

GALAOR: LA DECEPCIÓN COMO SISTEMA

Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique; il n'y a que le réel.

André Breton

1. Hugo Hiriart (México, 1942) es filósofo de formación que ha dedicado la mayor parte de sus páginas al teatro, al ensayo, al periodismo cultural y a prosas difícilmente clasificables desde una perspectiva genérica convencional. En 1972 aparece *Galaor*, novela que un año antes mereció el premio Xavier Villaurrutia. A diferencia de lo que se publicaba en esa época —literatura de la onda, experimentación formal y temática como la realizada por Fuentes o Del Paso—, Hiriart emprende con *Galaor* una recuperación y mezcla de géneros antiguos (tanto cultos como de tradición popular) a los que imprime nuevas características, pero sin buscar montajes complejos o perspectivas desacostumbradas. Como señala Aurelio González, *Galaor* parece estar situada entre el cuento de hadas infantil y la novela de caballería, siguiendo en líneas generales la estructura del modelo típico de la última¹. Y aunque la simbología esotérica y

¹ "...se trata de una narración centrada en las hazañas de un personaje, que se ramifican a partir de una aventura central: en este caso el rescate de la princesa Brunilda que, encantada previamente por un hada, ha sido robada". AURELIO GONZÁLEZ, "Galaor o la vehemencia de la perfección", en *Ensayos heterodoxos*, tomo 1, p. 208.

los saberes ocultos conforman un filón que suele aparecer en el género caballeresco, en *Galaor* una de sus presentaciones, la cartomancia, se inserta en la filiación de *Alicia en el País de las Maravillas*².

La parodia³ es el fundamento en el que Hiriart hace descansar la construcción de su novela. El mundo representado en el País de las Liebres nos sumerge en una atmósfera ficticia de vida en la corte, justas medievales y hadas madrinas que otorgan gracias a la tan esperada princesa, heredera de un reino pacífico de afables gordos, a quien las estrellas han dibujado una carta con su destino. Como puede advertirse con lo dicho hasta ahora, en *Galaor* se dan cita elementos básicos que forman parte del bagaje cultural de prácticamente cualquier persona. La gran cantidad de referencias a obras clásicas de la literatura —ésas sí sólo del conocimiento de lectores voraces, si no de especialistas— viene a abonar un terreno que nunca deja de despedir cierto aroma a tradición oral, subrayado en la nota que antecede al primer capítulo⁴. Pero la voluntad paródica de Hiriart, que se apoya en un amplio registro de intertextualidades, se dirige, sistemáticamente, hacia una lectura *decep-*

² Hay otros guiños a Carroll, como el personaje de Baltasar, o el diálogo carnavalesco de un huevo del tamaño de un confesionario con una cebolla azul. *Galaor*, p. 32. En adelante las referencias a esta obra se señalarán con el número de la página entre paréntesis.

³ Aquí entiendo parodia tal como la define LINDA HUTCHEON en su artículo "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en el que el *ethos* paródico se presenta como no marcado, por lo que puede adoptar un tono reverencial, a manera de homenaje, o uno crítico y peyorativo.

⁴ "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 [...]. Nosotros lo consignamos para eximirlo de los olvidos y para emanciparlo del parloteo y la charlatanería de las aves impostoras y con ello trasmutar el eco en voz" (p. 9). Se trata, pues, de transformar un relato oral en escrito.

tiva, en la que lo lúdico, el humor y la reflexión filosófica se toman de la mano.

