

Sandro Abate
CONICET – Universidad Nacional del Sur

Dos notas sobre el *Orlando furioso*

Resumen

Tempranamente, desde los orígenes del mundo moderno, el Humanismo se convirtió en el programa cultural orientado a legitimar los atributos y representaciones sociales del dinero y de la razón como principales factores de poder. En el caso italiano, el *Orlando furioso* (1532) celebra tales atributos y apunta decisivamente hacia la demolición del código cortesano–caballeresco medieval, cien años antes que el *Quijote* de Cervantes.

En este trabajo, se enuncian algunos desarrollos críticos en los cuales se hace legible la construcción discursiva que el libro de Ariosto proporciona, para la consecución de los objetivos políticos de la nueva clase hegemónica. A partir de instrumentos teóricos provenientes de la filología y de la sociología de la literatura, se analizan episodios vinculados con el conglomerado ideológico razón–dinero–poder, con particular atención al episodio del palacio de Atlante.

Palabras clave

{ humanismo, Ariosto, colonialidad }

Abstract

Early on, since the beginning of the modern world, Humanism became the cultural programme aimed at legitimizing the attributes and social representations of money and reason as the main factors of power. In the Italian case, Orlando furioso (1532) celebrates those attributes and decisively aims at the demolition of the medieval courtly–chivalric code, a hundred years before Cervantes' Quixote.

In this paper, we state some critical developments in which the discursive construction given by Ariosto's book becomes legible, in order to achieve the political objectives of the new hegemonic class. Starting from theoretical instruments coming from the philology and sociology of literature, we analyze episodes related to the reason–money–power ideological conglomerate, paying particular attention to the palace of Atlante episode.

Key words

{ humanism, Ariosto, colonialism }

1.

El prestigio de la Modernidad occidental descansa sobre dos grandes mitos: el Renacimiento y la Colonización. Habiendo implicado en su momento meras empresas del poder financiero de la burguesía, inversiones destinadas a obtener un rédito material, quedaron posteriormente consagrados como expresiones de un designio superior, en cierto modo espirituales, a través de un conjunto de relatos contruados para acreditar su dignidad.

El Humanismo, como programa cultural de la burguesía, organizó el sistema de significados y referencialidades de tales relatos, dotándolos de un estatuto egregio que halla su legitimación en una tradición residual llamada clásica e inspirada en los contenidos, valores y prácticas de la aristocracia antigua y de la nobleza medieval.

En los albores del mundo moderno, un humanista como Ludovico Ariosto es llamado a participar en la construcción discursiva de estos nuevos relatos, valores y mitos a través de su oficio, «con las palabras que la tinta engendra»; y lo hace a través de su obra más ambiciosa: el *Orlando furioso* (1532).

2.

Al inicio de su libro, Ariosto le dedica la obra a su mecenas, el cardenal Hipólito de Este:

*Piacciavi, generosa Erculea prole
Ornamento e splendor del secol nostro
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro.*
(Ariosto, 2005:2–3)

Quered, oh generosa Hercúlea prole,
adorno y esplendor de nuestro siglo,
Hipólito, aceptar lo que este humilde
servidor vuestro quiere y puede daros.

81 { abate

El adjetivo «generoso» para referir a la familia Este nos coloca frente a una triple perspectiva ante los objetivos que rigen la relación entre artistas y mecenas justo en la génesis del mundo moderno. La raíz «gens» —recuperada aquí por la consabida actitud filológica de un humanista del siglo XVI como Ariosto— refiere en latín el concepto de *linaje, familia de origen patricio o noble, estirpe distinguida*, es decir perteneciente a un núcleo familiar dignificado por una condición ilustre.

Al mismo tiempo esta raíz había dado origen a uno de los adjetivos más encumbrados del repertorio lingüístico de los estilnovistas del siglo XIV, especialmente Dante, en el recordado soneto «Tanto *gentile* e tanto onesta pare».

