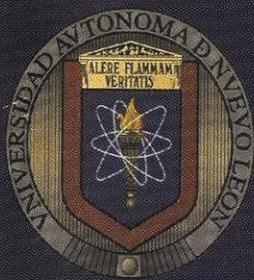


# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

2005



# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Edición 32



propuestas, las derrumba, las debate, las anula, combate todas las expectativas de una filosofía tradicional— hay una serie de pasajes en los que la crítica está presente. Por ejemplo, Brunilda la princesa queda deformada gracias a la sabiduría que le otorgaron (lo Bueno no lo es del todo; la ciencia, el orden, la inteligencia, la sabiduría no siempre nos conducen a buen destino). Así dice el narrador: *los dones en mala hora regalados* o frases como:

...los benevolentes maleficios, martirizan tus tiernas carnes y tu blanco espíritu o: La opulenta perfección me causó tanto asco como una marrana con afeites y peluca de mujer (Hiriart, 2000, p. 88).

Nada hay más hermoso que el aparente caos y desorden de los campos cultivados por el sumo Constructor: el yerro de Diomedes fue negarse a aceptar que puede haber belleza y perfección en lo que no se entiende. (Hiriart, p. 89)

Incluso el mismo afán de inventar una historia —la intención del autor— queda desmitificada cuando Elephantina dice que la historia de Policarpo puede contarse de una manera o al revés. No hay un sentido fijo en el hecho de contar, no hay una verdad. Además, no sólo desmitifica el hecho de elaborar una historia, sino que el protagonista, Galaor, expresa que la caballería andante no tiene sentido alguno:

La caballería andante... es sólo una colección de individuales trabajos soñados; y, ¿no querrían entre todos los esforzados caballeros crear un orden artificial tan intrincado como el de Diomedes el constructor? (Hiriart, 2000, p. 119).

Incluso, la misma idea de un autor-transcriptor que recupera la historia a través de la oralidad de los viejísimos pericos es una alusión directa a los relatos épicos de Homero (éstos fueron recuperados tras quinientos años de transmisión oral y escritos en lenguaje épico y grandilocuente *canta tú diosa*).

La ironía se hace presente también mediante el hecho de que Nemoroso no quiere desposarse con la princesa Brunilda y sólo lo hace por interés a conseguir el hipógrifo. Otros personajes también son víctimas de esta propuesta desmitificadora de la novela. Hacia el final, Galaor confiesa ignorar muchas cosas, ha perdido certidumbres. En la última escena, el tradicional “Colorín colorado...” se nos cambia por dos gruesas lágrimas que esconde Brunilda bajo su velo de novia para simbolizar la desdicha que guarda el “final feliz”.

Los nombres propios, de lugares, del reino animal y vegetal, de los capítulos, del libro mismo plantean también un juego para el lenguaje y los significados que encubre. Galaor no es el personaje famoso en la

tradición de la novela de caballería, es el hermano desconocido de Amadís de Gaula. Iris Emulación Púrpura Neblinosa Brunilda es el nombre de la princesa y plantea en sí mismo, una serie de contradicciones, iris vs. neblinosa (lo que no se puede ver bien, aunque sea una princesa). El nombre de las cuatro hadas: As de Copas (alcohol) para la inteligencia, Sota de Bastos para la bondad, Tres de Oros (material) para el sentimiento, Seis de Espadas (lo que corta y hiere) para la palabra y la elocuencia. Cada una de las hadas que obsequia un don, representa en su nombre mismo una semilla de oscuridad, de contradicción. La Sota de Espadas “Morgana” que nos parece mala y semejante a un buitres, es la única capaz de conservar la vida de la princesa y además, tiene una hermosa voz juvenil. Aparecen otros personajes que nos transmiten ese dejo de ironía: un rey Calcante que se ha “calcado” puesto que tiene treinta y siete hijos, un príncipe de Acis (Assis...) que muere de amor, Janto el caballo que habla y perteneció a Aquiles, mismo que representa la fractura del lenguaje, la herencia de la mitología griega, la gran memoria épica de una guerra de Troya a veces contradictoria. Aparecen, además, una serie de nombres que, a la usanza medieval, se complementan con una característica del poseedor. Llegan así Don Gil el prudente, Galaor el cazador y Nemoroso el domador o el loco que son como las dos caras de una misma moneda “si Galaor no está, yo desaparezco” (Hiriart, 2000, p. 43), doña Atalona de los Alhelies, don Gonzalo de Portugal, Mamurra o el Hombre de las Pieles, Ana la Sigilosa. Y así, cada nombre encierra a su vez una historia.

