



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS

"INDOMITO, SUPERBO E FURIBONDO":
REPRESENTACIONES DEL OTRO EN *ORLANDO*
FURIOSO DE ARIOSTO

Lic. Yanina Paola Pascual

BAHIA BLANCA

ARGENTINA

2023

PREFACIO

Esta tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado académico de Doctor en Letras, de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur durante el período comprendido entre el año 2014 y el año 2023, bajo la dirección del Dr. Sandro Abate.

.....



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el/...../....., mereciendo la calificación de (.....).

RESUMEN

A casi 500 años de la aparición de su versión definitiva, el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto continúa generando debates y controversias en el ámbito de los estudios literarios. La presente tesis se coloca en esa dirección. El objetivo de la investigación es realizar contribuciones críticas y metodológicas para el estudio de la obra, desde una aproximación que -por primera vez- intenta situarse integralmente en el paradigma teórico de los estudios pos y decoloniales.

A partir de dispositivos conceptuales diseñados específicamente para este trabajo, la investigación procura dar cuenta de los atributos y representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano presentes en el libro, para la promoción de un sujeto, no sólo adaptado al nuevo orden social y político promovido desde la emergente burguesía, sino también proyectado hacia la conquista y control de una amplia gama de individuos, pueblos y paisajes que –desde el centro- se perciben periféricos y subordinados.

A su vez, se analizan con particular atención los atributos y representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano, ya sea en su categoría estigmatizada de musulmán, como también en sus variantes no musulmanas: los nórdicos, los orientales, los africanos y los americanos.

De esta manera, la presente tesis pretende constituir un aporte para una lectura en gran medida innovadora del libro de Ariosto, sin renunciar a la función crítica de problematizar el espacio de certezas que los discursos eurocéntricos suponen, sus construcciones de verdad y sus políticas de autoridad.

ABSTRACT

After almost 500 years since its final version appeared, *Orlando furioso* (1532) by Ludovico Ariosto continues to generate both debate and controversy in the literary studies field. It is then in this direction that this dissertation is placed. The goal of this research is to make critical and methodological contributions to the study of this work, from an approach that, for the first time, attempts to situate itself in the theoretical paradigm of post and decolonial studies.

Starting from conceptual devices specifically designed for this work, this research seeks to account for the attributes and representations of the white, European and Christian man present in the book, for the promotion of a subject, not only adapted to the new social and political order promoted from the emerging bourgeoisie, but also projected towards the conquest and control of a wide range of individuals, peoples and landscapes that -from a emergent European center- are perceived as peripheral and subordinate.

At the same time, specific attention is given to the analysis of attributes and representations of the non-white, non-European and non-Christian Other, either in their stigmatized category of Muslim, or in their non-Muslim variants: Nordic, Oriental, African, Amerindian.

In this way, the present dissertation intends to make a contribution to a largely innovative reading of Ariosto's book, without renouncing to the critics' function of problematizing the space of certainties that Eurocentric discourses assume, their construction of truth and their politics of authority.

a Catalina

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director, el Dr. Sandro Abate, a su guía, lectura y correcciones sin las cuales no hubiera sido posible realizar esta tesis.

Al Departamento de Humanidades y a la Universidad Nacional del Sur, que me otorgaron una licencia con la cual pude dedicarme plenamente al desarrollo de este trabajo de investigación y me permitieron cursar un Doctorado en Letras de forma gratuita.

A todos aquellos que colaboraron, de alguna u otra manera, con sus comentarios y sus consejos para que pudiera terminar esta tesis.

Finalmente, a mi familia, quien me acompañó y se ocupó del cuidado de mi hija mientras yo escribía.

ÍNDICE

1. Aspectos preliminares.....	pág. 1
1.1. El <i>Orlando furioso</i> como objeto de estudio.....	pág. 1
1.2. Ariosto y su tiempo.....	pág. 17
1.3. Marco teórico y metodológico.....	pág. 22
2. Representaciones del arquetipo ideal: el hombre blanco, europeo y cristiano.....	pág. 49
2.1. Introducción.....	pág. 49
2.2. Los atributos del arquetipo ideal.....	pág. 50
2.2.1. Belleza.....	pág. 50
2.2.2. Valor, fuerza y destreza en la batalla.....	pág. 57
2.2.3. Cortesía, amabilidad, solidaridad y piedad.....	pág. 70
2.2.4. Devoción, servicio a Dios y lealtad al rey.....	pág. 78
2.2.5. Pragmatismo, razón, conocimiento e inteligencia.....	pág. 86
2.3. A modo de síntesis.....	pág. 94
3. Representaciones del hombre no blanco, no europeo y no cristiano: el Otro musulmán.....	pág. 96
3.1. Introducción.....	pág. 96
3.2. Los atributos del Otro musulmán.....	pág. 102
3.2.1. Fealdad y desproporción física.....	pág. 102
3.2.2. Violencia, ferocidad e ira.....	pág. 105
3.2.3. Soberbia.....	pág. 113
3.2.4. Herejía y blasfemia.....	pág. 119
3.2.5. Cobardía y temor.....	pág. 126
3.2.6. Torpeza, debilidad, falta de inteligencia e ingenuidad.....	pág. 131
3.2.7. Lujuria, abuso, engaño y acoso a las mujeres.....	pág. 136
3.3. A modo de síntesis.....	pág. 140
4. Representaciones del hombre no blanco, no europeo y no cristiano: el Otro no musulmán.....	pág. 144
4.1. Introducción.....	pág. 144
4.2. Los Otros de tierras frías y lejanas: los pueblos nórdicos.....	pág. 147
4.3. Los Otros de paisajes exóticos y desconocidos: los pueblos orientales.....	pág. 155
4.4. Los Otros de paisajes tórridos y desiertos: los pueblos africanos.....	pág. 166
4.5. Los Otros del nuevo mundo: los pueblos americanos.....	pág. 173

4.6. A modo de síntesis.....	pág. 177
5. Conclusiones.....	pág. 178
6. Bibliografía.....	pág. 184

1. Aspectos preliminares

1.1. El *Orlando furioso* como objeto de estudio

En la octava 119 del canto XIV del *Orlando furioso*, Ludovico Ariosto califica al personaje de Rodomonte con la triple adjetivación que lleva por título esta tesis: “indómito, superbo, furibondo” (512). La referencia remite claramente a uno de los objetivos principales de esta investigación: analizar los atributos y representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano.

“Indomito” (del latín ‘in’- ‘domitus’, participio pasivo de ‘domare’) se refiere al animal salvaje que no ha sido aun amansado o domesticado. “Superbo” (formado del prefijo latino ‘super’) se aplica a quien alardea de una autoestima desproporcionada, superior a la verdadera, siempre dudosa con respecto a sus genuinos merecimientos. “Furibondo” (del latín ‘furibundum’, derivado del verbo ‘furere’), califica a quien es víctima de la furia, de la pérdida de las facultades intelectuales o racionales. A diferencia de ‘furioso’, que connota una condición de atontamiento que podría ser circunstancial -como la de Orlando-, el sufijo ‘bondo’ contribuye a subrayar una propensión permanente e irreversible del carácter.

La combinación de los tres atributos en el rey de Sarza -más allá del juego etimológico propio de todo texto humanista- lo representa como alguien no sólo inadaptado a las convenciones sociales aceptadas y ajeno a la verificación de sus auténticos méritos, sino también peligroso para los demás por su enajenamiento innato y hasta por carecer de la condición humana.

¿Qué motivaciones confluyeron en la arquitectura de semejante representación del musulmán? ¿Es solamente un lugar común de una tradición literaria? : interrogantes que sólo cabe formularse si estamos dispuestos a ir más allá de las exégesis formales y hasta de las consideraciones culturales, para adentrarnos en la dimensión política que subyace en esta obra de la primera mitad del siglo XVI y que podría colocarla en el canon de la construcción y distribución de discursos eurocéntricos.

El *Orlando furioso* (1532) suscitó, desde su aparición, la atención de la crítica, que desplegó una diversidad de miradas a lo largo de la historia sobre su valor literario. Debido a ello, se hace necesario considerar las perspectivas y enfoques que se han ocupado de libro de Ariosto y los aspectos formales, lingüísticos y temáticos en los que se concentraron, a fin de sostener nuestra hipótesis de lectura, que supone un

distanciamiento considerable con respecto a los abordajes hechos hasta el momento, en tanto afirma una lectura de la obra en clave política.

Es posible organizar el amplio conjunto de materiales que se ocupan del libro en tres fases de la crítica, de acuerdo con el enfoque desde el cual fueron formulados, y con los sucesos históricos y sociales en el marco de los cuales han sido enunciados.

En una primera instancia, se encuentran referencias y ensayos de corte impresionista, que constituyen aportes de importancia, si bien no considerados dentro de la “crítica” propiamente dicha en tanto institución del sistema literario. Binni se refiere a esta primera etapa de los escritos como aquellos que intentaron hallar ciertos criterios generales temáticos o formales desde los cuales abordar el *Orlando furioso*. Entre ellos, autores como Galileo y Voltaire. Binni advierte que los estudios pertenecientes a este período muestran:

l'incapacità di molte critiche formalistiche o contenutistiche, di modi interpretativi che non abbiano avuto la forza di risalire fino alla sorgente unica di una poesia che non si può isolare in un preciso e particolare contenuto stimolatore, in un motivo astratto. (1947:103)

En segundo lugar, es posible agrupar autores de una etapa inicial de la crítica orgánica, ya establecida como institución autónoma. Se trata de lecturas posteriores al período de unificación italiana; en este caso, la necesidad de configurar una identidad definida que aporte a una idea de nación, convoca perspectivas que tienen como objetivo describir un conjunto de aspectos que formen parte de una literatura propiamente italiana. En este segundo período aparece la mirada biográfica, el estudio de la vida del autor, su carácter y la relación con su obra, la ironía como un eje que propociona unidad a la narración, y asimismo, todo ello es considerado producto de la subjetividad de su autor y su estilo de escritura; del mismo modo, algunos autores consideran el texto como el resultado de la búsqueda de la belleza en las formas artísticas. Por otra parte, se rastrean de forma detallada las fuentes literarias en las que abreva el libro, tanto clásicas como medievales. Se podría incluir aquí autores como Carducci, Gioberti, De Sanctis, Croce, Foscolo, Rajna y Momigliano, entre los más representativos.

En tercer lugar, podemos hacer referencia a una fase de crítica contemporánea, desde mediados del siglo XX y hasta la época actual. Se produce un giro en la perspectiva de lectura, que incluye diversas vertientes, como la mirada estructuralista, el nuevo acercamiento desde el psicoanálisis y la mirada sociológica. Entre ellos, se encuentra el

detallado estudio de Pampaloni, crítico que se sitúa dentro de una línea estructuralista; su análisis se centra en la forma del texto, y las relaciones internas funcionales a un esquema pre definido por el autor. En esta fase de la crítica encontramos asimismo a Casadei y Caretti, como autores protagonistas de una lectura que empieza a considerar la obra como producto cultural de una época, con lo cual adquiere importancia el contexto social, cultural e histórico. En este sentido, comienzan a tener relevancia otros aspectos del libro en relación con su momento de gestación, así como también su pertenencia al sistema literario de ese período histórico. Asimismo, constituyen aportes fundamentales los abordajes desde un enfoque marxista recientes propuestos por Ferroni, Petronio y Asor Rosa.

Esta introducción se abocará al tratamiento del libro por parte de la crítica, en un intento por compendiar las perspectivas de lectura más importantes desde las cuales se ha abordado el *Orlando furioso*.

Entre los autores de la que se consignó como segunda etapa de la crítica, el conjunto de escritos de Giosuè Carducci, y en particular su *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso: studi* (1875), reúne una serie de estudios que abarcan aspectos biográficos del autor, y su relación con los géneros. Una primera parte de su análisis se refiere a la poesía escrita por Ariosto en latín, en sus inicios literarios; en una segunda parte, escribe su *Saggio su l'Orlando furioso*; éste se centra en la historia de la gestación de la obra, la relación del autor con Ferrara y sobre todo, con la familia Este y la lengua utilizada para componerla. Asimismo, pone en relación al *Orlando furioso* con la materia épica precedente y le asigna un objetivo de entretenimiento, “nel raccontar piacevole a recreazione delle persone d'animo gentile” (290). Por otra parte, Carducci señala que Ariosto “vide e ritrasse gli eroi del Boiardo e degli altrisui prossimi antecessori fra il prisma del molteplice Rinascimento” (290), y de tal modo vincula la obra con la tradición literaria anterior, renovada, sin embargo, bajo las consignas de su contemporaneidad.

Ugo Foscolo en *Sui poemi narrativi italiani* (1853) ubica el libro, al igual que sus predecesores, entre los poemas “épicas”, para luego abocarse a otros aspectos: la singularidad de los personajes que Ariosto construye, el asunto -ya abordado por la crítica anterior- de la desordenada variedad y diversidad de temas y situaciones que atraviesan la obra; sugiere, asimismo, con respecto al estilo, que éste aplica la estrategia del *descrivere*, en algunos pasajes y del *dipingere* en otros (193). Este método, a juicio de Foscolo, permite a Ariosto un profundo conocimiento de la naturaleza humana que lo

habilita a caracterizar con gran profundidad a sus personajes y plasmar de manera conveniente sus fantasías.

Igualmente Vincenzo Gioberti, en su “Introducción” (1854) al *Orlando furioso*, compara la obra con la tradición literaria anterior; en este caso remite a Dante y sostiene que Ariosto se encuentra “prossimo al unico Dante [...] per la grandezza dell’ingegno, la sublimità e varietà delle imagini”; en lo que respecta al estilo, califica y categoriza a ambos autores como “I dui più grandi epici moderni” (V). Señala, sin embargo, algunas diferencias: la variedad infinita de situaciones y personajes del *Furioso* no se encuentra motivada por cuestiones religiosas; Ariosto “mette l’Oriente a tenzone coll’Occidente, il cristianesimo coll’islamismo e colla antica gentilità superstite” (1854:VIII) entre otras dualidades absolutas. Encuentra un eje que recorre este conjunto de situaciones, paisajes, mitos e historias en la caballería, elemento que lleva al texto a una “armonia” (XI). Cuando define la caballería “ariostana”, el autor refiere a los acontecimientos del relato, a “questa vita spensierata, errabonda e cosmopolitica, questa sete insaziabile di combattimenti e di avventure” que “esclude ogni scopo determinato” (XIV). Gioberti inscribe el libro de Ariosto en el marco del género caballeresco, y lo liga a la épica, tal como propuso Carducci. Para este autor, por otra parte, la obra no posee objetivo determinado, más que el puro entretenimiento a través de su poesía, y el placer estético que se obtiene de ella. Destaca asimismo el uso de la risa y del ridículo, que establecen un juego con la gravedad del texto en varias ocasiones, como elementos originales que recorren toda la obra, a diferencia de aquella seriedad u objetivo moral que observa en autores como Tasso.

De Sanctis y Croce continúan el debate en el que se había centrado la crítica anterior, y emplazan en el centro la idea de Ariosto como artista abocado al logro de la belleza artística. Las nuevas perspectivas adquieren una especificidad, en tanto cobran vigencia los temas de la ironía y de la armonía como ejes unificadores del *Orlando furioso*.

De Sanctis, en su *Storia de la letteratura italiana* (1871), pone el énfasis en el “puro sentimiento del arte” de Ariosto: lo que verdaderamente le interesaba a este último era “el culto de la belleza de la forma, la límpida inspiración artística” (1944:361). Del mismo modo que Gioberti, ubica a Ariosto junto a Dante en tanto fueron, para el crítico literario, los voceros de sus respectivas épocas: la Edad Media y el Renacimiento (362). Sin embargo, diferencia entre el “poeta” que fue Dante, y el “artista” que es Ariosto, en

una manifestación de la no resuelta contraposición forma/contenido, tema fundamental del debate crítico de la época (Binni, 1951:197).

De Sanctis remarca asimismo el distanciamiento que existe con los códigos de cortesía presentes en los poemas caballerescos, a través de lo que llama “ligera ironía” de Ariosto (363). Sin embargo, señala como el propósito del libro que el autor pinte ese mundo del pasado, y por otro lado, se convierte en un elemento que le aporta su unidad:

Ariosto no canta la empresa de Agramante ni la de Carlos, ni las furias de Orlando ni los amores de Ruggiero y Bradamante: la empresa de Agramante es para él como un punto fijo en torno al cual se desarrolla el mundo caballeresco [...] las furias de Orlando y los amores de Ruggiero no son episodios, precisamente porque no hay en la obra una acción única y central, sino partes importantes de esa inmensa totalidad que se llama ‘mundo caballeresco’. La unidad [...] es todo ese mundo en su espíritu y en su desarrollo en tal lugar y en tal época. (365)

Con relación a la unidad en el *Orlando furioso*, De Sanctis se aleja de la idea aristotélica del orden y la armonía, para plantear la hipótesis de que aquí el desorden y la variedad constituyen la unidad del libro (368). Sostiene que Ariosto cuenta y no describe, y que el mundo de su fantasía se relata de modo objetivo: “ningún impulso subjetivo viene a turbar la objetividad de su cuadro, ningún impulso intencional” (369). El autor no vuelca sus sentimientos en el poema, en todo caso, según De Sanctis, aparecen “sentencias morales” (374), “lugares comunes”. No son valoraciones acerca de su época: Ariosto crea un mundo alejado de las consideraciones que podría tener sobre su tiempo, es decir, un producto de su imaginación. Finalmente, destaca la risa como propia del mundo ariostesco, pero no la risa burlesca, sino aquella risa que toma la forma de la ironía: “la risa del espíritu moderno”, propia de la época renacentista (377).

En esta recuperación de la historia de la crítica ariostesca, cabe destacar, entre De Sanctis y Croce, la obra de Pío Rajna, *Le fonti dell’Orlando furioso* (1900), un trabajo exhaustivo acerca de las tradiciones y textos en los que abreva el *Orlando furioso* para construir su trama, sus temas y su estilo.

Rajna rastrea las obras que Ariosto habría tenido presente al escribir su libro, detallando de manera profunda las posibles relaciones con episodios y personajes de las mismas que aparecen en su poema. En este estudio, Rajna retoma la tradición anterior del personaje de Orlando, la literatura que formó parte del ciclo bretón y carolingio, su influencia en Italia, el género caballeresco y los antecesores del libro, como el *Morgante*

de Pulci y el *Orlando innamorato* de Boiardo. En relación a este último, se aboca a la semejanza de temas, personajes y hechos. Posteriormente, en varios capítulos, desarrolla cada hecho del poema, toma cada personaje, y realiza un preciso detalle de las fuentes posibles y las relaciones probables con la tradición literaria. Si bien en sus conclusiones demuestra la variedad de fuentes del texto de Ariosto, afirma que el libro de Boiardo es la pincipal (1900:606).

Los aspectos puestos en valor por De Sanctis serán posteriormente objeto de cuestionamiento por parte de otro autor de este período: Benedetto Croce. En su *Ariosto* (1920) recupera la historia de la crítica referida al libro, estableciendo una distancia de aquellos temas y aspectos que considera problemáticos, con el fin de ubicar su propia mirada: “Para nosotros, que advertimos el origen de estas divergencias y errores estéticos, estos problemas resultan superados” (1946:11), refiriéndose fundamentalmente a la cuestión del género épico o burlesco del texto, el estudio de las fuentes e influencias, la estética y la belleza como objetivo único, y el problema de la unidad en el *Orlando furioso*.

Croce pone en duda algunos de los supuestos que afirma De Sanctis. Con respecto a la subjetividad y a la teoría del fin artístico del libro, sostiene que todo es atravesado por lo subjetivo, y que no es posible observar los objetos desde una supuesta exterioridad de las cosas:

Como si realmente existieran cosas fuera del espíritu y como si hubiera posibilidad de aprehenderlas en su supuesta objetividad y externidad para llevarlas al papel o a la tela. La teoría del arte por el arte, interpretada como teoría del mero deleite de la imaginación o como indiferente reproducción objetiva de las cosas, debe ser rechazada firmemente porque se opone y contradice a la naturaleza del arte y del espíritu en sentido universal. (1946:16)

De tal modo refiere a quienes se han negado a otorgarle un contenido al *Orlando furioso* debido al ensalzamiento excesivo de la forma y del objetivo último del arte. Lo mismo sucede con quienes, de forma opuesta, le otorgan al libro “un contenido”: el mundo caballeresco o la disolución del mismo, aspecto ampliamente tratado por De Sanctis. Croce, propone como superación de estos debates su teoría de la armonía, como elemento central de la obra. No alude, sin embargo, a un concepto trascendente de la armonía; Construye su idea del texto negando el pensamiento desanctiniano abstracto acerca de la diferencia entre “artista”y “poeta”. Intenta, en relación a Ariosto, “no dejarlo

envuelto en la nebulosa calificación de poeta del arte por el arte” (1946:50). De esta forma, ubica dicha armonía en el centro del texto, como la “materia” del poema, sin diferenciar contenido de forma: no existen sentimientos por un lado y materia por el otro, sino que se resuelven ambos en una conjunción armónica (56). A diferencia de De Sanctis, Croce considera la vida y las emociones del autor como elementos que determinan e influyen en la composición de la obra.

Por otra parte, deja de lado las relaciones posibles de poder entre Ariosto y la familia Este, y los temas del libro que pudieran considerarse de algún modo ligados a lo social y político de la época, como sucedía con Dante; los entiende solamente como “argumentos de la fantasía” (66). En su descripción de la armonía ariostesca, se internará en temas como la ironía, el tono de la expresión ariostesco, el uso de la octava y su forma de describir semejante a la de un naturalista (83).

Posterior a Croce, y más específico en su abordaje del método, los personajes, las imágenes y lo sobrenatural, se encuentra el trabajo de Attilio Momigliano, su *Saggio sul Orlando furioso*, publicado en 1928. Algunas de sus consideraciones habían ya sido publicadas en una primera aproximación, en el *Giornale storico della letteratura italiana*, con el nombre de “La realtà e il sogno nell’*Orlando furioso*”, en 1925.

Momigliano realiza un recorrido a partir de los sucesos que involucran a algunos de los personajes del *Orlando furioso*: Atlante, Orlando, Fiametta, Rodomonte. Cada uno de ellos ocupa un capítulo entero, y convoca a otros personajes y situaciones con las que establecen relación. De este modo, abarca toda la trama del libro. El quinto y último capítulo se concentra en el análisis del texto de forma más general, en virtud de lo observado en los capítulos anteriores, a modo de síntesis, y con comentarios críticos de la trama. Momigliano reconoce la “esencia” del *Orlando furioso* en una atmósfera espiritual que es “heroica y fantástica” (301). Al mismo tiempo, sugiere que la unidad del libro se halla en determinados nudos que concentran los acontecimientos, y acorde a ello escribe su crítica, fijando en esos “centros” el principio fundamental a partir del cual se desenvuelve el resto de la historia y los sucesos del *Furioso*.

Como eje esencial de la estructura, señala un ir y venir entre lo sólido y lo huidizo, un oscilar constante, “el fluctuar de su trama entre lo casual y lo preconcebido”, y sostiene que “Ariosto ha tomado el mundo disperso de la caballería y de la aventura, tan adaptable a su inquieta imaginación, y sin desnaturalizarlo, le ha dado una forma y unos límites” (302). Por otra parte, si bien considera que hay un “plan” en la construcción de la obra, pone el foco en los sentimientos del poeta, así como lo hiciera en su momento Croce: “El

motor exterior del poema es la suerte, es decir, la imaginación; los motores íntimos son los sentimientos del poeta: por eso el *Furioso* parece, y lo es, concentrado y disperso al mismo tiempo” (302). Asimismo, se dedica a observar la relación paisajes/personajes de un modo determinista y causal: los lugares están íntimamente vinculados, a juicio de Momigliano, con sentimientos específicos. La isla de Alcina, por ejemplo, está en consonancia con la sensualidad de la hechicera que la habita; los montes donde vive Atlante emanan una magia acorde con lo enigmático de su habitante. A los personajes los considera imágenes representativas de elementos simbólicos: “los personajes que encontramos más habitualmente en el poema no son caracteres, sino imágenes de la belleza, de la fuerza o de la lascivia, o bien notas de un extenso tema mágico, generoso o apasionado” (317). Finalmente, dedica un espacio en su trabajo a pensar si la poesía de Ariosto podría caracterizarse como realista. El autor no considera al poema realista, y sin embargo, no le parece abstracto (315). Momigliano piensa al *Orlando furioso* como un reflejo de su época. Cuando refiere a aquello que lo hace actual, lo encuentra en:

el ímpetu guerrero -heroico y, a la vez, bárbaro para nuestra mentalidad- que lo recorre de principio a fin, y que evoca a los gallardos *condottieri* de la época, las grandes batallas en las que los italianos fueron espectadores y actores en aquellos decenios [...] y hay que buscarla en esa naturalidad con la que se despliega ante nosotros la vida del espíritu y de los sentidos; en esa elegancia espontánea, que Castiglione teorizó y Ariosto llevó a la práctica, y que ambos extrajeron del siglo en el que el arte fue más equilibrado, más robusto, más familiar, siempre presente a través de los objetos más comunes de la vida material; en esa sencilla y sólida armonía, gloria de todo el arte figurativo del *Cinquecento*. (321)

Es posible considerar, a partir de aquí, un viraje en la crítica. La mirada contemporánea, con sus temas y problemas novedosos en relación al *Orlando furioso* empieza a hacerse presente a partir de mediados del siglo XX; los abordajes de la obra se vuelven más específicos y profundos, no ya en lo que respecta al poeta y su figura de autor, sino que se desplazan a la escritura del texto, así como también a su surgimiento dentro de un contexto cultural e histórico, como producto de una corte, con sus intereses económicos y políticos. Asimismo, los enfoques se diversifican, y es posible encontrar diferentes líneas de lectura. Aparecen reseñas y recopilaciones que recogen la historia de la crítica publicada hasta el momento.

Walter Binni se ocupa de recuperar en un ensayo la historia de las distintas perspectivas de lectura en *Storia della critica ariostesca* (1951) en la que recoge los aportes más importantes, ubicándose a sí mismo dentro de las perspectivas contemporáneas. Binni escribe –entre 1938 y 1947- distintos trabajos en relación con la obra, entre ellos, su *Metodo e poesia de Ludovico Ariosto* (1947). Posteriormente, realiza un trabajo dividido en dos partes en el que recorre toda la producción del autor: las llamadas obras menores y lo que considera su obra maestra, el *Orlando furioso*; en este último aborda diversos temas como lo real y lo maravilloso, la función y caracterización del paisaje, el ritmo narrativo, los elementos épicos y elegíacos presentes, la ironía y el estilo literario. Se trata de *Ludovico Ariosto*, publicado en 1968.

