

Metamorfosis de motivos caballerescos y folclóricos en *Galaor* (1972) de Hugo Hiriart

Stefano BAZZACO
Università di Verona

Resumen

El presente artículo analiza los mecanismos de re-ficcionalización de la caballería literaria en la novela *Galaor* (1972) del mexicano Hugo Hiriart. En concreto, eligiendo como punto de partida los motivos folclóricos y el conjunto de motivos temáticos y narrativos que caracteriza el extenso corpus de los libros de caballerías castellanos, se tomarán en consideración la estructura y los expedientes ficcionales empleados por el autor para impulsar la adaptación del género a un contexto de recepción actual. El objetivo del trabajo es valorar cómo, por medio de la parodización y la configuración hiperbólica, Hiriart consigue recrear un universo caballeresco insólito, basado en una constante infracción a los tópicos convencionales, hasta interrogar sus propios personajes (y el lector contemporáneo con ellos) sobre cuestiones morales y existenciales que rompen con el horizonte de espera típico del género.

Palabras clave: Hugo Hiriart, *Galaor*, libros de caballerías, reescrituras caballerescas, parodia.

Abstract

This article deals with the mechanisms of re-fictionalization of chivalric genre in the novel *Galaor* (1972) by the Mexican writer Hugo Hiriart. Specifically, choosing as a starting point the folkloric motifs and the set of thematic and narrative motifs that characterize the extensive corpus of Spanish Books of Chivalry, the structure and the fictional ingredients used by the author to promote the adaptation of the genre to a context of current reception. The objective of the work is to assess how, through parody and hyperbolic configuration, Hiriart manages to recreate an unusual chivalric universe, based on a constant violation of conventional topics, to the point of questioning his own characters (and the contemporary reader with them) about moral and existential questions that break with the expected horizon typical of the genre.

Keywords: Hugo Hiriart, *Galaor*, Spanish Books of Chivalry, Chivalric Rewritings, Parody.

INTRODUCCIÓN

Galaor (1972), novela ganadora del premio literario Xavier Villaurrutia, es una reescritura caballerescas que podemos situar en el contexto de la recuperación y reficcionalización de antiguas tradiciones narrativas, en línea con una tendencia artística que se manifestó en México hacia la mitad del siglo XX. Su autor es Hugo Hiriart, filósofo de formación y polifacético escritor cuya producción abarca ensayos,

disertaciones lúdicas, cuentos, encuestas de periodismo cultural, obras teatrales y novelas difícilmente clasificables dentro claros patrones genéricos¹.

La heterogeneidad de las publicaciones de Hiriart no consiente encajar al autor en ninguna de las trayectorias artísticas que se estaban desarrollando en área mexicana durante esa década². En ocasiones, por el espíritu de innovación formal que la vertebraba, la producción de Hiriart ha sido puesta en relación con algunas tendencias desarrolladas por los escritores pertenecientes a la llamada generación de La Onda, corriente literaria que cuenta con la participación de jóvenes autores mexicanos inquietos hacia la sociedad en que vivían, en busca de nuevos caminos expresivos basados en la diversión satírica y una declarada actitud iconoclasta³; sin embargo, interpretar la entera obra de Hiriart desde esta perspectiva parece cuanto menos una simplificación. Se trata al contrario de un escritor fuertemente arraigado en su tiempo, capaz de adaptar su personalísima trayectoria artística al ambiente que frecuenta y experimenta, hecho de tensiones y preocupaciones sociales, a las que contesta con irónica amargura.

Si centramos nuestra atención en *Galaor*, exordio novelesco de Hiriart, quizás habría que buscar unos antecedentes autóctonos en las formas novelísticas experimentadas en los 60 por José Agustín y René Avilés Fabila, quienes bajo el magisterio de Juan José Arreola hicieron su debut literario, al igual que Hiriart, en la revista *Mester: Revista del taller literario de Juan José Arreola* (1964-66, véase Herz, 1989). Estos autores, siguiendo las pautas trazadas por el *Confabulario* (1952) de Arreola⁴, integran la reescritura de cuentos tradicionales con la ruptura de las convenciones narrativas del momento, abriendo la vía a una tendencia artística que ve en el poder transformativo de la literatura la válvula de escape a las angustias contemporáneas⁵. En manos de los intelectuales de *Mester*, la tradición y el folclor se convierten en un cajón de sastre capaz de desvelar, gracias al filtro de la metamorfosis paródica y burlesca, las opresiones del tiempo presente.

Como veremos, *Galaor* respeta esta postura. La obra, en efecto, presenta una mezcla de soluciones narrativas derivadas de los cuentos tradicionales, sutilmente

¹ Para una breve nota biográfica y bibliográfica de Hiriart remito al sitio de la Academia Mexicana de la Lengua (S. A., 2015).

² Confróntese al respecto la siguiente afirmación de Aurelio González (1991: 207): “Hiriart está tan alejado de los proyectos y búsquedas literarias de sus coetáneos como de las experimentaciones y logros de tipo formal o temático de autores como Carlos Fuentes en *Cumpleaños* (1969) o de Sergio Fernández en *Segundo sueño* (1976); o de la renovación de la temática mexicana hecha por Arturo Azuela en *El tamaño del Infierno* (1973), libros que aparecen en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la publicación de su novela *Galaor* (1972)”.

³ Para una introducción a la generación de La Onda, remito a los imprescindibles trabajos de Margo Glantz (1976; 1994) y al reciente estudio de Agustín (2004).

⁴ Se ofrece una pequeña muestra de la obra en acceso abierto al siguiente enlace: <https://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/confabulario/>.

⁵ Herz con respecto a la tradición inaugurada por el *Confabulario* afirma: “this compilation of compositions from the late ‘40s and the ‘50s marked the reappearance of the animal story but transformed by satirical ingenuity. Aviles made his literary première with *Fábula del pato inconforme* and *Fábula del perico parlante*, metaphorical tales of man’s spiritual and intellectual follies. Agustín’s earliest text, *Cuidado con el lobo*, rewrites the legend of Francis of Assisi” (1989: 18).

dispuestas dentro de un universo lúdico que invita a sondear inquietudes particulares y colectivas. Esta caracterización de la novela, que abrirá el camino para las sucesivas experimentaciones formales y paródicas de su autor, conforma un texto universal “entre la ficción pura y la reflexión filosófica sobre el papel del hombre en el mundo” (González, 1991: 208) que trasciende cualquier regionalismo para ahondar en las “inquietudes inmemoriales de los hombres” (Corral Peña, 2001: 160)⁶.