2. Roland Barthes habla del carácter deceptivo de la literatura, propio de toda "buena" literatura, porque el escritor se dedica a multiplicar las significaciones "sin llenarlas ni cerrarlas", y se sirve del lenguaje "para constituir un mundo enfáticamente significante, pero finalmente nunca significado", a diferencia de la "mala" literatura, que practica los sentidos plenos⁵. Retomo aquí esa idea y la remito a la lectura. Como intentaré mostrar en estas páginas, al recurrente juego paródico de la obra se le imprime una característica que se convierte en sello inconfundible de todas y cada una de las convenciones genéricas, de las acciones, de las alusiones. El lector es defraudado una y otra vez por la infracción constante a las reglas que conoce. Y es que Hiriart *parece* seguir con minuciosidad los lineamientos establecidos, pero en realidad siempre termina dando un giro inesperado que transforma, que perturba, el sentido anunciado. El texto, entonces, conduce a la contradicción o anulación de las previsiones del lector. En términos de teoría de la recepción, puede decirse que Hiriart apela al horizonte de expectativas del lector y luego transgrede sistemáticamente las marcas de las referencias que retoma⁶. Esta violación sostenida tiene un efecto paradójico de significación que provoca, como veremos, que lo festivo se transforme en sombrío, lo leve en preocupante, lo promisorio en angustiante, sin necesidad de acudir a rasgos genéricos o lingüísticos que se pensarían más *ad hoc* para esos tonos.

En efecto, desde el inicio de la novela, en un episodio que parodia la historia de "La bella durmiente", cua-

⁵ "Literatura y significación", p. 317.

⁶ HANS R. JAUSS, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria" y WOLFGANG ISER, "La estructura apelativa de los textos".

tro hadas, “muy jóvenes y bellas y llamativas y reposadas” (p. 12), proceden a bendecir a la princesa Brunilda con los mejores dones que son capaces de otorgar. Cuando la última termina de hablar, los asistentes escuchan primero la voz musical de la princesa que todavía no cumple un mes, y luego ven la transformación que se ha operado en ella:

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).

También como en el cuento tradicional, una nueva hada se presenta poco después y pregunta la razón por la que no se le invitó al bautismo, pero siguiendo con la desviación al canon, en vez de lanzar la funesta amenaza, logra reparar hasta cierto punto la tontería de las hadas niñas mediante la disección de la princesa; pronostica, además, que gracias a un acto de verdadero amor despertaría a los quince años “bella y tierna como una manzana” (p. 20). El aspecto físico de los cinco personajes feéricos apuntala el contraste, pues la descripción angelical de las cuatro primeras y la fealdad de la quinta —quien, por lo demás, a pesar de su poca destreza maternal es capaz de enternecerse con el adefesio principesco— contradicen los esquemas y los hechos esperados a partir del binomio apariencia / tipo de acción.

Hiriart va elaborando núcleos de significación en los que rige la misma lógica. A lo largo de sesenta breves capítulos —algunos interrumpidos en momentos clave,

lo que recuerda la técnica digresiva de la novela caballesc—⁷, el lector se encuentra una y otra vez con este tipo de extravíos, que son los que dotan al mundo representado en la novela de su sentido más profundo. Así, don Mamura —conocido también como el Señor de las Pieles, lo que acentúa el matiz bárbaro que quiere darse al personaje—, es muy diferente a lo que se dice de él y en vez del ogro, del “asesino y poderoso depredador”, es un gigante amable y generoso; la apariencia insignificante de Baltasar-Diomedes va en sentido contrario a su ambición por corregir el orden imperfecto de la naturaleza; 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 Galaor⁸. Aun en detalles nimios se apuntan estos desvíos y marchas en dirección contraria, como cuando Sota de Espadas, ante la resistencia de Nemoroso a cumplir con su destino, lo amenaza con convertirlo en sapo, o cuando se hace la descripción del abrazo del fuerte Galaor y la bella enana Timotea, la cual no deja de presentar un sesgo grotesco: “sus pequeños brazos apretaron el ancho cuello de Galaor [...] mientras pataleaban en el aire sus piernitas” (p. 159). Y lo mismo sucede con los

⁷ Esta técnica consiste en “ir desviando la narración de un episodio a otro nuevo y de éste a muchos más, dejándolos todos momentáneamente inconclusos hasta darles remate uno tras otro en intrincada e ininterrumpida sucesión de aventuras de toda índole” (cxiv). SYLVIA ROUBAUD, “Los libros de caballerías”. En *Galaor* no hay tantas historias como para que pueda hablarse de las “tapicerías” medievales con las que se han comparado novelas de caballería clásicas, como *Lanzarote*.