Tal gentileza de matriz estilnovista no sólo está relacionada con la etimología latina de «gens», es decir con una nobleza de cuna, sino que en el siglo XIV había adquirido un nuevo matiz para referir una distinción social proporcionada por la educación. Es gentil aquel que posee un espíritu refinado para comprender los aspectos menos materiales de la realidad. La gentileza se trae de cuna o bien se puede adquirir a través de la educación. Y es esto lo que hoy entendemos por «una persona gentil».

Pero al atribuir Ariosto el adjetivo de «generoso», en el ámbito de las referencialidades filológicas y culturales de un humanista del siglo XVI enamorado de las etimologías, le incorpora a la raíz una nueva semántica decididamente moderna. En el marco de la cultura cortesana que inspira la obra de Ariosto, es «generoso» no sólo quien pertenece a un linaje ilustre (en un sentido clásico antiguo) y quien se distingue por su educación selecta (en un sentido medieval estilnovista), sino además quien dispone del dinero. Y este contenido resulta determinante a la hora de comprender el particular vínculo entre el artista y el mecenas, en aquellos años en los que la construcción del mundo moderno se funda sobre nuevos valores, contenidos y representaciones sociales del poder basadas ya no en la tierra o en la nobleza de nacimiento, sino en los atributos del capital monetario. La octava anteriormente citada culmina de la siguiente manera:

*Quel ch'io vi debbo, possi di parole
pagare in parte e d'opera d'inchiostro;
nè che poco io vi dia da imputar sono,
che quanto io posso dar tuvo vi dono*
(Ariosto, 2005: 2–3)

Lo que os debo, pagarlo puedo en parte
con las palabras que la tinta engendra;
no me culpéis si lo que os doy es poco
pues cuanto puedo dar, os lo doy todo

Debbo, pagare, dia, imputar, dar, dono son seis formas verbales vinculadas con el campo de la contabilidad, de la transacción financiera, lo cual de por sí arroja una evidencia clara del contexto de intensa negociación cultural en el que se inscribe la institución que rige el vínculo artista–mecenas.

Una nueva clase social, la burguesía, alcanzaba el poder y consolidaba el programa cultural en el cual había sido educada, el Humanismo. Como demuestra Lafaye, «no todo se puede explicar por la economía, pero es indudable la coincidencia geográfica entre la acumulación del capital monetario y el brote artístico, el auge de la imprenta y el florecimiento de la literatura y la pedagogía humanísticas» (2005: 266). Ese momento inicial de los siglos XV y XVI es cuando se vuelve necesario revestir a la nueva clase social hegemónica con los atributos de la autoridad. De esta fundamental tarea de construir los discursos tendientes a asegurar el control social se encargarían los artistas. El espectacular incentivo a la producción artística durante aquellos años se explica a partir de este programa cultural de la nueva burguesía italiana de los Medici, los Este, los Sforza, los Visconti, que vieron en el arte el instrumento para revestirse con los atributos del poder, promoviendo sus valores y consolidando los contenidos, principios y atributos que le aseguraran el control. Los principales íconos artísticos que años más tarde este mismo poder se encargaría de canonizar como sinónimo de excelencia y universalidad con el pomposo nombre de «Renacimiento», contienen los valores y significados que lo identifican: el David, la Capilla Sixtina, la Gioconda. En síntesis, en el proyecto artístico del mecenazgo es imposible no ver al artista incluido en el campo de poder y legitimando las condiciones de autoridad de la nueva clase social que acababa de alcanzar la hegemonía.

La obra literaria que mejor encarna estos valores, y no casualmente la más célebremente canonizada del período, es el *Orlando furioso*. Como ha demostrado Javitch «il poema ariostesco venne proclamato un nuovo classico nello stesso periodo in cui i critici stavano definendo el cannone classicistico e stabilendo gli standard attraverso i quali le opere moderne di poesia potevano esserne incluse o meno» (Javitch, 1999:12). Allí, el discurso artístico y literario también se encuentra al servicio de la construcción y celebración de los valores de la burguesía, y de la legitimación de los atributos de dominación que la representan.

