*

III.2.1.1. El puerco del Automedonte

El primer animal proveniente de las narraciones míticas grecorromanas es el puerco del Automedonte, el cual nos remite a dos criaturas míticas: el jabalí de Erimanto y El Jabalí de Calidón. La primera de éstas proviene de uno de *Los doce trabajos* de Heracles, dado que “en la introducción a las características de la inmensa criatura se observa el parangón que Hiriart hace del cuarto trabajo de Heracles, 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”.¹⁵⁷ Efectivamente es similar a la manera en que Hiriart introduce a la bestia: “El Automedonte es un riachuelo, hijo del monte Dioras, que se retuerce por una región abrupta y selvática de aquel país; en sus márgenes creció inexplicablemente un puerco gigante que de cuando en cuando trotaba fuera de sus rudas comarcas y devoraba ganados, báculos y pastores, devastaba cosechas y derribaba pueblos enteros” (p. 26).

Sin embargo, el puerco del Automedonte, y todo el episodio de su cacería en sí nos remite a la narración mítica de la cacería del jabalí de Calidón en la que el héroe Meleagro junto un grupo de campeones dan caza a dicha bestia para salvar la región de Calidón. Esto es tomado por Hiriart “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

¹⁵⁷ Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 100.

hazaña”.¹⁵⁸ Ciertamente, uno de los elementos que Hiriart toma de dicha narración mítica es la presencia de un grupo de “héroes”, en este caso caballeros que en la novela se les denomina en conjunto como “los campeones”. Inclusive Hiriart reficcionaliza a uno de los personajes más importante de dicho mito, es decir a Atalanta, quien en la narración mítica es la primera en herir a la bestia y por lo tanto al ser ésta derrotada su piel le es ofrecida por Meleagro, papel que por supuesto no cumple en la novela de Hiriart, ya que Atalona de los Alhelés parece no cumplir otra función que la de aludir a la fuente griega.

En realidad algo que se debe tomar muy en cuenta es que, si bien este animal es una reficcionalización de los monstruos antes mencionados, Hiriart recalca que no es más que un cerdo hiperbólico cuando dice: “en sus márgenes creció inexplicablemente un puerco gigante” (p.26). A pesar de sus fuentes mitológicas el puerco del Automedonte, al igual que otros animales de la novela, no es más que la versión hiperbólica de un animal común y corriente. Pero precisamente a través de la exageración es que consigue convertirlo en el digno adversario de los caballeros. Esto se hace patente desde que se nos dice que es “un puerco gigante que de cuando en cuando trotaba fuera de sus rudas comarcas y devoraba ganados, báculos y pastores, devastaba cosechas y derribaba pueblos enteros” (Ibíd.). En otras palabras, lo primero que hace es describir el comportamiento de un cerdo llevado al extremo; por ello es que se come a los ganados con todo y pastores y destruye pueblos enteros.

Por supuesto que si la primera mención de este animal es hiperbólica, su primera aparición también lo es. La primera hipóbole en este aspecto es que a pesar de estar lejos la presencia del puerco se siente “Ronco, monumental como el doblar de las campanas en la noche, oyóse desde muy lejos, el gruñido del puerco: sin duda, devoraba las valientes jaurías de vanguardia.” (p. 29).

En cierta forma su hiperbólico gruñido sirve para generar expectativas sobre lo exagerado que es en realidad, las cuales inmediatamente son cumplidas tanto en su primera aparición: “Nadie suponía que el puerco del Automedonte fuese tan grande: don Galaor mirólo 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

¹⁵⁸ Ibíd., p. 101.

aliento derribaba mastines” (p.29), como en la última: “a lo lejos veía al puerco como una torre de carne y pelos que bufaba y rasca el suelo” (p. 38). Es decir, es una fiera veloz, pero gigantesca. Gracias a estos atributos es que los campeones aparentemente no logran derrotarlo. Inclusive después de que es herido por don Brudonte en su escape lastimero se ve este carácter grandilocuente y extremo: “huyo dando gritos lastimeros y fuertes como el ruido de la cascada” (p. 31).

Al final esta formidable criatura sólo es un cerdo doméstico de grandes proporciones, el cual a su vez es la reficcionalización de dos grandes bestias de la mitología grecorromana, que en esta novela tiene la función de ser la bestia a la que tiene que vencer el héroe en un ritual iniciático, aunque al final descubra que la bestia ya estaba moribunda.

III.2.1.2. Janto, el caballo de Aquiles, convertido en la parlanchina montura de Galaor

La segunda criatura de origen mitológico es Janto. Éste en el mito es un caballo hijo de Céfiro y la arpía Podarge, el cual junto con su hermano Balio es entregado como regalo de bodas a Peleo y después Hera le da el don del habla para contestarle a Aquiles cuando éste le reprocha a él y a Balio la muerte de Patroclo. En la novela de Hiriart, si bien se dice que era de Aquiles, Ana la sigilosa niega saber por qué es inmortal, y por qué puede hablar, pero se lo atribuye a algunas hadas:

el caballo que fue de un viejo soldado a quien no conocí y que llevó en vida el nombre de Aquiles... Ignoro por qué le fue concedido al corcel el don de la inmortalidad; ignoro también cuáles hadas le otorgaron el habla de los humanos y por qué 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).

Como se puede ver, en la novela se hace alusión al origen mitológico de este corcel,¹⁵⁹ pero el origen divino de su don es reemplazado por uno feérico más acorde con el imaginario medieval y específicamente con el de las novelas de caballerías. Además de que si en el mito el don del habla es momentáneo, esto es reficcionalizado al hacer que sea el

¹⁵⁹ Inclusive se le otorga el epíteto “el hijo del viento” (p. 146).

caballo el que haya decidido enmudecer porque “nadie atendía a sus deshiladas argumentaciones y muchos se reían de él” (p. 68). En la novela de Hiriart Janto al principio es cosificado en cuanto que es el objeto que supuestamente guarda el Hombre de las Pielas en su jardín. En este sentido Janto es medievalizado, puesto que este papel es uno más acorde con el de los objetos mágicos, como el Santo Grial en las novelas de caballerías.

Algo más que es reficcionalizado de Janto es en sí su don del habla, ya que no se entiende lo que dice, como revela una conversación entre Brunilda y Galaor:

Brunilda: “He hablado horas con este señor, pero no lo comprendo, ¿por qué no se expresa con claridad?”

Galaor: “Porque es un caballo, princesa.”

Brunilda: “¿Princesa? Me llamo Brunilda. ¿Qué importa que sea un caballo?”

Galaor: “Ningún caballo habla, sólo Janto, y lo que dice no puede ser comprendido.” (p. 152).

No se puede comprender lo que Janto dice más que nada porque en palabras de don Mamurra, el Hombre de las Pielas, “para un caballo la palabra *silla*, por ejemplo, tiene un significado diferente que para nosotros; y así todas las palabras” (p. 68). Aunque debe tomarse en cuenta que Hiriart “coloca fragmentos de la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero, en boca del animal elocuente dando como resultado un soliloquio arbitrario e incomprensible”,¹⁶⁰ y también de esta forma también reficcionaliza los fragmentos de esta obra, porque fuera de contexto pueden parecer los desvaríos de un caballo.