En estas páginas intentaremos destacar de qué manera Hiriart cumple con tal propósito, centrando principalmente nuestra atención en los efectos paradójicos generados por la constante transfiguración de temas y motivos de las tradiciones caballerescas y folclóricas. En concreto, destacaremos cómo el universo narrativo de *Galaor*, aparentemente dotado de una coherencia interna al estilo de los relatos idealistas, es en realidad un mundo al revés, un espacio paródico poblado por la desproporción, la deformidad y la exageración. Esto es evidente en muchos aspectos de la obra. El caballero protagonista es un personaje dubitativo e irresoluto; la princesa que él tiene que rescatar está enamorada del supuesto antagonista; las hadas madrinas son seres torpes, cuyos hechizos se convierten en maldiciones. Conforme avanza la diegésis, Hiriart transgrede todos los patrones típicos del relato heroico y desatiende constantemente las expectativas de los lectores, acabando por retratar un mundo surcado por la incertidumbre y dominado por una sensación de amargura que se desprende de las actitudes de sus personajes, dentro de una red de relaciones intertextuales que la novela entabla con sus hipotextos.

GALAOR DENTRO DEL GÉNERO DE LAS REESCRITURAS CABALLERESCAS

A continuación resumimos la trama de *Galaor*, novela basada aparentemente en la estructura del relato caballeresco. La novela se abre en la corte del País de las Liebres, reino imaginario gobernado en paz y desasosiego por los soberanos Grumedán y Darioleta, donde se espera con alegría el nacimiento de la princesa Brunilda. La niña heredera, al ver la luz entre festejos y justas, es bautizada en una ceremonia oficial presidida por cuatro hadas madrinas, quienes están allí para otorgarle unos dones que la califiquen eternamente como la más bella y sabia entre las mujeres. Sin embargo, la donación no tiene los efectos esperados y pronto la princesa se convierte en un horrendo ser velludo, padeciendo infinito dolor. Llega pues otra hada madrina, Sota de Espadas (un tiempo conocida como Morgana), quien, tras lamentarse del trabajo de las cuatro magas novicias, encanta a Brunilda para dar fin a su sufrimiento: la recién nacida, por efecto de un hechizo de taxidermia, se convierte pronto en un ser inerte y toma el nombre de Durmiente Disecada. El episodio se cierra con la indicación de que la recuperación de la princesa, resguardada dentro de un cofre y admirada por todos los

⁶ Con respecto a la composición de su primera novela, Hiriart revela: “sin estudiar literatura ni teatro, escribí mi primera novela, porque estoy convencido de que si algo nos gusta lo podemos aprender por nuestra cuenta. Cualquier persona puede contraer esa especie de enfermedad, que consiste en que uno se levante a escribir, sin saber por qué ni para qué, como una hiperadicción. Yo digo que cualquier cosa que nos separe de la vida cotidiana, que es espantosa, es una gran virtud” (en Price, s. a.).

visitantes, pasa por la llegada de un valeroso caballero que sienta verdaderos sentimientos de amor hacia ella y pueda romper con el encantamiento.

Al acabar la presentación del artefacto, la narración se desplaza a unos años posteriores, en el momento en que los reyes del País de las Liebres, durante las fiestas de Carnaval, convocan a su corte los más intrépidos caballeros del reino para cazar al Puerco de Automedonte, un enorme animal devastador que aterroriza esos parajes. La llamada atrae a muchos héroes, entre los cuales destacan el caballero negro Famogomadán, el coleccionista de monstruos Nemoroso, el caballero Oliveros y Galaor, hermano de Amadís de Gaula. La cacería de los héroes no tiene mucho éxito y lleva a la muerte muchos de ellos; sin embargo, los héroes, ya afligidos por el fracaso de la cacería, son sorprendidos por una nueva pena cuando, de vuelta a palacio, descubren la desaparición de Brunilda.

Es el punto de arranque de la narración. Inmediatamente los héroes acudidos al País de las Liebres emprenden una desesperada búsqueda de la princesa disecada: algunos salen de la ciudad, otros se quedan en la corte en busca de indicios.

Galaor, por su parte un tanto preocupado, decide enfrentarse solo al Puerco de Automedonte. Acompañado por Oliveros, con suerte mata al animal, que ya había sido herido durante la primera partida de caza. Galaor entonces es consagrado como héroe por parte de todos y empieza con Oliveros un viaje que los llevará a vivir un rico abanico de imaginíficas aventuras: visitan a la corte de monstruos demoníacos de Nemoroso; van en busca de un misterioso animal llamado Cameleopardatis que se parece a una jirafa; alcanzan los jardines de las trecientas jornadas, perfectos como paraísos terrenales; atraviesan el desierto de los anacoretas y vencen a la maga Urganda la Desconocida. Vuelven pues de esta primera salida llevando a la corte una enana encontrada en la residencia de Nemoroso que dice ser la princesa Brunilda.

Tras el júbilo de los reyes y habitantes liebreses, la enana revela secretamente a Galaor que ella no es realmente la princesa heredera y que ésta ha sido raptada por el gigante Famogomadán. Galaor entonces viaja al castillo de los estandartes negros y, acompañado por Oliveros y el viejo jinete Tristán de Flandes, emprende la batalla final contra Famogomadán.

Los compañeros mueren en el asalto al puente de las diademas, guardado por el ejército de metal, para permitir que Galaor alcance a Famogomadán. El duelo final entre los dos contrincantes tiene lugar en el dorso de un desmesurado hipogrifo y acaba con la muerte del gigante y el rescate de Brunilda.

Vueltos a la corte, Galaor se casa con Timotea, la enana que había disimulado ser Brunilda, mientras que Nemoroso, destinado al amor de Brunilda por ser el primero en despertarla, se casa con la princesa en un matrimonio de conveniencia.

A partir del breve resumen propuesto, es evidente que el relato establece una relación con una gran cantidad de hipotextos de naturaleza muy variada. De entrada, apreciamos que algunos episodios centrales del relato, como el encantamiento de la princesa y los dones de las hadas madrinas, conservan el recuerdo de famosos cuentos populares como *La bella durmiente*; sin embargo, se encuentran también guiños a *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll (por ejemplo en el caso de las hadas que tienen

nombres de cartas de baraja), a la tradición artúrica, a las sagas nórdicas y a la llamada materia de Roma, junto con la presencia de cuentos intercalados, disertaciones eruditas y soluciones narrativas que vienen de géneros literarios más recientes (como en el caso de la pesquisa de algunas jóvenes después del secuestro de Brunilda, que alude inevitablemente a una situación tópica de las novelas policíacas).