El gran propósito que alienta el relato es mostrar de qué manera la familia Este tiene sus antecedentes en el selecto grupo de caballeros que acompañaron a Carlomagno, y —más lejos aun— sus fundadores se confunden con los mismos troyanos que llegaron a Italia con el mismísimo Eneas. A partir de la intrincada historia de amor entre Ruggero y Bradamante, el artista consigue emparentar a la familia de su mecenas (que por supuesto carecía de cualquier pasado ilustre en los términos de la cultura residual de procedencia aristocrática), con la más noble y consagrada tradición europea de que se disponía hasta ese momento: la clásica grecorromana y la cristiana medieval. Los adjetivos de altivez (*alti, inclito*) y de luz (*illustri, chiari*), refuerzan la distinción social que al grupo se le adjudica:

*Voi sentirete fra i più degni eroi
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel Ruggier, che fu di voi
e de' i vostri avi illustri il ceppo vecchio.
L'alto valore e' chiari gesti suoi
vi farò udir, se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cetino un poco,
sì che tra lor miei versi abbiano loco.
(Ariosto, 2005:2–3)*

Oiréis, entre los más preciados héroes,
que me apresto a nombrar con alabanza
recordar a Rugero, antigua cepa
de vuestros ilustrísimos ancestros.
Su gran valor y sus famosas gestas
os haré oír si me prestáis oído
y cesan vuestros altos pensamientos
para que algo de espacio hallen mis versos.

83 { abate

Pero la consagración del dinero y sobre todo de las representaciones sociales del dinero como principal atributo del poder se ve claramente plasmada en el ideal de pragmatismo sobre el que giran los principales acontecimientos que se relatan en la obra. Un par de ejemplos serán suficientes para ilustrarlo. Angélica escoge siempre según su conveniencia ocasional y al hacerlo se hace evidente que desestima todo un código de conducta caballeresca que había sido imperante durante el mundo medieval con relación al comportamiento femenino. Ruggero, por su parte, cambia de bando en el momento en que la guerra entre cristianos y musulmanes comienza a desequilibrarse a favor de los primeros. Aunque más tarde se reconozca su verdadero origen cristiano, en el momento en el que abandona el ejército árabe, impugna el código caballeresco a favor de una más lúcida evaluación de la realidad y de una acción que lo posiciona convenientemente tanto en el plano privado como en el político.

La celebración del individualismo pragmático fue una de las consecuencias más

sobresalientes del programa pedagógico con el cual se habían educado las nuevas clases dominantes en el siglo XVI. Sobre la crítica al modelo platónico de los primeros humanistas de los siglos XIV y XV, la impugnación del idealismo alcanza en el *Orlando* una de las posiciones más radicales. El que tal vez podría ser considerado el episodio central del libro, la locura de Orlando, se origina paradójicamente en un «exceso de evidencia. Roldán enloquece no por arte de magia, sino pasando por un gradual y dramático reconocimiento de la realidad» (Barbolani, 2005:150). Orlando pierde el juicio cuando constata con sus propios sentidos que la Angélica que amaba y perseguía no existe sino en su propia imaginación:

*Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sí larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spingo ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e'l dolore e la vita all'ore estreme*

No son lágrimas estas que he vertido
con tan largo caudal desde mis ojos;
no cesó mi dolor con tantas lágrimas
pues se han secado y mi dolor persiste.
Es el humor vital que el fuego manda
por el mismo camino hasta los ojos.
y lo iré derramando hasta que un día
con mi dolor acabe y con mi vida.

*Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, nè i sospir sono tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor con che miracolo lo fai,
che'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?*

Y estos que dan señal de mi tormento
no son suspiros, no, pues los suspiros
nos dan algún reposo, mas mi pecho
no cesa de exhalar su enorme pena.
Es el amor que el corazón me abraza
y provoca este viento con sus alas.
¿Por qué es tan milagroso, Amor, tu fuego,
sin consumirse enteramente ardiendo?