El tercer aspecto a abordar es el de los recursos estilísticos en el lenguaje. Aquí cabría iniciar diciendo que las imágenes construidas mediante el discurso novelístico hacen sentir al lector como si estuviese frente a la pantalla de cine. Tanto su ritmo como las descripciones son visuales y estructuradas en base a la anécdota. Un aspecto que llama mucho la atención son estas comparaciones fuera de lo común que rayan en lo absurdo presentes en toda la obra de Hiriart: la princesa descansa en “mineral quietud” (Hiriart, 2000, p. 23), la reina posee ojos “grandes y azorados como de vaca” (Hiriart, p. 23), la felicidad es “perfecta como un alfiler”. Las situaciones románticas, los piropos, los tabúes siempre son fracturados a partir del lenguaje descontextualizado; tenemos así, una tierna princesa con “greñas de puerco salvaje”. Estas contradicciones o eximoros —unión de dos cosas opuestas que no tendrían una razón para estar juntas— aparecen en el texto una y otra vez: “caótica alegría” (Hiriart, p. 90), “amorosa curiosidad y la salvadora codicia” (Hiriart, p. 96), el puerco ataca feroz con la “obstinación de bailarina”.

El lenguaje está ahí para construir un mundo diferente e insólito; la combinación de palabras con imágenes que no corresponden. Desde un punto de vista lingüístico sausseriano, me atrevería a decir que Hiriart va a lo más profundo del signo lingüístico y separa el significado del significante para deconstruir nuestra idea de cómo las cosas “deben” ser. En este sentido, el lenguaje actúa como herramienta para propagar un profundo cuestionamiento filosófico. Así tenemos que los únicos personajes con nombre de humano son don Carlos, un perro, y Valeria, el avestruz. Para decir que un huevo es grande dice “un huevo del tamaño de un confesionario a una cebolla azul” (Hiriart, 2000, p. 31).

Esta misma idea de descomponer significado y significante se aplica también al referente cuando deconstruye visual-lingüísticamente al avestruz, la jirafa y el rinoceronte. Tenemos así que a la jirafa le inventa un nombre “científico” —la ciencia para nominar mentiras—:

“Cameleopardatis: es alto como torre de guerra y su cuello es inmenso y vigoroso como ariete, enarbola pequeños cuernos y lleva el manchado del leopardo, más su cuerpo semeja al del camello” (Hiriart, 2000, p. 55) y al rinoceronte lo define como “bestia de hierro armada con un enorme cuerno” (Hiriart, p. 80).

Otros recursos son las historias dentro de las historias, las oraciones largas que refuerzan la oralidad del lenguaje y los refranes populares: “no camina nunca hacia atrás el tigre” (Hiriart, 2000, p. 19), “pensaba que sólo las trampas atrapan las trampas” (Hiriart, p. 58).

El cuarto aspecto a tratar son los diversos lenguajes que Hugo Hiriart incorpora a la novela; esta llega a parecernos un gran collage donde dialogan una infinidad de obras de la literatura universal. El más evidente tipo de discurso es el lenguaje de la novela de caballería, novela medieval, el de las grandes épicas, por su similitud a una obra angular como *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Los Nibelungos* (donde también aparece una Brunilda), *El Boewulf*, *Gargantúa y Pantagruel*... Además, el lenguaje que refiere cómo se metamorfosean los personajes, las actividades de los soberanos, los instrumentos musicales (*laud*), las armaduras, los escudos, los caballeros sobre rocines, los gremios, la muerte como castigo, trampas de red en el bosque, los ostrogodos, el ambiente carnavalesco, las brujas, los encantamientos, las pócimas, los juglares, la alquimia, la astronomía, el español antiguo... no pueden referirnos otro mundo que no sea aquel de la Edad Media transmitido a través de las grandes épicas.