Lo que permite la incorporación de todos estos ingredientes es la estructura de la novela misma, que declaradamente imita los patrones típicos de los libros de caballerías castellanos, *bestsellers* del Siglo de Oro protagonizados por los caballeros andantes y asentados en la disposición de múltiples situaciones narrativas⁷. De hecho *Galaor* remite al extenso conjunto de motivos caracterizadores del género renacentista, como el tópico de la “historia fingida”, el rapto de la princesa, la *quête*, la bajada a los ínfimos, el ingreso en un jardín edénico, el combate con el monstruo y los desposorios finales. La presencia de estos elementos permite establecer un parentesco con el paradigma narrativo de los libros de caballerías e invita a incluir *Galaor* en el género de las reescrituras caballerescas del siglo XX. Este conjunto, a pesar de las dificultades definitorias que conlleva el empleo del término reescritura⁸, incluiría todas aquellas obras que “a partir de uno o varios hipotextos de la narrativa caballerescas aurisecular, explícitos o implícitos, se apropien de él/ellos hipertextualmente en modo significativo, o bien dejando traslucir su matriz hipotextual, o bien adoptando un distanciamiento burlesco” (Sarmati, 2021: 234). *Galaor* cumple decididamente con tales requisitos, puesto que explota reconocidos motivos caballerescos y los integra dentro de una nueva configuración diegética y argumentativa, proporcionando una suerte de mundo caballeresco invertido.

Un estudio más atento permite afirmar que el género de los libros de caballerías no es el único hipotexto que alimenta la imaginación de Hiriart en la redacción de *Galaor*. De entrada, es posible reconocer en el juego de inversiones paródicas propuesto la presencia del célebre antecedente cervantino, que se manifiesta de forma concreta en la caracterización del personaje Tristán de Flandes, caballero viejo y flaco que aparece en la parte final de la novela y que no sabe distinguir los límites entre realidad y ficción a la manera del Caballero de la Triste Figura. Sin embargo, coexisten en la narración, por medio de alusiones y paralelismos, otros subtextos distintos que, como hemos visto, van de los cuentos folclóricos a los relatos artúricos y norrenos, acabando por determinar la situación descrita por Sarmati, en la que “motivos procedentes del patrimonio universal del relato maravilloso tradicional (hadas, brujas, sirenas, amuletos, etc.) y de la fantasía nórdica (driades, silfos, gnomos, etc.) están enmarcados en un lábil contexto arturiano y combinados con elementos del mundo amadisiano” (2021: 235).

⁷ En palabras de Aurelio González: “La estructura de la novela es similar, en líneas generales, al modelo típico de la novela de caballerías, ya que se trata de una narración centrada en las hazañas de un personaje, que se ramifican a partir de una aventura central” (1991: 208).

⁸ Según Sarmati (2021) las dificultades que se encuentran a la hora de determinar qué es una reescritura derivan de dos motivaciones principales: la difuminación de los límites genéricos de la novela en el contexto de la postmodernidad y la intertextualidad plúrima que está a la base de muchas escrituras contemporáneas.

Desde el punto de vista formal, Hiriart se sirve de varios expedientes para darle cuerpo a una ficción que alimentándose de varias tradiciones preserva una coherencia interna. En primer lugar, si consideramos la disposición tipográfica del texto, es evidente que la novela tiende a la constante hibridación genérica, ya que presenta en su interior cuentos intercalados⁹ y enteros capítulos dialogados que apuntan a una estructura de tipo dramático¹⁰. Se trata de un recurso bien conocido en el contexto de las reescrituras caballerescas, del que ya se sirvieron, entre otros, Galdós (*El caballero encantado*, 1901) y Ángel María Pascual (*Amadís*, 1943; *Don Tritonel de España*, 1947; *San Jorge o La política del dragón*, 1949)¹¹. Junto a ello, desde el punto de vista del lenguaje empleado, la novela demuestra cierta tensión constante hacia la carnavalización y trivialización de los contenidos. Todo ello se obtiene por medio de la hipérbole, que busca la exageración de las características físicas de los personajes, y el uso del oxímoron, que genera imágenes antitéticas como las de magas gordas, ancianas muy hermosas y princesas que se parecen a monstruos enanos¹².

Finalmente, la ruptura con los motivos tradicionales se concreta por medio de dos recursos principales: la aparición de nombres propios que vienen de hipotextos literarios y populares y la inversión paródica de los materiales mutuados de la tradición. De tal manera, Hiriart “parece seguir con minuciosidad los lineamientos establecidos, pero en realidad siempre termina dando un giro inesperado que transforma, que perturba el sentido anunciado” (Corral Peña, 2001: 147).

Es a través de estos expedientes que el autor apela al horizonte de espera del lector (sea éste un especialista de la materia o un lector del tipo generalista) y ejecuta una transgresión sistemática de todas sus previsiones, generando una sensación de asombro y sorpresa. Veremos en detalle cómo el desdoblamiento de motivos caballerescos y folclóricos derivado de la constante violación de los moldes tradicionales dota al universo narrativo concebido por Hiriart de significados que sondan temas más profundos como la condición humana y el libre albedrío.

⁹ Señalamos la presencia en el texto de tres cuentos intercalados y una digresión, todos ellos introducidos por un epígrafe que funciona a manera de cabecera. Los cuentos intercalados son: “Ana la Sigilosa” (cap. 27), “La espada blanda y el desorden del mundo” (cap. 37), “Guerra de las guerras” (cap. 47). La digresión corresponde por otra parte al “Discurso de la escalera” (cap. 43).

Apuntamos también que, con un giro metaficcional de raigambre cervantina, en la novela se nombra también un libro supuestamente escrito por Don Diomedes y titulado “Tratado sobre todos los paisajes” (cap. 24), del que, sin embargo, no se cita ningún pasaje.

¹⁰ La presencia de tal recurso es muy frecuente, ya que se da en casi todos los capítulos de la obra. En ocasiones, como en los capítulos 15 y 16, se añaden también acotaciones entre paréntesis para destacar la postura de los personajes.

¹¹ En opinión de Sarmati, tal expediente sería síntoma del “derrumbe de las fronteras entre géneros literarios mayores (en este caso novela y teatro)” (2021, 240).

¹² Véase al respecto Corral Peña (2001: 158-59).

PRIMER NIVEL: LA INCORPORACIÓN DE INGREDIENTES CABALLERESCOS Y FOLCLÓRICOS

Como hemos visto, varios elementos de derivación caballeresca y folclórica alimentan el universo narrativo concebido por Hiriart; sin embargo, no todas las referencias tienen el mismo grado de importancia. De entrada, el acto de mutuar contenidos de la tradición se da a nivel de pequeños elementos del discurso (nombres propios, objetos significativos, apariencia de los personajes) que califican al mundo de ficción en que se desplazan los personajes. Se trata, en otras palabras, de pequeños guiños al lector diseminados a lo largo de la narración y que tienen la función de constituir un universo narrativo de por sí significativo, porque ya conocido y experimentado, capaz de generar todo un sistema de valores. Como dijimos, la constante infracción de este sistema de valores es el primer recurso que emplea el autor para generar un choque con las expectativas lectoras y vehicular unos significados distintos.