⁸ Hay que señalar, sin embargo, que Galaor y Nemoroso son una especie de Cástor y Pólux, de destinos paralelos o, más bien, complementarios: nacieron el mismo día, uno caza y el otro domestica, uno cree en la acción y el otro en el destino. Como dice el propio Nemoroso: “el dibujo de nuestras vidas se ata y anuda, como las dos caras de un talento; si Galaor no está, yo desaparezco” (p. 44).

nombres. Hiriart puebla su novela con personajes homónimos de los participantes de obras clásicas, pero trastoca características y dignidades. Como señala González, en *Galaor* es posible ver la infiltración de aspectos del ciclo artúrico y toparse con personajes de *Amadís de Gaula* y de las obras homéricas, sólo que representan papeles distintos (p. 211). Así, vemos cómo Darioleta, que en el clásico español es la doncella que arregla la cita secreta entre Perión de Gaula y Elisena, padres de Amadís, adopta la categoría de reina de El País de las Liebres en la novela de Hiriart, o cómo Brunilda, personaje del *Cantar de los Nibelungos*, se convierte en la princesa monstruosa y disecada, que habrá de despertar gracias a un acto de amor semejante al de *La Bella y la Bestia*. Grumedán, Famongomadán, Urganda, Janto, el Automedonte, Diomedes, Calcante, Oliveros: todos son muestra de la libertad del diálogo que Hiriart establece con la tradición literaria⁹.

El proceso que a lo largo de la novela sufre *Galaor*, el hermano de Amadís de Gaula que Hiriart promueve a protagónico, va en el mismo sentido. En este caso parti-

⁹ También encontramos cualidades de personajes clásicos que se reactualizan, amplificadas, en otros de Hiriart sin correspondencia directa con sus antecesores. Me explico. En *Galaor* nos encontramos con Ana la Sigilosa, que muda de aspecto cuando muda de sentimientos. En el *Amadís*, Urganda la Desconocida, mezcla de maga y hada madrina que protege a Amadís desde el principio, es quien cambia su apariencia, de ahí el mote “la Desconocida”, aunque sus transformaciones no parecen ser tan variadas como las de Ana. La Urganda de *Galaor* es uno de los pocos personajes malos sin matices a los que *Galaor* se enfrenta; de hecho, es casi la antítesis de la buena Urganda clásica. La Sota de Espadas de *Galaor*, por otra parte, y tal como lo hace Urganda en el *Amadís*, puede estar en todo lugar sin ser sentida. Y Janto, que en la novela de Hiriart es el apelativo del caballo rojo que habla, el cual perteneció a “un viejo soldado [...] que llevó el nombre de Aquiles” antes de llegar a manos de don Mamurra (p. 59), toma su nombre del río de Troya, también conocido como Escamandro. Como puede verse, lo que aquí se mantiene es únicamente la referencia a ese sitio.

cular la transgresión se da en muchos frentes y niveles. Al enamorarse de la enana Timotea por error, pues la confunde con la princesa Brunilda, Galaor altera el final esperado, según el cual el caballero principal, el que da nombre a la obra, debe casarse con la princesa a la que rescata. Aunque Galaor sí recupera a Brunilda luego de enfrentamientos excepcionales que ponen de manifiesto la excelencia de sus cualidades caballerescas, realiza su mayor hazaña al acabar con Famongomadán, el caballero negro, un ambiguo ente de maldad que se ha apoderado de la princesa¹⁰. Pero Galaor hace bien al preguntarse si fue “recta acción” combatir a Famongomadán: al final del relato nos damos cuenta de que en realidad se trató de un error, pues junto con el caballero negro, Galaor aniquiló la posibilidad de un “final feliz” para la desdichada princesa, enamorada del caballero derrotado. Y Famongomadán es quien ama a la Brunilda “bella y tierna como una manzana”, a diferencia de Nemoroso el loco, capaz de sentir verdadero amor por la princesa disecada, pero indiferencia y hasta desprecio hacia la niña una vez que ha dejado de ser el “tierno horror” con greñas de puerco salvaje y cuello de gladiador.