Como ya se había dicho, en *Galaor* aparece una de las funciones de los seres sobrenaturales en los cuentos tradicionales: la función de entregarle al héroe un don mágico, la cual en las novelas de caballerías es realizada en la mayoría de las ocasiones por un hada o alguna doncella sobrenatural. Esto es relevante en cuanto a Janto porque como apunta Cecilia Colón Hernández, él en cierta forma es un don que le entrega don Mamurra a Galaor después de que lo lleva con Ana, luego de que éste destruyó el Jardín de las trescientas jornadas.¹⁶¹ En este sentido, la función de Janto es reficcionalizada a partir del ya mencionado esquema de la donación creado por Propp; es decir, las tres funciones: que

¹⁶⁰ Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 103.

¹⁶¹ Ob. cit., p. 22.

el héroe sea puesto a prueba; la reacción del héroe frente al futuro donante; y cuando recibe el don.

III.2.1.3. El hipogrifo

El hipogrifo es una criatura proveniente del folclor medieval y específicamente de los bestiarios medievales. “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”.¹⁶² En *Galaor* se nos presenta una versión hiperbólica de estos seres debido a que el que aparece es una versión desmesurada, al grado de que sirve de campo de batalla:

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. [...] Famongomadán desmontó de un salto, con la princesa de ojos de color de trigo entre los brazos, y corrió al hipogrifo. La bestia batió estruendosamente sus alas de plumas pesadas como vacas y principió a elevarse.

Janto saltó y caracoleó sobre los lomos del hipogrifo. El gigante tomó altura (p. 147).

En la novela el hipogrifo es reficcionalizado al utilizar una hipérbole para que así pueda cumplir una doble función; ahora no sólo es una montura como en *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, sino que también es una suerte de campo de batalla volador gracias a sus exageradas proporciones. Por supuesto, al llevar al extremo sus proporciones físicas lo mismo ocurre con sus habilidades, lo cual se ve cuando se dice que es capaz de volar grandes alturas, dado que al poco tiempo de levantar vuelo “El hipogrifo se recortaba contra el cielo de tamaño de una paloma” (p. 147), lo que evidentemente implica que estaba a una altura inimaginable. Esto también se demuestra porque se mantiene en el aire una cantidad considerable de tiempo, ya que si bien no se dice explícitamente, se da a entender

¹⁶² Olga Lidia Hernández y Deyanira Zepeda, ob. cit., p. 105, n. 131.

que la bestia vuela continuamente durante tres días y tres noches, tiempo que duró la batalla que entablaron los dos caballeros.

III.2.2. Animales naturales

III.2.2.1.1. Las bestias con armadura, el *camaleopardatis* y la gallina gigante: animales africanos convertidos en bestias maravillosas

En *Galaor* tenemos la ficcionalización de tres animales africanos, de los cuales dos se encuentran en el jardín de don Mamurra y uno en el poder de Nemoroso. Aunque al hablar de este proceso se debe tomar en cuenta algo ya dicho: la visión maravillosa-cotidiana de la Edad Media, ya que, como se dijo anteriormente, ciertas cosas que para nosotros son comunes, en cuanto que no nos asombra su existencia, en esa época eran maravillosas o se les otorgaban elementos maravillosos. Eso se debe a que para “el hombre de finales de la Edad Media [...] su idea de de mundo estaba [...] enriquecida por los bestiarios, los lapidarios, los libros de viajes, los libros de caballerías y de vidas de santos que están repletos de situaciones, seres y lugares maravillosos que eran tan creíbles, para los hombres del Medioevo, como, por ejemplo, la descripción de un elefante al que quizá tampoco habían visto jamás”.¹⁶³ Por esto, es que a algunas criaturas reales se les describía con atributos maravillosos en los bestiarios medievales.

Un caso pertinente al hablar de animales en *Galaor* es el rinoceronte, este animal mítico [...] era conocido en el Renacimiento [y en la Edad Media] sólo por fuentes escritas antiguas que hablaban ampliamente de su presencia en la Roma antigua, en los teatros y en otros espectáculos. Pero, al no haberse transmitido ni una representación ni una descripción del animal para los primeros humanistas, esta fértil incertidumbre daba abundante material a ellos para discutir sobre el aspecto y las cualidades de esta bestia, y sobre el grato problema filológico de si el rinoceronte y monoceronte, unicornio y naricornio mencionados por distintas fuentes eran lo mismo o especies diferentes.¹⁶⁴

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 19. Véase, pp. 114-116.

¹⁶⁴ Tamas Sajo, “El *Studiolum* humanista: un espacio para la maravilla”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2003, p. 366.

El caso más conocido de esta confusión es el ya mencionado de Marco Polo, quien pensó y por ende escribió que los rinocerontes de Sumatra eran unicornios, pero feos y sin las características que el imaginario europeo le confiere a esta criatura; en otras palabras, él describe a un unicornio desmitificado. Curiosamente al ficcionalizar a este animal Hiriart no hace uso de esta conocida confusión, dado que en la obra nunca se le llama unicornio ni rinoceronte a decir verdad. En vez de esto usa descripciones medievalizantes como epítetos para denominar a este animal: “las armaduras vivientes y con cuernos” (p. 61), “bestia de hierro armada con un enorme cuerno” (p. 83), “La máquina de guerra” (Ibíd.), “El animal de hierro” (p. 84), “el toro con espada” (Ibíd.), “La bestia de hierro” (Ibíd.). Casi todas estas descripciones hacen referencia a un objeto característico de la Edad Media, es decir, la vestimenta del caballero, y por ello también su espada. Además, para ratificar esta ficcionalización, también se le otorgan descripciones semejantes a parte del cuerpo de dicho animal: “el yelmo de su testa” (p.83) y “la espada del toro” (p. 84).

Estas descripciones no son aleatorias puesto que corresponden a la idea de que el rinoceronte tenía una coraza o armadura similar a la de los caballeros, como se puede notar en el grabado que hizo Durero cuando en 1513 uno de estos animales llegó a manos del Papa.

Otro caso semejante es el de *cameleopardatis*, al cual se le denomina con este nombre en latín macarrónico y con otra serie de descripciones medievalizantes: “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... para llegar a donde mora es necesario cruzar el mar...” (pp. 57-58); “el animal de pequeños cuernos y lengua purpurina” (p. 60); “una torre jaspeada como un leopardo y de elegante carrera” (Ibíd.); “La torre con cuernos” (p. 83); “La torre animada” (Ibíd.); y “torre viviente” (p. 93).