Consideramos en primer lugar el episodio del bautizo que abre la novela: en él encontramos dentro de un mismo espacio diegético referencias a obras distintas: los soberanos del País de las Liebres se llaman Grumedán y Darioleta, respectivamente ayo y doncella de Elisena en el *Amadís de Gaula* (1508); las hadas que administran la ceremonia tienen nombres de cartas de baraja y recuerdan los personajes de la corte de la Reina de Corazones de la *Alicia* de Carroll; la hada madrina Sota de Espadas, quien ejecuta el encantamiento, es conocida también como Morgana, hermana del rey Arturo en la tradición bretona; la recién nacida, nombrada Brunilda como la valquiria de la mitología norrena que encontramos en la *Saga Volsunga* y el *Nibelungenlied*, padece un hechizo que evoca el cuento popular de *La bella durmiente*, cuya versión más difundida es la de Charles Perrault¹³.

Es evidente que esta constelación de referencias literarias y folclóricas genera un efecto de familiaridad en el lector, que se sitúa en el medio de una red intertextual que supone conocer bien. Sin embargo, sus certezas caen una tras otra: las hadas son novicias poco experimentadas cuyos encantamientos generan un efecto contrario, transformando a la princesa en un pequeño monstruo; la hada madrina, nerviosa por no haber sido esperada, soluciona todo con un encantamiento que poco tiene que ver con la maravilla, puesto que congela Brunilda por medio de las artes de la taxidermia; hasta los reyes obran de forma insólita cuando deciden exponer a la disecada en una sala del palacio, convirtiéndola en un espectáculo cortesano. Es evidente que estamos colocados en un universo narrativo donde “se sintetizan en un mismo episodio dos o más referencias distintas, refuncionalizándose todo el conjunto por la interacción mutua” (González, 1991: 211), en este caso dotando la escena de la doncella aletargada, típica de los cuentos folclóricos como *La bella durmiente* y *Blancanieves*, de un carácter esencialmente humorístico y carnavalesco.

En otras ocasiones, la inversión pasa por el desdoblamiento de las características de un personaje de la tradición. Esta tendencia la encontramos por ejemplo en la integración del personaje de Urganda la Desconocida, maga madrina del ciclo de Amadís

¹³ Se empleó la edición en abierto presente en el repositorio Cervantes Virtual (Perrault, 2005).

de Gaula. Efectivamente, Urganda aparece con su propio nombre en la obra de Hiriart, sin embargo está caracterizada por una actitud principalmente malvada que remonta a las dueñas traidoras de los libros de caballerías, como la Malfado palmeriniana, la infanta Melia de las *Sergas* o la Sabia Doncella del *Lisuarte* de Feliciano de Silva¹⁴. En relación directa con estos antecedentes caballerescos, la Urganda de *Galaor* es una hechicera que vive en el Desierto de los Anacoretas, lugar que el protagonista atraviesa cuando vuelve de su primera salida en busca de Brunilda (cap. 38). En ese espacio áspero y salvaje, la maga mantiene la mala costumbre de raptar a todos los viajeros por medio de unos brebajes mágicos que enturbian los sentidos, puesto que se ha convertido en mujer “entendida en el arte de los filtros y pócimas”.

La imagen de la sabia, por lo tanto, muda por medio de la reficcionalización, cambiando de conducta y perdiendo sus poderes transformativos, derivados de la tradición artúrica y evidentes desde sus primeras apariciones amadisianas: el apodo de “desconocida” viene justamente de este frecuente cambio de apariencias¹⁵. Sin embargo, las características de la Urganda clásica son prerrogativas de otros personajes en la novela: por un lado, la función de hada madrina es desempeñada por Sota de Espadas, quien orienta el destino de los personajes; por otro, la capacidad de trastocar el aspecto exterior es una propiedad de otro personaje femenino, Ana la Sigilosa, capaz de mudar su semblante conforme van alterándose sus sentimientos¹⁶.

Es evidente que estamos frente a una sustancial multiplicación de los caracteres de la maga amadisiana, que van difuminándose en distintos personajes de la reescritura de Hiriart.

Además, en *Galaor* aparece también una evidente cita cervantina, concretada en la figura del caballero Tristán de Flandes. El protagonista conoce este personaje en la empresa final, antes de dirigirse al Castillo de los Negros Estandartes para enfrentar al gigante Famogomadán (cap. 45). Se trata de un loco “inofensivo” que “muchas cosas entiende”, un anciano “flaco y desgarbado, que monta un rocín en todo semejante a su jinete”: ya desde su presentación el parecido no deja lugar a dudas, se trata de un descendiente contemporáneo de Don Quijote.

Sería el mismo Tristán quien da cuenta de otras analogías con su modelo, ya que al resumir su historia expresa sus amores por Matilda, que define “dama de mis pensamientos”, y explica cómo su fama de valeroso caballero habría sido rebajada por obra de encantamiento por parte del mago Montesinos¹⁷. Además, durante el trayecto hacia el castillo del gigante, Tristán pronto se lanza contra un carro de tonel pensando se trate del monstruoso Puerco de Automedonte, replicando las célebres escenas en que

¹⁴ Se vean al respecto: Marín Pina (2009), Campos Rojas (2000), Sales Dasí (2001).

¹⁵ Sobre las magas caballerescas y la racionalización de sus poderes ya en los libros de caballerías se vean Hönig (2007), Cuesta Torre (2014) y Gutiérrez Trápaga (2017).

¹⁶ Confróntese al respecto Corral Peña (2001: 150, nota 9).

¹⁷ Las citas evidentemente son a Dulcinea y a la famosa cueva cervantina. Por otra parte, la idea de que las acciones del caballero fracasan por intervención de un mago, como se acordará, está ya presente en Cervantes, con la invención del archienemigo Frestón.

Don Quijote se lanza en contra de objetos inanimados como los molinos de viento (cap. VIII) y los cueros de vino (cap. XXXV)¹⁸.

Sin embargo, si por un lado las similitudes entre los dos personajes son muchas y manifiestas, el Tristán de Hiriart adquiere una nueva dimensión heroica en *Galaor*, ya que participa en la batalla final para cruzar el puente de las diademas. El anciano caballero en principio protege al protagonista del ataque de un enano que cabalga una descomunal gallina, sacando de su bolsillo un puñado de gusanos y trigo; en segundo lugar, participa con Oliveros al combate contra los monstruos de Famagomadán, falleciendo en fin bajo los golpes de sus contrincantes.

Frente al carácter humorístico que caracteriza gran parte de los episodios bélicos de la novela, resulta interesante destacar cómo la muerte del caballero está caracterizada por un sentido trágico. La sensación es que Hiriart a través del personaje de Tristán no quiera parodiar al texto cervantino, sino dar muestra de los poderes amplificatorios de la literatura: Don Quijote vuelve a renacer dentro de otro universo narrativo, connotado de forma distinta pero regido por un sistema de valores parecidos, y sorprendentemente este nuevo espacio puede cuajar con su imaginación, la que trastoca los toneles en bestias terribles o, que es lo mismo, los molinos en gigantes. Es el lugar adecuado para que el personaje literario pueda fallecer en paz, esta vez vistiendo hasta el final la indumentaria de caballero andante y gritando hacia los cielos el nombre de su amada en un último lance heroico¹⁹.