Binni se distancia de aquella crítica de inspiración romántica, para ubicar su perspectiva en un lugar de especificidad: mientras que autores anteriores discuten aspectos como la subjetividad del poeta, su influencia en el texto y el arte y la belleza como objetivo último del escritor, Binni se dedica a las estrategias y métodos con los cuales logra Ariosto conformar la unidad de su escritura (1947:117)

En el mismo sentido, Guido Baldassarri recoge las tendencias más importantes de la crítica ariostesca aparecidas entre los años 1946 y 1973, es decir, aquellas publicaciones del período posterior a la segunda guerra mundial, habida cuenta de su complejidad y diversidad en cuanto a líneas metodológicas y enfoques (1975:183). Durante ese lapso, se produce una revisión de las tendencias ya existentes, como sucede en el caso de la postura crociana, revisitada y puesta en cuestión por Binni; se considera en mayor medida las obras menores de Ariosto así como también se profundiza en aspectos lingüísticos.

Baldassarri señala al respecto la imposibilidad de sostener un único criterio de descripción de los estudios ariostescos; propone en cambio un recorrido por aquella crítica que intenta fundamentar de manera sólida los nuevos estudios y abordajes que incluyen indagaciones a nivel de la escritura, de tipo métrico, estilístico y lingüístico. Por otra parte, destaca los aportes de Caretti y Segre, tanto aquellos incluidos en la publicación del *Orlando furioso* en el año 1954 -al cuidado del primero- como lo realizado a partir del trabajo de comparación entre las diferentes ediciones del libro (1975:189).

Con su *Compendio de storia della letteratura italiana*, -cuya primera edición data de 1936, y el tomo II en que se encuentra incluido Ariosto y su *Orlando furioso* en 1941- Natalino Sapegno contribuye a la profundización del análisis de la estructura y temáticas del libro, el uso de la ironía y la plasmación de los métodos de escritura en la octava

ariostesca. Al igual que la crítica anterior, enmarca los recursos literarios del autor y su “espíritu”, visible en la obra, en los moldes renacentistas y humanistas de la época, así como también dentro “delle tendenze artistiche del primo Cinquecento” (51).

Sapegno pone el énfasis en el estilo con el que Ariosto “realizza quelle esigenze di decoro, di eleganza, di misura, che erano l’aspirazione più intima del gusto classicistico”, y en lo que respecta a la octava y la forma en que la utiliza, señala que “si rivela una creazione nuova e perfetta, che si distacca da tutti gli esempi antecedenti e attua per la prima volta la piena fusione del discorso poetico con il metro e la coincidenza del periodo logico con il periodo strofico” (51). Enfatiza, de este modo, las estrategias de escritura y destaca la originalidad de la obra más extensa de Ariosto.

Lanfranco Caretti, en su *Ariosto e Tasso* (1961), observa al *Orlando furioso* en su estructura y en las técnicas utilizadas para reunir una multiplicidad y variedad de situaciones. Sostiene como valor que el autor haya configurado un sistema abierto y no cerrado, como en la épica. Señala que el libro constituye una unidad que es:

tutt’altra cosa dall’unità di tipo medievale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. È, proprio all’opposto, un’unità dinamica risultante dalla serie infinita dei moti della vita universale, compresenti nella loro totalità all’intelletto dello scrittore che li abbraccia e li rappresenta nei loro rapporti sempre diversi e inesauribili. (36).

Caretti le da relevancia a la habilidad de Ariosto para reunir una materia diversa, en lo que denomina “rigor lógico”. Por otra parte, su aporte principal consiste en considerar al *Orlando furioso* ligado en sus fuentes y origen a la literatura caballeresca, más que a la literatura clásica. Asimismo, realiza un profundo análisis de las ediciones del libro y de sus variantes, en un trabajo de tipo filológico.

En una línea crítica estructuralista, se encuentra la lectura de Leonzio Pampaloni. En “Per una analisi narrativa del *Furioso*” (1971) propone una observación a nivel narrativo del texto e intenta ubicar la mínima unidad de función, de acción y de narración, las secuencias fundamentales y al mismo tiempo establecer las reglas que las organizan, sobre lo que denomina el eje sintagmático (133). Para tal fin, se concentra en el inicio y el final de cada canto, registrando así las diversas fórmulas de comienzo y cierre.

A partir de categorías que él mismo crea para su análisis, como los “indicadores de traspaso” de un episodio a otro, recorre la obra en su totalidad y realiza un relevamiento

de los cantos y sus fórmulas: en algunos casos, esos indicadores constituyen sólo marcas de paso de un canto a otro, mientras que en otras ocasiones las interrupciones sirven para dar inicio al desarrollo de una o varias historias. Pampaloni construye un esquema pormenorizado y preciso de estos puntos de pasaje o de cambio de tema, en el cual es posible observar un despliegue de los ejes que pretende marcar como propios de a la escritura de Ariosto, y que serían, de este modo, cohesivos. El otro factor que daría unidad a la obra, serían los personajes, que según esta lectura, formarían dos grupos: aquellos que sobreviven por ser mutables y adaptables a las situaciones que les toca atravesar, y los que no lo hacen a causa de su extrema coherencia y poca adaptabilidad (146).

Por último, elabora modelos que Ariosto utilizaría para conectar las historias entre sí, de acuerdo a si describe hechos, si realiza reflexiones seguidas de ejemplos, o si relata paralelamente dos historias, entre otras fases que componen cada modelo (148). Pampaloni da importancia, a pesar de esta segmentación del texto, a “la globalità del messaggio del *Furioso*” que pudiera según el autor necesitar de otro tipo de análisis más ideológico; sin embargo, considera que con los modelos y ejes establecidos puede retratarse la visión del mundo que el autor expresa en su obra.

En la última parte del siglo XX, aparecen nuevos enfoques y perspectivas en los estudios sobre el *Orlando furioso* con una visión más amplia acerca de la obra, que no deja de lado el contexto social, cultural, y político en el que surge, como tampoco el sistema literario cortesano, las ideas intelectuales vigentes en la época y su inserción en la historia, la recepción que tuvo en los lectores, las sucesivas ediciones y sus cambios.

Dentro de la crítica contemporánea Giuseppe Petronio, con un enfoque sociológico de inspiración marxista, se ocupa de la obra de Ariosto en su *Historia de la literatura italiana* (1990). Petronio incluye la obra en el contexto del Humanismo, con sus concepción del hombre y la cultura, sus características y la de sus instituciones. Asimismo se ocupa del problema de la lengua y la relación entre el artista, el poder y el público.

Cabe destacar la importancia otorgada a la figura del humanista en su relación con la corte y sus intereses políticos. Petronio señala que:

los humanistas, a lo largo de medio siglo, tradujeron en términos culturales las exigencias y aspiraciones de la clase hegemónica italiana, transfigurando aquella sociedad en mitos culturales, literarios y artísticos que, precisamente por su carácter emblemático y simbólico, sobrevivieron más allá de los límites de la cultura humanista. (178)

Ubica asimismo al “literato” (236) en el sistema literario de la época: su inserción en las cortes y los cambios ocasionados por la imprenta en la difusión de las obras y en la recepción por parte del público. Petronio califica a Ariosto como “el escritor más significativo del Renacimiento”, y realiza una revisión de toda su obra de forma general, para detenerse posteriormente en el *Orlando furioso*. En relación con este último, lo enlaza con la tradición de la literatura caballerescas, y al igual que en algunos autores de la crítica anterior, enfatiza los rasgos que lo hacen partícipe de la experiencia renacentista. Sin embargo, señala de qué modo el texto recoge las contradicciones propias de su tiempo, así como también el momento de crisis política y de guerra que atravesaban las regiones italianas. Existe en su lectura una línea que conecta con la crítica desanctiniana a través del concepto de “armonía”, que Petronio retoma para traducirlo en lo que denomina un “tono medio” del estilo, presente en el libro de Ariosto; dicho equilibrio le permite acercarse al ideal clasicista de la época.

En la lectura contextual y sociológica de Petronio hallan lugar las miradas acerca de la recepción del público de la obra, la difusión y éxito que obtuvo en su momento, y los argumentos de sus detractores en los años posteriores a su publicación.

Otra lectura contemporánea del *Orlando furioso* la realiza Ugo Dotti en su *Storia della letteratura italiana*, publicada por primera vez en 2007. En primer lugar, Dotti nota un entramado político en Ariosto, cuestión que resulta de su relación con la corte estense. Por otra parte, esto se ve plasmado luego en su obra. Para el crítico:

sarebbe difficile non trovare nell'*Orlando furioso*, il capolavoro ariostesco, sia le preoccupazioni del poeta sui destini d'Italia, sia la sua convinzione che i limiti dell'uomo (prevalere della follia sulla ragione, della passione sul senso della misura, del pregiudizio sul chiaro intelletto) sono cosa ben reali. Proprio per questo egli può essere apparentato a un politico come Niccolò Machiavelli. (169)

Dotti se ocupa sobre todo de la importancia de la renovación lingüística del libro y de la estructura. Del mismo modo, recupera las miradas anteriores sobre el texto que dan importancia a la ironía, la pluralidad de motivos y acontecimientos de la trama y la representación de las pasiones del ser humano. Asimismo, problematiza el concepto de Croce de la “armonía”. Considera, en este sentido, que dicho aspecto y la unidad y originalidad que da a la obra, es a costa “di una rinuncia ad una storicizzazione della

poesia ariostesca tanto in se stessa quanto nell'ambito del quadro culturale ed etico-politico del tempo" (179).

Una de las críticas más recientes sobre el *Orlando furioso* es la de Giulio Ferroni, quien indaga de manera profunda tanto al autor como a su obra, fundamentalmente en su libro *Ariosto* (2008). En este trabajo se ocupa de la génesis, edición y difusión del libro, en consonancia con la crítica contemporánea en general, para posteriormente adentrarse en la estructura narrativa del texto. Le dedica un espacio importante a las fuentes del libro: las imitaciones y citas de las grandes obras de la tradición, tanto clásica como medieval, y las reconfiguraciones de la misma por parte de Ariosto. En relación al tema del género, Ferroni lo enmarca -en razón del objetivo de Ariosto de construir un poema estense en:

una forma di epica 'tarda', di tipo encomiastico, non creata a partire dalla coesione originaria di un 'popolo', di un gruppo sociale, di una schiera di eroi e di guerrieri, ma costruita in rapporto ad un sistema di potere, 'inventata' per l'esaltazione di una famiglia regnante. (2008:178)

Con respecto a los personajes, puede observarse un intento por diferenciar, dentro de la configuración de los héroes del poema, rasgos "negativos" y "positivos"; sin constituir una clasificación u organización de los caracteres: identifica valores positivos con aquellos de la corte y negativos con un "aspetto bestial dell'eroico, con molte figure 'smisurate' di cavalieri saraceni" (181), que podría considerarse una aproximación a la idea de que el texto de Ariosto se convierte en esta época en un vehículo de la política y el poder estenses.

Aborda asimismo la inserción del libro en la historia, en tanto se ocupa de las referencias a la contemporaneidad que aparecen en él, sobre todo en lo que respecta a las guerras de las primeras décadas del siglo XVI. Ferroni lo denomina en este sentido "il poema della contraddizione", entre otras razones, debido a cómo se refleja en el libro la situación crítica que vivía la región por aquellos tiempos paralelamente a la finalidad encomiástica, cuestión que se destaca en las estrofas del canto XVII en el que aparece un supuesto llamado a la unidad italiana contra el extranjero:

Al di là di questi propositi encomiastici, la generale situazione dell'Italia contemporanea, percorsa dagli eserciti stranieri, lascia altri

segni più duramente polemici nel poema, rivolti contro l'insipienza di principi e contro l'ingiustizia di tiranni. (190)

Por otra parte, Ferroni profundiza la idea de la importancia de la ironía ariostesca como fuerza que renueva todo aquello que en la tradición ya ha sido dicho. A su vez, colabora para construir un “modelo di instabile equilibrio”, que permite ver la otra cara de las acciones y las situaciones (215).

Por último, construye un propio “percorso di lettura” del *Orlando furioso*, realizando un relevamiento de acciones, personajes y situaciones del texto.

Ferroni hace un señalamiento particular a la crítica moderna como altamente especializada, y por lo tanto, aquella que corre a su juicio el riesgo de un “esasperato tecnicismo, che sottopone il testo a misurazioni microscopiche ed asfittiche” que “finisce per far perdere di vista la vitalità e l'assolutezza di quella grande scommessa poetica” (429). Asimismo, encuentra en la postura posmoderna un análisis que a su juicio la aleja de la sustancia expresiva del texto: se trata de “una sottigliezza ermeneutica che oscilla tra decostruzionismo, nuovo storicismo, forme dei *gender studies*: con una tendenza a far dell'opera ariostesca (come di qualunque opera del passato) una sorta di campo di esercitazioni postmoderne”, cuestión que por otra parte, conlleva el riesgo, según Ferroni, de malinterpretar su operación de reescritura de la tradición (430).

Por su parte, Alberto Casadei en *Nuove prospettive su Ariosto e sul 'Furioso'* (2008) se enfoca en el estudio de las variantes que existen entre las diferentes ediciones del libro, tanto lingüísticas como temáticas. Se dedica a profundizar en los aportes de la última edición con respecto a la primera –personajes, temáticas, estructura- así como también las diferencias de la última con respecto al libro de Boiardo.

Otro de los más recientes aportes críticos indaga la obra desde una línea psicoanalítica freudiana. Giuseppe Sangirardi en *Ludovico Ariosto* (2006), deja de lado la interpretación del texto que lo liga a su contexto socio-histórico cultural. Sostiene este autor que “sarebbe un errore pensare che la poesia di Ariosto coincida con la sua razionalità e la sua cultura. Un errore, al meno nella prospettiva che è di questo libro, secondo qui la poesia si veste di cultura, ma si nutre di pulsioni e di inconscio” (168). Casadei entiende esta lectura como una interpretación forzada del libro (176). Destaca especialmente las relaciones establecidas por la crítica en general del *Orlando furioso* con el *Ars poetica* de Horacio, en tanto recupera “la funzione decisiva del *miscere utile dulci*” en su texto (178). Finalmente, se ocupa de la estructura del libro; busca una perspectiva

abarcadora, que le otorgue coherencia y unidad. Se centra, de este modo, en la novedosa figura del narrador/personaje, que “esibisce subito una duplice natura, (auto) biografica e fittizia insieme” (181).

Resultan de importancia los aportes recientes de Alberto Asor Rosa en relación al *Orlando furioso*. En su *Storia europea della letteratura italiana* (2009), revisa lugares comunes en torno a la obra de Ariosto, y propone nuevas líneas de lectura. Cuestiona la idea de que Ariosto no refleja las cuestiones políticas de su tiempo. Señala que desde las *Sátiras* hasta el *Orlando furioso*, el autor incluye referencias a los acontecimientos contemporáneos así como también expresiones de preocupación sobre los mismos (509).

Otro aspecto singular de su mirada es que propone leer de forma relacionada las obras menores de Ariosto y el *Orlando furioso*: considera que el trabajo del autor sobre el último lo lleva a extender sus renovaciones lingüísticas al resto de sus escritos, con lo cual es posible estudiar toda la obra de manera conjunta (511). Su mirada implica la ubicación del libro en su contexto inmediato, social y cultural: el ambiente de la corte estense, la situación política de Ferrara y las diversas tradiciones literarias que circulaban en aquellos tiempos y cómo convergen o se matizan en el *Orlando furioso*. Sostiene asimismo una concepción del libro como parte de un “relato continuo” que recoge la tradición precedente (Petrarca, Boccaccio) y sostiene que sus características estructurales:

seguono un filo ininterrotto e disarmonico che passa disinvoltamente da autore ad autore e da opera ad opera senza curarsi troppo delle regole. Quanto, appunto, potrebbe avvenire all’interno di una ‘saga’ di natura popolare, indifferente alle problematiche strettamente autoriali. (517)

Por otra parte, Asor Rosa vincula la obra de Ariosto con la tradición local estense, y su experiencia dentro de ella:

è nobile; è cortigiano, è legato alla Chiesa da quell’ambiguo rapporto che il godimento dei benefici ecclesiastici stabiliva; si muove in una sfera di rapporti umani ed intellettuali, che sono quelli espressi da opere come *Il cortigiano* e le *Prose della volgar lingua*. (518)

En otro sentido, desarrolla, al igual que Ferroni, un análisis de algunos personajes de la obra en clave feminista, como es el caso de Rinaldo, o del mismo narrador; sin embargo, advierte ambigüedad, en tanto se las califica frecuentemente como presas de malos instintos y de actitudes negativas y de manipulación sobre los hombres (540).

Con respecto a la historia de la crítica, recupera aquella que sigue la línea crociana en lo que respecta al tema de la armonía (Caretta, Binni) con el fin de señalar que dicho tópico ha constituido desde siempre el primer acercamiento al libro por parte del lector no especializado. Sin embargo, Asor Rosa indica que la obra se resiste a todo intento de homogeneización como operación crítica. Ariosto, en cambio, reorganiza la no unidad y la no armonía (520). Incluso señala que si puede suponerse una unidad, ésta es musical, de tono, y no de contenido (554).

Daniel Javitch (1999), desde la perspectiva que aportan las teorías de la recepción, se concentra en el éxito que tuvo el libro en el momento de su publicación y difusión, y en los debates y lecturas antagónicas que suscitó. Asimismo, precisa los procesos culturales que permitieron su canonización. Si bien existe una postura que la entiende relacionada con los méritos internos que pudiera tener la obra, Javitch coincide con la crítica que propone al canon como un producto de la cultura, más que debido a factores intrínsecos al texto (2). De acuerdo con esto, recorrerá los caminos que llevaron a lo más alto del canon poético europeo al *Orlando furioso*.

Por otra parte, realiza aportes en relación a la idea del libro como construcción ficcional, en un capítulo publicado en el volumen de *Ariosto today* (2003). Señala que Ariosto, de manera conciente, decide exponer el artificio que constituye su poema a partir de distintas estrategias, como las intervenciones irónicas del narrador, o los cambios bruscos de líneas narrativas en el relato. Según Javitch, el llamado de atención constante a la naturaleza ficcional del texto, tendría que ver con la necesidad de recordarle a los lectores la diferencia entre ese estatuto y el de lo real, en una época en que los límites entre ambos niveles se concebían difusos (119).

Ya sea desde perspectivas sociológicas, psicoanalíticas o deconstructivistas, la crítica literaria no ha cesado nunca en sus intentos por interpelar a un libro que ya está cumpliendo 500 años de vida. Más aún: analizar y contrastar las diferentes lecturas que se han propiciado sobre el *Orlando furioso* en el transcurso del tiempo, pareciera ordenar un mapa de los diferentes enfoques y métodos puestos en juego en la historia de la teoría y la crítica literarias.

En este marco, nuestra hipótesis avanza hacia una perspectiva en gran medida novedosa, al colocar el objeto de análisis –la obra– bajo un enfoque fuertemente marcado por las teorías pos y decoloniales. Se trata no sólo de la comprobación o validez de unas teorías no consideradas hasta hoy para el estudio de la obra, sino también de un aporte

original para la valoración del *Orlando furioso* como uno de los principales textos que, desde la temprana modernidad, construyeron y aseguraron la hegemonía de discursos eurocéntricos, al consolidarse como vehículo de expresión de los intereses y ambiciones de la clase social dominante.

1.2. Ariosto y su tiempo: el sistema literario a principios del siglo XVI

Resulta oportuno antes de comenzar con el desarrollo de esta tesis, conocer cuáles eran las condiciones de producción de los textos en el momento en que Ariosto escribe el *Orlando furioso*, el contexto social, político y cultural en el que nace, sus posibilidades de circulación y difusión, y su importancia dentro del sistema literario de su época, para poder comprender de este modo el suceso que significó dentro de ese sistema.

La producción literaria a principios de la modernidad surge en el contexto de las cortes europeas más prestigiosas, aquellas que constituían a principios del siglo XVI el centro alrededor del cual se concentraba el poder político y cultural.

En la corte se producían y se gestaban –a través del arte y los escritores- los valores, los discursos y las prácticas necesarias para que la cultura dominante sea reconocida, y de este modo, legitimar su poder. La corte constituía un sistema en sí mismo, que abarcaba todo tipo de manifestación cultural; según Ferroni:

da quelle che hanno come scopo l'intrattenimento e il divertimento a quelle più severe e ufficiali. Le corti, inoltre, promuovono e controllano particolari istituzioni culturali, come le biblioteche e le accademie, avviate per iniziativa degli umanisti. (1995:15)

Asimismo, el crítico describe a la corte como una formadora de comportamientos y modelos sociales, una estructura homogénea y global, que vehiculiza y es portadora de una mirada de la sociedad contemporánea: “Nella sua vitalità, la cultura cortigiana appare concentrata fortemente sul proprio presente” y las formas que elabora “tendono a porsi in primo luogo come modi di conoscenza del presente, come strumenti per dar voce alla attuale presenza nel mondo, per affermare la piena capacità delle corti di dominare il reale” (2008:13).

La figura fundamental dentro de ese sistema, era la del mecenas. A través del mecenazgo, poetas y artistas en general proporcionaban, a cambio de apoyo económico, prestigio a sus señores con la composición de sus obras. A cambio, aquellos a los que

Burke denomina como “patronos” (95), afirmaban de tal modo su hegemonía. Es decir, que la literatura y el poder estaban estrechamente vinculados.

Petronio se refiere a esta relación entre literatos y artistas y señala cómo:

el escritor no tenía aún la posibilidad de vivir de su trabajo [...] Por estos motivos, generalmente el escritor era un cortesano que estaba al servicio de un príncipe o de un señor, realizando tareas varias, más o menos importantes y honoríficas, actuando como agente de propaganda dedicado, como diríamos hoy, a las relaciones públicas, y pagando con ‘obras de tinta’-según dijo Ariosto- los beneficios y pensiones que el señor le suministraba con mayor o menor generosidad. (235)

Era el caso de Ariosto, quien se hallaba al servicio de la corte de Ferrara, cuya cabeza era la figura de Hércules I. Más tarde pasó al servicio de su hijo, Hipólito de Este, a quien está dedicado su *Orlando furioso*.

Ariosto tuvo una relación ambigua y contradictoria con su mecenas, Hipólito de Este, reflejada en sus *Sátiras* (1534)¹. Ferroni sostiene al respecto que al momento de publicarse la primera edición del *Orlando furioso*, el cardenal Hipólito “non dimostrò alcuna gratitudine” (1995:65); posteriormente, en 1518, Ariosto pasará al servicio del duque Alfonso. Sin embargo, el libro objeto de esta investigación constituye un homenaje a Hipólito, al cual le están dirigidas las primeras estrofas del poema:

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l’umil servo vostro.
Quel ch’io vi debbo, posso di parole
pagare in parte e d’opera d’inchostro;
né che poco io vi dia de imputar sono,
che quanto io posso dar, tutto vi dono. (2)

Si bien el *Orlando furioso* es su obra más importante, y aquella que le ocupó gran parte de su tiempo, Ariosto compuso gran cantidad de textos que abarcan diversos géneros y temáticas, las así llamadas “obras menores” (Petronio, 265). Sus primeras

¹ Nora Sforza, en su libro *Teatro y poder político en el Renacimiento Italiano (1480-1542)*, señala que “Sería jutamente en estos escritos donde Ariosto buscará imponer su propia libertad personal, alejándose de los tópicos impuestos generalmente por su condición de *poeta-cortesano*” (2008:80).

composiciones fueron escritas en latín, de género lírico, aunque posteriormente escribió poemas en vulgar: sonetos, tercetos y canciones de inspiración clásica.

Por otra parte, las *Sátiras*, escritas entre 1517 y 1525, paralelamente al trabajo con las distintas ediciones del *Orlando furioso*, de revisión lingüística y agregado de episodios nuevos. Revisten un tono “familiar” en palabras de Petronio (266), y han sido consideradas, dadas las temáticas tomadas de sus propias experiencias personales, autobiográficas.

De gran importancia son asimismo sus comedias: Ariosto compone entre 1508 y 1530 *La Cassaria* (1508) *I suppositi* (1509), *Il nigromante* (1520), *La lena* (1529) y finalmente *Gli studenti*, incompleta, publicada de manera póstuma como *La scolastica*.

Se estima que Ariosto comenzó a escribir el *Orlando furioso* en el año 1502/3 y la primera versión del texto, en cuarenta cantos, se publicó en 1516. Producto del éxito obtenido, surge una segunda edición en el año 1521. Esta última tenía el mismo número de cantos que la anterior, pero entre una y otra Ariosto corrigió incesantemente, ya sea estilo o variantes lingüísticas.

Parte del suceso del texto literario, tal como observa Petronio, tuvo que ver con el hecho de que se trataba de un espejo de los comportamientos y los valores propios de la corte; los destinatarios del *Orlando furioso* eran aquellos cortesanos con los que compartía un ideal de clase:

Los lectores en los que el poeta pensaba cuando escribía eran aquellos nobles, aquellas damas y aquellos literatos a los que parcialmente ya había leído el poema durante su redacción [...] y a los que al final de la obra imaginó esperándole en actitud amigable, como se espera en el muelle a quien regresa de una difícil navegación. (275)

Luego de realizar revisiones de orden lingüístico, en consonancia con las normas postuladas por Pietro Bembo en su *Prosa della volgar lingua* (1525), el *Orlando furioso* se reedita por última vez, en 1532, con cuarenta y seis cantos. En esta última edición, asimismo, Ariosto incluye el episodio de Olimpia, el de León y Ruggero y el del gigante Marganor, al tiempo que realiza una cuidada corrección de la totalidad de la obra.

El *Orlando furioso* -como se ha citado anteriormente- debido a su repercusión, fue canonizado rápidamente. La crítica que se ocupa de este aspecto se encuentra dividida en cuanto a los motivos que llevaron a esta situación.

Javitch repara en aquellos que sostienen que la canonización de una obra es resultado de sus cualidades internas; de esta forma, aquel texto supondría una superioridad con respecto a otros, y esto le otorgaría cierto estatus dentro de los canónicos. A quienes están en ese grupo, el autor los denomina “esencialistas”.