Una constante medievalizante de estas descripciones es la mención de “la torre”,¹⁶⁵ la cual es uno de los elementos más representativos de los bastiones medievales, así como el ariete con el que se compara al cuello de este animal también es representativo de dicho

¹⁶⁵ Como ya dije al hablar de las descripciones medievalizantes en el capítulo anterior.

periodo. Tanto estas descripciones como su nombre, si bien tienen la función de ficcionalizar a este animal, lo hacen por medio de otro mecanismo: la indeterminación, debido a que es posible que el lector desconozca que el término *cameleopardatis* es “una versión macarrónica del término en latín (*camelopardalis*)”,¹⁶⁶ palabra utilizada por los romanos para denominar a las jirafas y que a su vez proviene del griego *kamēlapārdalis*, además de que lógicamente es parte de su nombre científico el cual es *Giraffa camelopardalis*. Si un lector desconoce esto, entonces el nombre además de no decirle nada puede hacerlo pensar en una criatura fantástica, lo cual se ve acentuado por culpa de las descripciones medievalizantes. Por ende, gracias a la indeterminación puede haber dos lecturas posibles de esta criatura; sin embargo, a final de cuentas la segunda va más acorde con la novela porque “la acción de buscar a un *cameleopardatis*, término que nos remite a un mundo exótico y lleno de fantasía, tiene más sentido y nobleza que la trivial acción de perseguir y capturar una jirafa, aunque aquel resonante nombre no sea más que una versión macarrónica del término en latín (*camelopardalis*)”.¹⁶⁷

Por último, está el caso del avestruz. Este animal sólo aparece en una ocasión, pero es ficcionalizado de una manera muy singular por la manera en que esa escena se desarrolla: “Corre una avestruz. Galaor perplejo da voces: ‘¡Una gallina gigante! ¡Una gallina gigante! ¡Vamos tras ella!’ Don Oliveros mira el prodigio con gesto de incredulidad” (p. 40). Esto es una medievalización porque, como ya se dijo, si bien no es algo que en la Edad Media se pensase, refleja la perspectiva maravillosa-cotidiana de esta época, ya que si se parte de lo ya dicho de que en textos como *Viajes* de Marco Polo se describen a los animales desconocidos a partir de los referentes maravillosos, — como cuando se encuentra con un rinoceronte en la Isla de Java y cree que es un unicornio—, en este sentido se está tomando el estereotipo de que a los animales “raros” se les solía confundir con animales maravillosos, pero que sea una gallina gigante implica una parodia de este concepto y una hipérbole en tanto que es un animal doméstico hiperbólico el que se presenta como maravilloso. Entonces que en la novela de Hiriart Galaor considere que un avestruz es una gallina gigante, implica por una parte que está utilizando su referente más

¹⁶⁶ Aurelio González, art. cit., p. 213.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

cercano para describir a ese animal extraño; sin embargo, también refleja la visión maravillosa medieval al pensar que es plausible que exista una gallina gigante.

III.2.3. Las maravillosas y cotidianas criaturas del jardín de las trescientas jornadas

El jardín de don Mamurra es un hábitat donde encontramos toda suerte de fauna y flora maravillosa. Antes de hablar de él se tiene que hablar de su origen, porque el jardín al final de cuentas es una suerte de espejo. Se debe saber que todo comenzó porque don Mamurra se enamoró y desposó a Ana la sigilosa, pero el día que tuvieron relaciones sexuales fue la última vez que vio a la mujer de la que se enamoró, al menos antes de verla anciana: “Esa tarde la perdí para siempre; nunca volví a encontrarla. Vivimos catorce años en el castillo; la torre azul fue para ella; nació nuestro hijo pero nunca volví a encontrarla” (p. 73). Esto se debe a que Ana la sigilosa es un ser que sufre ciertas transformaciones. “Ana fue doblegada por la maldición. Al nacer fueron acordados su figura y sus sentimientos: 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” (Ibíd.).

Ana está ficcionalizada por medio de una hipérbole. Esto radica en el hecho de llevar al extremo los sentimientos de una persona, al grado de que aquí se manifiestan en una apariencia distinta, por lo que Ana literalmente es “muchas mujeres en una” (p. 74), dependiendo de sus sentimientos o de lo que esté haciendo: “Llegó a fea del 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” (Ibíd.).

A partir de esto don Mamurra mandó a construir el jardín: “Llegó Diomedes el constructor y le pedí los más bellos y complejos jardines para observar las transformaciones de Ana. El constructor tardó siete años en erigir el jardín de las trescientas jornadas; y yo arruiné el reino con pesadísimas contribuciones al esplendor de estos parajes” (p. 75); un jardín donde se encontrarán todos los animales imaginables y por ello, en cierta forma, una representación de las transformaciones de Ana.

Literalmente en los jardines se encuentran toda clase de animales, paradójicamente los más comunes son los rinocerontes y los *cameleopardatis* porque como se dice desde el principio: “Toda especie animal y vegetal pululaba y medraba imperiosamente en los jardines” (p. 61). Aunque debe decirse que mucha de la flora y fauna de este lugar es ficcionalizada utilizando hipérbolos.

Al ser un jardín, lo primero que se describe de él es su flora:

Confuso de admiración y pasmo desmontó, se sentó en la yerba y contempló al vastísimo mar de colores armoniosamente turbulento; nada podía comparársele en hermosura y esplendor. Formaban los jardines una suerte de tablero policromado que circundaba el castillo, diminuto en el centro del orbe de follaje. Los cuadros anaranjados ostentaban luminosidad de fogatas; los negros, que se extendían como cálido terciopelo, no podían creerse; al fondo, cerca del castillo alzaban como cabelleras sus frondas los árboles azules. [...] los arbustos se alineaban en perfectas falanges; las hiedras se aferraban con sus larguísimos brazos salpicados de flores y pájaros; los montes de piedra transparente, enormes gemas en la complejidad de un vestido, traducían la luz en intensos y palpitantes colores irradiándola hacia todas partes; en el escudo amarillo de los pastizales retozaban grandes felinos rojos y las armaduras vivientes y con cuernos se aglomeraban en manadas entre riachuelos y charcos color limón; en el mármol blanco correteaban las cabras verdes; las coronas de los grandes árboles se erguían brillantes como yelmos de plantas marinas. [...] Muchas horas contempló pasmado los jardines que mudaban como opulenta piel sus texturas y tonos con la marcha del sol. En la noche cerrada brillaba todavía aquella inmensidad orgánica dotada de luz propia como una constelación ruidosa, quieta, perfecta (pp. 61-62).

La flora descrita es maravillosa, aunque para lograr esto Hiriart simplemente le otorga colores poco usuales como el azul o el negro, pero no sólo a las plantas, sino también a los animales y al agua; hasta crea gemas hiperbólicas a las que denomina “montes”. Además de la revelación de que los jardines son policromáticos, lo cual en cierta forma es una hipérbole porque está llevando al extremo la idea de que un objeto cambia de color dependiendo de la iluminación, hasta hacerlo literal y aplicarlo no sólo a la tonalidad sino también a la textura, aunado a la hipérbole de colores tan brillantes que tienen

bioluminiscencia. No por nada se le otorga a este lugar el epíteto de “los jardines de colores del Hombre de las Pielas”

Desde ese momento se esboza lo hiperbólico del lugar y se generan expectativas que son cumplidas en cuanto Galaor entra a este microcosmos, que es cuando se revela el segundo epíteto de este lugar: “el jardín de las trescientas jornadas”, porque “para llegar al castillo es preciso recorrer trescientas veces la distancia entre el cuerno de los retos y la puerta magna; exactamente trescientas veces” (p. 64). Inmediatamente de esto se nos dice una hipérbole sobre el lugar: “dentro está todo” (Ibíd.). Cuando el joven caballero se interna se nos describen más seres maravillosos y lo complicado que es internarse en dicho lugar:

Al inicio del viaje, Galaor quiso conservar en la memoria un mapa del jardín de las trescientas jornadas, pero pronto los helechos de piedra roja; los campos de arena púrpura poblados por escarabajos azules; los árboles blancos, frondosos, languidecientes como cascadas con monos pesadilla descolgándose como ágiles frutos; las enredaderas brillantes como cuchillos; los 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 transparente agua 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).