Junto con los ejemplos tratados, en *Galaor* destacan muchas alusiones a los libros de caballerías (Tabla 1). Estos elementos son una muestra significativa de como Hiriart aprovecha la red de referencias caballerescas para connotar su propio universo ficcional; pero no hay que olvidar que, como ya comentamos, en la obra se reficcionalizan también ingredientes pertenecientes a géneros populares y literarios distintos (Tabla 2).

NOMBRE	PAPEL EN <i>GALAOR</i>	REFERENTE CABALLERESCO
Galaor	Héroe	Hermano de Amadís
Oliveros	Caballero compañero del héroe	Oliveros de Castilla
Darioleta	Reina del País de las Liebres	Doncella de Elisena, madre de Amadís y Galaor
Grumedán	Rey del País de las Liebres	Ayo de Elisena, con Darioleta será rey de la Pequeña Bretaña

¹⁸ Veo un significativo parecido con el segundo episodio, porque en ambos el caballero es malgastador de vino.

¹⁹ Nótese al respecto cómo el autor logra un efecto épico por medio de la focalización interna, describiendo lo que ve Galaor al atravesar el puente de las diademas: “Del puente llegaba el estruendo de las armas, los gritos de guerra y los aullidos bestiales. Volvióse Galaor. Los bronces furiosos trepaban sobre los caballeros formando singulares torres animadas. Todavía brillaban las espadas de los campeones. 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’” (Hiriart, 1972: 146).

Famogomadán	Caballero Negro. Enamorado de Brunilda será matado por Galaor. Es semigigante ya que su padre es el mago Modiomodio	Jayán del Lago Ferviente, lucha contra Amadís en el <i>AdG</i>
Urganda la Desconocida	Enemiga de Galaor en el Desierto de los Anacoretas	Hada madrina de Amadís
Tristán de Flandes	Ayudante de Galaor. Es viejo y flaco, se dedica a empresas caballerescas que consagra a su señora Matilda. Piensa que cada acción suya está frustrada por el mago Montesinos. Muere con honor en la batalla final del Castillo Negro	Se parece a Don Quijote (la inversión se da en que no hace pareja con Sancho, sino con el pragmático Galaor). El nombre recuerda a su vez Tristán de Leonís
Morgana	Otro nombre de la hada madrina Sota de Espadas	Hada de la tradición bretona, aparece p.e. en la <i>Demanda del Santo Grial</i>
Arturo	Arturo el Jabalí, primo de don Mamurra y capitán guerrero	Rey de la tradición bretona

Tabla 1: Hipotextos caballerescos

NOMBRE	PAPEL EN <i>GALAOR</i>	REFERENTE LITERARIO O REAL
Janto	Caballo que Galaor obtiene del Hombre de las Pielas Don Mamurra. Habla, pero nadie le comprende	Caballo parlante de Aquiles
Automedonte	Río del que viene el gran puerco	Auriga de Aquiles
Diomedes	Don Diomedes, creador del Jardín de las Trecientas Jornadas	Personaje de la Guerra de Troya. El nombre recuerda también el dueño de caballos antropófagos del Octavo Trabajo de Hércules
Calcante	Rey del país de los Buenos Trigales, primo de Grumedán	Adivino de la <i>Iliada</i>
Acis	Pretendiente de Brunilda. Muere esperando que se despierte su amada, recordando al Acis gongorino	Enamorado de Galatea en las <i>Metamorfosis</i>
Policarpo	Señor de los juglares y esposo de Elephantina	Mártir y autor cristiano
Mamurra	Don Mamurra, Hombre de las Pielas y señor de los Jardines de las Trecientas Jornadas	Prefecto de César en Hispania y Galia
Almanzor	Mono, fiel compañero de Sota de Espadas	Comandante moro
Nemoroso	Raptor de Brunilda y colector de seres raros Es el alter ego de	Pastor de las églogas de Garcilaso

	Galaor: se casa con Brunilda pero sólo por sus intereses.	
Brunilda	Princesa protagonista, La durmiente disecada	Valquiria de la tardición norrena

Tabla 2: Otros hipotextos

Cabe por lo tanto preguntarse cuál es la función de tan articulado juego intertextual. Por un lado, en el caso de la inclusión de pequeños elementos del discurso, como nombres y objetos de la tradición, se trataría de simples guiños al lector, ya que “las referencias multiplican las posibles fuentes y van perdiendo sentido conforme tratamos de situarlas” (González, 1991: 230). Sin embargo, en otras ocasiones, como la caracterización del personaje de Tristán de Flandes que acabamos de comentar, la reficcionalización va más allá, multiplicando los significados, porque genera un inédito espacio de acción para los personajes, que pueden salir del papel habitual y experimentar nuevas aventuras. Es por medio de tales expedientes que la narración adquiere una componente autorreflexiva, buscando la participación activa del lector.

SEGUNDO NIVEL: LA RUPTURA CON LOS MOTIVOS CABALLERESCOS Y FOLCLÓRICOS

La implicación colaborativa del lector viene a ser aún más significativa en el contexto de la refundición de motivos heroicos pertenecientes a los libros de caballerías²⁰. Es por medio de una sustancial inversión de las etapas caracterizadoras de la trayectoria heroica que Hiriart busca el reconocimiento por parte del lector de una línea argumental resabida, la cual desatiende, reestructura y modifica, hasta generar una sensación de desorientación en el lector, que ve frustrada cada llamada a su horizonte de expectativas.

Un primer rebajamiento de tono en *Galaor* se da desde el principio con la introducción del tópico de la llamada “historia fingida”, un expediente muy explotado por los autores de los libros de caballerías, los cuales para legitimar sus narraciones siempre se apoyaban en la presencia de un texto anterior más antiguo. En los modelos renacentistas, el texto rescatado del olvido era normalmente una crónica, género diputado a la recolección de eventos reales que, por consiguiente, reafirmaba una vez más la autenticidad de cuanto se exponía²¹. Siguiendo a estos precedentes, en la obra de Hiriart el tópico introductorio se da de forma mediada, ya que se sugiere que el cuento deriva de una tradición oral difundida por unos pájaros habladores:

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 travesano.

²⁰ Al respecto se considere el magistral trabajo de Cacho Blecua (1979), quien puso en relación el *Amadís* con la trayectoria heroica de los cuentos folclóricos.

²¹ Sobre el tópico del manuscrito encontrado se vean Marín Pina (1994), Sarmati (2004, 2006), Campos Rojas (2012) y Gutiérrez Trápaga (2015, 2021).

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. (Hiriart, 1972: 9)

Como se puede apreciar, el motivo aquí se fundamenta en dos conceptos: el origen antiguo del cuento oral y la fijación del mismo para que esté al amparo de la palabrería fraudulenta y del olvido. Se trata de dos recursos muy difundidos que permiten colocar el relato en un tiempo mítico e indeterminado; sin embargo, es evidente que la metáfora animal y la repetición anafórica confieren un componente humorístico a la narración.