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è soterra;
la sua donna ingratissima l'ha occiso;
sí, mancando di fè, gli ha fatto guyerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza
esempio a chi in Amor pone speranza.
(Ariosto, 2005:956–957)*

No soy yo, no lo soy, el que parezco:
Orlando ya está muerto y enterrado;
su ingratísima amada lo ha matado
y faltando a su fe lo ha sometido.
Yo soy su errante espíritu, que vaga
por este oscuro infierno, atormentado,
para dar con su sombra un escarmiento
a cuantos en Amor ponen su anhelo

Tal es su despedida del mundo del idealismo neoplatónico justo antes de volverse loco. Orlando pierde el juicio en cuanto constata que las ideas puras no existen, tampoco los ideales, y que Angélica no es la inocente dama de su imaginación, sino una mujer moderna e individualista que ha evaluado su conveniencia y fiel al pragmatismo se ha casado con Medoro.

Esta refutación que en el siglo XVI se le formula al idealismo de los primeros humanistas constituye una verdadera innovación con respecto a aquel programa cultural que el Humanismo había consolidado en el siglo XIV. No sólo es producto de la Inquisición como se ha sostenido, sino que guarda una directa relación con la preeminencia del pragmatismo que emana de los atributos y representaciones sociales del dinero como principal factor de poder.

Ya nada es pura idea, y en ese sentido la obra se encamina decididamente hacia la demolición del código caballeresco, que como componente de la cultura residual aseguraba aun cierta distinción. La parodia y la ironía sirven a este propósito; corrompen los contenidos y valores culturales del código caballeresco medieval, desestabilizan las bases del idealismo neoplatónico e imponen la preeminencia autoritaria de la razón.

Cien años antes que Descartes, el libro de Ariosto afianza el correlato discursivo entre razón, dinero y poder, paradigma que organiza la estructura ideológica y cultural del mundo moderno. Perder la razón, volverse loco como Orlando (como Quijote luego), es el castigo para quienes tardaron en adaptarse a una circunstancia nueva y a la hegemonía de una nueva clase social dominante como la burguesía.

El asiento natural de este paradigma moderno se ubica en la cabeza, ámbito en el que se instalan las facultades de la razonabilidad. La misma etimología vincula los componentes semánticos de este correlato paradigmático. Del latín *caput* proviene «cabeza» como asiento de la razón; al igual que «capitalismo» como sistema económico que le otorga al dinero la primacía; y al igual que «capitán» como oficial que se encuentra encabezando una formación militar

Razón, dinero y poder. El *Orlando* celebra este correlato y lo hace residir en la genética cultural del hombre blanco, europeo y cristiano. Sus atributos modernos de razonabilidad se oponen a los del otro no-blanco-europeo-cristiano, ya sea este el árabe musulmán, el negro africano o el indio americano. Para la construcción ideológica de la alteridad, se reserva el atributo de «testa». Su condición será así la de un «testarudo», es decir un fanático irreductible a la razón.

De esta forma, la primera empresa del capitalismo a escala multinacional, la colonización de América, reunirá en el siglo XVI a «capitales» y «capitanes» ingleses, españoles, holandeses, portugueses y franceses, apelando a un diseño misional que volviera «razonable» la apropiación y explotación de territorios ultramarinos.

Veggio la santa croce, e veggio i degni imperial nel verde lito eretti: veggio altri a guardia del battuti legni, altri all'acquisto nel paese eletti: veggio da dieci cacciar mille, e i regni di là da l'India ad Aragon soggetti; e veggio l'capitan di Carlo quinto dovunque vanno, aver per tutto vinto (Ariosto, 2005:528–529)

Veo la santa cruz, veo la enseña imperial en la nueva tierra enhiesta; unos vigilan las exhaustas naves, otros conquistan las extrañas tierras veo a unos pocos derrotando a miles las Indias sometidas a los reinos a Aragón, y a los bravos capitanes de Carlos Quinto por doquier triunfantes.