Esto además de dejar patente la cualidad laberíntica del lugar así como la imposibilidad de escapar por donde se vino, muestra un poco más de la flora y de la fauna de este lugar y como ésta es tan maravillosa que lo pierde literalmente. Los colores preciosistas y plásticos continúan, ahora con “piedras rojas”, “arenas púrpuras”, “escarabajos azules”, “árboles blancos” y “los peces azul cielo” que nadan en “estanques de transparente agua amaranto”. Las hipérbolas nuevamente aparecen en este caso con canarios amplificadas para ser tan grandes como la luna llena y pequeñas liebres que pueden correr en una mano, así como un campo que literalmente tiene el color del sol por lo que sólo puede cruzarse de noche. En realidad todas las descripciones del jardín y sus habitantes poseen dichos elementos porque precisamente así es como fue ficcionalizado este lugar en la novela:

El campo enano que cruzó confundiéndolo con pasto elemental, con sus cedros y robles del tamaño de tréboles y halcones de mosquitos, lo conmovió profundamente; los rebaños de

búfalos montoneros pastando sobre un bruñido tablero de hierbas blancas y amarillas, lo asustaron; el jardín de caracoles –de todos los tamaños, todas las formas y todos los colores– le ocasionó, pese a su belleza irrecusable, tan grande repugnancia que pensó en el regreso (Ibíd.).

Como vemos, aquí hay más colores preciosistas y artificiales, así como dos hipérbolos, es decir la de un ecosistema en miniatura y la del jardín de caracoles hiperbólicos, puesto que sin decirlo explícitamente queda patente que puede haber caracoles diminutos como un mosquito y gigantes como un caballo.

De hecho, cuando Galaor destruye los jardines de don Mamurra hace acto de aparición “un gigantesco caracol de jardín” (p. 80), que es un adversario formidable debido a que son elevados a proporciones gigantescas todos los atributos de un caracol común, como su caparazón: “‘Veremos qué armadura fue mejor forjada’, propuso el de Gaula mientras avanzaba hacia el caracol. El primer tajo de Galaor golpeó la concha y retumbó como piedra” (p. 80), o la cualidad de paralizar a su víctimas: “Galaor hundió una y otra vez aquella carne con su espada, pero sentía perder fuerza: una suerte de parálisis se apoderaba de él: la espada pesaba como una ternera en sus brazos” (Ibíd.). Esto hace que un animal inofensivo, como lo es un pequeño caracol, se convierta en una criatura fantástica o mejor dicho en un monstruo digno de ser derrotado por cualquier héroe de una novela de caballerías.

El jardín en sí mismo al ser tan hiperbólico es mostrado tanto como un lugar como un ser al que se debe derrotar. Es una de las criaturas a las que el héroe debe enfrentarse y por ello al derrotarlo obtiene un epíteto: “El destructor de portentos” (p. 81). Un lugar de “perfección esmerada” sólo podía ser destruido con un plan perfecto: “[enfrentar] unos jardines contra otros; el universo de don Diomedes será destruido por sus propias excelencias y perfecciones; será trescientas veces destruido” (p. 78).

III.3. Nemoroso y su corte extravagante

III.3.1. Nemoroso el loco y visionario: ficcionalización de un excéntrico personaje

El nombre Nemoroso es una marca de intertextualidad en cuanto a que nos remite a uno de los dos pastores protagonistas de la *Egloga I* de Garcilaso de la Vega, pero como ocurre con algunos personajes de la novela, el que aparece en *Galaor* no tiene ninguna clase de relación con su fuente. Esto se debe más que nada a que en este tipo de personajes la reficcionalización consiste en crear uno nuevo a partir de un nombre que nos remita a un texto anterior. En la novela el príncipe Nemoroso es un ser contrario a Galaor en muchos sentidos. Esto se hace patente desde el primer enfrentamiento entre ambos nobles: “los mismos astros pastorean las vidas de Galaor el cazador y Nemoroso el domador: había de criar y cuidar a mi Valeria para que él la cazara. Todo tiene sentido. La luna deja caer sobre nosotros sus efluvios blanquecinos: el dibujo de nuestras vidas se ata y anuda, como las dos caras de un talento; si Galaor no está, yo desaparezco” (p. 44). En otras palabras, tenemos la dicotomía entre el cazador y el domador. Esto se debe a que

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, pero 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.¹⁶⁸

En otras palabras, Nemoroso además de ser el cazador representa a un personaje de la literatura medieval: al noble desfuncionalizado, como lo son los infantes de Carrión en el *Cantar del Mio Cid*.

A Nemoroso se le da el epíteto “el loco”, puesto que Hiriart lo dibuja como un ente excéntrico que se rodea de todos los seres raros y exóticos que puede. Él tiene una perspectiva del mundo distinta a los demás. Muestra de ello es que se le denomine “don

¹⁶⁸ Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., p. 107.

Nemoroso el loco con su corte de monstruos, estudioso de todo lo raro y sutil” (p. 27)”, lo cual se debe a que es caracterizado como un coleccionista de rarezas que se rodea de seres grotescos, y debido a esto su corte es un espacio donde vive lo monstruoso.

Su obsesión por lo monstruoso se deriva de que Hiriart ficcionaliza a este personaje al otorgarle un canon de belleza invertido, lo cual se muestra desde que se habla de su corte, pero se revela por completo cuando se habla de por qué robó a la princesa:

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).

E inclusive cuando Sota de Espadas le informa que debe casarse con Brunilda, el príncipe le contesta: “jamás casaré con Brunilda a menos que le devolváis la hermosura que le fue robada cuando en mala hora volvió a la vida por arte de desencantamiento” (p. 160). Al final sólo accede a casarse con ella porque Galaor se lo pide, con lo que demuestra que efectivamente posee un canon de belleza invertido que puede deberse a 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”.¹⁶⁹ En cierta forma su canon de belleza invertido es una hipérbole en cuanto que se está llevando al extremo la idea de un hombre con dicho canon que llega al grado de preferir casarse con una aberración que con un ser humano. También su amor por los animales raros es hiperbólico, esto se ve cuando descubre al hipogrifo y dice: “Por este animal daría cualquier cosa [...], cualquier cosa: 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). Precisamente, él sólo accede a casarse con Brunilda porque se le regala este invaluable animal, con lo que muestra que es mayor su deseo por poseer un ser de tal magnitud, que su desprecio por la “fealdad” de la princesa, y a su vez ratifica lo hiperbólico de su canon de belleza y de su obsesión por los animales maravillosos.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 110.

III.3.2. Las esperpénticas criaturas que componen la corte de Nemoroso

Algo de lo que se debe hablar es de la “corte de monstruos” del príncipe Nemoroso. Ésta es un pequeño mundo en el que se manifiesta la inversión del canon de belleza del joven, ya que su corte es un microcosmos; existe por el simple hecho de que “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”.¹⁷⁰ En otros términos, se puede decir que su canon de belleza invertido no es otra cosa que una hipérbole de “la mórbida curiosidad que despierta en el hombre lo deforme” y su corte una manifestación física de esto.