Además, son los mismos protagonistas, Galaor y Brunilda, quienes padecen los efectos de la carnavalización. Al respecto, la trayectoria heroica de ambas figuras permite determinar la vía a través de que Hiriart, invirtiendo los motivos narrativos tradicionales, logra alargar el discurso y reflexionar sobre el destino trágico de los seres humanos.

La princesa Brunilda, por ejemplo, se presenta desde el episodio del bautizo por su condición de mujer hechizada, sin embargo aún capaz de condicionar las acciones de los otros personajes. Por medio de su figura se revitalizan unos motivos caballerescos y folclóricos muy difundidos: el nacimiento imperial, la recepción de dones, la cristalización por medio de las artes mágicas, el rapto y la consiguiente liberación, las bodas con el héroe prometido.

De entrada, todo este conjunto de elementos tópicos se manifiesta de forma trivial. El nacimiento de Brunilda, como en los mejores cuentos de hadas, se da en una corte festiva, con músicos, juglares y otros tantos entretenimientos espectaculares. El narrador subraya la efectiva perfección del momento cuando declara: “en el orbe pulcramente dispuesto de la catedral, todo estaba en su orden”; no obstante, atisbos de preocupación se perciben en pequeñas señales lingüísticas, por ejemplo cuando aclara “la felicidad de la gente liebresa fue perfecta como un alfiler” (Hiriart, 1972: 11), despertando una sospecha en el lector. Se trata de expedientes discursivos con que se anticipa el inminente fracaso amoroso de la princesa, que se concretará pocas páginas después durante la ceremonia.

En efecto, de acuerdo con la tradición folclórica, es frecuente que el bautismo de las princesas esté acompañado por una donación: normalmente, los dones pertenecen al campo de los caracteres excepcionales y, entregados por unas magas buenas, necesitan de cierto tiempo para surtir los efectos esperados, por ejemplo cuando la princesa haya alcanzado los quince años de edad y haya cumplido con los requisitos de una predestinación benéfica²². Hiriart, al contrario, hace hincapié en el tópico de la donación para dar paso a una variación trágica. Las cuatro hadas novicias conceden a Brunilda unos caracteres que deberían calificar a la niña como un ser excepcional, dotado de extremada inteligencia, bondad, voz musical y elocuencia; sin embargo, al adquirir este conjunto de atributos sin haber alcanzado una forma adulta, se genera una paradoja. El desarrollo de una conciencia subjetiva adulta no ha ido en paralelo con una progresión física, y la transformación adquiere un sentido trágico por efecto de la hipérbole de que

²² Macossay Chavez aclara la presencia de hadas durante una función religiosa basándose en el sincretismo entre lo maravilloso cotidiano medieval y las prácticas cristianas (2017: 90).

los dones se manifiesten con anticipación: la princesa se transforma en un horrible monstruo enano que padece infinito dolor, porque siente ya como si fuera mujer más madura. De este modo, debajo de una pátina humorística que podría suscitar en principio las risas del lector, Hiriart es capaz de vehicular inquietudes más profundas que se concretan en el papel narrativo de su personaje.

Siguiendo en el análisis, por medio de la intervención resolutoria del hada madrina Sota de Espadas, Brunilda padece un hechizo que también guarda algunas incongruencias con la tradición. Si pensamos en el cuento de *La bella durmiente*, por ejemplo, la princesa padece un encantamiento para estar resguardada de algún acontecimiento nefasto. Su aspecto no sufre modificaciones, es el de una mujer ideal cuya belleza se cristaliza para cien años en la espera de alguien que la rescate de un largo sueño. Por otro lado, la Brunilda de Hiriart es una pequeña abominación que con sus últimas fuerzas desea su propia muerte: “Nada pido, señora de razones esmeradas, sino que termine mi sufrimiento. Si, como decís, sobrecargada estoy de benevolentes maleficios, volvedme, señora, al sueño oscuro de donde broté; haced, encarezco, mi vida, breve tránsito” (1972: 18). Sota de Espadas escucha los lamentos de la princesa y ejecuta una disección, único recurso humano que puede contrastar el dolor causado por efectos mágicos impropios: cristaliza pues a Brunilda en un monstruo embalsamado, que debemos imaginar retorcido en una expresión de dolor, porque la maga tiene que aclararles a los reyes que está efectivamente durmiendo a pesar de su aspecto horrendo.

La cosificación es un punto de inflexión determinante dentro de la trayectoria vital de Brunilda, puesto que anula cualquier posibilidad de actuar como sus antecesores folclóricos. El motivo del príncipe azul se concreta en ella de forma impensable. En principio se relata el episodio de Acis, joven enamorado que, siguiendo una amplificación con respecto al personaje tradicional, se deja morir al lado de ella en la espera de verla despertar (cap. 7). Sigue pues la llamada a la corte de muchos caballeros para la caza del Puerco de Automedonte y el rapto de la princesa embalsamada.

La princesa ha perdido la posibilidad de ser artífice de su propio destino, ya que pasa como si fuera un objeto en manos de sus pretendientes. El primero de ellos es Nemoroso, quien la rapta y por medio de su amor maniaco consigue despertarla, sin embargo la quiere para incluirla en su colección de monstruos y, al volver la princesa hermosa, pierde pronto su interés. Posteriormente Brunilda es secuestrada por el gigante Famogomadán, que siente verdadero amor hacia ella: la princesa también experimenta cierta afición hacia su raptor y acaba por enamorarse a su vez. La prosperidad de su condición, sin embargo, acaba rápidamente cuando Galaor llega para rescatarla: cumpliendo con su destino heroico, el caballero pone fin a los amores de ella, matando al gigante de que está enamorada y entregándola nuevamente a Nemoroso como esposa.

La figura de Brunilda, por lo tanto, está caracterizada por una sustancial impotencia, que no le consiente alejarse de lo que la suerte ha previsto para ella.

Si pasamos a examinar la figura de Galaor, el héroe protagonista, a la luz de los motivos caballerescos, notamos que el personaje sufre la misma tensión existencial que Brunilda; sin embargo, por ser parte activa en la narración, puede cuestionar el sentido de sus acciones y buscar su papel dentro del mundo concebido por su autor.

Tomando como prisma de observación el conjunto de elementos tópicos del relato caballeresco, la presentación del héroe protagonista se aleja en *Galaor* de la estructura biográfica de sus hipotextos renacentistas. No se narra en la novela el nacimiento del caballero, ni se da cuenta de cómo ha llegado al Reino de las Liebres; sólo se dice de él que es príncipe heredero de Gaula, hermano de Amadís. Hiriart, por consiguiente, aprovecha las referencias al universo ficcional de que el personaje proviene y no da cuenta de su nacimiento, pero amplía el espacio narrativo del hipotexto por medio de sutiles transformaciones. La pérdida de protagonismo del caballero es una primera variación que introduce Hiriart (González, 1991): en concreto, notamos en principio que Galaor se nombra en un listado de todos los caballeros acudidos a la corte, y tampoco su nombre ocupa la primera posición. Sabemos también que participa en la caza del Puerco de Automedonte, pero en el grupo no destaca por sus habilidades, y después lo vemos en compañía de otros caballeros cuando se difunde la noticia de la desaparición de Brunilda. Sería a partir de este momento que Galaor adquiere protagonismo y se convierte en el personaje principal de la novela, ya que seguimos sus posteriores hazañas, pero esto se da algo tarde en el desarrollo de la intriga.