Por otra parte, están los críticos que consideran que la canonización de un texto es producto de una cultura; el canon sería la institucionalización de aquellos textos que representan mejor los intereses del orden social dominante (1999:1). Javitch pertenece a este segundo grupo: la canonización es un producto cultural, y por lo tanto, podríamos rastrear e identificar los procesos culturales que llevaron a la ubicación de un determinado texto en el canon.

De forma general, su visión se contrapone a la de Hempfer, quien en su estudio *DiskrepanteLektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento* (1987), refleja el debate problemático por parte de la crítica en torno al libro de Ariosto.

De este modo, Javitch difiere de la posición de Hempfer en tanto considera los desacuerdos y debates como producto, no de que el libro en sí mismo sea complejo, como sostiene el crítico, sino que resulta una consecuencia de las tensiones culturales que atraviesan el poema y de la diversidad de lectores que convoca el *Orlando furioso* (1999:5). Analiza así cuál fue la recepción que el libro tuvo en el siglo XVI, y qué factores culturales y sociales podrían haberlo convertido en un texto de importancia como para ser incluido en el canon de la época. Señala que incluso luego de la segunda edición del poema, en 1521, éste había tenido un gran éxito. A partir de su publicación, se generó un debate que permitió, paradójicamente, su consagración.

Las discusiones giraban en torno, fundamentalmente, a la diferencia en la concepción de la poesía narrativa según la preceptiva aristotélica².

La otra objeción según Javitch, tenía que ver con la injerencia del narrador en el relato, de manera invasiva, “un fenomeno assolutamente contrario al mascheramento dell’istanza narrativa che Aristotele tanto apprezzava in Omero” (1999:29).

El debate, lejos de perjudicar al texto, lo ubicó en un lugar de prestigio, en consonancia con las necesidades de contar con una obra que portara los mismos valores que

² No se va a ahondar en dicha cuestión en este trabajo; de forma sintética, las críticas se referían a la supuesta falta de unidad del texto, y al protagonismo de un único héroe, como lo postulaba Aristóteles en su *Poética*.

poseían las grandes obras de la Antigüedad- y lo convirtió en un equivalente moderno de de la épica clásica (1999:48).

El *Orlando furioso* presenta tres líneas argumentales principales. La primera de ellas refiere al conflicto entre musulmanes y cristianos: el ejército de Carlomagno y el de Agramante, quien decide vengarse por la muerte de su padre Troyano, combaten en París; en esa batalla los cristianos obtienen la victoria.

La segunda línea relata la historia de Angélica y Orlando; Angélica se nos presenta ya en las primeras páginas huyendo, perseguida por varios caballeros que la pretenden. A diferencia del libro de Boiardo, aquí aparece en el personaje de Orlando la locura, y la posterior recuperación del juicio a partir del viaje de Astolfo a la luna.

Por último, el libro desarrolla la historia de amor de Ruggero y Bradamante; presenta al personaje de Ruggero relacionado con el linaje de la casa Este: De él descienden los integrantes de la familia del cardenal Hipólito, transformándose así este hilo argumental, en un motivo basado en fines encomiásticos. El otro aspecto a destacar, es la conversión de Ruggero al cristianismo, de importancia fundamental para el desarrollo de la historia.

El libro de Ariosto se considera una continuación del libro de Matteo Boiardo, *Orlando innamorato*, publicado en 1482 –los dos primeros libros- por primera vez, y cuyo tercer libro se publicó en 1494, año en que fallece el autor. El *Orlando furioso* comienza *in media res*, en el punto en el que Boiardo había dejado interrumpido el suyo debido a su muerte, en el noveno canto del tercer libro. A partir de allí, el texto retoma gran cantidad de personajes presentes en Boiardo, pero otorgándoles matices diferentes³

Ariosto retoma así la temática caballerescas que había sido de mucho éxito y atractivo para los lectores, factor que Ferroni atribuye a los tiempos de guerra por los que estaban atravesando las ciudades italianas más importantes (1995:74).

El *Orlando furioso* plasma la vida y los valores de la corte, a la cual está dirigido, exaltando sus formas de comportamiento y su esplendor. Sin embargo, se encuentra atravesado, del mismo modo, por contradicciones y ambigüedades de un tiempo de crisis de los antiguos valores medievales, notorias en el texto a partir del uso de la ironía.

³ Pío Rajna, en su estudio de las fuentes ariostescas, señala, además del *Cantar de Roldán* y el *Romance de Tristán e Isolda*, los textos clásicos de *La Eneida* de Virgilio, *Las Metamorfosis* de Ovidio y *La Tebaida* de Estacio.

Dentro de la tradición culta de la cual forman parte, tanto el libro de Boiardo como posteriormente el *Orlando furioso* encuentran su motivo principal ya tratado en *Morgante*, poema que Luigi Pulci publicara por primera vez en 1481 en Firenze, y posteriormente en 1483, con el agregado de los cinco últimos cantos.

1.3. Marco teórico y metodológico

No es del todo usual intentar la lectura de un poema narrativo del siglo XVI a partir de categorías que desarrolla un enfoque teórico y crítico diseñado en el siglo XX, a pesar de que hasta el momento la crítica tradicional no ha podido dar respuesta a problemas complejos como el lugar del Otro no europeo en la literatura que surge a partir de los procesos de expansión colonial. Las lecturas más ortodoxas que se han ocupado de la literatura italiana del llamado “Renacimiento”, de carácter inmanentista, se han centrado en los aspectos lingüísticos y de estilo, así como también en los motivos o temas preponderantes.

Entre los paradigmas que forman parte de una nueva mirada crítica se encuentran los Estudios Culturales, que a partir de mediados del siglo pasado produjeron un giro en la forma de abordar los estudios literarios, al contemplar las prácticas culturales como parte de los procesos económicos y sociales.

Raymond Williams, uno de sus exponentes, parte de un enfoque culturalista: considera que la literatura puede entenderse no sólo por sus valores intrínsecos, sino que constituye un producto cultural, que surge y se inscribe en un determinado momento de la cultura y la sociedad, y como tal, requieren atención para su análisis las complejas relaciones entre factores políticos, sociales y económicos que lo atraviesan. En *Marxismo y literatura*, Williams pone en cuestión al marxismo ortodoxo con el fin de complejizar el significado del término “cultura”: sostiene que, si bien se recupera con esta teoría un lugar para la historia material, es decir, para la historia del hombre en tanto trabajador, del hombre que se hace a sí mismo, debido a que forma parte de procesos históricos materiales, a partir de dichas reflexiones, el marxismo:

en lugar de producir una historia cultural material, que era el próximo movimiento fundamental, se produjo una historia cultural dependiente, secundaria, ‘superestructural’: un reino de ‘meras’ ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas mediante la historia material básica. En este punto, lo que interesa no es sólo el elemento de reducción; es la reproducción, de forma modificada, de la separación entre la

‘cultura’ y la vida social material que había conformado la tendencia dominante del pensamiento cultural idealista. (30)

Lo que Williams sostiene es la dificultad de pensar en procesos culturales como parte de relaciones deterministas, es decir, considerar que la historia determina a la cultura y a las ideas de manera unívoca y que, a su vez, la literatura es un producto estático, mero reflejo de la historia material.

Por otra parte, reflexiona sobre el lenguaje y su importancia como parte de un sistema social, y no sólo una propiedad innata del ser humano. La consideración del campo cultural en el que surge la literatura como imprescindible para el abordaje de los textos es una de las grandes contribuciones de este teórico, y que resultan fundamentales para nuestro enfoque.

Si bien Williams aclara en su trabajo que el concepto superador de “mediación” fue utilizado posteriormente para mejorar el concepto de “reflejo”, esto sigue suponiendo una dualidad básica que resulta reduccionista para comprender los fenómenos culturales y su inserción en el medio social (119). Insiste en considerar como un par indisoluble a “la realidad” y al lenguaje que refiere a ella, es decir que los procesos sociales son uno con el lenguaje y no dos instancias separadas. Esta afirmación nos permitiría complejizar aquello que llamamos “cultura”, lo que realmente involucra y los fenómenos que se dan en ese marco, entre ellos la literatura.

A partir de sus aportes, entendemos la literatura como una práctica cultural, y una obra como el resultado y producto de un entramado complejo de relaciones en el seno de una determinada coyuntura social, económica y política, y atravesada por tensiones y puntos de conflicto, no exenta de contradicciones.

Asimismo, esta investigación se enmarca en el paradigma crítico poscolonial. El término poscolonial es el centro aún hoy de grandes debates acerca de su significado, alcances y connotaciones. Los intentos de otorgar un sentido a dicha expresión abarcan consideraciones epistemológicas, temporales o históricas, y discursivas.

Miguel Mellino, en *La crítica poscolonial* (2008), plantea las dificultades existentes al momento de encuadrar o definir el término: el prefijo post, en principio, le resulta ambiguo o bien, capaz de portar valores diversos; “más que indicar una fractura o un nítido desapego en sus relaciones con el pasado, en el caso presente quiere significar [...] precisamente lo contrario: la imposibilidad de una superación, dadas las dinámicas neocoloniales que caracterizaron a la mayor parte de los procesos históricos de

descolonización formal. Y por ello simboliza la persistencia de la condición colonial en el mundo global contemporáneo” (15). Mellino recorre los usos del término por parte de varios autores con el fin de delimitar sus acepciones, ya que muchas veces se ha pecado de abuso en cuanto a sus implicancias, transformándolo en un concepto impreciso y que refiere a variados contenidos (22).

Si bien existen diversas posiciones en torno a los significados válidos de poscolonial, la crítica especializada coincide con el hecho de que pos en la palabra poscolonial no alude a un determinado período histórico posterior a los procesos colonizadores, ya que este uso daría lugar a ambigüedades acerca del momento en la historia en que sucedió o sucede lo poscolonial. Con respecto a esto, Stuart Hall intenta delimitar la noción en cuestión en un artículo llamado “¿Cuándo fue lo poscolonial? Pensar el límite”.

Hall parte de las críticas que se le hicieron al término, para posteriormente tratar de pensar sus fronteras, su relación o cercanía con otras locuciones, como imperialismo, neocolonialismo, y capitalismo, por ejemplo (122).

Uno de los problemas que aparecen cuando se observa cómo se utiliza este concepto, es la tendencia a la generalización abstracta: eso podría hacer pensar en comunidades homogéneas, dando por sentado la similitud de contextos, sufrimientos, y opresiones. En relación con lo anterior, Hall señala que:

no cabe duda de que se está produciendo cierta homogeneización descuidada, a medida que la expresión se ha ido poniendo de moda y ha empezado a aplicarse de manera generalizada y en ocasiones inapropiada [...]. Quienes utilicen el concepto deben prestar una cuidadosa atención a sus distinciones y especificidades y/o establecer con qué claridad en qué plano de abstracción está operando el término y cómo esto evita una universalización espuria. (126)

Desde el punto de vista temporal, entonces, existe coincidencia en que la expresión poscolonial no refiere a un momento cronológico determinado, dado que se considera que el colonialismo en sus diversas formas, sobrevive en la actualidad bajo otros términos⁴

⁴ “Quiere significar [...] precisamente lo contrario: la imposibilidad de una superación, dadas las dinámicas neocoloniales que caracterizaron a la mayor parte de los procesos históricos de descolonización formal. Y por ello simboliza la persistencia de la condición colonial en el mundo global contemporáneo” (Mellino, 15)

Adam y Tiffin (1990), precursores en el campo de las teorías poscoloniales, delimitan el alcance del término en otro sentido diferente del temporal; para estos autores, “lo poscolonial se concibe como un conjunto de prácticas discursivas (también) de resistencia al colonialismo, a las ideologías colonialistas y a sus formas contemporáneas de dominio y de sujeción” (xii). En el mismo sentido, en *The Empires Writes Back: Theory and practice in Postcolonial Literatures* (1989), Ashcroft, Griffiths y Tiffin usan poscolonial pensando en los productos culturales surgidos en lugares sometidos a procesos coloniales:

We use the term ‘post-colonial’ to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression. We also suggest that it is most appropriate as the term for the new cross-cultural criticism which has emerged in recent years and for the discourse through which this is constituted. (2)

Los mismos autores explican las causas por las cuales se hace necesaria una teoría literaria que no deje de lado las heterogeneidades propias de los grupos sociales:

The idea of ‘post-colonial literary theory’ emerges from the inability of European theory to deal adequately with the complexities and varied cultural provenance of post-colonial writing. European theories themselves emerge from particular cultural traditions which are hidden by false notions of ‘the universal’. Theories of style and genre, assumptions about the universal features of language, epistemologies and value systems are all radically questioned by the practices of postcolonial writing. Post-colonial theory has proceeded from the need to address this different practice. (11)

Las literaturas poscoloniales, entonces, forman parte de prácticas que ponen en cuestión o problematizan las representaciones forjadas por las naciones colonizadoras para fortalecer su hegemonía⁵

Por último, es posible considerar una tercera acepción de la voz poscolonial, en relación con lo epistémico: la crítica poscolonial y las prácticas discursivas poscoloniales

⁵ Utilizo el término *hegemonía* y no *dominio* siguiendo a Raymond Williams. Éste señala la ampliación del significado tradicional de *hegemonía* por parte del marxismo, quien lo extiende hasta las relaciones entre las clases sociales y apunta sobre todo a una “clase dirigente”. Pero sobre todo Williams destaca como fundamental la diferencia entre ambos conceptos establecida por Gramsci, quien entiende que la hegemonía no es sólo opresión o coerción política, sino que implica un conjunto de factores culturales, económicos e ideológicos (Williams, 129).

tienen como objetivo decolonizar⁶ el conocimiento producido desde Occidente, es decir, desde los centros imperialistas del poder, en base a una matriz eurocéntrica como patrón y medida. En este sentido, incluiría aquellas prácticas tendientes a desnaturalizar las representaciones construidas por el poder hegemónico para legitimarse, y realizar una lectura contra hegemónica habilitando nuevos significados propios de grupos sociales o comunidades oprimidas.

Robert Young propone para dicha expresión un sentido deconstructivo. Para este autor, representativo de los estudios críticos en torno a la importancia de las teorías que nos ocupan:

El término crítica poscolonial describe la actividad general de la reconsideración de esta historia (la del colonialismo), particularmente desde la perspectiva de quienes sufrieron sus efectos [...] El proyecto de la crítica poscolonial [...] es decolonizar el conocimiento occidental y tomar en serio otros tipos de conocimiento no occidental, incluyendo sus literaturas (2)

Este cambio de perspectiva no sólo se aplica a las literaturas, sino a la totalidad del conocimiento europeo y sus efectos en la historia y la cultura en general. Implica desandar los recorridos históricos tradicionales para proponer otra historia, la de aquellos excluidos del relato occidental, no eurocéntrica: la de los oprimidos. Young destaca asimismo que la propuesta alcanza a la producción de conocimiento científico:

Este descentrar y desplazar el conocimiento occidental también incluye el conocimiento académico, examinar sus conexiones con el colonialismo y el racismo, cuestionar la forma de la historia occidental como una totalidad ordenada y una narrativa única que resume todas las historias del mundo, cuestionar el canon literario por sus exclusiones de escrituras que no han surgido del centro metropolitano, y tratar de mantener un nuevo diálogo con las culturas no occidentales. Desde una perspectiva europea, pues, la crítica poscolonial forma parte de una crítica de la civilización y la cultura europeas e, igualmente importante, trata de abrirse a otras partes del mundo. (2)

A su vez, Annia Loomba en *Colonialism/Postcolonialism* (2005), afirma que el término puede ser entendido a modo de cuestionamiento al sistema colonial: “It is more helpful to think of postcolonialism not just as coming literally after colonialism and

⁶ Las teorías decoloniales, su postura epistemológica, sus propuestas y su crítica a la teoría poscolonial “occidental” se exponen más adelante.

signifying its demise, but more flexibly as the contestation of colonial domination and the legacies of colonialism” (16).

Cabe destacar que en las teorías poscoloniales abrevan las ideas de Foucault y Derridá, quienes aportan su pensamiento a las propuestas de Edward Said y Gayatri Spivak respectivamente. Por lo tanto, dichas teorías sostienen una relación estrecha con el post estructuralismo y el posmodernismo, con lo cual los sentidos de lo que se considera poscolonial se amplían considerablemente.

Edward Said, con su texto *Orientalismo* (1978) marca un hito fundamental, sobre todo en lo que respecta a las representaciones del Oriente -a pesar de que nunca se reconoció como perteneciente a esta corriente de estudios (Mellino, 37). Uno de sus aportes más importantes a esta perspectiva es su lectura de las representaciones y de las problemáticas coloniales sin dejar de lado lo político: las contextualidades históricas del discurso y no sólo el discurso en sí mismo. Said discute la distinción frecuente entre conocimiento “puro” y conocimiento “político” (Said, 2006:30). Con esto se refiere a la teoría que sostiene que hay conocimientos que tienen un interés político y otros no. Con respecto a tal afirmación, Said sostiene que “el consenso general y liberal que sostiene que el conocimiento ‘verdadero’ es fundamentalmente ‘no político’ (y que, a la inversa, el conocimiento abiertamente político no es verdadero), no hace más que ocultar las condiciones políticas oscuras y muy bien organizadas que rigen la producción de cualquier conocimiento” (2006:31) sentando de este modo las bases de su trabajo acerca de las producciones de un discurso determinado sobre Oriente por parte de Occidente:

Si es cierto que ninguna obra humanística puede permanecer ajena a las implicaciones que su autor tiene en tanto sujeto humano, determinado por sus propias circunstancias, debe ser cierto también que ningún europeo o estadounidense que estudie Oriente puede renunciar a las circunstancias principales de su realidad: que él se enfrenta a Oriente, primero como europeo o estadounidense y después como individuo. Y ser europeo o estadounidense en esta situación no es sin duda una realidad intrascendente; ha significado y significa ser consciente, aunque sea vagamente, de pertenecer a una potencia con unos intereses muy definidos en Oriente, y más importante aún, de pertenecer a una parte de la Tierra que ha mantenido una serie de relaciones históricas con Oriente prácticamente desde los tiempos de Homero. (2006:33)

Si bien antes que Said otros autores reflexionaron sobre el colonialismo, la idea de un Oriente como discurso y representación, y su relación con el imperialismo lo ponen en un lugar principal dentro de este paradigma. En palabras de Loomba:

Western intellectuals such as Theodor Adorno, Walter Benjamin and Hannah Arendt had also explored the connections between the intellectual production of the colonial world and its growing global domination. But although Said's critique is anticipated by others, it was new in its wide-sweeping range and focus, in its invocation of Foucault's work to make connections between the production of knowledge and the exercise of power, and innovative also in its use of literary materials to discuss historical and epistemological processes. In many ways Said's use of culture and knowledge to interrogate colonial power inaugurated colonial discourse studies. (44)

En *Orientalismo*, Edward Said se ocupa de la representación/es que de Oriente realiza y difunde Occidente, y dedica una parte importante a las representaciones del islam, puesto que, para Said, “a lo largo de toda su historia el orientalismo ha estado marcado por el sello de la turbia actitud de Europa con respecto al islam” (2006: 111). Esto se debió sobre todo a lo que tal religión significaba para la cristiandad en tanto un poder que había podido dominar todo territorio a su alcance y una religión que incluía elementos en común con la doctrina cristiana⁷. La importancia que adquiere el texto de este autor está estrechamente relacionada con la consideración del colonialismo no sólo como un hecho histórico que tuvo efectivamente consecuencias en la forma en que se ordenó el mundo y cómo se distribuyeron recursos, sino también como un relato, una construcción elaborada para tales fines, no siempre en correspondencia con –si pudiera decirse que existe, delimitarse y estudiarse- el Oriente real (Mellino, 47).

Por lo tanto, Said denomina *Orientalismo* a los discursos producidos por Occidente sobre Oriente, a “la aproximación occidental hacia Oriente. Es una disciplina a través de la cual Oriente fue (y es) abordado sistemáticamente como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica” (2006:110). Este sentido del término *Orientalismo* convive con otro, más

⁷ “Sin duda, el islam, por muchas razones, fue una provocación real; estaba inquietantemente cerca de la cristiandad, tanto desde un punto de vista geográfico, como cultural. Se inspiraba en las tradiciones judeohelénicas, había legado alguno de sus elementos creativos al cristianismo; podía enorgullecerse de sus numerosos éxitos militares y políticos; y esto no era todo, los países islámicos estaban justo al lado de las tierras bíblicas, y las dominaban [...]. Desde el final del siglo VII hasta la batalla de Lepanto en 1571, el islam, en cualquiera de sus formas árabe, otomana, norteafricana o española, dominó y amenazó de modo efectivo a la cristiandad europea. El islam superó y eclipsó a Roma, y esto es algo que ningún europeo de ayer o de hoy puede olvidar” (Said, 2006: 111)

cercano a lo imaginario, herramienta fundamental para el eje de nuestro trabajo: “Pero, además, utilizo la palabra para designar ese conjunto de sueños, imágenes y vocabularios, que están a disposición de cualquiera que intente hablar de lo que quede al este de la línea divisoria” (110). Said destaca que ambas definiciones no son contradictorias, y que ambas permitieron a Europa lograr sus fines colonialistas en Oriente. Es decir, que, si bien la segunda acepción del uso de la palabra parece que pertenece al plano de la ficción, en la historia no lo fue.

El autor se va a ocupar fundamentalmente de lo que llama “Orientalismo moderno”, es decir, aquel que alcanza su pleno desarrollo en el siglo XIX. Básicamente aborda los casos de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos en Oriente. El concepto, sin embargo, puede utilizarse como herramienta para pensar la literatura europea producida durante el siglo XVI, por lo que resulta relevante para el desarrollo de este análisis. Se constituye en una herramienta metodológica fundamental, dadas las representaciones del Otro árabe y musulmán presentes en el *Orlando furioso*. Said señala, a propósito de eso, que si bien se va a ocupar de autores del siglo XIX, estos constituyen lo que denomina una especie de resurgir de lo oriental, en tanto autores de siglos anteriores, por lo menos desde la época clásica pero sobre todo desde el Renacimiento -dado el choque cultural que se produjo con la colonización de América-, ya habían configurado en sus literaturas representaciones de los Otros orientales, dentro de esa enorme escena teatral con el que puede compararse la diversidad de representaciones de Oriente:

En las profundidades de ese escenario oriental se alza un repertorio cultural prodigioso cuyas obras individuales evocan un mundo de una riqueza fabulosa: las esfinges, Cleopatra, El Edén, Troya, Sodoma y Gomorra, Astarté, Isis, Osiris, Saba, Babilonia, los genios, los magos, Nínive, el Preste Juan, Mahoma y muchos más; se realizan puestas en escena, en algunos casos, de nombres mitad imaginados, mitad conocidos, de monstruos, demonios, héroes, terrores, placeres y deseos. La imaginación europea se alimentó copiosamente de este repertorio; desde la Edad Media hasta el siglo XVIII grandes escritores como Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare, Cervantes [...] se inspiraron en la riqueza de Oriente para escribir sus obras de tal forma que contribuyeron a perfilar con mayor nitidez los contornos de las imágenes, las ideas, y las figuras que lo poblaban. Además, una gran parte de lo que se consideraba erudición orientalista en Europa utilizó estos mitos ideológicos incluso cuando el conocimiento parecía progresar auténticamente. (2006: 98)

Estas observaciones resultaron sustanciales para la investigación que aquí se presenta, no sólo en virtud de que promueven la reflexión en torno al problema que el Otro musulmán representó para el hombre blanco, europeo y cristiano –crucial en el Orlando furioso- sino también en cuanto a que habilitan la pertinencia del análisis pos y decolonial sobre la obra de Ariosto.

La conformación del concepto de *Orientalismo* y su ámbito de aplicación se basa en el convencimiento de Said de que Oriente fue creado y no es una realidad que simplemente existe. Si bien los lugares son, podríamos decir, geográficos, tienen una conformación producto de lo cultural, ya que que fueron creados por el hombre. Todos los elementos que fueron generados a partir de ese producto cultural lo transforman finalmente en una realidad. Por otra parte esa conformación de Oriente sirve a su vez para definir qué es Occidente. Eso no significa que ese constructo no haya partido de una realidad concreta, es decir, de un lugar con unas coordenadas geográficas precisas que podrían considerarse “orientales”. Sin embargo, lo que al crítico le interesa fundamentalmente es “no la correspondencia entre el orientalismo y Oriente, sino la coherencia interna del orientalismo y sus ideas sobre oriente [...] más allá de cualquier correspondencia o no con un Oriente ‘real’” (2006:25).

El trabajo de Said es asimismo relevante para este estudio ya que considera esencial las estructuras de poder de las que forman parte las representaciones. Es de fundamental importancia el contexto económico y político en relación con el discurso sobre Oriente, dado que dichas representaciones fueron parte de un sistema por el cual Occidente expresaba su poder real, su hegemonía sobre Oriente⁸

Said parte, como se ha citado anteriormente, de la premisa de que las representaciones elaboradas por Occidente sobre Oriente son “representaciones, y no “retratos naturales” de Oriente. No refieren a una verdad exterior al sujeto o sujetos que las crean, tienen una consistencia en sí mismas, ya que en una cultura lo que circula no es una “verdad” acerca de alguna cosa, sino construcciones, “represencias” o representaciones (2006: 46). Sin embargo, éstas se vuelven una realidad en sí mismas dada la fuerza del discurso en tanto hegemónico. Estas creaciones que circulan tanto en ámbitos académicos –en la teoría y la crítica- como en las literaturas producidas en contextos coloniales forman parte de lo que Said considera un “estilo de pensamiento”

⁸ “No hay que creer que el orientalismo es una estructura de mentiras o de mitos que se desvanecería si dijéramos la verdad sobre ella. Yo mismo creo que el orientalismo es mucho más valioso como signo del poder europeo- atlántico sobre Oriente que como discurso verídico sobre Oriente” (Said, 2006:26)

que determina una cierta diferencia con características definidas entre Oriente y Occidente (2006:21):

Así, pues, una gran cantidad de escritores –entre ellos poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio- han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus costumbres, sus gentes, su ‘mentalidad’, su destino, etc. (2006: 21)

La importancia que según Said reviste esta retórica o estilo de pensamiento reside en la posibilidad que este sistema construido de tal forma le ha dado a Europa para controlar a sus otros, desde un punto de vista político, económico y cultural.