Los valores culturales del hombre blanco europeo y cristiano, los mismos que habían sido celebrados y canonizados por el Humanismo, esos mismos valores que constituyen la base de las llamada «razonabilidad» del capitalismo, sirvieron para construir un discurso social que justificara la opresión del otro. Bajo este auspicio, tal misión opresora pasó a ser vista como un designio divino, siempre necesario para «civilizar» a pueblos alejados de la «verdad» y de la «razón»:

E perch'abbian più facile suceso gli ordini in cielo eternamente scritti, gli pon la Somma Providencia appresso in mare e in terra capitán invitti. Veggio Hernando Cortese, il quale ha messo nuove città sotto i cesarei editti, e regni in Oriente sì remoti ch'a noi che sismo in India, non son noti. (Ariosto, 2005: 530–531)

Para que estos designios que en el cielo están escritos sean bien cumplidos, a suma Providencia en mar y tierra Lo proveerá de invictos capitanes. Uno es Hernán Cortès, que ha sometido para este nuevo César más ciudades y reinos del Oriente tan remotos que incluso aquí en la India son ignotos.

Este episodio, ubicado en el canto XV del Orlando, acontece cuando el hada Andrónica le vaticina a Astolfo —desde los tiempos de Carlomagno en que se sitúa la acción— los eventos venideros del siglo XVI llamados a ser el «descubrimiento» y la «conquista» de América. Dichos acontecimientos aparecen revestidos en el relato semidivino de un hada, con todos los atributos y contenidos culturales de un designio celestial, de una verdadera misión encomendada por el Creador con fin de favorecer un orden superior, desde una mirada metropolitana y evolucionista, es decir desde «una perspectiva de conocimiento cuya elaboración sistemática comenzó en Europa Occidental antes de mediados del siglo XVII (..), y que en las centurias siguientes se hizo mundialmente hegemónica reconociendo el mismo cauce del dominio de la Europa burguesa. Su constitución ocurrió asociada a la específica secularización burguesa del pensamiento europeo y a la experiencia y necesidades del patrón mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, establecido a partir de América» (Quijano, 2000:11)

3.

Entre los miles de lugares imaginarios que la ficción literaria ha sido capaz de diseñar, uno de los más sorprendentes es el palacio de Atlante.

Cuando a fines del siglo XV, Ariosto recibe el encargo señorial de culminar el *Orlando enamorado* que la muerte prematura de Matteo Maria Boiardo había dejado inconcluso en 1494, se encontró —entre otros problemas abiertos del trabajo— con este espacio imaginario que su predecesor había llamado el castillo de Atlante. En el canto IV del *Orlando furioso*, Ariosto retoma y cierra el hilo de este episodio.

La *rocca* o *castello*, tal como Boiardo lo había concebido en su libro, fue diseñado por el impulso paternalista del mago Atlante quien pretendía refugiar allí a su ahijado Ruggero y sustraerlo de un destino trágico que presagiaba su muerte prematura. Junto con otros varios caballeros y doncellas Ruggero había sido conducido mediante encantamientos hacia ese lugar donde los días pasaban placenteramente, donde el tiempo se había detenido en un no-tiempo fuera del alcance de la historia, donde el compromiso y la voluntad habían quedado suspendidos.

La *rocca* de Atlante era en efecto una construcción encantada de características similares a aquellas fortalezas erigidas en los antiguos centros habitados sobre la cima de una montaña, con defensas naturales y fuertemente guarnecidas, que durante la última fase del período medieval, servían de refugio contra invasores y asedios militares. Sus paredes están construidas completamente de acero macizo, es decir con una sólida estructura de inviolables y refulgentes murallas.