La primera salida de la corte retoma el motivo de la aventura iniciática. Galaor, acompañado por Oliveros, va en busca del Puerco de Automedonte, consigue matarlo y es celebrado por parte de todos. Precisamos que el animal ya estaba herido por un golpe recibido durante la primera partida de caza, con un consiguiente rebajamiento heroico de la acción del caballero que no ha experimentado ninguna progresión, sin embargo Galaor no está consciente de ello en un primer momento. Después, Galaor llega a la residencia de Nemoroso, su *alter ego* dentro de la novela, ya que es una proyección del caballero protagonista: ha nacido el mismo día y comparte con él su destino en varias ocasiones, pero es de carácter totalmente distinto, puesto que es a todos los efectos un antihéroe desprovisto de lances heroicos, desilusionado hacia el mundo y convencido de que todas las acciones están ya previstas por un plan superior que desconocemos.

A partir de los diálogos con Nemoroso sobre el libre albedrío, toma forma pues en Galaor una inquietud que acompañará sus reflexiones a lo largo de todo el relato, centrada principalmente en la cuestión de cómo uno puede emanciparse de un mundo dominado por el azar y la falta de sentido. En esta ocasión inicial, Galaor contesta con fuerza que él decidió con resolución su destino cuando se propuso lanzarse en contra del puerco, pero Nemoroso argumenta “todo lo que hacemos está ya previsto por entidades inhumanas. Puede ser trágico [...], que lo inhumano rija a lo humano, pero no puede ser de otro modo” (Hiriart, 1972: 46), y con ello inserta en la conciencia de Galaor el gusano de la dubitación que marcará todas sus meditaciones sucesivas.

En efecto, el caballero protagonista sigue avanzando y emprende varias aventuras que caracterizan su trayectoria heroica, pero su camino de perfección está sometido a la necesidad de buscar un valor para sus acciones que vaya más allá del camino predestinado de los caballeros andantes.

Una primera brecha en la monolítica concepción del mundo como un sistema regido por valores caballerescos y cortesanos, hecho de honor y reconocimientos, se

desprende del capítulo 18, cuando Galaor descubre no haber sido él a matar el Puerco de Automedonte, y acaba preguntando “ningún hecho tiene entonces cabal sentido; todo resultado se agazapa, se esconde a nuestros ojos en una perpetua madriguera inaccesible” (Hiriart, 1972: 52). Oliveros le contesta pues dando prueba de sus habilidades locutorias: “las acciones tienen sentido cuando uno las hace; nuestra acción es la madre de los significados. Si tan sólo te ocurren cosas, si los hechos te recubren, te bañan como el agua del río, entonces, nada tiene sentido; entonces tienes que pensar e inventar para que todo simule tener sentido” (Hiriart, 1972: 52).

Llevando consigo estas perplejidades, Galaor sigue en su trayecto heroico, cumpliendo con todos los requisitos previstos. Va en busca del Camaleopardatis por cuenta de Nemoroso, quien le ha asegurado la restitución de Brunilda, y alcanza los Jardines de las Trecientas Jornadas, repitiendo en su búsqueda los moldes tópicos de la caza de un animal raro o sagrado que conduce al paraíso terrenal. Sin embargo, también estos motivos han padecido una inversión en la obra de Hiriart, puesto que el animal raro es una simple jirafa y los jardines se han convertido en una prisión encantada para el arquitecto que los concibió. El Jardín de las Trecientas Jornadas lleva a Galaor a otras reflexiones: concebido inicialmente como cosmos cerrado que puede acoger todo género de animales y plantas, el jardín se presenta como un artificio clavado en un mundo caótico e imposible que en su esencia guarda las razones de su misma destrucción, ya que no hay perfección en un mundo constituido por lances individuales y subjetivos.

Las inquietudes de Galaor adquieren pues su forma cumplida en el capítulo 43, cuando el protagonista escucha el Discurso de la Escalera proferido por Don Gil el Prudente. Este personaje se encuentra en la corte del País de las Liebres, y de él sabemos que ha abandonado la carrera de caballero andante para dedicarse a la heráldica y al estudio de sus ancestros. El cambio de hábitos, según nos dice, le ha permitido observar que las pequeñas acciones de los caballeros andantes son granitos de arena en relación con la infinita serie de posibilidades de actuar en el mundo. En la interpretación de Don Gil “la acción más nítida y pulcra se estrella en un mar de consecuencias imprevisibles, inabarcables”; de lo cual deriva que “es imposible comprender el sentido de cualquier trabajo” (Hiriart, 1972: 125), ya que para él todo ser humano está sometido a un designio global que no puede vislumbrar ni entender.

Para explicarle a Galaor que la mirada subjetiva falsea el sentido de las acciones que emprendemos, Don Gil se sirve de un procedimiento lógico: si atendemos a nuestro sistema de valores, el matar a un niño indefenso constituye una acción reprochable; pero ¿es realmente así en el caso de que matemos a un joven comandante que, a pesar de ser niño, es devastador de enteras ciudades? A la luz de estas perplejidades, para Don Gil hay que reparar en el hecho de que “corren entre nosotros designios ocultos, que nosotros los humanos nos reducimos a meros agentes ciegos y transitorios” (Hiriart, 1972: 125); somos pequeños engranajes de un mecanismo insondable, y por ello la misma caballería andante “perdida entre minúsculas acciones individuales, es decir, fragmentarias y caóticas, está condenada a la desaparición” porque, “bien mirado, todo caballero andante es loco” (Hiriart, 1972: 126). Es por ello que ha decidido dedicarse a

la heráldica, con el fin de distinguir en el estudio de los linajes un patrón común que puede dotar las acciones de un sentido colectivo, que traspasa la percepción individualizada de quien, como los caballeros andantes, “sigue blandiendo [su] mandoble en el aire como un loco ciego y furioso” (Hiriart, 1972: 126).

Acompañado por estos pensamientos, Galaor acomete su última aventura: la salvación de la verdadera Brunilda, caída en manos del gigante Famogomadán. El combate con el monstruo conserva el recuerdo de los duelos de los libros de caballerías donde es preeminente el uso del hipérbole: la batalla dura tres días y tres noches sobre los lomos de un hipogrifo y acaba con la muerte del gigante, caballero invencible por definición. Sin embargo, es posible reconocer en esta última hazaña el cumplimiento de las palabras de Don Gil, quien sostenía la caducidad de la caballería andante y del sistema de valores que la rige: inferiremos solo en el final de la novela, por medio de las diminutas lágrimas que Brunilda derrama durante su propia boda, que la princesa se había enamorado de su raptor y que la última empresa del caballero ha tenido consecuencias nefastas e imprevisibles para ella.