Otro texto central para comprender el pensamiento de Said y su posición dentro de los estudios poscoloniales es *Cultura e imperialismo* (1996). Intenta ajustar ciertos planteos hechos en *Orientalismo* que tuvieron repercusiones en el ámbito de la crítica literaria posterior a su publicación. Su interés se centra en este caso, como objeto de estudio, en escritos europeos cuyo tema lo constituyen lugares como India, Australia y el Caribe, y que no fueron considerados en su obra anterior. Said establece una vinculación con el discurso orientalista, en tanto son “parte del esfuerzo general de los europeos por gobernar tierras y pueblos lejanos, y, por lo tanto, en relación con las descripciones orientalistas del mundo islámico y con los modos espaciales de representación de las islas caribeñas, Irlanda y el lejano Oriente por parte de los europeos” (1996: 11). Por otra parte, en estos relatos es donde según el autor se puede observar mejor los estereotipos acerca de culturas bárbaras o civilizadas, por ejemplo, o acerca de pueblos retrasados en su inteligencia debido a razones “naturales” o “genéticas”.

Por otra parte, lo que constituye una cuestión primordial en este nuevo abordaje del tema, es la inclusión de un aspecto faltante en *Orientalismo*: el lugar que la resistencia ocupó en los procesos colonizadores, “la respuesta a la dominación occidental que culminaría en el gran movimiento de descolonización a lo largo del Tercer Mundo” (1996: 12). Para Said, resulta imposible no tener en cuenta las otras voces diversas de aquellas que estuvieron –y tal vez estén aún- en el lugar de los colonizadores. En este libro se profundiza sobre un tipo de relación colonizador/colonizado no como si fueran dos polos separados y distantes de un discurso único y monolítico, sino como posiciones dependientes una de otra, que se ven invadidas ambas por culturas y visiones del mundo

del Otro (1996: 24). Said no olvida la asimetría existente entre ellas, pero se aleja de aquella configuración de la figura del colonizador y del colonizado como entes distintos que nada tienen que ver el uno con el otro, en la cual uno es la víctima y el otro el victimario.

Cultura e imperialismo profundiza en el concepto de cultura y hace explícita la filiación de sus nociones –esta última, entre ellos- con las definiciones y pensamientos de Raymond Williams⁹. Said señala una primera acepción del término cultura que es la que aparece con más frecuencia: serían las producciones o prácticas artísticas pero concebidas de un modo autónomo, separadas de lo económico o lo político, con un fin estético. La segunda opción de sentido se entiende como un producto cultural que se encuentra atravesado por lo ideológico y lo político (1996:12, 14)

En el cruce que se afirma en este último significado con el imperialismo, sitúa Said las diversas narraciones que recogen las representaciones del Otro no europeo, y que son el centro de su lectura: lo que el autor llama “el poder para narrar o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar” (1996:13). Asimismo, relaciona la cultura con la búsqueda de la identidad, y eso es lo que muchas veces origina la separación tajante entre “nosotros” y “los otros” (1996:14), y aquí es donde aparece lo ideológico y lo político como un elemento no ajeno a la cultura. Dentro de ese entramado es que el autor ubica las obras que constituyen el corpus de trabajo en el libro, no sin especiales aclaraciones sobre el método¹⁰.

Said recoge la línea teórica de Foucault, especialmente en lo que respecta a la relación entre saber y poder; sostiene, a partir de esto, que no es posible pensar en un campo de representaciones del Otro oriental que no se encuentre atravesado por intereses del poder hegemónico, como lo muestra también en *Cultura e imperialismo*.

El marco teórico-metodológico de esta investigación se asienta, asimismo, en los conceptos propuestos por Homi Bhabha, reconocido por sus aportes a la crítica poscolonial. En *El lugar de la cultura* (2002), Bhabha desarrolla, en primer lugar, sus concepciones acerca de la teoría crítica poscolonial; su propuesta gira en torno a las oposiciones binarias como colonizador/colonizado, entre otras, cuestionando su validez por considerar que no representa las diversidades existentes en esos grupos, la pluralidad

⁹ *Ibíd.* p. 33.

¹⁰ “No creo que los escritores estén mecánicamente determinados por la ideología, la clase, o la historia económica, pero sí creo que pertenecen, en gran medida, a la historia de sus sociedades, y son modelados y modelan tal historia y experiencia social en diferentes grados. Tanto la cultura como las formas estéticas que ésta contiene derivan de la experiencia histórica” (1996:26).

de reclamos y opresiones. Dicha oposición había sido ya abordada por Said en *Orientalismo*, pero también se encuentra en la obra de Frantz Fanon, principalmente en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961), quien, al igual que Bhabha utiliza un enfoque basado en la psicología y la psiquiatría para referirse a las consecuencias de la violencia ejercida por el colonizador.

Bhabha revisa, para hablar de la teoría poscolonial, aquellas categorías que ya no serían funcionales para entender el tiempo presente: es preciso pensar, más que en conceptos cerrados, unitarios, monolíticos y separados, en construcciones que puedan estar no en uno u otro polo de un continuum, sino permanecer en un *entre-medio* (18). Es en esta mirada dinámica, no conclusiva, donde hallamos un aporte sustancial a las definiciones teóricas de Edward Said, quien ya había provisto a la teoría poscolonial de sólidas herramientas para pensar las representaciones del Otro.

Con el término *entre-medio*¹¹, el autor alude a un espacio ocupado por el sujeto que se halla en el cruce de las diferencias culturales, propias de los tiempos de la posmodernidad. Son aquellos cuyo reclamo por la identidad no constituye un discurso unitario, porque ellos mismos como sujetos que reclaman una identidad y un espacio, se hallan en la encrucijada de distintas variables sociales. Se trata de un sujeto escindido, en búsqueda de una identidad distinta de la impuesta desde las estructuras dominantes, no esencialista o referida a un “origen” fijado de antemano:

El distanciamiento de las singularidades de “clase” o “género” como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. (18)

Ese sujeto, como nombra Bhabha, *entre-medio*, expresaría no una identidad única, definida y cerrada, que podría corresponderse con cierta esencia; es producto de luchas entre el individuo y la comunidad a la que pertenece, proceso y no resultado, consecuencia

¹¹ “In-between” es el término original que utiliza Homi Bhabha. El traductor de la edición en español, César Aira, decide, dada la complejidad que reviste la escritura de Bhabha, escribir entre paréntesis el término original en inglés luego del traducido, para facilitar a los lectores la comprensión del texto (ver. Nota del traductor, p. 17).

de una “negociación” (18). Por lo tanto, el concepto de *entre-medio* supone no una armonía entre partes, dentro del mismo sujeto y en la comunidad de la que forma parte, sino un escenario de conflicto y tensiones. Por otra parte, constituye una construcción y no se manifiesta como un estado ya terminado:

La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya dados en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca articular los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica [...] El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación. Al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición recibida. (19)

Bhabha conforma esta nueva categoría a modo de respuesta a lo que considera “la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia (Blanco/Negro, Yo/Otro)” (20). Su pensamiento en este sentido, interpela la/las oposición/es que Said aborda en *Orientalismo*, tales como oriente/occidente, o colonizador/colonizado. Con una impronta derridiana que comparte con otros intelectuales poscoloniales como Spivak, Homi Bhabha advierte del peligro de reducir a polarizaciones binarias, y, por ende, recalar en reduccionismos que no muestran las complejidades de las identidades culturales de la diferencia en toda su magnitud. El autor insiste en la urgencia de la redefinición de las categorías, ya que esto supondría ampliar las posibilidades de incluir sujetos de la diferencia que no fueron tenidos en cuenta hasta el momento, más que como una etiqueta homogénea, que, de ese modo, anula las divergencias internas. Según Bhabha:

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los ‘límites’ epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. [...] Los conceptos mismos de culturas nacionales homogéneas, de transmisión consensual o contigua de tradiciones históricas, o de comunidades étnicas orgánicas, está en un profundo proceso de redefinición. (21).

Si las identidades posmodernas se hallan atravesadas por disrupciones incluso en el seno mismo del sujeto, cambia el sentido que tendría, asimismo -en tanto producto cultural que se forja en el cruce de las problemáticas sociales, históricas, económicas, políticas-, el estudio de la literatura: si bien podíamos referirnos hasta hace muy poco a las “literaturas nacionales”, o a la “literatura mundial” –nombres que aluden también a estructuras reduccionistas y cerradas según la perspectiva teórica de Bhabha- hoy deberíamos pensar un abordaje “del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la ‘otredad’”, teniendo en cuenta a aquellas comunidades construidas desde la propia interrogación por la identidad, como los colonizados, los refugiados políticos, los migrantes, las sexualidades disidentes, más allá de las nacionalidades o la búsqueda de la universalidad (29).

En este sentido, el crítico intenta alejarse de las denominaciones que “fijan” lo que en su texto llamará *estereotipos*. Esta noción resulta de importancia para la investigación que desarrolla esta tesis, dado que revela la invariabilidad de ciertas representaciones de las identidades Otras. Bhabha señala como un elemento central del discurso colonial “su dependencia del concepto de ‘fijeza’ dentro de la construcción ideológica de la Otredad” (90). La fijeza se expresa a través del *estereotipo*, (representación estática, invariable y reductiva), y constituye:

un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable, así como desorden, degeneración y repetición demónica. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente...como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano, que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso. [...] es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en exceso de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente. (90)

A través de la ambivalencia de esas figuras, el discurso colonial se vuelve “productivo” (2002: 92) en la construcción de la diferencia en relación con cierto origen o pureza innatos. A partir de las representaciones estereotipadas el discurso colonial lleva a cabo sus objetivos:

Produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un ‘otro’ y sin embargo totalmente conocible y visible. Se parece a una forma de narración en la cual la productividad y la circulación de los sujetos y signos están contenidas en una totalidad reformada y reconocible. Emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo. (96)

Bhabha lee al estereotipo en términos de *fetichismo*: la construcción estereotipada del Otro sería el sustituto que contiene el miedo del sujeto colonial¹² a la pérdida de la pureza racial. Ese mito “tiene por función ‘normalizar’ las múltiples creencias y sujetos escindidos que constituyen el discurso colonial” (99). Se trata, según el autor, de un juego de ambivalencia, o “vacilación” entre el deseo de totalidad (todos somos iguales, de piel blanca/ pureza) y la falta o diferencia real y la decepción que ocasiona (no todos somos iguales, hay hombres y mujeres de distintos colores de piel/mezcla). Esto se expresa mediante un conflicto, puesto que el estereotipo incluye la contradicción y es incompleto en su propia representación. El estereotipo, entonces, es el deseo del sujeto de un origen puro, la fantasía de que todos tenemos el mismo color de piel y la misma cultura, o pertenecemos a la misma raza. Bhabha considera que no se trata de un reduccionismo por ser algo falso, sino que “es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia, constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones psíquicas y sociales” (100). Esa negación de la diferencia, de alguna manera, impide su mismo reconocimiento. Bhabha retoma el término signifiante de Lacan para referirse a términos como *piel* y *cultura*. La dificultad reside justamente en que esos significantes se hallan presos del estereotipo, con lo cual no podemos reconocerlos sin asociarlos a razas y pueblos “inferiores” (101) La diferencia es juzgada como un valor negativo o un disvalor.

Si tomamos a dicha figura como forma de conocimiento plasmada en el discurso colonial, se convierte en una herramienta para justificar las prácticas opresivas: “Al ‘conocer’ a la población nativa en estos términos las formas discriminatorias y autoritarias de control político son consideradas apropiadas” (108). Esto produce un círculo en el que

¹² Bhabha refiere, cuando nombra al “sujeto colonial”, tanto al colonizador, como al colonizado. Esta falta de diferenciación lo diferencia de Said, quien presenta ambas figuras como separadas, es decir, deja de lado los escritos de Fanon sobre el deseo del sujeto colonizado de estar en el lugar del colonizador; la lectura de Bhabha acerca ambas figuras a partir de la categoría de mimetismo, también abordada por Fanon. El trabajo de Bhabha retoma conceptos freudianos y lacanianos para analizar los efectos de la colonización en los “sujetos coloniales”.

producto de una “interpretación”, los pueblos son sometidos a los gobiernos que se suponen portan las cualidades y valores necesarios para tal efecto.

La otra categoría crítica que introduce Homi Bhabha, importante para el presente trabajo de investigación, es la de *mimetismo*. Es en esta estrategia propia del poder colonial, en la que aparece el deseo de otro que se parezca a nosotros. La ironía reside en que el resultado nunca es una figura exactamente igual a la que se imita, y, por lo tanto, hay otro de algún modo incompleto, o imperfecto, que no satisface las necesidades de, en este caso, el colonizador. Bhabha toma el concepto de Lacan una vez más para indagar en la eficacia de dicho instrumento de poder. El resultado de tal proceso es un sujeto *casi* igual, pero no exactamente *igual* que el colonizador: ocurre entonces que existe una *ambivalencia*, y debido a ella, surge la posibilidad de transformarse en una amenaza que el colonizador no puede dejar de tener en cuenta:

El mimetismo es entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se ‘apropia’ del otro cuando éste visualiza el poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia” (112)

El otro aspecto importante del mimetismo es que como hablamos de un sujeto casi igual, éste queda relegado a la parcialidad y la incompletud, con todo lo que implica en tanto representación. Este elemento sirve, por ende, al discurso colonial, a través de lo que Bhabha llama una “metonimia de la presencia”: no es completa, es parcial esa figura construida para ser funcional al discurso normalizador colonialista: “Como nos recuerda Lacan, el mimetismo es como el camuflaje, no una armonización de la represión de la diferencia, sino una forma de parecido, que difiere de, o impide, la presencia, desplegándola en parte, metonímicamente” (116).

Bhabha reafirma, sin embargo, el aspecto amenazante que esconde este desplazamiento de la diferencia en el discurso colonial, “pues el fetiche imita las formas de autoridad hasta el punto en que las desautoriza” (117). Allí es donde reside la amenaza, siempre latente, de la resistencia. Es por ello que Bhabha refiere siempre, en *El lugar de la cultura*, no a sujetos completos separados por un destino distinto, sino a la hibridez, consustancial a la relación colonizador/colonizado.

Tanto Edward Said como Homi Bhabha se nutren, para forjar las bases principales de la llamada teoría crítica poscolonial, de teóricos europeos provenientes del

psicoanálisis -como Freud o Lacan-, o bien, de las teorías del poder- Foucault en el caso de Said-.

La tríada considerada fundadora de estos estudios se completa con Gayatri Spivak, intelectual india perteneciente al Grupo de Estudios Subalternos de la India, dirigido por Ranajit Guha, conformado a principios de los años ochenta, quien presenta una marcada alineación con el teórico de la deconstrucción, Jacques Derridá.

Spivak apunta su crítica fundamentalmente al posicionamiento de los intelectuales poscoloniales que, en su intento de “dar”, o restituir la voz del Otro oprimido por el colonialismo, caen en la trampa de volver a aquel sujeto europeo del imperialismo, llevando a la práctica así, cierto esencialismo:

Algunos de los más radicales enfoques críticos nacidos en Occidente hoy en día provienen del deseo interesado de conservar al sujeto de Occidente así como está, o conservar a Occidente como el único sujeto o tema. La teoría de los ‘efectos de sujeto’ pluralizados provoca la ilusión de socavar la soberanía del sujeto, aunque lo que a menudo hace es servir de cobertura para la supervivencia de ese mismo sujeto/tema de conocimiento. (2011: 5)

En su ensayo *¿Puede hablar el subalterno?*, publicado originalmente en 1983, retoma una conversación entre Foucault y Deleuze para fundamentar su pensamiento acerca de la necesidad de vigilancia epistemológica y reflexión sobre el propio posicionamiento que deben tener los intelectuales occidentales, dado que, creyendo que otorgan “voz”, al subalterno, en realidad, resituyen un sujeto original que pretendían deconstruir:

Tanto para Spivak como para Bhabha, ubicar en la historia los momentos de reapropiación del sentido, o de insurrección o de resistencia por parte de los subalternos coloniales, no puede significar para los críticos poscoloniales la restitución de un sujeto (político) cohesionado, coherente, presente, consciente y autorreferencial de tipo humanista-liberal. En sus modelos, la escritura de una contra-historia, de un contra-saber alternativo al Orientalismo, inmune por tanto a toda ‘violencia epistemológica’ respecto al otro no occidental, no tiene como objetivo el mero restablecimiento de los subalternos en cuanto sujetos de la propia historia. (Mellino, 81)

Spivak se pregunta si es posible que el subalterno “hable”, no porque no pueda hacerlo, considerando esta frase de manera literal, sino porque desde su perspectiva, si el

subalterno “habla”, ya no es subalterno. Lo que hace el intelectual es ponerse en un lugar de privilegio, creyendo que puede ser aquel que otorga la posibilidad de hablar. Desde ese lugar, el crítico estaría cometiendo un acto de “violencia epistemológica”; esto sólo puede salvarse si los intelectuales se focalizaran en los “silencios” o en aquel espacio en donde el subalterno no está presente:

La perspectiva, la voluntad y la presencia del subalterno, no pueden ser sino una ficción teórica que habilita el proyecto de lectura. No puede ser recuperada, “probablemente nunca sea recuperada”. En el registro más o menos esotérico del lenguaje post-estructuralista francés, esto podría expresarse así: "(El) pensamiento (en este caso, el pensamiento acerca de la conciencia del subalterno) es aquí, para nosotros, un nombre perfectamente neutro, un blanco textual, el índice necesariamente indeterminado de una futura época de la diferencia. (1985:256)

Spivak realiza un llamamiento a revisar el posicionamiento de la crítica, y más que buscar las marcas de un sujeto que no puede ser restablecido sin participar de la lógica misma del imperialismo, dado que lo poscolonial existe sólo como un después, una consecuencia del poscolonialismo (Mellino, 79), se debe habilitar la deconstrucción –así como también lo planteaba Bhabha- de las categorías del discurso esencialistas, binarias, polarizadas, para poder de este modo considerar la diferencia. Sostiene Spivak en *Crítica de la razón poscolonial* (2010) que:

Los estudios poscoloniales, al conmemorar involuntariamente un objeto perdido, pueden convertirse en una coartada, a no ser que coloquen tal objeto dentro de un marco general. Los estudios sobre el discurso colonial, cuando se centran sólo en la representación de los colonizados o en el tema de las colonias, puede servir en ocasiones para la producción del saber neocolonial actual, colocando el colonialismo/imperialismo a salvo en el pasado y/o sugiriendo una línea continua desde aquel pasado hasta nuestro presente. (13)

Para la autora, suponer que existe una identidad original “pura”, pre colonial, implicaría pretender borrar el impacto que tuvo el fenómeno colonial mismo en ese contexto y en la constitución de esa identidad (Topuzián, 2011: 122). Ya no es posible volver al origen, anterior al colonialismo, pero es posible pensar la heterogeneidad a partir de una opción deconstructiva.

En consecuencia, resulta de importancia para esta investigación el concepto de deconstrucción que Spivak propone para problematizar las categorías críticas que subyacen al abordaje de todo discurso colonial. De tal modo, es necesario partir para el estudio de las representaciones del Otro de nuevas categorías que no respondan a un esencialismo que forme parte de la misma lógica del saber que se pretende cuestionar.

En contraposición, o más bien, formando parte de un desplazamiento teórico y crítico con respecto a los estudios anteriores, surge en los años noventa un proyecto denominado “Proyecto latino/latinoamericano modernidad/colonialidad” (Escobar, 2007), impulsado por un grupo de intelectuales latinoamericanos, entre ellos Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Walter D. Mignolo, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Enrique Dussel, entre otros¹³. Esta corriente crítica es denominada *decolonial*, en contraste con el término poscolonial asignado a los estudios producidos en Europa y Estados Unidos, “a partir de desarrollos teóricos producidos por intelectuales de las antiguas colonias francesas e inglesas que conquistaron su independencia política en el siglo XX” (Bidaseca, 2010:93).

Para muchos de estos estudiosos latinoamericanos, resulta una paradoja la producción de conocimientos que pretenden realizar una crítica del colonialismo, ya que fueron forjados en el seno mismo de la academia occidental. No es menor, según esta corriente crítica, el lugar y la posición desde la cual se produce una teoría. Debido a esta contradicción, surge como pensamiento alternativo lo que sus formadores llamaron crítica *decolonial*¹⁴. Los conceptos y categorías elaboradas en el marco de sus ideas resultan de fundamental importancia para la investigación de la cual es producto esta tesis.

Con respecto a las respuestas académicas a las ocupaciones coloniales, para Walter D. Mignolo, uno de los fundadores de la corriente decolonial, puede hablarse de tres términos, en función de los locus de enunciación respectivos de dichas pronunciaciones: *posmodernismo*, *poscolonialismo* y *posoccidentalismo* (Mignolo, 1996). Mignolo propone que, si la crítica posmoderna resulta una alternativa al proyecto de modernidad

¹³ Para conocer el origen y formación del proyecto –al que a partir de ahora nos referiremos como de “Modernidad/colonialidad”– resulta imprescindible la lectura de *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007).

¹⁴ Cabe aclarar que el grupo de “Modernidad/colonialidad” al que hacemos referencia no se compone sólo por intelectuales que pertenecen propiamente a lo que denominamos “Latinoamérica”. Es un conjunto de académicos que, si bien se consideran latinoamericanos, provienen asimismo de países como México o escriben desde Estados Unidos.

europeo, y, por otra parte, se habla de crítica poscolonial para referir, en términos generales, a las críticas provenientes de las ex colonias de Asia y África que lograron su independencia luego de la Segunda Guerra Mundial, habría que hablar, para el caso de América latina, de *posoccidentalismo*, tomando el concepto del intelectual Fernández Retamar¹⁵. Para Mignolo, así como para el resto de los integrantes de este grupo de pensadores, dicha noción permite situar la producción de conocimiento en el seno de nuestras propias coordenadas geográficas y culturales.

La propuesta decolonial fue considerada un “giro” con relación a las teorías occidentales poscoloniales, o aquellas que tenían su origen en intelectuales del mundo anglosajón, fundamentalmente. Este viraje es adecuado, tal como lo señala Escobar, “para trascender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora un mundo descolonizado y poscolonial” (2007: 13). En primer lugar, quienes sostienen esta postura rechazan que el prefijo *post* esté indicando efectivamente el fin de las opresiones coloniales. Si bien ha desaparecido en parte la estructura del *colonialismo*, permanece lo que denominan *colonialidad*, que sostiene otras formas de dominación no siempre visibles. Desde la perspectiva de Escobar:

Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro/periferia a escala mundial. Las nuevas instituciones del capital global, tales como el Fondo Monetario Internacional (FMI), así como organizaciones militares como la OTAN, las agencias de Inteligencia y el Pentágono, todas conformadas después de la Segunda Guerra Mundial y del supuesto fin del colonialismo, mantienen a la periferia en una posición subordinada. El fin de la guerra fría terminó con el colonialismo de la modernidad, pero dio inicio al proceso de la colonialidad global. (2007: 13)

¹⁵ “La idea de que los latinoamericanos verdaderos “no somos europeos”, es decir, “occidentales”, ya había encontrado en este siglo sostenedores enérgicos, sobre todo entre los voceros de comunidades tan visiblemente no “occidentales” como los descendientes de los aborígenes y de los africanos. Los grandes enclaves indígenas de nuestra América (que en algunos países son una “minoría nacional” que constituye una mayoría real) no requieren argumentar esa realidad obvia: herederos directos de las primeras víctimas de lo que Martí llamó “civilización devastadora”, sobreviven a la destrucción de sus civilizaciones como pruebas vivientes de la bárbara irrupción de otra civilización en éstas tierras” (Fernández Retamar, 51). Mignolo toma su concepto, a pesar de señalar lo problemático que hoy día resulta hablar, con la frecuencia de migraciones y nuevos tipos de relaciones globales, de “latinoamericanos verdaderos”. Sin embargo, reformula el concepto de *posoccidentalismo* en forma funcional a la teoría decolonial, para plantear un enfoque propiamente latinoamericano.

En segundo lugar, consideran que la colonialidad es constitutiva de la modernidad, y se origina con la colonización de América. De esta forma, el pensamiento decolonial desplaza a Europa como centro, tanto de la historia como de la producción de conocimientos que la constituyen. Para Arturo Escobar, “la conquista y colonización de América es el momento formativo de la creación del Otro en Europa” (1993:60).

La perspectiva o el “giro” decolonial entonces constituye parte de una mirada que intenta desplazar el punto de vista *eurocéntrico*, es decir, aquel que privilegia el conocimiento producido desde y en Europa como el único verdadero, dejando en un lugar subordinado aquellos conocimientos que no fueran los producidos y gestados en ese continente. Para Quijano y Dussel:

el eurocentrismo es una *actitud colonial* frente al conocimiento, que se articula de forma simultánea con el proceso de las relaciones centro-periferia y las jerarquías étnico-raciales. La superioridad asignada al conocimiento europeo en muchas áreas de la vida fue un aspecto importante de la colonialidad del poder. (2007:20)

Aníbal Quijano coloca al *eurocentrismo* dentro de la estructura colonial del poder, producto de la modernidad y asociado a ella, de vital importancia dado que predomina sobre otras formas de conocimiento:

Eurocentrismo es, aquí, el nombre de una perspectiva de conocimiento cuya elaboración sistemática comenzó en Europa Occidental antes de mediados del siglo XVII, aunque algunas de sus raíces son sin duda más viejas, incluso antiguas, y que en las centurias siguientes se hizo mundialmente hegemónica recorriendo 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 las necesidades del patrón mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, establecido a partir de América [...] no se refiere a todos los modos de conocer de todos los europeos y en todas las épocas, sino a una específica racionalidad o perspectiva de conocimiento que se hace mundialmente hegemónica colonizando y sobreponiéndose a todas las demás, previas o diferentes, y a sus respectivos saberes concretos, tanto en Europa como en el resto del mundo. (2014:798)

Los conocimientos ‘Otros’ fueron entonces ignorados y considerados signos de atraso, porque provenían de pueblos y culturas señaladas como inferiores con respecto a la norma europea. Para los intelectuales de este grupo, la única forma de decolonizar el

conocimiento es incorporar los conocimientos subalternos u ‘Otros’, a partir de un cambio o giro en las formas de producción de conocimientos a través de las instituciones y los sujetos. Tener en cuenta los conocimientos subalternos no significa, para la corriente decolonial, caer en esencialismos o procesos de autenticidad cultural: se piensa en la idea de *diferencia*, no en reivindicar unos conocimientos por sobre otros.