De la misma manera, Galaor se equivoca al pensar que dio muerte al cerdo gigante —pues don Brudonte lo dejó agonizante— y al sentirse gran cazador por matar con una flecha a una gallina gigante —pues resultó ser Valeria, la avestruz domesticada de Nemoroso—.

¹⁰ Los personajes de *Galaor*, salvo contadas excepciones, no son entidades que se inclinan a un solo lado de la balanza del bien y del mal, como en los cuentos de hadas o en las novelas de caballería. El muy rabelesiano Mamurra es un “ogro” bueno, pero capaz de cometer injusticias con su pueblo por amor a Ana; en el País de las Liebres, gobernado con medida y sabiduría, se permiten injusticias y excesos cuando se roban a Brunilda; Galaor, si bien cree en los ideales caballerescos, da muestras de una soberbia que limita sus hazañas; Famongomadán, a pesar de la negrura literal y metafórica con que se describe, es capaz de sentir verdadero amor, etcétera.

Pero su mayor equivocación fue la certidumbre absoluta sobre el quehacer caballeresco con que empieza sus aventuras: “No hay nada que no se halle contenido en el esplendor de los cánones de la caballería”, dice a su compañero Oliveros (p. 39). A medida que avanza el relato —el cual tiene mucho de iniciático—, esta certeza se va desvaneciendo poco a poco, hasta el punto de que casi en las últimas páginas Galaor confiesa a la desconcertada princesa Brunilda su propio aturdimiento frente a muchas cosas de la vida, incluida la supremacía de la acción sobre la razón, lo que significa cuestionar la validez misma de la caballería y, por tanto, del género novelesco que ésta sustenta: Galaor acaba con la separación medieval entre letras y armas, al tiempo que invierte la médula misma de las novelas de aprendizaje. Muy sócráticamente afirma casi al final de la obra: “Yo bien sé que casi nada comprendo” (p. 151). El personaje pierde su centro cuando se decide a disminuir las bondades de la caballería, al grado de preguntarse si eso que construyen los caballeros no es equivalente a lo realizado por Diomedes (p. 125). Como veremos, esta analogía implica un profundo rebajamiento de una actividad que en un principio tenía por la más noble y apropiada.

3. El importante componente filosófico de *Galaor* tiene que ver con la razón de la existencia, la búsqueda de la perfección, la relación del hombre con el mundo. Galaor es el principal encargado —aunque no el único— de inducir a la reflexión a partir de sus aventuras y en conversaciones con otros personajes. Como en *Don Quijote*, libro parodiado en más de un sentido¹¹, el papel de lo humano y lo divino, de la acción y del pensamiento,

¹¹ La parodia a *Don Quijote*, siempre en tono de homenaje, va desde sutilezas tales como tocar a Nemoroso con una gorra roja, que recuerda al menos dos episodios de la novela de Cervantes en las que el protagonista —extravagantemente vestido, al igual que Nemoroso el día de su boda— lleva un bonete del mismo color (durante la “pelea” con-

sirven de fundamento para la especulación sobre la capacidad o incapacidad del hombre para construir el mundo que lo rodea. Y de ahí, como sostiene Carlos Montemayor, puede desprenderse el planteamiento literario de la novela de Hiriart: se ensalza “la pureza de un acto literario —esto es, un cuento, un poema— o bien, se ensalza un sentido que rebasa a ese acto —un pensamiento previo, una teoría, una concepción del mundo [...]. Todo *Galaor* es el poema excesivo, literario, de [...] esa trama: la fantasía embebida en sí misma, pensando en su estigmatizada historia de las letras” (p. 4).