Antes que nada, debe destacarse que la corte de Nemoroso por estar conformada por toda suerte “de criaturas raras y deformes, los extremadamente flacos o gordos, los enanos y gigantes, los de dos cabezas o cuatro manos que lo seguían a todas partes” (p. 27) hay una cierta carnavalización de estos seres; por ejemplo,

Unos se vestían con pieles de extraños animales y se tocaban con elegantes sombreros de alas dilatadas y enormes plumas blancas; otros se ornaban con collares complejos, con pulsos, con pectorales, con arracadas; otros andaban cubiertos por túnicas vaporosas de colores intensos y chillones; la mayor parte de ellos llevaban los rostros pintados de azules, de rojos, de verdes y parecían colecciones de máscaras de cera, de pelos o de carne de pulpo o de piedra (pp. 52-53).

En esta descripción vemos por una parte el maquillaje, elemento relacionado con los payasos y arlequines,¹⁷¹ los cuales suelen asociarse al circo y éste a su vez nos remite a lo carnavalesco, aunque estos últimos realmente pertenezcan a la *Commedia dell'arte*. Además, un elemento carnavalesco que se ve aquí es la comparación de los rostros con máscaras, elemento muy representativo del carnaval y que implica un ocultamiento de la identidad y por ello un desdoblamiento.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 107.

¹⁷¹ Aunque debe decirse que en realidad los arlequines usaban máscaras, pero en el imaginario actual se cree que utilizaban maquillaje.

Por supuesto, este tipo de descripciones se ven en muchos de los miembros de la corte del príncipe Nemoroso: “La mujer gorda lo abrazaba: vio sus ojillos brillantes, perdidos entre las arrugas y el púrpura de las ojeras, vio el cabello suelto y endurecido, vio el gran hocico gordo, los labios azulinos y la lengua como sangre entre los dientes” (p. 52). En este caso se carnavaliza la gordura de una mujer al describir su rostro como una suerte de máscara o disfraz grotesco, y también por la utilización de colores contrastantes que le dan dicha apariencia.

Mas éste no es el único caso. Muestra de esto es el caso de “Un anciano flaco y barbado, ataviado con piel de oso pardo, de ojillos muy juntos y nariz como pico de ave predatora, hablaba lenguarazmente a Galaor, moviendo los dedos de uñas larguísimas y corvas con expresividad, sin armonía ni compás” (p. 53).¹⁷² Aquí, por otra parte, se le carnavaliza dándole una apariencia esperpéntica y animalizada. Pero hay personajes que si bien no se les da una descripción tan detallada, no dejan de remitirnos al circo. Tal es el caso de “una jovencita con el rostro pintado de blanco y rojo” (Ibíd.), dado que esos colores son característicos de los payasos para el imaginario cultural actual.

Otro caso es el de “un jorobado con todos los dedos cargados de anillos, con peluca blanca espolvoreada de lentejuelas azules” (pp. 53-54). En este caso se carnavaliza a partir del estereotipo del disfraz en el carnaval, por la peluca y también por el travestismo típico de muchos circos actuales. Otro ejemplo que debe verse es éste, donde se dice que

De los carromatos iban saliendo las humanas y animales colecciones del príncipe: por una ventana asomaba su testa un enano, una gorda blanda como gato de carnicero amenazaba con voltear a saltos un carro, una criatura descomunamente alta observaba reclinada en algún techo, tres hienas dispararon sus infectos y amedrentados hocicos por entre los rayos de una rueda de madera, una turba confusa de niños barbados y mujeres caminando en cuatro patas se dispersó alrededor del de Gaula (p. 93).

Como se puede ver, esta imagen es una carnavalización del tópico de las personas espiando una conversación, porque en este caso por tratarse de la corte de Nemoroso todos los que lo observan son seres típicos de circos, sobre todo “los niños barbados y las mujeres

¹⁷² La animalización es un recurso usual en la novela para animalizar; por ejemplo tenemos también a “un hombre vestido con plumas de águila y halcón [que] pretendía volar y se estrellaba una y otra vez contra el suelo” (p. 54).

en cuatro patas”. En realidad, se puede decir que toda la corte de Nemoroso es la carnavalización de una corte medieval europea.

Partiendo de lo anterior, debe saberse que por su carácter circense hay una cierta carnavalización de los eventos en los que participan. La muestra de esto es la boda de Galaor y la enana Timotea, puesto que es un evento altamente carnavalesco en cuanto que posee imágenes de la fiesta popular:

El anciano flaco y barbado en versos endecasílabos recitó un largo y conmovedor epitalamio donde deseaba felicidad “al redentor de toda deformidad” y a la dulce Timotea de modos de coneja. [...] cada criatura practicaba para ellos sus mejores gracias y monerías: unos cantaban, otros bailaban, quién volaba en compleja acrobacia, quién aparecía y desaparecía animales y collares en laboriosas prestidigitaciones, quiénes regalaban muy condimentados pasteles [...]. La última en presentarse, entre el humo de los carneros recién cocinados y las copas rebosantes de vino rojo y la música concertada de grupos de curiosos instrumentistas, fue la Verde; y danzó para ellos, con gusto exquisito y refinamiento incomparable, algunas concertadas y muy amorosas melodías (p. 163).

En otras palabras, se agregan elementos de la fiesta popular a una boda con lo cual se logra la inversión carnavalesca, que en este caso le otorga a una ceremonia solemne elementos que un lector del siglo XX asocia con otro tipo de fiestas; por ejemplo, el mago que aparece y desaparece animales y hace trucos es algo que un lector moderno relaciona con una fiesta infantil, mas no con el sacramento del matrimonio; así como agregarle otros que tienen un origen medieval, pero que en algunos pueblos siguen llevándose a cabo, como el hecho de recitar poesía en honor de los recién casados. En sí el hecho de que se presenten por turnos es reminiscente del motivo de la entrega de dones, sólo que éste se reficcionaliza por medio de la carnavalización para que en vez de ser dones “cada criatura [practique] para ellos sus mejores gracias y monerías”.

La última que lo hace es la Verde, entidad de la cual debe hablarse porque implica una imagen de la fiesta popular, debido a que en cierta forma ella es una representación de la danza y más que nada de una danza dionisiaca, como se ve en la primera mención que se hace de ella:

La Verde morirá hoy desarticulada en su danza; será la perfección, todos lo sabemos, tú debes verla; nos hemos reunido en fiesta para verla arrancar todos sus huesos de sus

coyunturas y morir en la danza, lo logrará, lo sabemos, ¡oh! ¡está tan orgullosa! [...] vio venir una cosa andrógina, delgadísima y verde que se acercaba dando gritos. La Verde danzaba entre gritos: se enredaba sobre sí misma, blanda, deshuesada, saltaba, caminaba sobre las manos, rodaba y cada vez más aceleradamente se movía como hélice, se anudaba y deshacía, partía del suelo hecha nudo y en el aire surgían sus miembros, y se perdía la cabeza y los brazos se hacían piernas y las piernas brazos (pp. 54-55).