Es importante destacar que la propuesta decolonial toma como punto de partida una categoría creada por Immanuel Wallerstein, el *sistema-mundo*¹⁶ moderno capitalista y propone singularidades propias de la realidad latinoamericana a tal modelo. Wallerstein sostiene que podemos hablar de la organización del mundo como una economía llamada el *sistema- mundo* moderno capitalista, una *economía-mundo*. Este autor sostiene que tuvo sus orígenes en el siglo XVI, estaba fundamentalmente localizado en Europa y partes de América, y con el paso del tiempo se extendió a todo el mundo (2005:17). La define como una *economía-mundo* por su relación con el sistema capitalista:

es una gran zona geográfica dentro de la cual existe una división del trabajo y por lo tanto un intercambio significativo de bienes básicos o esenciales, así como un flujo de capital y trabajo. Una característica definitoria de una economía-mundo es que no está limitada por una estructura política unitaria. Por el contrario, hay muchas unidades políticas dentro de una economía-mundo, tenuemente vinculadas entre sí en nuestro sistema mundo moderno dentro de un sistema interestatal. Y una economía-mundo comprende muchas culturas y grupos (que practican múltiples religiones, hablan múltiples idiomas y son diferentes en sus comportamientos cotidianos). Esto no significa que no hayan desarrollado algunos patrones culturales comunes, lo que llamaremos una geocultura. Significa que ni la homogeneidad política ni la cultural debe ser esperable o encontrada en una economía-mundo. Lo que unifica con más fuerza a la estructura es la división de trabajo constituida dentro de ésta. (2005: 17).

Wallerstein va a definir una *economía mundo*, sus instituciones y sus vías de acción, y cómo todo lo que implique perseguir un objetivo diferente del objetivo básico de su funcionamiento, es decir, la acumulación de capital, será eliminado del sistema o sancionado (2005:18).

No es la finalidad de esta investigación profundizar en las teorías de Wallerstein, sino comprender cuáles son los ajustes que realizan los intelectuales decoloniales y sobre qué principios apoyan su propuesta crítica y teórica.

¹⁶ Wallerstein desarrolla este concepto en su libro *El moderno sistema mundial*, editado y publicado por Siglo XXI en español por primera vez en 1979.

La mirada crítica decolonial intenta evitar los reduccionismos economicistas en los que, a su juicio, recalcan los que adhieren a la categoría de sistema-mundo o economía-mundo. Para Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, “la mayoría de los investigadores del sistema-mundo hacen énfasis en las relaciones económicas a escala mundial como determinantes del sistema-mundo capitalista. Para ellos, los imaginarios, los discursos y las epistemes son ámbitos *derivados* de los procesos de acumulación capitalista” (2007:16). Debido a esto, los intelectuales decoloniales intentan producir un lenguaje crítico que no manifieste simplificaciones tales como una relación de correspondencia unívoca entre economía/cultura: “Desde la perspectiva decolonial manejada por el grupo modernidad/colonialidad, la cultura está siempre entrelazada a (y no derivada de) los procesos de la economía política” (2007:16). La mirada de Wallerstein se encuentra atrapada, según estos autores, en las dimensiones de un lenguaje de las ciencias decimonónico, como es posible observarlo en el término *economía-mundo*, que permitiría pensar que las estructuras económicas coinciden con las estructuras hegemónicas de poder:

Debemos entender que el capitalismo no es sólo un sistema económico y tampoco es sólo un sistema cultural, sino que es una red global de poder, integrada por procesos económicos, políticos y culturales, cuya suma mantiene todo el sistema. Por ello necesitamos encontrar nuevos conceptos y un nuevo lenguaje que dé cuenta de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo. (2007:17)

La alternativa entonces residiría en un pensamiento “heterárquico”¹⁷ más complejo, que evita pensar en una estructura que posee un nivel que domina sobre los demás; se trata de un entramado en el cual se interrelacionan factores diversos, sociales, económicos, culturales, políticos, sin que uno predomine sobre el otro. Se constituye una nueva lógica que permite analizar los cambios sociales en toda su heterogeneidad. Esto permitiría considerar dentro de esta red a la que refieren los decoloniales aspectos como el género o la raza, que no habían sido tenidos en cuenta en otros enfoques, como variables importantes en los procesos sociales.

¹⁷ Grosfoguel y Castro Gómez aclaran que toman este concepto de “heterarquía” del sociólogo griego Kyriakos Kontopoulos, en *The Logics of Social Structures* (1993).

El concepto de Aníbal Quijano de *colonialidad del poder* constituye una opción para considerar la diversidad y heterogeneidad de factores dejados de lado por otras perspectivas críticas, como la anteriormente descrita perteneciente a Wallerstein, y la crítica poscolonial considerada “occidental”, o surgida en Europa o ex colonias europeas.

Aníbal Quijano sostiene que el poder global que gobierna hoy las sociedades se origina con la conquista y colonización de América (1992: 11). Esto implicó como consecuencia una dominación económica, por un lado, con una enorme concentración de recursos a favor de los pueblos europeos conquistadores, y una dominación cultural, social y política, por otro lado, cuyas principales víctimas fueron –y son hasta hoy– América Latina y países como África y Asia. Esto es lo que conocemos como colonialismo, que podría considerarse terminado, dado el fin de la existencia de colonias en la gran mayoría de los países. Sin embargo, lo que Quijano denomina la estructura colonial del poder:

Produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, ‘étnicas’, ‘antropológicas’ y ‘nacionales’, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión ‘científica’ y ‘objetiva’), de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder fue, y todavía es, el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. (1992:12).

De modo que este modelo no privilegia ningún factor social por encima del otro, sino que la totalidad de ellos se hallan dentro de lo que Quijano denomina la “matriz colonial del poder”, que empezó en el siglo XVI con la conquista y colonización de América y continúa hasta hoy, en su forma de *colonialidad cultural*, a nivel de los imaginarios y lo simbólico (1992: 14).

Junto con la dominación colonial europea Quijano –en consonancia con los demás intelectuales decoloniales- ubica al modelo de “modernidad/racionalidad” que “fue establecido como un paradigma universal de conocimiento y de relación entre la humanidad y el resto del mundo”, que significó el patrón y medida de las formas de conocimiento (1992: 14). Quijano se refiere a la *colonialidad del saber*: debido a que se privilegia a partir del siglo XVI el modelo de racionalidad moderno propio de Occidente como único válido, se invisibilizan conocimientos Otros u epistemes Otras, que no coincidan con tal patrón occidental:

No obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también "occidental", y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. (1992:12)

Todo conocimiento que no se ajustara al modelo de conocimiento europeo fue considerado entonces primitivo o atrasado, y, por lo tanto, se produjo y aún hoy se sigue produciendo una colonización del saber o de las formas de conocer. Según Quijano:

La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes, así como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática [...] La cultura europea pasó a ser un modelo cultural universal. El imaginario en las culturas no-europeas, hoy difícilmente podría existir y, sobre todo, reproducirse, fuera de esas relaciones. (1992:13)

Quijano plantea como fundacional en dicho paradigma de conocimiento la cuestión del sujeto individual, con capacidad de conocer, de apropiarse de "algo" que es exterior a él, similar en la forma a como se piensa la propiedad (1992: 15). El autor refiere a esto no sólo por el aspecto de individualismo que encierra, sino porque implica, al mismo tiempo que se reconoce un Sujeto, el desconocimiento del Otro, que ya no sería similar al europeo. Es decir, mientras Europa está constituyéndose, las diferencias con el resto del mundo conocido:

fueron admitidas ante todo como desigualdades, en el sentido jerárquico. Y tales desigualdades son percibidas como de naturaleza: solo la cultura europea es racional, puede contener "sujetos". Las demás, no son racionales. No pueden ser o cobijar "sujetos". En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho, inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser "objetos" de conocimiento y/o de prácticas de dominación. En esa

perspectiva, la relación entre la cultura europea y las otras culturas, se estableció y desde entonces se mantiene, como una relación entre "sujeto" y "objeto". (1992:16)

De este modo, si el europeo tiene la capacidad de “Ser” sujeto, el Otro no europeo es un “no Ser”, o “no Sujeto”, pero sí objeto de estudio.

Para Walter Mignolo, perteneciente al grupo de los autores decoloniales, ese concepto de Sujeto formó parte de la estructura colonial del poder y tiene que ver con lo que los decoloniales llamaron *colonialidad del ser*¹⁸.

Un aspecto relevante para esta investigación es la relación de esta categoría con el lenguaje. Nelson Maldonado Torres señala que:

si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamientos coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. (2007:130)

Dentro del modelo de Modernidad, que privilegia el conocimiento, los europeos son aquellos que piensan, mientras que los Otros no, y, por lo tanto, no pueden arrogarse el hecho de “ser”: “la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización. ‘Otros no piensan, luego no son’. No pensar se convierte en señal de no ser en la modernidad” (2007: 145).

Tanto la teoría poscolonial como el paradigma decolonial proporcionan a esta investigación un marco para poder abordar aquellas representaciones del Otro no europeo de forma compleja, sin dejar de lado la relación entre los procesos económicos, políticos y sociales y las configuraciones diversas presentes en los textos literarios que son forjadas en dicho contexto.

¹⁸ Según Néstor Maldonado Torres, los decoloniales le deben el concepto a Walter Mignolo, aunque su versión final fue fruto de varias discusiones en el grupo de intelectuales del cual él mismo formó parte. Véase Mignolo, W., “Os esplendores e as misérias da ‘ciência.’: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica.”, en Boaventura de Sousa Santos (ed.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ‘ciências’ revistado* (pp. 631-671).

Por último, en orden a definir los instrumentos metodológicos utilizados para esta investigación, es preciso señalar a qué nos referimos cuando hablamos de atributo y de representación en el contexto de la presente investigación.

Un “atributo” es “un objeto, una práctica o un discurso que, procedente de un pasado ilustre, tiene alcances dignificantes en el presente” (Abate, 2021:8). No responden a una lógica fundada en lo real, sino que constituyen estereotipos surgidos de prejuicios y valores que un grupo de poder o una clase social hegemónica asigna a otros. En el origen de un atributo existen motivaciones de orden político e ideológico.

Una “representación” es “una consecuencia en términos sociales y políticos de la posesión de ese atributo, una condición que se proyecta con alcances programáticos y es capaz de movilizar las conductas colectivas” (2021:8). Nos referimos así a una construcción ideológica discursiva producida desde las instituciones del poder, que concentra determinados atributos negativos/positivos y que se constituye en oposición o contraste con otra construcción que porta atributos contrarios. Dicha representación se nutre de los imaginarios de un grupo perteneciente a cierta clase social o jerarquía política, o institución cultural, y a su vez, tiene efectos en la sociedad, pudiendo transformarse con el tiempo en una imagen estereotipada a la que se le asigna valor de verdad. Circulan y se difunden, como una de las formas privilegiadas, a través de los discursos literarios y quedan fijadas en el tiempo a través de un proceso que las naturaliza y esencializa, a la vez que impide ver su carácter cultural.

Estos atributos y representaciones son el objeto de la búsqueda que guía la presente investigación y que se propone reconocer aquellos que muestran al Otro no europeo, no blanco y no cristiano en su conformación: con qué atributos se los describe, y en qué medida se construyen oponiéndose al arquetipo que funciona como modelo ideal, el hombre blanco, europeo y cristiano.

2. Representaciones del arquetipo ideal: el hombre, blanco, europeo y cristiano

2.1. Introducción

El arquetipo ideal de individuo que el programa cultural humanista reformula en el siglo XVI, posee vastas connotaciones vinculadas con discursos dominantes del proceso de hegemonía del capitalismo y el colonialismo (Abate, 2016). Su resultado será un sujeto alejado del idealismo neoplatónico que durante el siglo anterior había caracterizado el eclipse del pensamiento medieval.

El nuevo modelo -lo que aquí denominamos el hombre blanco, europeo y cristiano- será un sujeto racional, centrado, que encarna los valores del capital y se sabe dueño del libre albedrío, coincidente con el explorador, viajero y conquistador de territorios alejados y de personas desconocidas, aunque siempre subordinadas, a quienes aquí denominaremos el Otro no blanco, no europeo y no cristiano.

En este sujeto racional, diseñado desde la temprana Modernidad, se encuentran las bases del nuevo arquetipo de héroe que perdurará, por lo menos, hasta la novela del siglo XIX. Su aparición en obras de la primera parte del siglo XVI, como el *Orlando furioso*, lo muestra como un individuo superior a los Otros. Las representaciones derivadas de este discurso permitirán configurar una visión del Otro como un ser defectuoso, incapaz de gobernarse y, en consecuencia, susceptible de ser gobernado.

Para Mary L. Pratt, las potencias generan en el centro imperial del poder una necesidad objetiva de presentar y re-presentar continuamente para sí mismos a sus periferias y sus Otros súbditos (26). En su investigación sobre los relatos de viajes de exploradores europeos en el siglo XIX –que aquí tomamos como una de las premisas fundantes de nuestro desarrollo- señala que el imperio necesita de sus Otros para conocerse. De acuerdo con ello, es posible pensar que las literaturas europeas nacidas en el contexto de procesos de colonización –como el *Orlando furioso*- podrían considerarse parte de aquellos textos diseñados para representar a sus Otros no blancos, no europeos y no cristianos como sujetos necesaria y justificadamente gobernables.

Estas representaciones formarían parte, entonces, de una operación política, estratégica, de la clase dominante burguesa para legitimar su poder, y al mismo tiempo,

su difusión estaría justificando, de algún modo, los avances sobre territorios no europeos y la opresión sobre los pueblos Otros¹⁹

Los atributos sobre los cuales se configuran las representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano son la belleza; el valor, la fuerza y la destreza en la batalla; la cortesía, la amabilidad, la solidaridad y la piedad; la devoción a Dios y la lealtad al rey; y finalmente, el pragmatismo, la razón y la inteligencia.

2.2. Los atributos del arquetipo ideal

2.2.1. Belleza

El personaje de Ruggero en *Orlando furioso* es quien reúne la mayor cantidad de atributos acordes con el modelo propuesto por el Humanismo como valiosos y constitutivos del llamado “hombre moderno”. En la obra de Ariosto, es el antepasado ilustre de Hipólito de Este, a quien el libro está dedicado. Constituye el ejemplo de hombre racional y pragmático, y es descrito por el narrador, en primer lugar, con el atributo de la belleza, innata, dada su condición de hombre blanco, es decir, perteneciente a una élite considerada superior.

Es el primer héroe blanco que aparece en la obra, en el canto primero, quien se cuenta “fra i piú degni eroi” (2). El origen y el linaje de Ruggero no aparecen por completo expuestos, ya que Ariosto inicia su narración en el punto en que Boiardo había dejado la suya. Allí se explica con más detalle cuáles son los orígenes del héroe: Ruggero es hijo de Ruggero II de Reggio Calabria, un caballero cristiano descendiente de Astianacte, hijo de Héctor, el famoso héroe troyano. Su madre sería Galaciella, una dama sarracena hija de Angolante, rey de África. El héroe es criado como sarraceno luego de que su padre fuera asesinado y su madre huyera hacia África, donde finalmente daría a luz a los gemelos Ruggero y Marfisa.

Ruggero encarna entonces a quien está destinado a engendrar una generación de grandes príncipes, futuros gobernantes de Ferrara. Su ilustre pasado se expresa así en las primeras páginas, y marca asimismo la finalidad laudatoria del libro, que comienza recordando a:

¹⁹ En consonancia con la idea de las representaciones del hombre moderno expuestas en este trabajo, Mary Louise Pratt se ocupa de “las estrategias de representación por medio de las cuales los miembros de la burguesía europea tratan de asegurar su inocencia al mismo tiempo que afirman la hegemonía y la superioridad europea”, para las cuales usa el término “anticonquista” (35). Las formas de representación de sí mismo como europeos, según Pratt, consisten en presentarse como testigos ajenos al proceso de colonización. La autora se ocupa de cronistas de viajes que se escribieron en el siglo XVIII.

quel Ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vechio. (2)²⁰

Chiara Dini propone, en relación a la configuración del personaje de Ruggero que se representa como el héroe de una “novela de formación”, en cuyo trayecto el caballero alcanza, finalmente y luego de varios obstáculos, su identidad (89). Destaca que se trata del protagonista más dinámico y cambiante a lo largo de la obra, y que realiza un viaje de conocimiento y aprendizaje. Es posible pensar, sin embargo, en función de lo dicho anteriormente, que los atributos del héroe citado –como se propone en estas páginas– tengan su referencia en otro modelo de héroe, no aquel que se define desde la categoría de “identidad”, y, por tanto, en un diverso modelo de hombre: el hombre moderno propuesto por la burguesía, con atributos como, por ejemplo, la belleza. No obstante, Dini pone en primer lugar algunos de los atributos que coinciden con el modelo del hombre moderno: la cortesía, por ejemplo, a la cual se hará referencia en las páginas siguientes, y la relaciona con que “sintetiza tutte le più alte qualità di un costume militare e sociale improntato a magnanimità e ardore, lealtà e coraggio, viene così indicata come l’eredità feconda lasciata da Ruggiero alla sua progenie estense” (91). Afirma por lo tanto, que debido a su futuro como rey no sólo Ruggero, sino Bradamante, “vengono fatti oggetto di un insegnamento che non sempre può condividere i puri dettami della disinteressata morale cavalleresca” (93).

Similares virtudes le asigna Calvino, cuando lo presenta incluso como un héroe con objetivos diversos y múltiples tareas por cumplir, además de sus valores morales: “Leale capitano, cavaliere errante, fidanzato, predestinato dagli astri, futuro capostipite degli Estensi, Ruggiero è soprattutto un uomo con molte cose da fare: i suoi impegni s’accumulano e i suoi programmi sono sempre sovraccarichi” (121).

En *Orlando furioso*, la belleza es un atributo propio del hombre blanco, europeo y cristiano, descrito como un don “natural” de aquellos individuos elegidos por Dios. Como se ha citado anteriormente, Ruggero es quien la manifiesta más claramente entre los hombres, según los comentarios del narrador y de otros personajes. Es su protector el mago Atlante, quien primero se refiere en el libro a su hermosura. Esto ocurre cuando

²⁰ Según Ferroni, existe una voluntad de construir un poema “estense”, encomiástico, tal como lo muestra la dedicatoria presente en el canto I y todos los valores atribuidos a la aventura de Ruggero (Ferroni, 2008:178). Chiara Dinni señala que “la vicenda dell’amore tra Ruggiero e Bradamante destinata dalle stelle a dare origine alla dinastia estense, era stata una invenzione del Boiardo ma si era poi dispersa come uno dei tanti rivoli narrativi dell’*Innamorato*. Di qui la riprende Ariosto facendone, con la storia di Orlando, uno dei filoni portanti del poema” (88).

Bradamante, animada por la hechicera Melisa, decide ir tras su amado y se encuentra con el castillo mágico. La doncella ya lo tiene sometido, y en ese mismo momento, Atlante le cuenta la historia y el origen del guerrero Ruggero:

Non vede il sol tra questo e il polo austrino
un giovene sì bello e sì prestante:
Ruggiero ha nome, il qual da piccolino
da me nutrito fu, ch'io sono Atlante. (112)

Sobre este episodio con Atlante, la crítica destaca otros aspectos que no tienen relación con los atributos positivos que se le asignan a Ruggero; se enfatiza, en cambio, el poder que el mago tiene sobre el héroe. Nancy Lazzaro- Ferri, en este sentido, señala que:

Il dominio di Atlante sopra Ruggiero è tale che perfino Melissa, giungendo nell'isola di Alcina, delibera di assumere le sembianze del mago [...] Atlante tenta con il piacere, con l'illusione. E forse Ruggiero, per il momento, si lascia ingannare proprio perché in fondo sa di non poter sfuggire al suo destino. (47)

En el canto VI, luego de que el héroe llega a la isla de Alcina, llevado involuntariamente por los aires montado en el hipogrifo, escucha una voz que surge de un mirto, quien le cuenta sus vicisitudes en ese extraño lugar, y el origen de su transformación de humano arbusto: es el duque Astolfo, que, con una voz triste nota, antes que nada, su bella apariencia:

Onde con mesta e flebil voce uscío
espedita e chiarissima favela,
e disse: - Se tu sei cortese e pio,
come dimostri alla presenza bella,
lieva questo animal da l'arbor mio. (178)

Aquí la belleza se relaciona directamente con la virtud, con un claro sesgo neoplatónico. La apariencia de Ruggero, según Astolfo, le permitirá logros diferentes a los suyos cuando le toque enfrentar a la malvada gente de Alcina:

Io te n'ho dato volentieri aviso;
non ch'io mi creda che debbia giovarte:
pur meglio fia che non vadi improvviso,
e de' costumi suoi tu sappia parte;

che forse, come è diferente il viso,
è diferente ancor l'ingegno e l'arte. (189)

A pesar de esta relación explícita, parte de la crítica tradicional lo ha descrito a Ruggero como un personaje que se resigna al poder que tienen ciertas fuerzas sobre él, desvalorizando de este modo, la relación que es posible establecer entre este atributo y la conformación de una representación del hombre, blanco, europeo y cristiano con poder sobre los Otros que no integran esa categoría.

Italo Calvino narra los sucesos del canto VI. Señala que Ruggero, “è confuso e stupefatto”, y con respecto a los hechos extraordinarios señala que “Il mondo fatato è sempre per Ruggiero una forza estranea che egli subisce e in cui s'aggira spaesato” (27), a diferencia de Astolfo, que domina el mundo de los hechizos con sus elementos mágicos. Del mismo modo, Nancy Lazzaro-Ferri sostiene que Ruggero “è il personaggio che rappresenta al massimo l'impulso umano di sprofondarsi in illusioni” (47).

Otra referencia a la belleza de Ruggero es puesta en boca de la maga benévola Melisa, quien intenta reunir a Bradamante y Ruggero, dado que conoce el destino que les espera y la progenie que nacerá de ambos. En el último canto del libro, el héroe se dispone a morir por Bradamante, debido a que León va a casarse con ella. Melisa pide ayuda al hijo de Constantino para rescatar a Ruggero, y su discurso es una enumeración sintética de las virtudes del guerrero, entre ellas, su apariencia luminosa:

Il miglior cavallier, che spada a lato
e scudo in braccio mai portassi o porti;
il più bello e gentil ch'al mondo stato
mai sia di quanti ne son vivi o morti,
sol per un'alta cortesia c'ha usato,
sta per morir, se non ha chi 'l conforti. (1947)

Bradamante destaca su belleza asimismo en relación con el mito de Ganimedes, quien es considerado el símbolo ideal de la belleza en un joven, y que según la historia mitológica fue raptado por Zeus para convertirse en su amante. A través del estilo indirecto, conocemos el temor de la doncella, por boca del narrador:

La bella donna, che sì in alto vede
e con tanto periglio il suo Ruggiero,
resta attonita in modo, che non riede
per lungo spazio al sentimento vero.

Ciò che già inteso avea di Ganimede
ch'al ciel fu assunto dal paterno impero,
dubita assai che non accada a quello,
non men gentil di Ganimede e bello. (118)

Ruggero no es el único que manifiesta tal apariencia, sino que este aspecto se destaca en la gran mayoría de los personajes cristianos de la obra. Es el caso de Rinaldo, hermano de Bradamante y primo de Orlando, y otro personaje central en las aventuras narradas²¹. Este caballero protagoniza una de los primeros enfrentamientos que aparecen en el texto, junto con el sarraceno Ferragut. Rinaldo a causa de un encantamiento en una fuente milagrosa, ama a la musulmana Angélica, quien en este canto de la obra se encuentra en un bosque al que llega intentando escapar de la prisión a la que la tenían sometida. Rinaldo la encuentra casualmente y el narrador lo presenta destacando su apariencia elegante:

Era costui quel paladin gagliardo
figliuol d'Amon, signor di Montalbano,
a cui pur dianzi il suo destrier Baiardo
per strano caso uscito era di mano. (7)

En el canto V del libro, Rinaldo intenta resolver un malentendido que pone en tela de juicio la dignidad de Ginebra. El héroe llega a aclarar la situación. El narrador comenta su entrada a la zona en donde están peleando por la doncella destacando su prestancia:

Rinaldo se ne va tra gente e gente;
fassi far largo il buon destrier Baiardo:
chi la tempesta del suo venir sente,
a dargli via non par zoppo né tardo.
Rinaldo vi compar sopra eminente,
e ben rassembra il fior d'ogni gagliardo (162)

Con respecto a este episodio en el que Rinaldo defiende a Ginebra, Ferroni destaca que aquí el héroe “assume per la prima volta un ruolo di difensore dell’universo femminile” y que “si farà carico del riconoscimento dell’alterità femminile,

²¹ Rinaldo adquiere importancia en el texto en relación con la guerra, fundamentalmente, y pierde algo de protagonismo en comparación con el rol que desempeñaba en el *Orlando enamorado* de Boiardo. Afirma Dini que “perde sicuramente nel *Furioso* il ruolo primario assegnatogli dal Boiardo, che legava strettamente la sua vicenda a quella di Rinaldo in un continuo scambio di posizioni all’interno della coppia amatore-amante” (99).

nell'affermazione dell'impossibilità della trasparenza nei rapporti tra i sessi, della necessità di 'non sapere'" (2008:250). Dini, a su vez, destaca el pragmatismo del personaje en este pasaje (99).