Hay también un lenguaje simbólico; por ejemplo en el *sombrero rojo* de Tristán cuyo nombre, por cierto, nos recuerda al Caballero de la Triste Figura... quien también usa un sombrero Rojo para simbolizar la locura. Don Quijote es Tristán y Galaor es Sancho Panza, como Tristán dice su “escudero”; el idealismo vs. el pragmatismo. Ambos se conjuran para vencer a la gran gallina de bronce —escena que nos recuerda al Quijote combatiendo molinos y al caballo de Troya. Tristán habla de los encantamientos de Montesinos —personaje que viene del Quijote— y lo vemos como un jinete en flaco rocín. Otros símbolos literarios son el ajedrez en los jardines del Hombre de las Pielas son “ajedrez de animales, hombres, yerbas y un caballo parlante” (Hiriart, 2000, p. 68) y las repeticiones del número tres, trescientos... como símbolos universales.

El lenguaje de los cuentos de hadas también está presente: *La bella durmiente* (princesa que duerme en espera del amor), *La bella y la bestia*, *Cenicienta* (la zapatilla de Ana la Sigilosa), *Alicia en el País de las Maravillas*. Las colecciones de historias que se narran a lo largo de un viaje, para matar el tiempo... *Las Mil y una Noches*, *Decamerón*, *Cuentos de Canterbury*.

El lenguaje filosófico es uno de los ejes principales del que Hiriart se vale para construir la novela. Hay una serie de planteamientos filosóficos que se contraponen y que aparecen perfectamente argumentados de tal manera que, al final de la novela, ni el lector ni los personajes pueden decidir sobre una tendencia. Por un lado están Grimaldi y Nemoroso que simbolizan el destino, la reflexión y las letras vs. Oliveros y Galaor, la voluntad, la acción, las armas. A cada personaje corresponden diversos discursos filosóficos que los describen. Diomedes: “su ambición fue construir otro orden que sustituyera al natural y lo sobrepujase en belleza, armonía y perfección” (Hiriart, 2000, p. 64). Mamurra: “podría parecer que hago lo que quiero, mas bien reconozco que vivo como lo proyectó el constructor de este universo” (Hiriart, p. 66). “El universo de Diomedes será destruido por sus propias excelencias y perfecciones” (Hiriart, p. 76) Mamurra: “¿Sabías Galaor que los griegos creyeron alguna vez que soñamos colectivamente, que al dormir y soñar ingresamos a otro mundo compartido por todos los durmientes, vertiginoso, apasionado, regido por leyes ajenas a nosotros tan extravagantes como las que gobiernan nuestra vigilia?” (Hiriart, p. 84) Esta postura se opone a la filosofía de Galaor: “tengo para mí que cada persona inventa y construye sus propios sueños intransmisibles” (Hiriart, p. 84) “¿qué es en el torrente incesante de los hechos la vida de un hombre?” (Hiriart, p. 118) “¿Qué es en la vida de un hombre una acción aislada?” (Hiriart, p.

118) Este mismo lenguaje filosófico presenta cuestionamientos que tocan diversos temas: el destino, los cánones de caballería, la voluntad, la valentía, la ira, el amor, el individuo, lo colectivo...