Como he mostrado, las expectativas del lector se vienen abajo una a una, de la misma manera que el divertimento del cuento infantil plagado de aventuras caballerescas y de explicaciones esotéricas se convierte en realidad en un cuadro poco concesivo de la vida, en el que abundan problemas, infelicidades, desesperanzas, e intentos vanos por cambiar ese estado de cosas. Y la perfección, ideal del mundo caballeresco y no ajeno a la psique del hombre de cualquier época, que terminaría con los males de la humanidad sobre la tierra, se muestra en *Galaor* como algo inútil y aun contraproducente¹².

tra los cueros de vino [cap. 35 de la primera parte] y una vez que ha regresado a su casa después de la segunda salida y viste de verde con gorra roja [cap. 1 de la segunda parte]), hasta la reactualización de famosos episodios de don Quijote. En efecto, en el capítulo 46 de *Galaor* encontramos a un personaje loco, Tristán de Flandes, luchando contra un enorme tonel, al que confunde con el Automedonte, el cerdo gigante. La escena, por lo demás, hace reflexionar sobre el paralelismo que se da entre esta aventura y la que realiza Galaor cuando, al principio de la novela (cap. 13), cree acabar con el mismo Automedonte: sin que medie el “encantamiento del mago Montesinos” del que habla Tristán (en una nueva referencia a *Don Quijote*), Galaor tiene una percepción errónea del suceso pues, repito, el verdadero exterminador del cerdo fue el gigante Brudonte. Se apuntala de alguna manera la discusión sobre el carácter relativo de las acciones, así como sobre la dudosa supremacía de los actos sobre las ideas y los sentimientos.

¹² En su artículo, Aurelio González desarrolla una tesis fundamental: en *Galaor* la idea de la perfección como aspiración y meta se convierte

En la página inicial, el narrador señala: “cuando [la reina] mostró entre sus brazos a la heredera por diez años ansiada, la felicidad de la gente liebresca fue perfecta como un alfiler” (p. 11). Independientemente del tono juguetón de la comparación —el cual sirve para acentuar la atmósfera feérica de la novela— y de lo afortunado de la imagen, la intención apunta a crear un contraste entre esa perfección diminuta y las pretensiones de perfección desmesurada de Diomedes, creador del jardín de las trescientas jornadas, el cual contiene todo dentro de sus límites (p. 64). “La jaula de las maravillas” (título del capítulo 26) es, justamente, un lugar perfecto en que se ha encerrado de por vida a don Mamurra, el antiogro pelirrojo y dulce¹³.

El caballero Galaor, luego de varios días de búsqueda infructuosa para huir, logrará rescatar al gigante y escapar a ese orden implacable, al enfrentar unos jardines

en una paradoja, porque el lograrla, implica, justamente, el fracaso de la perfección (p. 208). Esta afirmación se relaciona directamente con mi propuesta de lectura deceptiva, dado que al contrario de lo que pudiera esperarse, los casos de perfección logrados en *Galaor* se transforman en pesadillas de las que hay que escapar. Me parece que la idea de González constituye un aspecto de lo que analizo en estas páginas, es decir, la búsqueda de la perfección no es sino uno, aunque muy importante, de los asuntos que Hiriart trata deceptivamente.

¹³ El bosque de zarzas y espinos que rodea el castillo en el que duerme por cien años la princesa de Perrault impedía la entrada a los curiosos y, al mismo tiempo, daba lugar a leyendas. La más común hablaba de un ogro que ahí vivía, junto con los niños que lograba capturar para comer, “sin que pudiera ser perseguido, pues él solo tenía el poder de abrirse paso a través del bosque” (p. 62). Como puede verse, la parodia de Hiriart retoma esta imposibilidad para tener acceso a un castillo, y en ambas historias el rumor habla de un ogro. El muro de vegetación que los rodea —uno, gris y amenazador; otro, colorido y maravilloso— son igualmente impenetrables y peligrosos. Las diferencias, sin embargo, son igualmente importantes. El del cuento infantil protege a la princesa y va a desaparecer mágicamente para darle entrada al príncipe que la sacará del sortilegio; en la novela de Hiriart, el castillo representa el lugar en el que Galaor encontrará el animal fantástico que Nemoroso exige para devolver a la princesa, y en