CONCLUSIONES

Para concluir, resumimos cuanto dicho. Como hemos visto, *Galaor* es una reescritura caballescica del siglo XX que retoma elementos de la tradición y los refuncionaliza dentro de un inédito espacio narrativo. En ocasiones, su autor propone citas al género de los libros de caballerías que se limitan a pequeños guiños al lector y tienen la función de constituir un universo narrativo de por sí significativo, porque ya conocido y experimentado, capaz de generar todo un sistema de valores individuales y colectivos. Sin embargo, como en el caso de la reminiscencia cervantina que se concreta en el personaje de Tristán de Flandes, el autor logra obtener unos resultados distintos porque, invirtiendo el sentido de los motivos tradicionales, es capaz de promover una multiplicación de significados ausentes en los hipotextos que emplea.

Es por medio de estos expedientes que la narración adquiere una componente autorreflexiva y se tuerce sobre sí misma. Hiriart declara en una entrevista “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” (Teichmann, 1987: 449-450). Evidentemente, la novela de ficción, entendida aquí como género devorador de otros géneros, es una modalidad expresiva que le consiente al autor sondear el tiempo presente, porque se fundamenta en la integración de materiales distintos, que renueva y adapta en relación con un nuevo contexto de recepción como ya hicieron, por ejemplo, Álvaro Cunqueiro o Joan Perucho (Cruz Casado, 2006: 102-106). En otras palabras, Hiriart entabla el diálogo con la tradición irónicamente y de forma implícita, sin salir de un universo narrativo que aparentemente se presenta compacto y autosuficiente. Sin embargo, en los intersticios de la variación paródica se inserta la reflexión del autor, que cuestiona distintas inclinaciones vitales, y con ellas el significado mismo de nuestras acciones. La novela por lo tanto se convierte en expediente para sondear tensiones

filosóficas, en línea con la idea de un acto de escritura libre y controvertida. El mundo lúdico de *Galaor* ha de ser entendido pues como un espacio de experimentación, un lugar propicio para examinar las inquietudes de los hombres y ensayar los poderes transformativos de la literatura. Refiriéndose al género caballeresco el mismo Hiriart declara: “una novela de caballería actual no puede ser otra cosa que una parodia porque se trata de un género bien establecido y ya difunto” (Hernández Cueva; Zepeda Soto, 2006: 123). Y si es verdad que los libros de caballerías fueron un género consumido y agotado en su época, el modelo caballeresco, por el hecho de estar altamente codificado, demuestra con las reescrituras ser un terreno fructífero para la inversión combinatoria, configurándose una vez más como género en continua evolución y capaz de buscar la diversión y el entretenimiento de los lectores de toda época.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, José (2004): “La onda que nunca existió”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, pp. 9-17.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979): *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa/Universidad de Zaragoza.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2012): “Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos”, *Tirant*, 15, pp. 47-60.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2000): “La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*”, en Andrew M. Beresford; Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London: Queen Mary/Westfield College, pp. 135-144.

- CORRAL PEÑA, Elizabeth (2001): “*Galaor*: la decepción como sistema”, *Anuario de Letras*, XXXIX, pp. 145-151.
- CRUZ CASADO, Antonio (2006): “El mundo caballeresco medieval en algunas novelas españolas del siglo XX”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XII, pp. 97-106.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2013): “Magos y magia, de las adaptaciones artúricas a los libros de caballerías”, en Eva Lara; Alberto Montaner (coords.): *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, pp. 325-347.
- GLANTZ, Margo (1994): “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”, en VV. AA.: *Esquina de cintura*, México: Conaculta, pp. 212-243.
- GLANTZ, Margo (1976): “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”, *Texto crítico*, II, 5, pp. 88-102.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1991): “*Galaor* o la vehemencia de la perfección”, en VV. AA.: *Ensayos heterodoxos*, vol. I, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 207-220.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2021): “Manuscritos y Humanismo en los libros de caballerías: la materialidad en la ficción”, *Revista de Literatura Medieval*, 33, pp. 89-109.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2017): “Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano”, *Tirant*, 20, pp. 37-58.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2015): “Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*”, en Marta Haro Cortés (ed.): *Literatura y ficción: ‘estorias’, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. II, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 503-517.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Olga Lidia; ZEPEDA SOTO, Deyanira (2006): “*Galaor a lomos de la intertextualidad*”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERZ, Theda M. (1989): “Artistic Iconoclasm in Mexico: Countertexts of Arreola, Agustín, Avilés and Hiriart”, *Chasqui*, 18, 1, pp. 17-25.
- HIRIART, Hugo (1972): *Galaor*, México: Joaquín Moritz.
- HÖNIG, Susanna Ya Ok (2007): “Algunas notas sobre hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías”, en José Manuel Cacho Bleuca (coord.): *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 283-299.
- MACOSSAY CHÁVEZ, Julio Enrique (2017): “De la Bella Durmiente a la durmiente disecada: la reficcionalización de Brunilda en *Galaor* de Hugo Hiriart”, *Medievalia*, 49, pp. 87-100.
- MARÍN PINA, María del Carmen (2009): “La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballeresca española”, en Luis Pomer; Jordi Redondo; Jordi Sanchis; Josep Teodoro (eds.): *Les literatures antigues a les literatures medievals*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, pp. 67-94.

- MARÍN PINA, María del Carmen (1994): “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españo-les”, en VV. AA.: *Actas III Congreso AHLM. Salamanca 1989*, vol. I, Salamanca: Biblioteca española del siglo XV, pp. 541-548.
- PERRAULT (2005): *La hermosa durmiente*, Biblioteca Cervantes Virtual.
- PRICE, Brian L. (s. a.): “Hiriart, Hugo”, *Enciclopedia digital*.
- SALES DASÍ, Emilio (2001): “La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, 32-33, pp. 24-36.
- SARMATI, Elisabetta (2021): “Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal Amadís siglo XX”, *Historias Fingidas*, 9, pp. 231-258.
- SARMATI, Elisabetta (2006): “Il motivo del ‘manoscritto ritrovato’, in J. Potocki (oltre il *Quijote*)”, en VV. AA.: *I mondi possibili del Quijote*, Roma: Viella, pp. 543-559.
- SARMATI, Elisabetta (2004): “Le fatiche dell’umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione”, en VV. AA.: *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca: SEMYR, pp. 373-392.
- S. A. (2015): “El escritor Hugo Hiriart cumple 73 años de edad”, *Academia Mexicana de la Lengua*, 27 de abril.
- TEICHMANN, Reinhard (1987): *De la Onda en adelante: Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México D.F.: Posada.