A pesar de su solidez esta estructura protectora desaparece en el aire como si nunca hubiese existido, cuando su creador, el mago Atlante, es derrotado por Bradamante, la prometida de Ruggero, el cual de este modo al verse liberado recupera su condición heroica y se reencausa en el derrotero de su historia.

La ironía moderna de Ariosto, para quien la destrucción del ideal heroico de la cultura cortesano-caballeresca es un objetivo político estratégico, nos mostrará el desagrado con el que algunos habitantes del castillo reciben la noticia de su liberación:

*Sbrigossi dalla donna il mago alora
come fa spesso il tordo da la ragna;
e con lui sparve el suo castello a un'ora
e lasciò in libertà quella compagna.
Le donne e i cavallier si trovar fuora
de le superbe stanze alla compagna:
e furon di lor molte a chi ne dolse;
che tal franchezza un gran piacer lor tolse.*
(Ariosto, 2005: 114–115)

También se esfumó el mago ante la dama
como se escapa de la red el tordo.
Sin mago y sin castillo, al mismo tiempo
quedaron libres todos los cautivos.
Estaban en sublimes aposentos
y de golpe se vieron en el campo;
muchos se lamentaron porque al verse
libres interrumpieron sus placeres.

Más allá de ello, la remisión al concepto arquitectónico de castillo nos sitúa naturalmente en el contexto medieval, cuyos valores y contenidos constituyen el objeto central de la parodia para el artista de la corte de Ferrara. Habitar el castillo es un

contenido cultural de índole residual, un modelo de vida pretérito adosado al propósito defensivo y primario de la supervivencia.

Superado el problema argumental derivado de Boiardo, en los tiempos modernos que el artista codifica y celebra en su obra, Ariosto elegirá un nuevo concepto arquitectónico, el palacio de Atlante, una edificación con la cual el mago reincidirá en su propósito de poner a salvo a Ruggero de su peligroso designio. Cerrado el capítulo que el libro de Boiardo había dejado inconcluso, Ariosto nos presenta veinte años más tarde una nueva construcción imaginaria en el canto XII de su *Orlando furioso*.

El *palazzo*, a diferencia del *castello*, es una edificación estética de valor arquitectónico y grandes dimensiones, reservado como espacio habitacional para familias nobles y principescas. El autor deja de lado el diseño medieval para dar lugar a las concepciones arquitectónicas de la temprana modernidad. El espacio habitacional concebido como refugio defensivo medieval desaparece para instaurar un nuevo diseño constructivo en el que prevalece la elegancia formal del ornamento y la magnificencia: códigos que aseguran la distinción social que deviene de la posesión del dinero como principal factor de poder.

El palacio de Atlante tiene la extraña cualidad de estar completamente revestido con tapices, alfombras y cortinas, de manera que sus pisos, paredes y techos no se pueden ver tal como si no existiesen:

88 { texturas 13

*D'oro e di seta i letti ornati vede:
nulla de muri appar né di pareti;
che quelle, e il suolo ove si mette il piede,
son da cortine ascose e da tapeti
(Ariosto, 2005:398–399)*

Ve lechos adornados de oro y seda,
mas no distingue muros ni paredes,
porque están, como el suelo, recubiertos
de lujosas cortinas y de alfombras.

Hasta allí son conducidos los caballeros por medio de un muy curioso encantamiento pergeñado por el mago: cada uno cree ver que Atlante le ha robado el objeto de su deseo y se ha metido con él en el palacio:

*Tutti cercando il van, tutti li danno
colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:
del destrier che gli ha tolto, altri è in affano;
ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
altri d'altro l'accusa: e così stanno,
che non si san partir di quella gabbia;
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.
(Ariosto, 2005:398–399)*

Todos lo buscan, todos lo persiguen,
todos lo acusan de algún robo infame:
unos porque han perdido a su caballo,
otros porque su dama se ha esfumado
y otros por otras causas, de manera
que no logran salir de aquella jaula.
Muchos llevan a causa de este engaño
ya semanas y aun meses encerrados.