En este sentido, el elemento festivo radica en que la danza es descrita como un ritual, pero uno que implica un sacrificio: el de la danzante. Precisamente ella es descrita como un ser inhumano porque en primer lugar se le caracteriza como un ser andrógino, mas uno que tiene un baile hiperbólico, puesto que se lleva al extremo de que ella se mueve con una agilidad sobrehumana, ya que se dice que baila “deshuesada” una danza de movimientos puramente dionisiacos e inauditos, es decir un baile tan extremo que sólo en una novela podría ser posible. Quizá lo más hiperbólico de éste es su efecto en los otros:

El delirio creció, todos danzaban aullando, convulsos; algunos se revolcaban atacados, escupiendo espuma sanguinolenta por la boca, otros rodaban por el fuego; unos desgarraban sus ropas, se estrangulaban con los collares; el ruido del tambor crecía; algunos fornicaban en el suelo dando gritos; una anciana danzaba abrazada a una gallina; y unos peleaban atrozmente a mordidas, puestos en cuatro patas; dos convulsos rodaban abrazados y sangrantes; el tambor seguía batiendo... La lluvia apagó las fogatas (p. 55).

Esto ratifica el carácter dionisiaco de este baile, puesto que los participantes cual bacantes entran en una orgía que tiene hasta cierto punto un sentido ritual, pero la hipérbole radica en que el baile es tan contagioso que logra estos efectos que normalmente eran alcanzados con la utilización de alcohol u otro tipo de drogas. En otras palabras, se lleva al extremo los efectos que una danza puede tener en otros. Después tenemos que la Verde se acerca a Galaor y literalmente baila en él:

Galaor gritó; la Verde se le dejaba ir. Fue soltado por la gorda; Galaor, de pie, quiso correr, desenfundó la daga; la Verde lo atrapó y se enredó sobre su cuerpo; Galaor gritó; la Verde lo recorría; soltó la daga. Giró la Verde; Galaor empavorecido vio su cara: su boca torcida en un gesto de desprecio, los ojos enrojecidos, fijos, locos, furiosos. La Verde le escupió.

Todo dio vueltas en la oscuridad, los ruidos se fueron, el tambor se oía lejos, Galaor echó hacia atrás los cabellos mojados: no entendió ya si caía o volaba... (Ibíd.).

Como se puede ver, la danza hiperbólica se convierte en un combate que Galaor simplemente pierde porque ante todo la Verde no combate, sino que baila literalmente en el cuerpo del caballero hasta que lo hace perder la conciencia. En este sentido se puede decir que este combate es una ficcionalización de las artes marciales que sincretizan baile con pelea, como es el caso de la *Capoeira* o el *Pencak silat*, pero por lo dionisiaco y festivo se puede decir que se ficcionaliza a través de la carnavalización.

III.4. Famongomadán

III.4.1. Famongomadán el negro

El nombre de este caballero inmediatamente nos remite a un personaje del *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, es decir el “gigante del Lago Ferviente, que desafía a Lisuarte (II, 54). Se guía por el consejo de un ídolo, al cual ofrece la sangre de las doncellas, previamente degolladas. Lleva en su carreta a Leonoreta, a sus doncellas y a sus caballeros, siendo vencido y muerto por Beltenebros (II, 55)”.¹⁷³ En *Galaor* “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”.¹⁷⁴ Sin embargo, es pertinente aclarar que al ser su padre el mago Modiomodio, y por ello un humano, Famongomadán no es en verdad un gigante sino un semigigante.

Un elemento muy importante que lo reficcionaliza es su epíteto “el negro”, porque más allá de ser una referencia al color de su armadura, nos remite a un personaje proveniente del ciclo artúrico y después adoptado por el imaginario popular, por lo que ha prevalecido hasta nuestros días; es decir, el “caballero negro”,¹⁷⁵ figura que en dicho

¹⁷³ Juan Manuel Cacho Blecua, “Índice de los principales nombres propios del *Amadís de Gaula*”, en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula II*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1988, p. 1786.

¹⁷⁴ Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., p. 91.

¹⁷⁵ Aunque tampoco debe omitirse que este personaje también nos remite a Edward of Woodstock, el “príncipe negro”, padre de Richard II of England.

imaginario se caracteriza por antagonizar al Caballero blanco y por secuestrar a la doncella. Dicho rasgo lo comparte con el gigante de la novela de Rodríguez Montalvo, pero en realidad por la manera en que es caracterizado en *Galaor* se le puede asociar más con el caballero negro, dado que no sólo a él se le otorga este epíteto, sino también a lo relacionado con él. No se debe olvidar que Sardanápalo es “el negro”¹⁷⁶ y su castillo es “el castillo de los estandartes negros”. Pero hay una cosa que Hiriart reficcionaliza, y esto es la razón del rapto, dado que “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; mas, como infractor, ha pagado su presteza con la muerte”.¹⁷⁷ Debe notarse que en sí esta relación corresponde a las que vemos en las novelas de caballerías medievales y renacentistas puesto que como se dijo antes, las relaciones ilícitas son comunes en estas novelas,¹⁷⁸ debido a que claramente se puede ver que

no se debe culpar a Famongomadán 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, pero, 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.¹⁷⁹

Pero independientemente de que se haya consumado o no dicho acto, tenemos que Hiriart reficcionaliza la figura del “caballero negro” con las relaciones ilícitas propias de las novelas de caballerías, sólo que en este caso *Galaor* trunca dicha relación para cumplir su

¹⁷⁶ Nombre que en realidad es la versión latina y medieval de Ashurbanipal, rey asirio.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁸ Véase “Las uniones secretas”, en *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, pp. 102-114.

¹⁷⁹ Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, *ob. cit.*, p. 95.

misión de rescatar a Brunilda y hacer que se case con alguien a quien no ama y que por supuesto tampoco la ama.

III.4.2. Las estatuas vivientes de Famongomadán

La defensa de “el castillo de los estandartes negros” está conformada por “una galería de estatuas de bronce todas representando criaturas agresivas y monstruosas” (p. 140). Sólo se describen algunas:

un enano iracundo jinete espada en mano en una gallina [...]una criatura con cuerpo de atleta y cabeza de lagarto [...]una suerte de ángel con enormes dientes, garras y alas de metal [...] una mujer de fiera traza, dos enormes agujas afiladas; un nudo de culebras lanzaba sus cabezas febrilmente hacia todas partes; una rata corpulenta como una vaca agitaba la cola contra sus lomos; cuatro hienas mostraban entre los negros belfos los colmillos de vidrio; un apuesto doncel cuya armadura estaba compuesta por incontables y duras hormigas rojas blandía un sable delgadísimo con sus manos femeninas (pp. 140, 141 y 145).

La primera que los ataca es la del ángel: “don Oliveros, con la espada desenvainada, miraba fijamente en actitud de combate la estatua de una suerte de ángel con enormes dientes, garras y quietas alas de metal. [...] Con ruido de metales que entrechocan, el ángel de dientes de jabalí se elevó de su pedestal y se dejó ir contra don Oliveros” (pp. 141-142). Entonces al final de este corto enfrentamiento se nos revela la verdad sobre estas estatuas vivientes: “una flecha le atravesó la garganta. El cuerpo pálido y suave de un niño chocó contra la dura coraza de don Oliveros. [...] Galaor: ‘El ángel con garras de gato es un niño, don Oliveros.’ / Oliveros: ‘Labor de Modiomodio. Vamos de aquí Galaor, pronto se animará la tropa de bronce” (p. 142).