con otros y así destruir el universo de Diomedes, estrategia que recuerda la que Medea propone a Jasón para acabar con los hombres-dragón. A la par que admiración, Galaor siente repulsión por la creación de Diomedes, “constructor de jardines y perpetrador de infamias” (p. 62): “el mundo artificial de Diomedes me fue desde el principio aborrecible. La opulencia perfección me causó tanto asco como una marrana con afeites y peluca de mujer” (pp. 91-92)¹⁴. La única perfección posible, parece sentenciarse en la novela, es la que se asemeja a las pequeñas cosas sin importancia evidente, como los alfileres¹⁵. Y también, como dice González, a lo efímero de la acción de un caballero (p. 218), porque lo otro, lo que se piensa como algo definitivo, siempre termina por derrumbarse: “Todo es caduco, todo cae, amigo”, dice don Mamurra a Janto una vez que no queda de sus jardines sino una humareda raquílica (p. 85).

Y sí, las cosas comunes y corrientes parecen tener más posibilidades de salvación. Los dones de las hadas niñas —semánticamente bienintencionados pero de pragmática

el que se da la perfección más completa, y por eso, más amenazadora. Además, la naturaleza artificial creada por Diomedes no se abrirá a la llegada del héroe Galaor, sino que, por el contrario, se convertirá en el enemigo más difícil de vencer.

¹⁴ Es extraño, sin embargo, que sea Galaor el encargado de hablar del “yerro de Diomedes”, el cual consistió en “negarse a aceptar que pueda haber belleza y perfección en lo que no se entiende” (p. 92). Este personaje da pocas muestras de sensibilidad respecto a las cosas bellas aunque inútiles, característica que de hecho sirve para diferenciarlo, y así contrastarlo, de su gemelo opuesto Nemoroso. Por otra parte, el lector puede intuir, gracias a una prolepsis presente en el capítulo 21, la manera en que Galaor acabará con los jardines: “Pensaba que sólo las trampas atrapan las trampas; pero, ¿cuáles? ¿cómo?” (p. 60).

¹⁵ Aunque, por lo demás, es posible que Hiriart efectivamente considere al alfiler como un objeto de belleza particularmente lograda; ¿por qué, si no, hablaría del sagrado ibis como “sueño clavado en un alfiler”? (“Breve discurso sobre el ibis”, en *Disertación sobre las telarañas y otros escritos*, p. 13).

fallida—, no sólo la transformaron en su aspecto físico, sino que la hicieron entrar al mundo de la conciencia por una puerta falsa, constituyéndose en un ente paradójico: de suma inteligencia, pero de ignorancia abismal.

La tristeza de la princesa Brunilda —incongruente en ese reino de habitantes felices, sosegados, satisfechos, alegres (p. 11)—, se hace obvia desde la primera vez que articula un discurso. Hija de padres sencillos y de pocos alcances a pesar de su dignidad real, Brunilda estaría destinada de manera artificial —por la intervención de las hadas— a convertirse en 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. En vez de eso, la vida de Brunilda se cubre de un peso insoportable que sólo una vez en toda la novela parecerá cerca de aligerarse gracias al amor, cosa que no sucede por la intervención del caballero Galaor, como mencioné antes.

El tamaño de la desdicha y del malestar existencial de la princesa Brunilda sólo es comparable a la gran monstruosidad que se ha apoderado de su cuerpo. Sus primeras palabras:

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 doblegada vivo ignorante: ¿quién soy? ¿por qué soy castigada? [...]. ¡Sufro! ¡Sacadme de aquí! ¡Decidme qué soy pues tanto padezco! ¡Almas comidas, ayudadme (pp. 13-14)¹⁶,

dichas con la voz “espectacular y sonora” con la que se estrena, mantiene el tono lúgubre y desconcertado de