En el momento en que Rinaldo pide interrumpir el combate entre Lucarnio y otro guerrero, el rey lo hace porque supone, por el rostro del visitante, que se trataba de un pedido de un hombre honorable. Nuevamente se ponen en relación aquí belleza y virtud:

Fu da l'autorità d'un uom sì degno,
come Rinaldo gli pareva al sembiante,
sì mosso il re, che disse e fece segno
che non andasse più la pugna inante (164)

Otro de los personajes principales de *Orlando furioso* que responde a este ideal de belleza es el mago Astolfo, que como se ha ya referido, Ruggero encuentra en la isla de Alcina convertido en mirto²². Cuenta su historia en el canto VI y destaca la gracia y belleza que él mismo poseía en tiempos pasados:

Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi
più di una donna: e al fin me solo offesi. (180)

La crítica aborda generalmente otros atributos de Astolfo, que no tienen relación con la belleza, aunque sí con la inteligencia. Dini señala que el personaje ha cambiado considerablemente sus rasgos con respecto a aquel que apareciera en el texto de Boiardo: allí se acentuaba su carácter de presumido, o soberbio, mientras que Ariosto:

arrichisce il personaggio di un nuovo spessore e incarna in lui [...] tutte le caratteristiche dell' *homo fortunatus*, cioè colui che agisce inconsapevolmente, affinandosi all'istinto e non al calcolo e ciò nonostante ottiene il successo. (2001:101)

La autora relaciona esta nueva configuración del personaje con el debate renacentista acerca de la relación entre virtud, prudencia y fortuna, teniendo en cuenta que el término "prudencia" refiere a:

²² El motivo de la planta que habla es una figura que ya aparecía en Virgilio y posteriormente, en Dante, y que Ariosto retoma en el canto VI del *Orlando furioso*.

la capacità, acquisita per conoscenza ed esperienza, di misurarse pragmaticamente con la mutevolezza e l'imprevedibilità del reale ponendo mente al limite che inerisce a ogni cosa umana. (102)

Quien cumple asimismo con poseer un rostro hermoso es Ricardetto, el hermano mellizo de Bradamante. Su aparición en la obra está signada por su presencia ante los ojos de Ruggero, quien lo confunde con su amada. Si bien no se refiere Ruggero explícitamente a su belleza, asimila su rostro al de Bradamante, y lo confunde con ella, admirando su perfección:

_Veggio –dicea Ruggier- la faccia bella
e le belle fattezze e 'l bel sembiante,
ma la suavità de la favola
non odo già de la mia Bradamante. (1018)

Ese atributo le fue de gran utilidad para convencer a Flordespina, enamorada de Bradamante, de que la que está frente a ella es esta última, en un episodio de cambio de género con un matiz cómico²³: Ricardetto elabora un relato fabuloso con el que justifica poseer el miembro masculino, que “porta Flordespina a soprapporre realtà, e sogno, a vivere como un sogno, la presenza reale dell'amante” (Ferroni, 2008:331).

Entre aquellos personajes que ocupan un rol secundario, aunque de no menor importancia, se destaca Zerbino, hermano de Ginebra, e hijo del rey de Escocia, quien es descrito por el narrador –como ocurre con otros personajes- como “quel cavallier gagliardo” (156). En el canto X, una vez que Ruggero logra escapar de la seducción de Alcina, desciende con el hipogrifo en un paraje cercano a Londres, donde se agrupaban las tropas aliadas del rey francés –los ejércitos de Escocia entre ellos- y un caballero que allí se hallaba contemplando la escena le señala a Zerbino como un ilustre hijo de Escocia, y destaca asimismo su hermosura:

Non è un sì bello in tante altre persone:
natura il fece, e poi roppe la stampa. (344)

²³ A este episodio se refiere Barbolani y destaca su excepcionalidad, desmarcándolo de la tipología de relatos intercalados de amores presente en el libro. Señala por otra parte, que “Boiardo había dejado interrumpido su poema precisamente en el comienzo de este episodio” (146).

En el canto XIII, en el momento en que Orlando encuentra a Isabela, hija del rey de Galicia en una cueva llorando, ella le cuenta su historia y le revela su amor por Zerbino, a quien describe como el más bello de todos:

Zerbino di bellezza e di valore
sopra tutti i signori era eminente. (435)

Otros personajes secundarios cristianos son descriptos por sus acciones, pero no se hace referencia a la belleza. En el caso de los personajes principales, aquellos que tienen un rol protagónico en las aventuras y sucesos más importantes de la trama narrativa, la belleza es un atributo central, en oposición, como se detallará más adelante, a la fealdad de los personajes no cristianos. Este atributo contribuye a la creación de una representación del hombre blanco, europeo y cristiano como un individuo que aprovecha sus dotes naturales para sus intereses particulares y políticos. Asimismo, se lo representa como especialmente elegido por la naturaleza debido a la superioridad de su etnia, para dirigir y gobernar territorios. La belleza, en consecuencia -un rasgo exterior y físico- aparece indiscutiblemente ligada a las virtudes internas del alma.

2.2.2. Valor, fuerza y destreza en la batalla

Estos atributos adquieren una importancia fundamental en la configuración del hombre blanco, europeo y cristiano conformando una representación que se opone a la cobardía y la falta de valor presente en los hombres no blancos, no europeos y no cristianos. Si bien se destaca, como se podrá observar en capítulos posteriores, la habilidad en la batalla también en los héroes sarracenos, la misma está ligada a la crueldad con la que se ejerce dicha capacidad.

La crítica sobre Ariosto se refiere a una “imagen” de héroe que coincidiría con las pretensiones y aspiraciones cortesanas e indica aquellos atributos que, en tal sentido, concentran los personajes: es el caso de Ferroni, quien sostiene que las pretensiones de concretar un poema “estense”:

non costituiscono soltanto un esteriore tributo al proposito di epica cortigiana: essi vengono piuttosto a fare del poema ariostesco una sorte di specchio del più alto livello della società contemporanea, come disegnata e sublimata in un cerchio ideale; e sostengo il rilievo del poema come specchio del presente, la sua aspirazione ad estrarre misura e bellezza dalla agitata e tumultuosa vita contemporanea [...]

Al di là dei riferimenti encomiastici, all' interno della diegesi la dimensione epica è affidata ai personaggi e alle situazioni in cui trionfano l'eroismo, la "virtù" bellica, la fedeltà alla religione e al signore: essa chiama in causa i valori ufficiali della corte, il rilievo del potere signorile, il rapporto di dipendenza che il cortigiano intrattiene con il signore, la risonanza pubblica e "scenica" della vita della corte. (2008:180)

Este análisis remite la conjunción de atributos antes citados a un modelo de "hombre cortesano", pero deja de lado, sin embargo, una lectura en clave política, en tanto los personajes de la obra constituirían un "reflejo" de la sociedad cortesana contemporánea²⁴

Los héroes que configuran el modelo en *Orlando furioso*, son construidos como individuos dotados de valor, destreza en la lucha, falta de temor al momento de enfrentar a sus enemigos, y en casi todos los casos, una fuerza singular.

Los atributos antes nombrados conformarán representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano, como aquel que obtiene distinción a partir de su esfuerzo, su sacrificio, su propio mérito individual y la dedicación al trabajo encomendado, acompañado por un sólido profesionalismo. Nuevamente quien reúne todos los aspectos nombrados es Ruggero. El narrador se prepara para cantar los "chiari gesti suoi" y "l'alto valore" (2).

En el canto II, el narrador relata cómo Bradamante se anima a ir tras los pasos de Ruggero; en el camino la doncella encuentra a Pinabelo, quien le cuenta sobre el castillo de Atlante, y dice haberse encontrado con dos guerreros, Gradaso y Ruggero:

era l'altro Ruggier, giovene forte,
pregiato assai ne l'africana corte. (55)

En el canto VI, Ruggero se encuentra con Astolfo convertido en mirto por obra de Alcina. El primo de Orlando le pide ayuda al caballero, quien decide atravesar el reino de Alcina para ayudar a Logistila, a quien la primera, su hermana, le sacó sus tierras. A partir de allí se topará con diversos obstáculos en una escena entendida de forma alegórica

²⁴ Sostiene Ferroni al respecto que "La 'fedeltà', l' 'onore', la 'gratitudine', sono affidati a tutti i personaggi 'positivi' che se impongono sulla facciata esterna dell'opera e sostengono la sua destinazione cortigiana. Nella sua misura 'eroica' il cavaliere agisce in funzione dell' 'onore' un 'premio' di 'fama' adeguato alla sua forza fisica, alla sua 'fede' e 'costanza' ". A estos personajes les contraponen el autor los llamados personajes "negativos" configurados por Ariosto: "...l'Ariosto dà voce anche all'aspetto 'negativo' e bestiale dell'eroico, con molte figura 'smisurate' di cavalieri saraceni, e soprattutto con quella del sempre eccessivo Rodomonte" (2008: 180).

(Ferroni, 2008:257) en la que se le aparecen los diferentes pecados capitales (Calvino, 28). En el canto VII, se expone cómo Ruggero se enfrenta a una mujer calificada como cruel, que impide el paso a quien intenta acceder al reino de Alcina. Ruggero actúa con valor, como se cita en varias oportunidades, ya sea cuando enfrenta a Erífyle como al momento de elegir con qué derrotarla. Las dos muchachas que le cuentan la historia de Erífyle, destacan especialmente su virtud como caballero y le piden ayuda. Entonces Ruggero se muestra decidido y sin miedo:

- Ruggier rispose: -Non ch'una battaglia,
ma per voi sarò pronto a farne cento. (200)

Lo mismo sucede cuando enfrenta a la gente al servicio de Alcina, descripta como una “turbata” de gente deforme y fea. Ruggero no quiere usar el escudo de Atlante, por lo que el narrador refiere que:

e forse ben, che disprezzò quel modo,
perchè virtude usar vòlse, e non frodo. (194)

Según la lectura de Sonia Trovato, en este episodio se impone lo monstruoso por sobre lo natural, en una especie de inversión; un mundo “Otro”: “Nel mondo dipinto nei canti VI-VII, il mostruoso è la norma e il naturale è mostruoso, dato che la natura è, nella sostanza, un mausoleo delle vittime della maga” (148).

Respecto al rol de Ruggero en la obra, y sobre todo en este episodio con Alcina, Lazzaro-Ferri realiza una lectura desde el punto de vista de las fuerzas del destino a las que está sometido el personaje, quitándole, de algún modo, independencia y decisión a sus acciones. Ruggero es :

il campione delle illusioni umane perchè egli è, prima di tutto, il campione del destino ineluttabile. Viene da domandarsi se Ruggiero è attivo o passivo, se agisce sulla realtà o se subisce un mondo foggiato da altri. Ma forse le potenze rivali che si contendono Ruggiero in gran parte non sono che simboli dei drammi che tenzonano all'interno di lui. L'intero episodio dell'isola di Alcina è permeato dall'accento di una fatalità incontrastabile. (47)

En este sentido, Ruggero estaría sometido ineluctablemente a su destino, y sus acciones carecerían de una motivación individual, por lo que su valor y fuerza no tendrían tanta importancia.

Momigliano había señalado, en el mismo sentido, que luego de que Ruggero fuera advertido por Astolfo del peligro de Alcina, "...el alumno del mago no se siente, como cabría pensar, más fuerte frente a los halagos de Alcina, sino más débil: el ejemplo de Astolfo ha penetrado en sus sentimientos, no en su razón" (31).

En el canto XXV, se cuenta cómo Ruggero, en camino a salvar al amante de la hija del rey Marsilio, encuentra en una plaza llena de gente a un hombre a punto de ser quemado en la hoguera: se trata de Ricardetto, hermano gemelo de Bradamante. El héroe puede finalmente salvarlo, y en este episodio el narrador destaca especialmente el uso de la fuerza incomparable:

La forza di Ruggier non era quale
or si ritrovi in cavallier moderno,
né in orso né in leon né in animale
altro più fiero, o nostrale od esterno. (1014)

Asimismo, esta virtud propia de Ruggero se manifiesta en sus acciones, descritas con detalles en la obra, y que constituyen una muestra de su falta de temor, su valentía y su destreza con las armas:

E sanza più indugiar la spada stringe
(ch'avea all' altro Castell rotta la lancia),
e adosso il vulgo inerme il destrier spinge
per lo petto, pei fianchi e per la pancia.
Mena la spada a cerco, et a chi cinge
la fronte, a chi la gola, a chi la guancia.
Fugge il popul gridando; e la gran frotta
resta o sciancata o con la testa rotta. (1014)

No sólo lo admiran sus compañeros por su valor y su destreza, sino que se destaca la admiración de las mujeres. De tal modo, en su pelea con Mandricardo por el escudo de Héctor y la espada de Orlando, Ruggero mata a su contendiente, y la amada de Mandricardo, Doralice, a pesar de lamentar su muerte, siente admiración por el primero:

Né di tal volontà gli uomini soli

eran verso Ruggier, ma le donne anco,
che d’Africa e di Spagna fra gli stuoli
eran venute al territorio franco.
E Doralice istessa, che con duoli
piangea l’amante suo pallido e bianco,
forse con l’altre ita sarebe in schiera,
se di vergogna un duro fren non era.

Io dico forse, non ch’io ve l’accerti,
ma potrebbe esser stato di leggiro:
tal la bellezza e tali erano i merti,
i costumi e i sembianti di Ruggiero. (1264)

El rey Agramante, asimismo, elige a Ruggero para establecer un duelo con Rinaldo, dado que lo considera el más valiente de sus guerreros. Señala Calvino al respecto que “è alla valentia di Ruggiero che re Agramante può confidare la sua sorte” (124).

Hacia el final de la obra, Ruggero se enfrenta a la situación de pelear contra Bradamante simulando ser León. Si ganaba esa batalla haciéndose pasar por él, León finalmente podría casarse con Bradamante. León adquiere una admiración inusitada por Ruggero cuando lo ve pelear, de incógnito, en la guerra que los griegos mantenían con los búlgaros: queda sorprendido por su valor y destreza extremas con las armas, y es por ello que le pide que se haga pasar por él en la lucha con Bradamante. Calvino define esta actitud como “adorazione fanatica” (141).

Sin embargo, la acción que expresa con mayor claridad su destreza y valentía es aquella con la que finaliza el libro, en el último canto: Ruggero mata a Rodomonte, en un gesto que recuerda al final de *La Eneida*, cuando se da el combate singular entre Eneas y Turno²⁵ No es casual que sea Ruggero quien tenga a su cargo la tarea de terminar la guerra con los sarracenos: de este modo se pone en un primer plano a quien encarna los más altos valores del hombre blanco, europeo y cristiano:

E due e tre volte ne l’orribil fronte,
alzando, più ch’alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte
tutto nascose, e si levò d’impaccio. (1994)

²⁵ Así lo sostiene igualmente la crítica. Dini menciona que en la figura de Rodomonte “confluiscono alcuni tratti del Turno Virgiliano, eroe negativo della seconda parte dell’Eneide, primo fra tutti l’audacia, che è sì sprezzo del pericolo ma soprattutto dismisura, assenza di ogni senso del limite” (104) y con respecto a Ruggero manifiesta que este duelo “confirma la qualità di Ruggiero come ‘eroe dinastico’” (93).

Con respecto a este último canto, Ferraro sostiene que “con el duelo final, sconfiggendo l’ultimo avversario, Ruggiero si mostra definitivamente degno dello statuto di capostipite degli Este e nuovo paladino di Carlo Magno” (45). Sobre este duelo, señala asimismo Nicola Bonazzi, que:

l’unico finale possibile è il duello tra Ruggiero e Rodomonte, è la vittoria del primo: la vittoria delle virtù cavalleresche sul furore bestiale; ma anche, soprattutto, la vittoria di chi, proprio attraverso la poesia, è stato reso leggendario capostipite della casa estense, al cui riparo Ariosto ha consumato la sua vicenda umana e creativa. (2014:20)

Otro héroe que destaca por su valor y su destreza con las armas es Orlando. Si bien en los primeros cantos de la obra el narrador se ocupa de su carácter idealista y enamoradizo, a medida que se avanza en la lectura es posible observar que se acentúan su valor y la habilidad en la lucha. En el canto IX, mientras Orlando va en busca de Angélica, se encuentra con una dama necesitada de ayuda: Olimpia²⁶.

La dama le cuenta que su amado Bireno está preso por culpa del rey de Frisia, Cimosco. Olimpia le pide a Orlando que la acompañe para poder liberar a Bireno. Entonces se dirige a él ensalzando su valor:

Or, s’in voi la virtù non è diforme
dal fier semblante e da l’erculeo aspetto,
e credete poder darmegli, e tôrme
anco da lui, quando non vada retto;
siate contento d’esser meco a porme
ne le man sue: ch’io non avrò sospetto,
quando voi siate meco, se ben io
poi ne morirò, che muora il signor mio. (296)

Orlando decide retar a una pelea al rey Cimosco. El rey planea un engaño y lo rodea con treinta guerreros por sorpresa. A pesar de la complicada situación, el héroe no siente miedo y, muy por el contrario, encabeza el contraataque, como bien lo destaca el narrador:

²⁶ “La avventura nordica” (Ferroni, 2008:267) de Olimpia es uno de los agregados en la edición de 1532. Sostiene Ferroni que este episodio se caracteriza por “lo sfondo cupo e violento, che mostra qualche punto di contatto con l’epopea germanica de Kudrum” (2008:269). Sobre el personaje de Orlando en este episodio, Momigliano se centra en el relato del abandono de Olimpia en relación a sus posibles fuentes: según el autor, el pasaje es una reelaboración de la leyenda de Ariadna (142). En el mismo sentido, Looney observa basado en una fuente clásica (28).

ma già non vòlse Orlando esser di quelli
che si lascin pigliare al primo tratto;
e tosto roppe il cherchio c'avean fatto (300)

La habilidad en la batalla es una de las virtudes que más se enfatiza en relación con el personaje de Orlando, utilizando recurrentemente el recurso de la hipérbole:

Il cavallier d'Anglante, ove più spesse
vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
et uno in quella e poscia un altro messe,
e un altro e un altro, che sembrâr di pasta;
e fin a sei ve n'infilzò, e li resse
tutti una lancia: e perch'ella non basta
a piú capir, lasciò il settimo fuore
ferito sì, che di quel colpo muore (300)

Anna María Cabrini sostiene, en este sentido, que el agregado de la historia de Olimpia a la edición de 1532 permite destacar “la straordinaria, sovrumana forza e la potenzialità eroica del paladino” (160).

En el mismo episodio el narrador acentúa que el héroe cristiano es hábil tanto a caballo como a pie (306). Asimismo, relata que Orlando se niega a usar el arma de fuego utilizada por Cimosco, por considerar que disminuye el valor de quien la porta (308). Ferroni relaciona la aparición del arma con “il loro ritorno nelle guerre contemporanee” (2008:278). Sonia Trovato considera que “Ariosto presenta l'arma da fuoco al lettore come se si trattasse di un oggetto sconosciuto e magico, al pari dello scudo abbagliante di Atlante o del corno assordante di Astolfo” (151). Debido a la razón ya citada, Orlando decide tirar el arma al mar, con el fin de que nadie pudiera jamás valerse de aquel “abominoso ordigno” (310).

En el canto XI lo encontramos ya en la isla de Ebuda. Cuando ve a la orca no sólo no se asusta, sino que la mira sin preocuparse demasiado, seguro de su poder sobre ella:

così nuota la fera, e del mar prende
tanto, che si può dir che tutto il tegna:
fremono l'onde. Orlando in sé raccolto
la mira altier, né cangia cor né volto. (374)

Al momento de describir su accionar frente al animal que asediaba a Angélica el narrador elogia su inteligencia para la estrategia y su destreza en la lucha, que parece desigual, entre él y la orca. La osadía de Orlando atemoriza incluso a los dioses del mar, que escapan hacia otras tierras más tranquilas.

La destreza de Orlando en la batalla es destacada y reconocida asimismo por los enemigos. En el canto IV, Agramante intenta reorganizar sus ejércitos y realiza con tal fin una convocatoria a sus aliados. Entonces se da cuenta que faltan llegar al campo los de Noricia y Tremecén. Justo en ese momento llega un escudero del rey que encabezaba la segunda escuadra, y manifiesta que ya están muertos Alcirdo y Manilardo con los suyos. Como parte de la explicación de lo sucedido, señala con admiración las habilidades de Orlando:

-Signor -diss'egli-, il cavallier gagliardo
ch'ucciso ha i nostri, ucciso avria il tuo campo,
se fosse stato a tôrsi va più tardo
di me, ch'a pena ancor così ne escampo.
Fa quel de'cavallieri e de'pedoni,
che'l lupo fa di capre e di montoni-. (476)

La fuerza que muestra Orlando se incrementa con su estado de locura, aunque ya había sido subrayada anteriormente, tanto por el narrador como por diversos personajes.

En el canto XXIX Orlando se enfrenta a Rodomonte en el puente creado por este último para desafiar a todos los que osaren pasar al otro lado, donde se halla el santuario de Isabella. En ese episodio, el pagano se sorprende de la fuerza que porta Orlando, muy a pesar de su locura.

Momigliano encuadra esta fuerza en su estado de locura temporaria; considera que es “otra muestra más de una fuerza brutal y sin rumbo” (115).

El tercer personaje hombre, blanco, europeo y cristiano del cual se destacan las virtudes del valor, la destreza en la batalla y la fuerza, es Rinaldo.

Cabe destacar la importancia que este personaje adquiere –en todo sentido- en el texto de Ariosto, producto de un recorrido literario, hecho que destaca Calvino:

A rivaleggiare con Orlando investito di troppe alte responsabilità, prende rilievo suo cugino Rinaldo di Chiaramonte, paladino avventuroso e spirito ribelle, indocile perfino all'autorità di Carlomagno. Nell'epica popolare italiana non tarderà a diventare l'eroe favorito. (XIV)

Llamado también en la obra “il signor di Montalbano”, o “il buon figliuol d’Amoné”, aparece destacado por su valor ya en el canto I: al momento de enfrentarse a Ferragut por el amor de Angélica, el narrador dice del héroe cristiano con respecto al no cristiano, que “poco di lui temea Rinaldo” (8).

En su búsqueda de Angélica, Rinaldo llega a Francia y se encuentra con los ejércitos del rey Carlos, quien está reclutando tropas para enfrentar a Agramante; piensa éste entonces en mandar a alguien a Inglaterra para juntar nuevas tropas, y de tal modo, manda a Rinaldo a realizar la tarea. El héroe se lamenta de no poder seguir su búsqueda, pero se embarca prestamente. En este episodio del canto II, el narrador destaca su valor, en contraposición al miedo reinante entre los marineros del barco que lo llevaba hacia su destino:

Contra la voluntà d’ogni nocchiero,
pel gran desir che di tornare avea,
entrò nel mar ch’era turbato e fiero,
e gran procella minacciar parea.
Il Vento si sdegnò, che da l’altiero
sprezzar si vide; e con tempesta rea
sollevò il mar intorno, e con tal rabbia,
che gli mandò a bagnar sino alla gabbia.

Calano tosto i marinari accorti
le maggior vele, e pensano dar volta,
e retornar ne li medesmi porti
dove in mal punto avean la nave sciolta. (46)

En el canto IV se relata el viaje de Rinaldo hacia Inglaterra y su paso por Escocia, lugar al que se dice en la obra que van los caballeros más famosos y valientes de Bretaña. El narrador nombra a aquellos héroes que realizaron en esa tierra grandes acciones; Rinaldo es entonces puesto al mismo nivel que estos caballeros, al decirse que:

Chi non ha gran valor non vada inanti;
che dove cerca onor morte guadagna. (120)

Allí en Escocia llega Rinado a una abadía en la que pregunta cómo y dónde puede encontrar aventuras para demostrar su osadía. Le recomiendan entonces protagonizar la

más grande hazaña que haya realizado un hombre: salvar de la muerte a la hija de su rey,
Ginebra:

E se del tuo valor cerchi far prova,
t'è preparata la più degna impresa,
che ne l'antiqua etade o ne la nova
giamai da cavallier sia stata presa. (122)

Este episodio es analizado por Dalmas en un artículo en el que trabaja sobre los lugares sacros en el *Orlando furioso*, su tipología y función. Dalmas sostiene que la abadía es descrita “non tanto come luogo di raccoglimento spirituale o di lavoro pio ma soprattutto come punto di assistenza alle avventure cavalleresche” (5); con respecto a la aventura con Ginebra, rescata la idea sostenida por Ferroni del personaje de Rinaldo como ubicado en un rol de defensor del universo femenino.

Su valor y destreza se demuestran también en la práctica, luchando contra los enemigos; el narrador insiste en que no sólo se trata de la fama en lo que a Rinaldo respecta:

Da l'altra parte il suo valor non finge,
e mostra in fatti quel ch'in nome suona,
quanto abbia nel giostrare e grazia et arte,
il figliuolo d'Amone, anzi di Marte. (582)

Una vez que los musulmanes intentan huir, en el momento en que están perdiendo esa batalla, nuevamente a través de la hipérbole se describe a Rinaldo con una habilidad tal que con su lanza va alcanzando a todos los enemigos, uno por uno, sin ninguna ayuda:

D'un suo scudier una grossa asta afferra,
e vede Prusion poco lontano,
re d'Alvaracchie, e adosso se gli serra,
e de l'arcion lo porta morto al piano.
Morto Agricalte e Bampirago atterra:
dopo fere aspramente Soridano;
e come gli altri l'avria messo a morte,
se nel ferir la lancia era più forte.

Stringe Fusberta poi che l'asta è rotta,
e tocca Serpentin, quel da la Stella.
Fatate l'arma avea, ma quella botta
pur tramortito il manda fuor di sella.

E così al duca de la gente scotta
fa piazza in torno spaziosa y bella. (596)

Los atributos citados aparecen igualmente destacados, aunque con menor frecuencia, en otros personajes blancos, europeos y cristianos. Uno de ellos es Astolfo, quien en su primera aparición dice de sí mismo para presentarse – demostrando así su habilidad y valor en el campo de batalla- que:

Il nome mio fu Astolfo; e paladino
era di Francia, assai temuto in guerra. (180)

Astolfo, luego de ser liberado, emprende el regreso ayudado por Logistila, situación que se relata en el canto XV. Viaja subido a Rabicán, el caballo que había pertenecido a Argalía y era único en el mundo. Una embarcación se acerca y un ermitaño que viajaba a bordo le cuenta que va a encontrar en su camino a un gigante, y le ofrece tomar otra ruta diferente. Se niega, y deja ver frente al anciano su valentía:

- Io ti ringrazio, padre, del consiglio
-rispose il cavallier senza paura-,
ma non istimo per l'onor periglio,
di ch'assai più che de la vita ho cura.
Per far ch'io passi, invan tu parli meco;
anzi vo al dritto a ritrovar lo speco.

Fuggendo, posso con disnor salvarmi;
ma tal salute ho più che morte a schivo. (538)

Cuando finalmente logra atrapar a Caligorante, el gigante, la gente se acerca para ver el prodigio, y se señala la fuerza, la destreza y el valor de Astolfo:

- Come è possibil –l'un l'altro dicea-
che quel piccolo il grande abbia legato? -.
Astolfo a pena inanzi andar potea,
tanto la calca il preme da ogni lato:
e come cavallier d'alto valore
ognun l'ammira, e gli fa grande onore. (544)

Astolfo asimismo es el personaje que libera al rey de Nubia de las Arpías; es él igualmente quien se anima a entrar al Infierno y aquel sobre quien recae la difícil tarea de recuperar el juicio de Orlando depositado en la Luna.