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.¹⁸⁰

Aunque el ejemplo es pertinente por pertenecer al *Amadís de Gaula*, de Garcí Rodríguez de Montalvo, en realidad no se debe perder de vista que los autómatas provienen de las narraciones míticas griegas en las cuales Hefesto y Dédalo entre otros llegaron a diseñar este tipo de objetos, como el gigante Talos contra el que se enfrentan Jasón y los argonautas en la *Argonautica*. Sin embargo, los presentes aquí parecen ser versiones carnavalizadas de éstos porque su apariencia no es bella o imponente como solía ser la de los autómatas, sino que es grotesca o burlesca como es el caso del “enano iracundo jinete espada en mano en una gallina” (p. 140).

La manera en que esta criatura es derrotada también es una inversión carnavalesca, dado que lo hace don Tristán el loco, quien en ese momento no tenía sus armas, pero el loco caballero

arrojó un polvo amarillento al paso del monstruo de metal, luego acicateó febrilmente su pobre rocín. La gallina estaba por darle alcance, cuando inesperadamente frenó su carrera. El enano enorme cayó de su cabalgadura dando gritos de espanto y furia. [...]

Galaor: “¿Qué hicisteis?”

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 tentación irresistible, como pudo usted observar” (p. 143).

Lo anterior es una inversión carnavalesca de un enfrentamiento entre dos caballeros en cuanto que se está convirtiendo al mismo en burlesco al hacer que sea la estatua de un enano montado en una gallina gigante, tal vez un avestruz, quien se enfrenta a un viejo caballero que lo derrota utilizando simplemente granos de trigo y unos gusanos, estrategia digna del protagonista de un cuento popular, pero no de un caballero de una novela de caballerías.

¹⁸⁰ Olga Lidia Hernández Cuevas y Deyanira Zepeda Soto, ob. cit., p. 93.

Debe tomarse en cuenta que, a pesar de su apariencia carnavalesca, estas criaturas, como todas las otras a las que se enfrenta Galaor, son dignas adversarias de un caballero de una novela de caballerías. Por ello es que para que Galaor pueda alcanzar a Famongomadán tanto Tristán como don Oliveros tienen que sacrificarse:

De pronto el rocín de don Tristán se vino abajo estrepitosamente; el caballero lanzaba desde el suelo briosos e inútiles tajos; veinte hocicos lo agredían por todas partes. “Por ti Matilde sin par, por ti.” Oliveros no logró ser desmontado: yacía exánime sobre su cabalgadura todavía batallante. Galaor miró cómo el enano de la gallina levantaba entre carcajadas la fiel espada de don Oliveros. [...] En el puente de las diademas restallaban por última vez las crines del corcel de guerra de don Oliveros y su bufido de combate se dejó escuchar lento y penetrante como una confesión a cada momento más entrañable (pp. 145-146).

En fin, se puede concluir lo anterior diciendo que ante todo tenemos un personaje al que se le otorga el nombre de un enemigo del Amadís y el epíteto de un villano prototípico de los caballeros, pero Hiriart reficcionaliza esto al hacer que realmente no sea un ser maligno, sino sólo un enamorado que pelea por estar con su amada y se vale de encantamientos dignos de una novela de caballerías.

CONCLUSIONES

Si bien ya se vio qué mecanismos son utilizados y cómo son utilizados, algo de suma importancia es que éstos tienen usos específicos, ya que se pueden utilizar varios mecanismos para crear el mismo efecto. En general, en la novela se encuentran tres usos distintos: para crear un efecto fantástico o maravilloso; para crear un efecto grotesco; y para crear un efecto cómico o lúdico. Un ejemplo del primero se ve en los animales, porque los mecanismos utilizados en ellos son usados para crear un efecto fantástico o mejor dicho para convertirlos en criaturas fantásticas por medio de la hipérbole como ocurre con el Cerdo Gigante del Automedonte: “don Galaor mirólo inmenso y duro como el torreón de una iglesia que desdeñando su corpulencia trotaba con prontitud ligereza de perro bravo. Lanzas eran sus cerdas y con la fuerza de su aliento derribaba mastines” (p.29). También se hace utilizando descripciones de tono medievalizante como epítetos para denominar a alguien, como es el caso de los rinocerontes: “las armaduras vivientes y con cuernos” (p. 61), “bestia de hierro armada con un enorme cuerno” (p. 83), “La máquina de guerra” (Ibíd.), “El animal de hierro” (p. 84), “el toro con espada” (Ibíd.), “La bestia de hierro” (Ibíd.). En otras palabras, en este caso los mecanismos, sin importar el tipo que sean, son usados para convertirlos en seres fantásticos.

Debe notarse que este efecto no sólo se usa en los animales, puesto que también lo tenemos en los humanos. Una muestra de ellos es Brunilda, ya que al reficcionalizar su despertar al hacer que sea en el estuche de una viola le otorga un origen mucho más fantástico que un simple despertar en una cama. Otra clara muestra es el caso de Ana la sigilosa, dado que en ella se lleva al extremo la idea de que el ser humano cambia dependiendo su estado de ánimo, lo que la convierte literalmente en un ser fantástico al cambiar de apariencia dependiendo de sus emociones: “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 [es] muchas mujeres en una” (pp. 73-74), o de lo que esté haciendo: “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).

En realidad hay muchos usos que se le pueden dar a dichos mecanismos. Otro que se ve desde el principio es el de crear un efecto grotesco; por ejemplo en el caso de Brunilda se utiliza la hipérbole para amplificar los dones y convertirla en un ser esperpéntico:

Por acción de los dones, la princesa habíase metamorfoseado: su cabeza, por guardar inteligencia había crecido desmesuradamente; los rasgos antes armoniosos de su cara, eran ahora los de un desapacible batracio; el cuello de incomparable cantora, era ancho y vigoroso como de luchador turco; los brazos y piernas de laudista consumada, eran musculosos y blancuzcos semejantes a los del discóbolo de mármol (pp. 16-17).

La carnavalesización de los miembros de la corte de Nemoroso que también hace que muchos sean esperpénticos o grotescos es otro ejemplo:

Unos se vestían con pieles de extraños animales y se tocaban con elegantes sombreros de alas dilatadas y enormes plumas blancas; otros se ornaban con collares complejos, con pulsos, con pectorales, con arracadas; otros andaban cubiertos por túnicas vaporosas de colores intensos y chillones; la mayor parte de ellos, llevaban los rostros pintados de azules, de rojos, de verdes y parecían colecciones de máscaras de cera, de pelos o de carne de pulpo o de piedra” (pp. 52-53).

Otro uso de los mecanismos es generar un efecto cómico o burlesco, como ocurre en la batalla entre don Tristán y la estatua de bronce de un “enano iracundo jinete espada en mano en una gallina” (p. 140), ya que al utilizar una inversión carnavalesca se vuelve burlesco un duelo debido a que el adversario es derrotado utilizando tan sólo semillas y gusanos con el propósito de distraer a la extraña montura:

Don Tristán arrojó un polvo amarillento al paso del monstruo de metal, luego acicateó febrilmente su pobre rocín. La gallina estaba por darle alcance, cuando inesperadamente frenó su carrera. El enano enorme cayó de su cabalgadura dando gritos de espanto y furia.

Galaor: “¿Qué hicisteis?”