¹⁶ Brunilda es capaz de pasar de la mitología clásica a la cristiana, pero, al mismo tiempo, mostrar su ingenuidad y torpeza al dirigirse a

quien no acaba de entender cuál es el sentido de su ser y de las cosas que le rodean, tal como lo expresa en el capítulo 53, una vez que ha sido recobrada por Galaor de las manos del Caballero Negro, Famongomadán: “Es que no sé ni dónde estoy, ni quién soy, ni qué sucede... y tengo tantas preguntas que hacer” (p. 150). No es sino en el último capítulo, ya con un pasado y convertida en una “conocedora” de la vida de los humanos, cuando Brunilda, la tan esperada princesa de un reino feliz, muestra sin palabras que finalmente su entendimiento llegó a través de sensaciones, experiencias y sentimientos que distan por completo de la suerte reservada a las princesas de los cuentos de hadas. El día de su boda con el príncipe Nemoroso, momento en que, como dicta la tradición, concluye la historia de Hiriart, el lector adivina, o sería mejor decir confirma, cuál será la tonalidad que imperará en la vida de la muchacha “bella y tierna como una manzana”:

El camino [al altar] es largo para Brunilda y bajo los cielos de curva múrice, sin perder paso ni donaire, derrama una gorda lágrima en recuerdo del más amado de los campeones [...]. El sufrimiento no desaliña las facciones perfectas de Brunilda; mas, ya cerca de su prometido, una hermana igualmente gorda que aquélla, surgió del trigo de sus ojos y redujo a efímero y minúsculo reflejo los rostros sonrientes, los ángeles de piedra y la cascada de oro del altar catedralicio (p. 166).

4. La imposibilidad de calificar como “rosa” la historia de *Galaor* no significa que el lenguaje esté desprovisto de humor y de juegos verbales. Al contrario, la apariencia festiva del relato se mantiene en prácticamente todas las

una diosa con ese “señorita Artemisa”. Más humorístico resulta el recurso cuando se piensa en los atributos de Artemisa, a la que difícilmente le queda un apelativo que aquí suena dulzón e inocente.

páginas y no es sino en los remates en los que el lector va construyendo el anticuento infantil. Las aventuras que se relatan, las características de muchos de los personajes, las descripciones de 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 hadas¹⁷.

En este sentido, el lenguaje de la novela nunca adopta un tono de horror, de tristeza o de desesperanza. Uno de los grandes hallazgos de esta obra reside en que para transmitir sentimientos adversos no se acude a una dramatización, sino a la subversión sistemática de la que me he ocupado en estas páginas. Desde el principio, la risa que provoca la literalización de los dones opaca o, sería mejor decir vela, la terrible acción que se ha realizado. Lo mismo sucede cuando Brunilda pregunta quién era la "afable gorda" que venía a su socorro para referirse a su madre o cuando exclama "¡Dioses! ¡Soy tomada por un antropoide!" para hablar del mono Almanzor (p. 16); y también hay humor encubridor cuando Nemoroso emite un "¿Yo?" sorprendido porque Sota de Espadas le dice que es el más grande amador que hayan visto los tiempos (p. 157), o cuando se menciona a Pedro de Alvarado, describiéndolo como un "noble enano español" (p. 27); y hay recursos, como las asociaciones de elementos de diferentes registros (el amor y la pimienta, por ejemplo)¹⁸, que, aunados al humor, funcionan para mantener la aparente liviandad del relato.

A riesgo de simplificar, diría que el procedimiento retórico que funciona particularmente bien para apunta-

¹⁷ Si no piensa, claro, en lecturas como la de Bruno Bettelheim.

¹⁸ "La valentía es muy extraña prenda; no sé de nadie que la haya explicado cabalmente: no nace con nosotros y, creo, es intransmisible como el amor a una mujer o la afición al sabor de la pimienta" (p. 36).

lar el sistema deceptivo de la novela es el oxímoron, el cual resulta ser pieza fundamental del tono gracioso que recorre a la novela; el carácter contradictorio del recurso, por lo demás, consolida la esencia paradójica del relato. El oxímoron produce una tensión semántica que proviene de la supuesta violación de las reglas codificadas, a la vez que revela cierta cualidad estilística al fundir experiencias de signos contrarios.