Hay toda una serie de lenguajes más que construyen la novela. Entre ellos destacan: el lenguaje de las épicas grecolatinas con el discurso sofista de Brunilda en el bautizo, el lenguaje de las novela de aprendizaje o iniciación, el lenguaje religioso "santa dormida, disecada y sonriente" (Hiriart, 2000, p. 24), el lenguaje popular (en la descripción del puerco gigante), las canciones, refranes, dichos y coplas, el lenguaje teatral con sus acotaciones y sus guiones, el lenguaje histórico con la referencia al emperador Cómodo hijo del gran Marco Antonio y a Pedro de Alvarado... el lenguaje mítico que explica el origen del mal en el mundo con historia de Policarpo y Elephantina.

Por último, el quinto aspecto es el lenguaje como tema en la novela: el metalenguaje. Nemoroso y Galaor tienen una discusión sobre el avestruz en la que afirman: "Las palabras no pueden resucitar mi avestruz; además no sabes lo que son las palabras." Con esto desmitifican una vez más, el proceso de creación escritural, la novela misma. Mas tarde, hay otra referencia que nos recuerda, en la lingüística saussuriana, la "arbitrariedad del signo" "Para un caballo la palabra silla, por ejemplo, tiene un significado diferente que para nosotros; y así todas las palabras. Hemos llegado muy trabajosamente a acuerdos, la palabra azúcar sirve de pruebas" (Hiriart, 2000, p. 66). Brunilda llega a cuestionar, incluso, el objetivo del acto de habla: "¿Por qué nadie entiende lo que dice? ¿Para qué habla entonces?" (Hiriart, p. 144). Además, dentro de la novela misma, se comenta el lenguaje del hombre vs. la mujer, la alcurnia vs. juglares y cirqueros, argots, sociolectos e ideolectos: "La princesa Brunilda tiene el habla de las juglaresas, como cualquiera de la tropa de Nemoroso" (Hiriart, p. 97).

Finalmente podemos decir que el lenguaje que construye la novela *Galaor* de Hugo Hiriart cuestiona nuestra forma de ver la vida y desdice la tradición literaria. El lenguaje, al igual que otros elementos estructurales de la novela, está ahí para deconstruir los modelos de realidad y de escritura que hemos heredado.

#### Bibliografía

HIRIART, H. (2000). *Galaor*. México: Tusquets editores.

## EL PENSAMIENTO INCLUYENTE DE ERNESTO SÁBATO

Mtro. Alejandro del Bosque  
División de Humanidades  
y Ciencias Sociales  
ITESM

La obra ensayística del escritor argentino Ernesto Sábato (1911), producida entre 1945 y 1953, nos revela, para vergüenza nuestra, que sus reflexiones críticas son aún vigentes. Sin embargo, consideramos que el término más idóneo para valorar textos como *Uno y el Universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), y *Heterodoxia* (1953), no es "vigencia" sino "permanencia". ¿Qué autoridad nos confiere el derecho a determinar lo que es o no vigente? ¿Acaso las tendencias socioculturales *actuales*? ¿Tal vez alguna filosofía *en boga*? ¿O quizá nuestra intuición, certera o errónea?

Suele medirse la vigencia de una obra literaria en función de afinidades históricas; y esto, a largo plazo, es una calamidad o una bendición. Grandes obras han sufrido la indiferencia o infravaloración de su tiempo; otras, las insulsas, han merecido ovaciones excesivas. Quizá el término más ecuánime sea "permanencia". Una obra literaria es "permanente" en tanto está provista de valores autónomos; en tanto proyecta y sintetiza el bienestar o malestar de la época en la que se produjo; en tanto posee un carácter transhistórico. Esto explica, por ejemplo, la permanencia en el gusto colectivo de numerosos ensayos de Pascal o Montaigne. Y señalamos "numerosos" porque la permanencia es selectiva. Es decir, un lector contemporáneo podrá coincidir o simpatizar con algunos ensayos de esos autores, pero no con todos. Aunque esos autores sean catalogados como "vigentes" por la crítica especializada, el lector resuelve, con base en sus propias experiencias, qué ensayos son los que "permanecen" en su memoria afectiva. De ahí que optemos por el término "permanencia"; quizá es poco académico y nada