Una vez allí adentro, el damnificado comienza a buscar ese objeto recorriendo las distintas salas del palacio. La búsqueda es inútil pues el objeto nunca se encuentra. Cuando la víctima decide abandonar el palacio para seguirlo buscando afuera, un sonido o una imagen desde adentro lo vuelve a atraer y otra vez retoma la búsqueda, y así sucesivamente.

*Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di sé medesimo in bando.
Se con Gradasso o con alcun raciona
di quei ch'andavan nel palazzo errando
a tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sé brama e desia.*
(Ariosto, 2005:402–403)

La misma voz de la persona misma
que Orlando juraría que era Angélica,
le pareció a Rugero de la dama
de Dordoña por quien andaba loco.
Si pregunta a Gradaso o a cualquiera
de los que vagan por aquel palacio,
todos piensan que aquello les sucede
por lo que cada cual adora y quiere.

El episodio del palacio de Atlante se cierra en el canto XXII, cuando Astolfo —ya no por el uso de la fuerza como Bradamante, sino por medio de un libro que contiene las fórmulas para disolver encantamientos— doblega al mago y consigue hacer desaparecer la estructura que ha adquirido ya la representación de una verdadera prisión:

*Del palazzo incantato era difuso
scritto nel libro; e v'eran scritti i modi
di fare il mago rimaner confuso,
e a tutti quei prigion di sciorre i nodi.*
(Ariosto, 2005: 872–873)

En el libro de hablaba largamente
del palacio encantado y se explicaba
el modo de engañar al hechicero
y liberar a todos los cautivos.

89 { abate

De manera que de *castello* a *palazzo* y a *prigione*, se establece una gradación no sólo en cuanto a la concepción arquitectónica del espacio, sino también en lo referente a la sustanciación metafórica del episodio.

Por segunda vez, y ahora en forma definitiva, el palacio de Atlante desaparece como si nunca hubiese existido.

Una de las preguntas más interesantes que podemos formularnos hoy, y a la luz de la influyentes lecturas que la crítica literaria ha realizado de la obra para colocarla en el panteón del más celebrado canon europeo, es acerca de qué interpretación se le ha dado a este pasaje, que por otro lado es uno de los más celebrados del libro.

El problema del palacio de Atlante indudablemente gira alrededor de la dicotomía entre lo «*vero*» y lo «*vano*», es decir la verdad y el engaño.

Las lecturas críticas subsidiarias del Humanismo, forjadas desde el siglo XVI y operantes hasta la actualidad se centraron en proyecciones metafísicas y espirituales seleccionando para ello categorías analíticas y paradigmas críticos propios de una lectura hermenéutica en clave cristiana. Para Calvino, por caso, volvió a definir al palacio

como «el reino de la ilusión», en uno de los ensayos que le dedicó al libro a mediados del siglo XX (1988). Farmer, por su parte, afirma que «the castle may be seen as a sort of microcosm of Ariosto's chivalric world, which (..) is based in large part on the representation of desire» (2009: 163). En una de las últimas obras dedicadas al libro, Ferroni insiste sobre este motivo y vuelve a interpretarlo en clave espiritual y psicológica como «un luogo chiuso e senza tempo, attorno all propria ossessione (...), l'emblema piú affascinante della concezione ariostesca della vita umana» (2008:280–281).

En esta línea de lectura, lo «vero» es lo verdadero, lo esencial; mientras que lo «vano» es lo engañoso, aquello que nos aparta de lo esencial y de la verdad. Esta dicotomía remite en última instancia a la dialéctica —pretendidamente renacentista por otro lado— entre el «ser» y el «parecer», es decir una discusión situada en un paradigma moral y religioso. Tal interpretación se corresponde en gran medida con categorías de pensamiento humanistas que se remontan al momento originario del Humanismo premoderno del siglo XIV, de fuerte aliento idealista y platónico, según la cual las cosas son puras en su esencia ideal, e impuras en su apariencia física. De tal forma, el palacio de Atlante termina siendo leído como un dispositivo diseñado para reflexionar en torno a una problemática humana, una construcción metafórica donde la magia se concibe al servicio de un intenso aprovechamiento moral no exento de didacticismo.