Los oxímoros están presentes desde el principio del relato, tanto a nivel léxico (criatura “refinadamente torpe”, “universo de espléndida vileza”, “una constelación ruidosa, quieta, perfecta”, “gigantes enanos y enanos enormes”, etc.), como en grupos sintácticos mayores utilizados para descripciones (la de Sota de Espadas, por ejemplo, corresponde a la de cualquier bruja: manos huesudas y con nudillos marcados, jorobada, ojos de cerdo de mirada feroz, desdentada, pero tiene “voz hermosamente juvenil” y “risa de surtidor de agua fresca y purísima” [p. 16]). Otro caso: los perros que están listos para irse de caza tienen “ojos dulces” (p. 29). De igual manera, la aparición de esta hada está precedida y seguida por signos amenazadores (“torbellino rarificado de humo”, “al tocar el suelo el milagro de aire estalló ruidosamente” [p. 15]), que terminan por sorprender dada la ausencia de lo tenebroso. En efecto, Sota de Espadas llega en un “vapor de colores que se venía abajo con ingravidez de pluma” (p. 15), y a pesar del miedo de los presentes, el narrador se sirve del verbo “bailar” y de elementos de feria, como el mono que la anciana hada usa como tocado.

También hay oxímoros en el plano de las ideas. Las leyes de caballería que Galaor tiene introyectadas al principio de la novela lo hacen afirmar cosas como ésta: “Sólo quienes nacieron esclavos pueden hacer y renunciar según sus más inmediatos apetitos” (p. 39). Extraña sentencia que se explica por las contradicciones propias de las exigencias sociales. En su camino a la perfección

caballescra, Galaor no cree gozar de la libertad que le proporcionan su cuna y su albedrío.

Además de la literalización de las metáforas a la que aludí antes, Hiriart usa frases hechas que, gracias a un retoque, funcionan igualmente para dar humor a la obra. Así, nos encontramos a Famongomadán gritando que traerá a Brunilda “viva o disecada” (p. 35) o a Janto asegurando que “nave que no trota, no muerde” (p. 85). Y también se echa mano de comparaciones descabelladas (el puerco furioso atacaba con rapidez y obstinación de bailarina” [p. 30]), las cuales no sólo participan del humor al que aquí me refiero, sino que contribuyen a la conformación de la atmósfera fantástica del relato.

Con uno u otro recurso, Hiriart va una vez más en contra de lo esperado: convierte en denotativo lo que se quiere connotativo, retoma el sentido recto de lo que está hecho para su lectura figurada, transforma lo lexicalizado en novedad. No extraña, entonces, que la literatura de caballeros andantes ya no sea de caballeros andantes, como tampoco sorprende que Hiriart sea capaz de mostrar las facetas más ocultas y desazonadoras de la vida a partir de insignificantes trazos del comportamiento de sus personajes. Con precisión y delicadeza, Hiriart convierte el mundo lúdico de *Galaor* en campo propicio para examinar inquietudes inmemoriales de los hombres.

ELIZABETH CORRAL PEÑA

Universidad Veracruzana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amadís de Gaula*. Introducción de Arturo Souto, México, Porrúa, 1978 (Col. "Sepan cuantos..." 131).
- BARTHES, ROLAND, "Literatura y significación", en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 309-330.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- GONZÁLEZ, AURELIO, "Galaor o la vehemencia de la perfección", en *Ensayos heterodoxos*, tomo 1, México, UNAM, 1991, pp. 207-220.
- HIRIART, HUGO, *Disertación sobre las telarañas y otros escritos*. México, Martín Casillas, 1980.
- *Galaor*. México, Joaquín Mortiz / SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, segunda serie 8).
- HUTCHEON, LINDA, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en VA, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992, pp. 173-193.
- ISER, WOLFGANG, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.), (1987), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993, pp. 99-120.
- JAUSS, HANS ROBERT, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (comp.) (1987), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993, pp. 55-58.
- MONTEMAYOR, CARLOS, "Galaor", *El Heraldo* 390, 391, 392 (29 de abril, 6 mayo y 13 mayo de 1973), pp. 5, 3 y 4, respectivamente.
- PERRAULT, CHARLES, "La bella durmiente del bosque", en *Cuentos*. México, Porrúa, 1974, pp. 57-67.
- ROUBAUD, SYLVIA, "Los libros de caballerías", en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, pp. cv-cxxviii.