Gervasi destaca precisamente la figura de Astolfo y sus aventuras, aunque no se centra en los atributos citados, sino en su calidad de “viajero”, asignando al personaje un rol de “motor” fundamental en el *Orlando furioso*. Lo ubica asimismo como una “conciencia” que domina el caos que constituyen las pasiones y pulsiones:

Le avventure di Astolfo verticalizzano e orientano il movimento del poema, suggeriscono una dinamica alternativa al succedersi delle pulsioni irrelate cui obbediscono i personaggi, delle loro *emergenze* istintuali. Astolfo interpreta l'erranza come una forma di esperienza individuale e relazionale. Risolvendo le situazioni che intrappolano donne e cavalieri nei loro labirinti emotivi e cognitivi, Astolfo mostra le strategie empiriche di elaborazione di una soggettività coerente che tenta di dominare la complessità del reale e il caos delle passioni. (167)

En relación con esto, Calvino señala que el personaje de Astolfo es fundamental en la construcción del texto y adquiere relevancia no sólo por su destreza y valor, sino por ser partícipe de las grandes aventuras del poema en un sentido práctico, contrario al rol que presentaba en el libro de Boiardo:

in Ariosto diventa uno dei centri motore del poema, ma perde quel tanto di connotati psicologici che aveva nell'*Innamorato*. Mai che ci riveli nulla di sé, di cosa pensa e cosa sente, eppure –anzi, forse proprio per questo- l'anima ariostesca (questa presenza che non si lascia mai acchiappare e definire) è riconoscibile soprattutto in lui, esploratore lunare che non si meraviglia mai di nulla, che vive circondato dal meraviglioso e si vale di oggetti fatati, libri magici, metamorfosi, e cavalli alati con la leggerezza d'una farfalla, ma sempre per raggiungere fini di pratica utilità e del tutto razionali. (XXVI)

Otro personaje que reúne los atributos nombrados en este apartado es Zerbino. Aparece por primera vez en el canto X. Allí se enumeran su linaje y sus virtudes. Sin embargo, adquiere protagonismo en el canto XII, en el que Isabela cuenta su historia de amor con él. Es entonces cuando señala que la había impresionado su destreza y su valor:

Il qual poi che far pruove in campo vidi
miracolose di cavalleria,
fui presa del suo amore; e non m'avidì

ch'io me conobbi più non esser mia.

Zerbino di bellezza e di valore
sopra tutti i signori era eminente. (434)

Su destreza con las armas se señala en el canto XVI, cuando junto a Rinaldo enfrenta a los musulmanes:

Zerbin faceva le più mirabil prove
che mai facesse di sua età garzone:
l'esercito pagan che 'ntorno piove,
taglia et uccide e mena a destruzione. (586)

Entre aquellos que se destacan por estos mismos atributos, está el compañero y amigo de Zerbino, Brandimarte. En cada intervención del personaje en las luchas entre musulmanes y cristianos, se subrayan los atributos de valentía y destreza con las armas. En el canto XXVII, en el que se describe el asedio de los musulmanes a París y cómo los guerreros de Carlos defienden la ciudad, el narrador señala que Brandimarte no abandonó el campo de batalla, como lo hicieran Orlando y Rinaldo, y que, si lo hubiera hecho:

Carlo n'andaba di Parigi in bando,
se potea vivo uscir di sì gran fuoco. (1118)

Brandimarte decide ir a ayudar a Orlando, cuando en el canto XXXI Flordelís le cuenta que lo había visto en un estado de locura. Se dirige entonces al puente de Rodomonte. El caballero cristiano lo enfrenta subido a su caballo. El narrador acentúa el modo valiente en que Brandimarte se enfrenta al rey de Argel:

Sprona Batoldo, il suo gentil destriero,
e inverso quel con tanto ardir si lancia,
che mostra che può star d'animo fiero
con qual si voglia al mondo alla bilancia. (1302)

Asor Rosa destaca este episodio no desde el punto de vista de los atributos de sus personajes, sino desde lo que considera una escena “teatral”, y sostiene la relación del texto con el conocimiento del teatro que poseía Ariosto:

Ci sono intere sezioni del poema atteggiate più teatralmente che narrativamente. per esempio, i duelli, spesso accompagnati da quell' altro grande strumento d'invenzione teatrale, che sono i dialoghi. Quando Brandimarte sfida Rodomonte, che s'ostina a proteggere la torre dove ha seppellito Isabella, e ne esce sconfitto e prigionero, con l'intervento generoso e appassionato di Fiordiligi, che implora il Saraceno di risparmiare la vita all'eroe soccombente (XXXI, LXXXIX-CX), lo svolgimento della scena risponde, anche dal punto di vista della 'macchina' messa in opera, alla logica dialettica e contrappositiva della commedia contemporanea. (557)

2.2.3. Cortesía, amabilidad, solidaridad y piedad

Los personajes hombres, blancos, europeos y cristianos que responden al modelo propuesto por el proyecto cultural humanista en oposición a los modelos de no hombre, no blanco, no europeo y no cristiano, portan atributos de cortesía, amabilidad, solidaridad con el Otro -incluso en varias ocasiones con el enemigo caído- y piedad. Están dispuestos, si así sucede y si encuentran casualmente la ocasión, a ayudar a resolver cualquier problema y protagonizar o participar en empresas con buenos fines, aunque no conozcan a quien les está pidiendo ayuda. Se los representa como compañeros fieles y dispuestos a defender a quien los acompaña. Configuran un modelo de hombre cortés con las damas en peligro, dispuesto a resolver sus dificultades y protegerlas de quien las ataca.

En conjunto, dichos aspectos cristalizarán en representaciones del personaje hombre blanco, europeo y cristiano, como aquel que posee un código que asegura la distinción social, que reivindica su pertenencia a una clase social educada y culta.

Ruggero es nuevamente quien posee los atributos citados por sobre los demás cristianos, dado que está destinado, según la profecía de Melisa, a engendrar al linaje de la familia Este.

La cortesía de Ruggero es puesta en boca de Astolfo por primera vez, en el canto VI, cuando el primero viaja montado en el hipogrifo y al descender se encuentra al mago transformado en mirto. En ese momento el arbusto le habla a Ruggero y le cuenta su historia, sin saber quién es:

Onde con mesta e flébil voce uscío
espedita e chiarissima favella,
e disse: - Se tu sei cortese e pio,
come dimostre alla presenza bella,
lieva questo animal da l'arbor mio. (178)

Se observa que -como ya lo habíamos señalado en el apartado 2.2.1- se relaciona belleza y virtud. La cortesía y la piedad en el héroe cristiano tienen relación con su fisonomía exterior. Astolfo le cuenta sobre su identidad porque:

...tua cortesia mi sforza
a discoprirti en un medesimo tratto
ch'io fossi prima, e chi converso m'aggia
in questo mirto in su l'amena spiaggia. (180)

En el camino del héroe, cuando Ruggero se dirige al reino de Alcina, dos damas le piden ayuda para enfrentar a una mujer cruel y terrorífica llamada Erífyle, que, asentada en un puente, no permite pasar a nadie al otro lado. Ruggero la vence y las damas reconocen que es un “cortese cavallier” (204).

Ruggero muestra su cortesía y su amabilidad asimismo en sus acciones. En el canto XXII se reencuentra con Bradamante, y decide finalmente dirigirse a un lugar donde pueda bautizarse para estar con su amada. En ese momento se encuentran con una joven que llora desconsolada y Ruggero se apiada de ella: el narrador destaca entonces que:

Ruggier, che sempre uman, sempre cortese
era a ciascun, ma più alle donne molto,
come le belle lacrime comprese
cader rigando il delicato volto,
n'ebbe pietade, e di disir s'accese
di saper il suo affanno; et a lei volto,
dopo onesto saluto, domandolle
perch' avea sì di pianto il viso molle. (880)

Con respecto a la actitud y a la personalidad de Ruggero en la obra, se ha señalado que se produce un cambio notable en su carácter a partir, justamente, de este canto XXII, sin otorgar al personaje atributos concretos, pero haciendo notar que, en general, aparece un comportamiento diferente al que el héroe manifiesta en la primera parte del texto de Ariosto. En este sentido, Luca Ferraro marca dos partes bien diferenciadas en el *Orlando furioso*: en la primera parte y hasta el canto XXII, en contraposición con el personaje de Bradamente:

l'eroe è presentato spesso con attributi femminili, laddove la guerriera assume connotazioni maschili. A partire dall'incontro del canto XXII, i ruoli tendono ad invertirsi. Nel rappel à l'ordre che si manifesta

avvicinandosi al finale, Ruggiero torna ad assumere atteggiamenti degni del suo ruolo virile, mentre Bradamante veste più spesso gli abiti passivi dell'eroina abbandonata e piangente. (26)

Sus acciones corteses se extienden asimismo a sus enemigos, o a aquellos que el destino le presenta para combatir. Cuando vuelve junto al ejército de Agramante, en el canto XLI se cruza con Dudón, pariente de Bradamante, y se niega a lastimarlo por cortesía, ya que hubiera lamentado ofender a su amada:

Ruggier, come in ciascun suo degno gesto,
d'alto valor, di cortesía solea
dimostrar chiaro segno e manifesto,
e sempre più magnanimo apparea;
così verso Dudon lo mostrò in questo,
col qual (come di sopra io vi dicea)
dissimulato avea quanto era forte,
per pietà che gli avea di porlo a morte. (1684)

En el mismo sentido toma este pasaje Ferroni, quien se enfoca en el exordio del canto XL con el fin de señalar la importancia de los atributos de Ruggero en relación con su linaje:

L'esordio del canto XLI è occasione di un encomio per così dire 'inverso' degli Estensi: come i buoni profumi il cui odore continua a sentirsi a lungo, come il buon vino che si conserva tale, come le piante che restano verdi anche d'inverno, il valore e la cortesía della stirpe estense prova che tale doveva essere anche il progenitore Ruggiero, come mostra del resto il suo comportamento con Dudone. (2008:382).

Ruggero tiene posibilidad de mostrar su cortesía, asimismo, en aquellos momentos en que otro pueblo necesita ayuda: así sucede cuando observa que los búlgaros son acosados por Constantino y su ejército, deseosos de reconquistar esas tierras.

Con respecto al canto XLV, la crítica ha sugerido relaciones con la *Eneida*. Según Casadei, esta analogía "mira a far diventare Ruggiero campione di cortesía, nonché, da cavaliere perfetto quale già era, vero nobile in quanto eletto Re dei Bulgari" (2011:4). Ruggero se apiada de los búlgaros, ya que los griegos los superaban en número y su rey acababa de ser asesinado. Decide auxiliarlos y ponerse al frente de la batalla:

I Bulgari sin qui fatto avean testa;

ma quando il lor signor si vider tolto,
e crescer d'ogn'intorno la tempesta,
voltâr le spalle ove avean prima il volto.
Ruggier, che misto vien fra i Greci, e questa
sconfitta vede, senza pensar molto,
i Bulgari soccorrere si dispone,
perch' odia Costantino e più Leone. (1880)

León se vuelve con el tiempo admirador de Ruggero: debido a esto, cuando Ungiardo, súbdito de Constantino, le tiende una trampa al hijo de Amón y lo hace prisionero, León lo ayuda a escapar. Ruggero manifiesta su eterno agradecimiento y siente que debe devolverle el favor, mostrando así su generosidad, cortesía y solidaridad con quien lo ha ayudado:

Ruggier gli dice: -Io v'ho grazia infinita;
e questa vita ch'or mi date, intendo
che sempremai vi sia restituita,
che la vogliate riavere, et ogni
volta che per voi spenderla bisogni-. (1908)

Con respecto a la admiración que Ruggero despierta en León a causa de sus virtudes, Calvino destaca que “é destino di Ruggiero d'esser amato dai nemici” (141). Asimismo, observa que en ese canto se da una “esplosione di magnanimitá generale”, en referencia a las acciones de León, Ruggero y Marfisa.

Ruggero cumplirá su promesa cuando llegue el momento de pelear con Bradamante fingiendo ser León, a pesar de que su amor por ella se lo hubiera impedido. Si ganaba la batalla, León obtendría la licencia para casarse con la dama. A pesar de eso, Ruggero decide que debe ser cortés con quien lo ha ayudado y acepta hacerse pasar por León. Una vez que gana el combate, Ruggero se deja de alimentar para poder terminar con su vida. Melisa va en busca de León para que ayude al paladín de Francia, destacando cómo su amabilidad extrema lo llevó a esta situación:

Il miglior cavallier, che spada a lato
e scudo in braccio mai portassi o porti;
il più bello e gentil ch'al mondo stato
mai sia di quanti ne son vivi o morti,
sol per un'alta cortesia c'ha usato,
sta per morir, se non ha chi l'conforti. (1946)

En relación a este atributo, en el mismo sentido, señala Dini que:

Ariosto sottolinea più volte la ‘cortesia’ come dato costitutivo della personalità di Ruggiero, ‘Ruggier che sempre uman, sempre cortese/era a ciascun, ma più alle donne molto’(XXII, 37). Non è casuale: la cortesia, che sintetizza tutte le più alte qualità di un costume militare e sociale improntato a magnanimità e ardire, lealtà e coraggio, viene così indicata come l’eredità feconda lasciata da Ruggiero alla sua progenie estense. (92)

Orlando es un personaje que porta igualmente los atributos de cortesía, piedad y amabilidad. En su búsqueda de Angélica varias veces desvía su camino para ayudar a una dama en peligro o a un pueblo acosado por una regla vil, como es el caso del de la isla de Ebuda. Con respecto a esta actitud de Orlando de brindar ayuda y desviarse de su destino, Momigliano refiere que hace que el personaje nos parezca “voluble” y “poco constante” (85). Asimismo, estas “distracciones” provocan que Angélica pase a un segundo plano en sus pensamientos, y de algún modo, ese objetivo quede interrumpido (86).

Sobre la búsqueda insistente de Angélica, Looney sostiene que la construcción del personaje de Orlando responde a “a good knight of medieval romance” (27).

Orlando se dirige a la isla, y en su ruta encuentran tierra, luego de una feroz tormenta. Allí conocen a un anciano que traía el mensaje de una dama que invitaba al héroe a visitarla. Nuevamente se hace referencia en esa estrofa a su cortesía:

Udito questo, Orlando in su la riva
senza punto indugiarsi uscì veloce;
e come umano e pien di cortesia,
dove il vecchio il menò, prese la via. (282)

Orlando se entera así de la historia de Olimpia y Bireno, y de su problema para estar juntos, debido al rey de Frisia, Cimosco, quien quería a la dama para su hijo Arbante. El héroe no sólo le ofrece ayudarla, sino que se compromete a salvar a Bireno, que había sido encerrado por el rey, y sólo sería liberado si Olimpia se entregaba. La amabilidad y la solidaridad de Orlando con la dama supera así lo que ella esperaba de él:

Orlando, poi ch’ella la bocca chiuse,
le cui voglie al ben far mai non fur zoppe,
in parole con lei non si difusse;
che di natura non usava troppe:

ma le promise, e la sua fé le diede,
che faria più di quel ch'ella gli chiede.

Non è sua intenzion ch'ella in man vada
del suo nimico per salvar Bireno:
ben salverà amendui, se la sua espada
e l'usato valor non gli vien meno. (296)

Lo mismo sucede con Isabela, una dama a quien ayuda luego de que la encuentra en una cueva, llorando. Nuevamente se compromete con su causa, y “Cortesemente Orlando la consola” (448).

Rinaldo, asimismo, constituye un ejemplo de cortesía con las damas. Al igual que en los casos anteriores, no duda en embarcarse en peligrosas aventuras si de ayudar a una doncella juzgada injustamente se trata. En el final del canto IV, Rinaldo, que se dirigía a salvar a Ginebra, se encuentra en su camino a una mujer acosada por dos hombres que estaban a punto de darle muerte. No duda en ayudarla, y desiste de perseguir a los malhechores con tal de asistirle:

Il paladin non li curò seguire:
venne a la donna, e qual gran colpa d'alle
tanta punizion, cerca d'udire;
e per tempo avanzar, fa allo scudiero
levarla in groppa, e torna al suo sentiero. (128)

Ferroni retoma este episodio en consonancia con sus afirmaciones sobre Rinaldo como protector de las mujeres (2008:250) y lo pone en relación con el exordio del canto siguiente, el V, en el cual el narrador ataca a aquellos que agreden físicamente a las mujeres, destacando su actualidad:

L'esordio del canto V deprecia in termini sorprendentemente “moderni” la violenza maschile sulle donne, specie quella che ha luogo nell'ambito del matrimonio; è davvero ‘contra natura’ l'uomo che percuote una donna o solo le strappa un capello, e non è nemmeno uomo, ma ‘spirto de l'inferno’ chi arriva ad uccidere le donne. L'esordio, riconducendosi così al atto violento dei ‘duo mascalzoni’ contra la donzella, si iscrive più ampiamente entro tutta la morale ‘femminista’ di Rinaldo. (2008:252)

La solidaridad de Rinaldo no sólo se manifiesta con las doncellas en peligro, sino también con sus compañeros y amigos, por quien no duda en arriesgarse. Astolfo le cuenta

a Ruggero cómo Rinaldo le salvó la vida cuando el mago fue engañado por Alcina e invitado a subir a una balsa que, en realidad, era una ballena:

Rinaldo si cacciò ne l'acqua a nuoto
per aiutarmi, e quasi si sommerse,
perché levossi un furioso Noto
che d'ombra il cielo e'l pelago coperse. (184)

Astolfo es otro de los héroes cristianos que se configuran en la obra como portadores de piedad hacia los otros, incluso los monstruos a los que derrotan en sus aventuras: es el caso de Caligorante, el gigante a quien el primo de Orlando vence en el canto XV:

Astolfo, ch'andar giù vede il gran peso,
già sicuro per sé, v'accorre in fretta;
e con la spada in man, d'arcion disceso,
va per far di mill' anime vendetta.
Poi gli par che s'uccide un che sia preso,
viltà, più che virtù, ne sarà detta;
che legate le braccia, i piedi e il collo
gli vede sì, che non può dare un crollo. (542)

Su acción solidaria más notable, es el viaje que realiza a la Luna con el fin de recuperar el juicio de Orlando. En el canto XXXIV, Astolfo asciende a un palacio en el monte cercano al satélite; allí se encuentra con el apóstol Juan, quien le encomienda la tarea de bajar a la Tierra con el juicio de Orlando, que se encuentra depositado en un frasco en la Luna, junto con todos los objetos y cosas perdidos por los hombres en la Tierra.

Por otra parte, constituye una alianza con el ejército de Nubia para atacar Biserta, y logra derrotar a los musulmanes, que sin tener en cuenta el posible ataque, habían dejado a África desprovista de tropas.

La crítica que refiere al episodio del valle de la luna propone otras miradas que se alejan de los valores mencionados. Es el caso de Momigliano, quien lo considera uno de los pasajes centrales a la hora de pensar en lo fantástico, y lo interpreta como una inversión del “mundo de la luna”:

Aquí es la tierra la que se ha convertido en el mundo de la luna y el pálido astro que ilumina nuestras noches de ilusos es el espejo en el que se reflejan nuestras vanidades terrenas (16)

No repara en Astolfo ni se detiene en sus acciones, sino que observa el relato de su llegada a la luna de forma global, y en su estilo de escritura, que adquiere “ese tono a medio camino entre la realidad y el sueño que es la nota constante de todo el poema” (16).

Por otro lado, y con respecto a las fuentes del episodio, Dell’Aia retoma el pensamiento de Segre en *Esperienze ariostesche* (1966) y refiere a León Battista Alberti y sus *Intercenali* – más específicamente la intercenal *Somnium*, como inspiración del viaje de Astolfo a la Luna (241). Asimismo, acompaña la idea sostenida asimismo por Segre de la inspiración platónica del viaje lunar (244).

Otro personaje cristiano en el que se muestra la solidaridad y la cortesía tanto hacia las damas como hacia sus compañeros, es Brandimarte, escudero de Orlando, casi considerado por éste como un hermano. Como ya se ha citado anteriormente en referencia al atributo de la valentía, Brandimarte, ni bien se entera que no ha vuelto Orlando al campo de batalla parisino, sale a buscarlo, mostrando asimismo solidaridad con su amigo dilecto. Sostiene además una actitud cortés hacia Flordelís, su amada, ya que no le dice nada de su partida para no preocuparla. Al mismo tiempo, el narrador resalta en el texto los gestos de cortesía que frecuentemente tenía Brandimarte con su dama:

Era questa una donna che fu molto
da lui diletta, e ne fu raro senza;
di costumi, di grazia e di bel volto
dotata e d’accortezza e di prudenza:
e se licenzia or non n’aveva tolto,
fu che sperò tornarle alla presenza
il dì medesimo; ma gli accade poi,
che lo tardò più dei disegni suoi. (270)

El hijo del rey de Escocia, Zerbino, concentra un conjunto de virtudes entre las que se encuentra la cortesía y la solidaridad hacia los otros. El narrador señala en el momento en que Rinaldo se entera de los problemas de la dama, que:

Atteso ha l’empia sorte, che Zerbino,
fratel di lei, nel regno non si truove;
che va già molti mesi peregrino,
mostrando di sé in arme inclite prouve:

che quando si trovasse più vicino
quel cavallier gagliardo, o in luogo dove
potesse avere a tempo la novella,
non mancheria d'aiuto alla sorella. (156)

Cortés y piadoso, se apena, cuando encuentra a un hombre muerto a manos de Bradamante, que ya había dejado el lugar: el conde de Pinabelo, que había tratado de deshacerse de ella con engaños y la había empujado al fondo de una cueva, sin resultados:

e giacer vide il corpo ne la valle
del cavallier, che non sa già chi sia;
ma, come quel ch'era cortese e pio,
ebbe pietà del caso acerbo e rio (920)

La piedad acompaña al caballero en otras instancias del poema: Zerbino perdona a Odorico, quien quiso aprovecharse de su amada Isabela en su ausencia. Zerbino e Isabela, impedidos de casarse por su pertenencia a religiones distintas, traman una estrategia. Zerbino manda a su amigo más fiel, Odorico, a raptar a la dama; sin embargo, éste intenta aprovecharse de ella. Cuando ambos hombres vuelven a encontrarse, el amigo le implora perdón, y Zerbino, compasivo, lo disculpa:

Si rivolta ai compagni, e dice: -Io sono
di lasciar vivo il disleal contento;
che s'in tutto non merita perdono,
non merita anco sì crudel tormento.
Che viva e che slegato sia gli dono
però ch'esser d'Amor la colpa sento;
e facilmente ogni scusa s'ammette,
quando in Amor la colpa si riflette.

Amore ha volto sottosopra spesso
senno più saldo che non ha costui,
et ha condotto a via maggiore eccesso
di questo, ch'oltraggiato ha tutti nui.
Ad Odorico debbe esser rimesso:
punito esser debbo io, che cieco fui,
cieco a dargline impresa, e non por mente
che l'fuoco arde la paglia facilmente-. (976)

Momigliano considera a este personaje “el más cortés de todos los cristianos”, cuando refiere al momento en que Zerbino se compadece al ver el rostro del joven Medoro (186).

2.2.4. Devoción, servicio a Dios y lealtad al rey

Las representaciones de los individuos que responden en el *Orlando furioso* al modelo de hombre blanco, europeo y cristiano, presentan como uno de sus atributos la devoción en todo momento y circunstancia a su Dios, la falta de reclamos, pedidos y desobediencias al mismo, lo cual no se cumple en el modelo contrario, el hombre no blanco, no europeo y no cristiano. Asimismo, estos personajes muestran lealtad y servicio dedicado y con grandes sacrificios a su rey, dejando de lado tanto creencias como problemas personales en pos de cumplir con sus obligaciones.

Es tal la presencia de este atributo que lo posee, en primer grado, Ruggero, quien sirve al rey musulmán Agramante. A pesar de no encontrarse en el ejército cristiano, se lo muestra como servicial a su señor inclusive cuando se entera de su calidad de cristiano, sólo porque así se lo había prometido:

L'assedio d'Agramante ch'avea il giorno
udito dal corrier, gli sta nel core.
Ben vede ch'ogni minimo soggiorno
che faccia d'aiutarlo, è suo disnore.
Quanta gli sarà infamia, quanto scorno,
se noi nemici va del suo signore!
Oh come a gran viltade, a gran delitto,
battezzandosi alor, gli sarà ascritto! (1042)

De este modo, Ruggero avisa a su dama que parte con el fin de ayudar a Agramante, sólo por lealtad a quien sirve, pero que a su regreso cumplirá con su promesa:

che si farà cristian così d'effetto,
come di buon voler stato era ogni ora;
e ch'al padre e a Rinaldo e agli altri suoi
per moglie domandar la farà poi. (1044)

Embarcado hacia África, atraviesan una feroz tempestad, y lamenta no haberse bautizado: sus promesas, entonces, de convertirse al cristianismo ni bien pise tierra, tienen un efecto prodigioso:

A Dio, ch'ivi punir non lo volesse,
pentito disse quattro volte e diece;

e fece voto de core e di fede
d'esser cristian, se ponea in terra il piede:

e mai più non pigliar spada né lancia
contra ai fedeli in aiuto de'Mori;
ma che ritorneria subito in Francia,
e a Carlo renderia debiti onori;
né Bradamante più terrebbe a ciancia,
e verria a fine onesto dei suo' amori.
Miracol fu, che sentì al fin del voto
crescersi forza e agevolarsi il nuoto. (1702)

Ruggero aparece siempre como un héroe agradecido de los favores que el dios cristiano le prodiga. Así sucede cada vez que llega a salvo a un territorio, luego de haber recorrido un largo camino o atravesado mares tempestuosos: el narrador así lo señala en el canto X, cuando Ruggero arriba al reino de Logistila:

Dico di lui che poi che fuor del legno
si fu condotto in più sicura arena,
Dio ringraziando che tutto il disegno
gli era successo, al mar voltò la schiena;
et affrettando per l'asciutto il piede,
alla ròcca ne va che quivi sede. (334)

Sobre la importancia del atributo de la fe en Ruggero, Modano lo destaca, entre otras virtudes del héroe cristiano: “Ruggiero rappresenta la fede, la cortesia, la virtù di un perfetto cavaliere” (84).