Esta valoración celebrativa que la crítica ha producido es subsidiaria de la canoni-zación de los contenidos, valores y prácticas del Humanismo hegemónico de impronta burguesa, que tuvo desarrollo en las ciudades y principados italianos del siglo XVI

La hipótesis que quisiera arriesgar aquí es que con la instauración de aquella sintaxis crítica probablemente haya quedado soslayada una posible lectura en clave —diga-mos— materialista; de acuerdo con la cual lo «vero» o lo «vano» forman parte de una dialéctica diseñada para censurar una visión del mundo idealizada y espiritual (acorde a contenidos culturales del pasado) y a legitimar una nueva construcción ideológica en donde el saber científico consiga apropiarse y revestirse de los atributos de los discursos dominantes.

Vale la pena tener en cuenta que en el palacio de Atlante, el sortilegio o la magia sólo se resuelven mediante la intervención de un personaje como Astolfo, sobre el cual recaen los atributos dominantes de la razón y el pragmatismo; un personaje que se aparece asociado con un libro, es decir poseedor un objeto que ya constitu-ye una representación del saber, de la ciencia y de la verdad. El fabuloso problema de la ilusión (aquí llamado lo «vano») aparece resuelto mediante la aplicación de una receta científica, de una formulismo tecnológico extraído de aquel catálogo de saber encuadernado que promete terminar con el imperio de la magia. El libro (la ciencia) es el antídoto para hacer desaparecer el palacio (la magia). Astolfo derrota a Atlante: este es el nacimiento de la Modernidad, el momento en el que se legitima la construcción del concepto de verdad («vero») como una categoría subordinada al saber y al discurso científico, en la construcción de un sistema de pensamiento que Quijano denomina la «organización colonial del saber» (2000).

Este es justamente el momento del nacimiento de las ciencias modernas, de sus campos epistemológicos, de sus instrumentos y metodologías, que van forjando a partir de la investigación de base empírica, una práctica que concibe a lo «verdadero» como el resultado de la demostración de sus hipótesis. El discurso científico es el principal vehículo portador de la verdad, un discurso subsidiario del nuevo poder que gira en torno al dinero, es decir concebido y diseñado para administrar la autoridad de la burguesía, una clase social que ha cobrado conciencia de su rol hegemónico y que se ha adueñado del Humanismo para convertirlo en su programa cultural.

La perspectiva de conocimiento que aquí Ariosto aglutina bajo la referencia a lo «vano», la magia como categoría del pasado, quedaría neutralizado por el impacto del discurso científico. Relegada a la condición de inaceptable por irracional, la magia permanecería suspendida en estado latente durante los tiempos de hegemonía burguesa y sólo volvería a irrumpir cuatro siglos más tarde, cuando la crisis del paradigma científicista —sinónimo de la crisis de la burguesía— haya madurado las bases para la aparición del cuento de finales del siglo XIX, en las versiones del cuento fantástico o el cuento de terror.

Bibliografía

- Ariosto, Ludovico (2005). *Orlando furioso*. Madrid: Espasa.
- Barbolani, Cristina (2005). *Poemas caballerescos italianos*. Madrid: Síntesis.
- Calvino, Italo (1998). *Italo Calvino racconta l'Orlando furioso*. Torino: Einaudi.
- Farmer, Julia (2009). «Disenchanted Castles: Cervantes' Representation of the Ariostan Epic–Romance Split». En *Cervantes*. New York: Cervantes Society of America.
- Ferroni, Giulio (2008). *Ariosto*. Roma: Salerno.
- Javitch, Daniel (1999). *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*. Milano: Mondadori.
- Lafaye, Jacques (2005). *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV–XVII)*. México: FCE.
- Quijano, Aníbal (2000). *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.