Tristán: “No me requisasteis todas las armas, don Galaor. Conservaba en mis alforjas un poco de trigo y algunos gusanos” (p. 143).

Aunque al final no debe perderse de vista que sin importar el uso de los mecanismos todos tienen la misma función: hacer que los referentes se ajusten al mundo de la novela.

Este análisis de los mecanismos de ficcionalización es sólo una muestra de la utilidad que tiene un análisis de este tipo, ya que con él se puede comprender el proceso de ficcionalización por el que pasan los referentes al ser insertados en el mundo textual de la novela, así como el funcionamiento interno de la misma. En el caso específico de *Galaor* nos ayuda a entender cómo estos mecanismos se ajustan a un mundo cuya base de la ficcionalización son las novelas de caballerías.

Lo anterior lógicamente puede ser aplicado a otras obras, porque cada una tiene bases de ficcionalización distintas e inclusive otros mecanismos, por lo que el estudio de los mismos serviría igualmente para desentrañar el funcionamiento de sus respectivos procesos de ficcionalización, pero también para dar luz sobre los diversos procesos y mecanismos de ficcionalización utilizados por la multiplicidad de autores. Así mismo sería útil hacer un estudio comparativo tanto de los distintos mecanismos utilizados en varias obras como de los puntos de contacto y las diferencias entre los diversos procesos de ficcionalización, sin importar si se hiciera sobre una serie de obras que tengan la misma base de la ficcionalización en diversos libros de un solo autor o en varios libros de un género. Por ejemplo, podría ser revelador ver los mecanismos utilizados en otras novelas de caballerías del siglo XX, como *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz Mas, en contraste con los de *Galaor*.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti y Stith Thompson, *Aarne-Thompson Tale Type Index*, http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf_files/motif_types.pdf (25 de Mayo del 2011).
- ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1988.
- ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa: el imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores/Latinoamericana: Universidad Central de Venezuela/Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996.
- AGUIRIANO, Begoña, “La iniciación del caballero en Chrétien: *Erect et Enide*”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57.
- ALVAR, Carlos “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-33.
- ALVAR, Carlos y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.), *Libros de caballerías castellanas: una antología*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- AMEZCUA, José, “Estudio”, en José Amezcua (ed.), *Libros de caballerías hispánicas*, Madrid, Alcalá, 1973, pp. 9-90.
- _____, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españolas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- APTER, T. E., *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Bloomington, University of Indiana Press, 1982.
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990.

- BARNÉS REGUEIRO, María Luisa, *Los seres y lugares maravillosos en los libros medievales (caballerías, viajes, bestiarios y vidas de santos)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pp. 391-403.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª ed., México, Porrúa, 1995.
- BESSIÈRE, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974.
- BRINKER, Menachem, “Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy”, *Poetics Today*, 1-4 (1980), pp. 203-212.
- BORGES, Jorge Luis, “Utopía de un hombre que está cansado”, *Libro de arena*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996, T. III, pp. 52-56.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “La iniciación caballerescas en el *Amadís de Gaula*”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.
- _____, “Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandían*”, *Edad de Oro*, XXI (2002), p. 104.
- CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Bollingen Foundation, 1960.
- CARLSON, David J., “Lord Dunsany and the Great War: *Don Rodriguez* and the Rebirth of Romance”, en *Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 25, 1-2 (1995-96), pp. 93-104.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor 1999.
- CHASSAY, J. F., “Intertextualité”, en *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

- COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia, *Los elementos tradicionales y los símbolos profanados en "Galaor"*. Tesina de especialidad, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2001.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth, "Galaor: la decepción como sistema", *Anuario de Letras*, XXXIX, (2001), pp. 145-151.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*; trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GIGNOUX, A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "Galaor o la vehemencia de la perfección", en Sergio Fernández (ed.), *Ensayos heterodoxos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, T. I, pp. 207-220.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994.
- HATHAWAY, Robert L., "The Art of Epic Epithets in the *Cantar de Mio Cid*", *Hispanic Review*, 42-3 (1974), pp. 311-321.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Olga Lidia y Deyanira ZEPEDA SOTO, "Galaor" a lomos de la *intertextualidad*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- HIRIART, Hugo, *Galaor*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- _____, *Los cuadernos de Gofa*, México, Joaquín Mortiz, 1981.
- _____, *La destrucción de todas las cosas*, México, Era, 1992.
- _____, *El agua grande*, México, Tusquets, 2002.
- _____, *El actor se prepara*, México, Tusquets, 2002.
- ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en Dieter Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, (trad.) Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 99-119.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1986.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, 2ª ed., (trad.) José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, T. I, 1981.
- LECOUTEUX, Claude, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*, (trad.) Placido de Prada, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.

- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, (trad.) Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2008.
- “Los dos paladines o la amistad a prueba. Cuento caballeresco”, *Correo de Murcia*, 17 y 20 de Agosto de 1793.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Libros de caballerías castellanas: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 9-60.
- MARISCAL LUNA, Xiomara, “El *Baladro del Sabio Merlin*”. *La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- MARTÍNEZ, J. E., *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MICHAEL, Ian, “A Comparison of the Use of Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid* and *The Libro de Alexandre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1961), pp. 32-41.
- MIRANDA TÉLLEZ, Miguel, *Aproximaciones a la novela “Galaor” de Hugo Hiriart*. Tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- OLEA FRANCO, Rafael, “El concepto de literatura fantástica”, *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, 2004, pp. 23-73.
- ORR, Mary, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Cambridge/Oxford, Polity/Blackwell, 2003.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Morriña. La última fada*, en n. l., Salvat/Alianza, 1972.
- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: Siglo XX*, México, 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Coyoacán, 2004.
- PERRAULT, Charles, “La belle au bois dormant”, en *Contes*, ed. Gibert Rouger, Bordas, Paris, 1991, pp. 91-107.
- PONCELA, Serrano, “El mito, la caballería andante y las novelas populares”, *Papeles de Son Armadans*, LIII (1960), pp. 121-156.
- PRIETO, Francisco, “Constructivistas e iconoclastas en la generación del 68”, en Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 1995, pp. 107-120.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- RABAU, S., *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002.

- REDONDO, Agustín, “Tradición carnavalesca y creación literaria: Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataría en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), pp. 39-70.
- RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- RISCO, Antonio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.
- _____, *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.
- ROUBAUD, Sylvia, “Los libros de caballerías”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*; (ed.) Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- RODILLA, María José, “Libros de caballerías y novelas caballerescas”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 137-150.
- _____, “Literatura caballerescas”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 43-53.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, “Cuentos románticos a la búsqueda de lo sublime”, en Borja Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Cuentos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2008.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1988.
- SAJO, Tamas, “El *Studiolum* humanista: un espacio para la maravilla”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2003, pp. 365, 378.
- SAMOYVAULT, T., *L'intertextualité. Memoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SPRAGUE DE CAMP, L., *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*, Wisconsin, Arkham House, 1976.
- TEICHMANN, Reinhard, “Hugo Hiriart”, en *De la Onda en adelante: Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Posada, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, (trad.) Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán 2005.
- VAX, Louis, *L'art et la litterature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

VIÑA LISTE, José María, *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 2000.

WILLIAMSON, Edwin, “*El Quijote*” y los libros de caballerías, Madrid, Taurus, 1991.