Cabe destacar que en el momento en que Ruggero manifiesta su convicción de convertirse a la fe cristiana, aun no sabiendo que él mismo lo era, la totalidad de los sucesos en los que está implicado –aventuras peligrosas, batallas, amores- se resuelven progresivamente, y Dios, el destino y la Fortuna están siempre de su lado. Esto ocurre fundamentalmente a partir del canto XXII, cuando el palacio de Atlante se desvanece y Ruggero y Bradamante por fin se encuentran. Allí, se pone de manifiesto que la única forma en que ambos amantes pueden estar juntos es si Ruggero se compromete con la fe cristiana:

Bradamante, disposta di far tutti
i piaceri che far vergine saggia
debbia ad un suo amator, sì che di lutti,
senza il suo onore offendere, il sottraggia;

dice a Ruggier, se a dar gli ultimi frutti
lei non vuol sempre aver dura e selvaggia,
la faccia domandar per buoni mezzi
al padre Amon: ma prima si battezzi. (878)

En el mismo sentido considera Ferraro que es a partir de ese momento del relato que Ruggero asume un papel activo y logra lo que se propone; asimismo, lo ubica como protagonista de:

il *Bildungsroman* che porterà a Ruggiero a diventare il campione di punta del campo pagano (canto XXX e XXXIX), a battezzarsi (canto XLI), a conquistare un regno (canto XLVI), a sposare Bradamante e a fondare la casata estense. (33)

Ruggero entonces expresa abiertamente su deseo de abrazar dicha religión, y manifiesta que no le genera problema alguno debido a sus ancestros cristianos y a su propia creencia.

Cada vez que un hecho prodigioso sucede en nombre de Cristo, y otros como él se convierten, Ruggero acrecienta su convencimiento, como en el caso de la conversión al cristianismo de Sobrino, en el canto XLIII. Así, sostiene el narrador que:

Maggior gaudio degli altri Ruggier ebbe;
e molto in fede e in devozione accrebbe. (1844)

Sobre la conversión de Sobrino, Dalmas sostiene que Ruggero es el ejemplo para que el musulmán tome finalmente la decisión:

Lo stesso luogo di convergenza e conversione vede anche la decisione di uno degli sconfitti di Lipadusa, Sobrino, di convertirsi a sua volta e diventare cristiano, dopo aver visto il «miracolo»; e lo stesso Ruggiero, che lo ha preceduto di poco, subito cresce «in fede e in devozione» ed è accolto con gran gioia dai cavalieri cristiani. (1)

Orlando es otro de los personajes que, entre los que responden al presente modelo, se representa con atributos de lealtad a su rey y devoción al Dios cristiano, sólo alteradas por su locura, causada por su amor a Angélica. A pesar de ello, el narrador manifiesta que lo disculpa, porque todas sus acciones fueron trastocadas por amor y lo representa como

una figura que hasta el momento había sido el ejemplo de lealtad, servicio al señor, y devoción a su Dios cristiano:

Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore;
or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio.

Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro
nel mio difetto aver compagno tale;
ch'anch'io sono al mio ben languido et egro,
sano e gagliardo a seguitare il male. (274)

Cabe destacar que es el caso de la mayoría de los personajes cristianos, que les sean perdonados sus defectos de lealtad o de compañerismo, incluso de matanzas sangrientas y feroces, cosa que no ocurre en el caso de los musulmanes.

A pesar de sus actitudes mientras se hallaba falto de juicio, una vez que lo recupera, Orlando vuelve a ser leal al ejército y al rey Carlos, y como en otras ocasiones, devoto de la “causa de Dios”:

Como veri cristiani Astolfo e Orlando,
che senza Dio non vanno a rischio alcuno,
ne l'esercito fan publico bando,
che sieno orazion fatte e digiuno;
e che si trovi il terzo giorno, quando
si darà il segno, apparecchiato ognuno
per espugnar Biserta, che data hanno,
vinta che s'abbia, a fuoco e a saccomanno.

E così, poi che le astinenze e i voti
devotamente celebrati fôro,
parenti, amici, e gli altri insieme noti
si cominciaro a convitar tra loro. (1654)

La fidelidad al Dios cristiano por parte de Orlando lo lleva a acudir a un santo que lo ayuda porque se trata del héroe y sus compañeros de la misma fe. Así sucede cuando el señor de Anglante busca la cura para las heridas de su amigo Olivero tras la última batalla con los musulmanes. El timonel con el que viajaban les habla de un eremita que puede curar:

e che non denno dubitare, andando
a ritrovar quel uomo a Dio sì caro. (1842)

El hombre les pregunta el motivo de la visita:

ben che de lor venuta avuto avviso
avesse prima dai celesti eroi. (1844)

La cura llega debido a que sus heridas fueron hechas en defensa de la fe de Cristo. El narrador celebra lo que acaba de ocurrir, cuando en nombre del Santo Padre, el eremita sana a Olivero:

e in nome de le eterne tre Persone,
Padre e Figliuolo e Spirto Santo, diede
ad Olivier la sua benedizione.
Oh virtù che dà Cristo a chi gli crede!
Cacciò dal cavalliero ogni passione,
e ritornolli a sanitade il piede,
più fermo e più espedito che mai fosse:
e presente Sobrino a ciò trovose. (1844).

Ferroni señala que en este canto, junto con la cura milagrosa del personaje y debido a ella, se produce igualmente el “milagro” de la conversión de Sobrino al cristianismo, y que estas decisiones constituyen un anticipo del posterior bautismo y conversión de Ruggero (2008:395)

Rinaldo es representado también con los atributos señalados anteriormente. El héroe es leal al rey Carlos y a su causa; esto se pone de manifiesto ya en el canto II, cuando con el fin de alcanzar a Orlando que va en busca de Angélica, Rinaldo cabalga hacia París. Sin embargo, una vez allá, el rey decide enviarlo a Inglaterra para que reclute gente nueva. Rinaldo se lamenta, pero de todos modos su lealtad al rey es mayor, así que cumple con lo pedido:

Rinaldo mai di ciò non fece meno
volentier cosa; poi che fu distolto
di gir cercando il bel viso sereno
che gli avea il cor di mezzo il petto tolto:
ma, per ubidir Carlo, nondimeno
a quella via si fu subito volto,
et a Calesse in poche ore trovossi;

e giunto, il dì medesimo imbarcossi. (46)

A Rinaldo, al igual que a los personajes anteriores, se lo muestra agradecido con su Dios: antes de entrar en batalla se dirige a sus soldados y les pide que alcen sus ruegos al cielo:

disse: - Signor, ben a levar le mani
avete a Dio, che qui v'abbia condutti,
acciò, dopo un brevissimo sudore,
sopra ogni nazion vi doni onore.

Per voi saran dui principi salvati,
se levate l'assedio a quelle porte:
il vostro re, che voi sète ubligati
da servitù difendere e da morte;
et uno imperator de' più lodati
che mai tenuto al mondo abbiano corte;
e con loro altri re, duci e marchesi,
signori e cavallier di più paesi. (576)

Se observan igualmente en Astolfo los atributos de lealtad al rey Carlos y su devoción y dedicación al Dios cristiano. En el canto XV, central para comprender la relación entre religión cristiana e imperio, Astolfo es elegido por el hada Andrónica para ser depositario de una revelación: el designio divino que llevaría en el futuro a los hombres blancos, europeos y cristianos al descubrimiento y conquista de América:

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

Asimismo, su personaje muestra una clara decisión de llevar a cabo las acciones que el Dios cristiano le encomienda. Cuando se encuentra con el ermitaño que le habla del gigante Caligorante y los peligros a los que puede estar expuesto si sigue adelante en el camino, Astolfo le responde:

S'io vi vo, al peggio che potrà incontrarmi,

fra molti resterò di vita privo;
ma quando Dio così mi drizzi l'armi,
che colui morto, et io rimanga vivo,
sicura a mille renderò la via:
sì che l'util maggior che 'l danno fia.

Metto all'incontro la morte d'un solo
alla salute di gente infinita-. (538)

En relación con este diálogo, Modano señala que el ermitano le advierte de los peligros al héroe: “Astolfo, però, che vuole conservare l'onore, dimostrando di essere un cavaliere virtuoso, decide di proseguire e affrontare il gigante” (217).

Su figura es comparada con la de Cristo -en tanto enviado de Dios en la tierra- cuando el rey de Nubia, en virtud de una profecía que se le había manifestado, lo llama a su llegada “Angel di Dio, Messia novello” (1412). Astolfo, humilde, niega el epíteto y le pide que, si logra echar a las arpías de su reino, se lo agradezca al Dios cristiano. Para esto, le sugiere:

Fa questi voti a Dio, debiti a lui;
a lui le chiese edifica e gli altari-. (1414)

El más grande prodigio hecho por Astolfo en nombre del Dios cristiano sucede en la avanzada con la gente de Nubia. Elige un monte, realiza un ruego a “suo maestro” (1588), y transforma hombres en caballos, a lo que el narrador refiere “Oh quanto a chi ben crede in Cristo, lece!” (1588).

Además de luchar por las causas del Dios cristiano, Astolfo recluta a otros guerreros para defender la Iglesia y sus principios e intereses: por ejemplo, cuando encuentra a Grifón y Aquilante en la lucha con Orrilo. Una vez que lo han matado, Astolfo anima a ambos a luchar por la cristiandad y la santa iglesia. Para reforzar el compromiso, los personajes realizan un viaje por tierra santa. Al igual que Rinaldo y Orlando, antes de enfrentar una batalla decisiva, propone rezar con el fin de obtener el favor del Dios cristiano; en este caso, previo al asalto a Biserta.

Otro de los personajes que es expuesto como fiel a su rey es Zerbino; cuando decide raptar a Isabela, manda a Odorico, su amigo predilecto, a realizar tal acción, dado que según la misma Isabela lo cuenta, no podía ir en persona:

perch'egli allora era dal padre antico

a dar soccorso al re di Francia astretto. (436)

En el momento de su muerte, le recuerda a Isabela cuántas veces el Dios cristiano la ha protegido y le asegura que lo seguirá haciendo; allí se muestra la confianza de Zerbino en la fe católica y su creencia en la necesidad de seguir el buen camino:

Dio vi provederà d'aiuto forse,
per liberarvi d'ogni atto villano,
come fe'quando alla spelonca torse,
per indi trarvi, il senator romano.
Così (la sua mercé) già vi soccorse
nel mare e contra il Biscaglin profano:
e se pure avverrà che poi si deggia
morire, allora il minor mal s'elleggia-. (994)

En consecuencia, los atributos citados confluirán para generar representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano como aquel que posee dotes que lo vuelven invencible, otorgadas por la divinidad, y a su vez, quien está señalado en su destino, a través de un designio providencial. Recupera, asimismo, la idea de aquellos protagonistas de las cruzadas medievales, cuyo objetivo declarado era estar al servicio de la causa de Dios. Por otra parte, dichas representaciones implican, como consecuencia del atributo de lealtad al rey, la institucionalización de un disciplinamiento ante la autoridad y una adaptación al poder establecido como hegemónico.

2.2.5. Pragmatismo, razón, conocimiento e inteligencia

Estos atributos tienen relación con los nuevos valores que la clase burguesa pretende para la nueva sociedad del capital y del dinero, en contraposición clara al idealismo (Abate, 2013:81)). El hombre blanco, europeo y cristiano posee la capacidad de resolver problemas mediante soluciones prácticas y no idealistas, cuenta con el privilegio de la razón y la sabiduría, y se desempeña con astucia e inteligencia.

Franceschetti señala la importancia de la razón y el pragmatismo en Ariosto con respecto al *Orlando innamorato* de Boiardo, con el objetivo de marcar las diferencias en la forma de representar los personajes: sostiene que en el *Orlando furioso* varios de sus personajes responden a sus propios intereses y son racionales, de acuerdo con el nuevo modelo social. Esto puede observarse en sus acciones:

Normally, in the *Innamorato*, as well as in the tradition of chivalric literature, the behaviour of the character is justified and explained on the basis of an official code of courtesy and established rules that everybody is expected to obey. Ariosto apparently does not believe anything of the kind and tends to point out the real, individualistic impulses that control human behaviour. (39)

Ruggero es quien constituye, en primer lugar, una demostración clara del pragmatismo que se propone como valor: el héroe, enamorado de Bradamante, decide cambiar su religión y convertirse al cristianismo. Si bien luego se descubre que siempre lo había sido por nacimiento, se aclara que Ruggero lo habría hecho de todas formas con tal de estar con la hija de Amón:

Ruggier, che tolto avria non solamente
viver cristiano per amor di questa,
com'era stato il padre, e antiquamente
l'avolo e tutta la sua stirpe onesta;
ma, per farle piacere, immantimente
data le avria la vita che gli resta:
- Non che ne l'acqua –disse-, ma nel fuoco
per tuo amor porre il capo mi fia puoco-. (880)

Su falta de idealismo, asimismo, se constata en otros momentos del relato, sobre todo cuando aparece Angélica, tan bella como Bradamante -de la cual se olvida- y surgen de tal modo sus deseos instintivos:

Qual ragion fia che 'l buon Ruggier raffrene,
sì che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto?
Di Bradamante più non gli soviene,
che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima;

con la qual non saria stato quel crudo
Zenocrate di lui più continente. (360)

El narrador, como se puede observar, cree poco racional la contención de tales impulsos, y justifica la decisión práctica de Ruggero. Sin embargo, tal razón no es llevada a cabo, dado que Angélica roba al héroe el anillo mágico y escapa.

Por otra parte, Ruggero se representa con los atributos de la inteligencia y de la astucia, que le son de utilidad al momento de enfrentar sus aventuras y sortear peligros. En la obra se muestra cómo –si bien en un principio se ve tentado por el ambiente seductor y lujurioso de la isla de Alcina- finalmente logra escapar airoso, en virtud de su inteligencia, que lo hace rechazar una bebida que todos los amantes atrapados por la maga habían bebido. Este desafío superado por Ruggero despierta la admiración del barquero que el héroe encuentra ni bien se libra de la maga.

Su astucia le permite poner en práctica recursos y estrategias en la batalla que entabla con Rodomonte en la parte final de la obra: el narrador destaca algunas de esas maniobras en la lucha que se desarrolla en el canto XLVI:

Ma Ruggier ch'a ragion vencer dovea,
gli prese il braccio, e tirò tanto allotta,
aggiungendo alla destra l'altra mano,
che fuor di sella al fin trasse il pagano. (1989)

En las páginas siguientes, se destaca la capacidad de Ruggero para pensar estratégicamente, mientras sostiene la lid con el musulmán: ninguna de estas facultades se afirma con respecto a los enemigos musulmanes: se los muestra como brutos y enardecidos. Sólo un hombre blanco, europeo y cristiano es representado con tal inteligencia y habilidad. Dice entonces el narrador que el pretendiente de Bradamante calcula pacientemente sus golpes, mientras su contrincante sólo golpea sin dirigir demasiado la contienda, con desmesura:

Ruggiero avea destrezza, avea grande arte,
era alla lotta esercitato molto:
sente il vantaggio suo, né se ne parte;
e donde il sangue uscir vede più sciolto,
e dove più ferito il pagan vede,
puon braccia e petto, e l'uno e l'altro piede.

Rodomonte, pien d'ira e di dispetto
Ruggier nel collo e ne le spalle prende:
or lo tira, or lo spinge, or sopra il petto
sollevato da terra lo sospende,
quinci e quindi lo ruota, e lo tien stretto,
e per farlo cader molto contende.
Ruggier sta in sé raccolto, e mette in opra
senno e valor, per rimaner di sopra. (1990)

Lo mismo se puede observar, en cuanto a los atributos nombrados, en el caso de Rinaldo. El pragmatismo guía la mayor parte de sus acciones y se lo representa como un sujeto portador de buen juicio e inteligencia. Mientras se halla en busca de Bayardo, yendo hacia Basilea, se le acerca un individuo que le ofrece albergue y le promete:

che ti farò veder cosa che debbe
ben volentieri veder chi ha moglie a lato-. (1754)

Sentados a la mesa el anfitrión y Rinaldo, el primero le ofrece beber de un vaso que le revelará si su dama le es infiel o no: si la bebida se derrama sobre su pecho, es porque sufre engaño por parte de su amada; si todo lo bebe sin derramar ni una gota, será evidencia de la lealtad y fidelidad de su mujer. Rinaldo opera con practicidad y medita acerca de los peligros de tal prueba: mejor es no saber, ya que conocerlo puede traer problemas sin ningún beneficio. De tal modo, Rinaldo se configura en la obra como un personaje que atiende primordialmente a lo que le conviene:

Pensò, e poi disse: -Ben sarebbe folle
chi quel che non vorria trovar, cercasse.
Mia donna è donna, et ogni donna è molle:
lasciàn star mia credenza come stasse.
Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova:
che poss' io megliorar per farne prova?

Potria poco giovare e nuocer molto;
che l'tentar qualche volta Idio disdegna.
Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;
ma non vo' più saper, che mi convegna.
Or questo vin dinanzi mi sia tolto:
sete non n'ho, né vo' che me ne vegna;
che tal certezza ha Dio più proibita,
ch'al primo padre l'arbor de la vita. (1770)

Momigliano había considerado que en este episodio Rinaldo porta cierto “escepticismo” (252). Del mismo modo, compara sus comentarios y decisiones con los que se le atribuyen en otro pasaje del texto, el que refiere a Ginebra: Rinaldo estaría expresando su “sabiduría escéptica” (201). Sin embargo, este pasaje es más una expresión de pragmatismo que de escepticismo. No duda Rinaldo de lo que puede descubrir a partir de la acción de beber de esa copa, sino que en realidad, no le interesa tomar conciencia

de una infidelidad, y considera que es inconveniente y poco práctica la búsqueda de aquello que al encontrarlo va a ocasionar dolor.

Asimismo, se destacan en el texto las virtudes del personaje de Rinaldo con la oratoria, y el poder de convencer a muchos de sus guerreros con los pocos bienes de los que dispone. No logra Rinaldo que no se vayan a servir a otros reinos con idealismo vano, sino compartiendo su recompensa, y con estrategia:

E se Rinaldo ben no era molto
ricco né di città né di tesoro,
facea sì con parole e con buon volto,
e ciò ch'avea partendo ognor con loro,
ch'un di quel numer mai non gli fu tolto
per offerire altrui più somma d'oro. (1299)

De este modo, Rinaldo representa al hombre pragmático que resuelve las dificultades a las que se enfrenta con soluciones eficaces, y funcionales a sus objetivos, y a los de la empresa cristiana.

Dini refiere, en el mismo sentido, que:

“Rinaldo svolge una funzione di carattere eminentemente ideologico facendosi portatore di un giudizio equilibrato e prudente improntato ai principi di un misurato pragmatismo: condanna le ‘inique’ leggi di Scozia che puniscono col rogo le donne che hanno ceduto ai loro amanti, in nome della parità tra uomo e donna di fronte ad amore, e rifiuta la prova del ‘nappo’, che consente di scoprire la fedeltà alla donna amata, tacciando di follia colui che si adopera per cercare ciò che non vorrebbe poi trovare (99).

El personaje de Astolfo, de igual forma es representado con el atributo de la inteligencia y el pragmatismo; esto se puede observar sobre todo en la toma de decisiones al momento de enfrentar a los musulmanes en la batalla, como, por ejemplo, en la lucha que acomete contra Biserta acompañado de los Nubios. En el canto XXXVIII, antes de atacar África, Astolfo se dirige al monte en el que nace el viento Noto, a la precisa cueva en que se origina, y con inteligencia se le ocurre encerrarlo en un odre: de esta forma no sería un obstáculo para el avance de las tropas:

E giunto poi di qua dal giogo, in parte
onde il pian si discuopre e la marina,
Astolfo elegge la più nobil parte

del campo, e la meglio atta a disciplina;
e qua e là per ordine la parte
a piè d'un colle, ove nel pian confina.
Quivi la lascia, e su la cima ascende
in vista d'uom ch'a gran pensiero intende. (1588)

El texto presenta así a Astolfo como un hombre que hace uso de su razón y capacidad de pensar para elaborar una estrategia que, siempre con auxilio del Dios cristiano, pueda ayudarlos a generar los recursos que les falta para afrontar la batalla:

Poi che, inchinando le ginocchia, fece
al santo suo maestro orazione,
sicuro che sia udita la sua prece,
copia di sassi a far cader si pone.
Oh quanto a chi ben crede, in Cristo, lece!
I sassi, fuor di natural ragione
crescendo, si vedean venire in giuso,
e formar ventre e gambe e collo e muso:

e con chiari anitrir giù per quei calli
venian saltando, e giunti poi nel piano
scuotean le groppe, e fatti eran cavalli,
chi baio e chi leardo e chi rovano. (1588)

Se puede observar aquí la estrecha relación entre razón y religión, y cómo la primera constituye un atributo del hombre cristiano. Lo mismo sucede en el canto XXXIX cuando Astolfo aplica este mismo pensamiento y logra transformar unas cuantas hojas de árboles en naves. En ese momento el narrador se asombra y comenta que es una “¡Grazia che Dio raro a'mortali infonde!” (1624).

Ferroni incluye este suceso, sí como la transformación que realiza Astolfo de piedras en caballos, dentro de una “serie di sequenze narrative destinate alla soluzione della vicenda bellica” (2008:377).

En relación con los atributos que se le asignan a Astolfo, Modano observa que el personaje es un “cavaliere in parte saggio e in parte *fortunatus*, grazie ai mezzi a sua disposizione, i doni ricevuti” (216). Del mismo modo, pero en relación a su constante ir y venir, Gervasi distingue los viajes de Astolfo de los restantes, señalando que “il movimento di Astolfo è determinato da una *ragione*; non la sua ragione individuale, né una ragione evidente e salda, ma una ragione segreta, implicita, provvidenziale e collettiva, che riguarda l'umanità intera” (168).

En consecuencia, se muestra que la sabiduría, la inteligencia, el juicio, están asociados a una esencia, la del hombre blanco, europeo y cristiano, dado que, como veremos en un capítulo posterior, dichos atributos no corresponden con el modelo opuesto.

Finalmente, el personaje del rey cristiano Carlos se configura como estratega inteligente y sabio. Sobre el personaje del rey en el *Orlando furioso*, a diferencia de su configuración en el *Orlando innamorato*, Pío Rajna señala que Ariosto le restituye:

sua maestà primitiva [...] il Carlo Magno dell' Ariosto è ubbidito ad un cenno, prevede e provvede con mirabile assennatezza (XIV, 106), arresta le turbe fuggitive (XVII, 7, XXVII, 20), combatte da prode e da ardito (XVII, 16, XVIII, 41); insomma, fa dappertutto ufficio di savio principe e di ottimo capitano. Non c' è virtù che il poeta non s' affretti ad attribuirgli, se appena ne appare il bisogno. (1900:58).

En el canto II del libro, luego de una fuerte derrota frente a los musulmanes en París, reordena sus tropas, recluta nuevos hombres y piensa sus nuevas acciones:

Ciò ch' a difesa spera che gli vaglia,
senza gran diferir, tutto procura:
pensa mandare in Inghilterra, e trarne
gente onde possa un novo campo farne:

che vuole uscir di nuovo alla campagna,
e ritentar la sorte de la guerra. (46)

Su inteligencia y pragmatismo lo lleva a encerrar a Angélica en un lugar aislado, para que sus guerreros no se distraigan de la batalla ni pierdan tiempo en una disputa inútil. Así se cuenta en el canto I, en el cual se señala la sabiduría del emperador implicada en tal decisión:

il savio imperator, ch' estinguer vòlse
un grave incendio, fu che gli la tolse. (4)

Con astucia, les dice a Rinaldo y Orlando, quienes eran el centro de esta pelea por la dama, que se las dará con una condición:

in premio promettendola a quel d' essi,

ch' in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi,
e di sua man prestasse opra più grata. (4)

La sabiduría es, además, un atributo que en el texto se pone en relación estrecha e inevitable con la fe cristiana de quien la porta: en el canto VIII, ante el asedio de los guerreros musulmanes, el rey ruega al dios cristiano ayuda, y es escuchado. El narrador, entonces, manifiesta que:

Savio chiunque a Dio sempre si volse;
ch'altri non poté mai meglio aiutarlo. (264)

Se destaca del personaje del rey cristiano su astucia e inteligencia en los momentos difíciles, aun cuando la Fortuna les es adversa:

et era lor quel luogo anco mal forte,
con ogni proveder che vi si faccia
(che ben pigliar nel crin la buona sorte
Carlo sapea, quando volgea la faccia). (720)

Del mismo modo, se constituye como un líder hábil en la estrategia militar, producto de su sapiencia e inteligencia:

Carlo non torna più dentro alla terra,
ma contra gli nimici fuor s'accampa,
et in assedio le lor tende serra,
et alti e spessi fuochi intorno avampa. (720)

Finalmente, en el canto XXXII, de camino hacia París, se encuentra con una dama muy bella acompañada de tres reyes, que le cuentan su historia²⁷: aquella busca un guerrero más valiente que cualquier otro que sea digno de su belleza, y sus acompañantes le manifiestan a Bradamante que cree que lo encontrará en la corte del rey Carlos. Dichos reyes compiten por su mano, más a la dama no le resultan pretendientes a su altura, y debido a esto busca a alguien con superiores cualidades:

Ma né questi ella, né alcun altre vuole,
ch'al mondo in arme esser non creda il primo. (1344)

²⁷ Esta historia constituye el principio de la aventura de Bradamante en la Rocca de Tristán, y aparece como una modificación en la edición del *Orlando furioso* de 1532 con respecto a las ediciones anteriores, y ocupa parte del canto XXXII y la primera parte del XXXIII. Resulta de importancia debido sobre todo a que constituye un pasaje de tipo histórico, narrado a partir de las pinturas que aparecen en sala de la "rocca".

Bradamante indaga nuevamente con preguntas a los reyes, y éstos le dicen lo que la dama frecuentemente les comenta. Entre otras precisiones, se refiere al rey como un hombre superior en inteligencia a los otros:

A Carlo Magno, il quale io stimo e onoro
pel più savio signor ch'al mondo sia,
son per mandare un ricco scudo d'oro,
con patto e condizionch'esso lo dia
al cavalliero il quale abbia fra loro
il vanto e il primo onor di gagliardia. (1344)

Los atributos citados anteriormente –pragmatismo, razón, sabiduría, inteligencia- forman parte de representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano como aquel sujeto práctico y autosuficiente, que puede desempeñarse de manera solvente haciendo uso de su capacidad racional. Dicha mirada implica un análisis materialista de la realidad observada, alejada del idealismo propio de las novelas de caballerías.

2.3. A modo de síntesis

El hombre que representa el prototipo de la Modernidad europea es el hombre blanco, europeo y cristiano. Es aquel que concentra los atributos funcionales al modelo humanista. Como se describió anteriormente, se lo representa como un individuo pragmático e inteligente y que posee habilidad en las estrategias guerreras. Se lo describe como un sujeto dotado de belleza y gracia, prestancia y buena apariencia. Son héroes valientes –desprecian el peligro- y poseen una fuerza y una destreza en la guerra superiores al resto. Portan asimismo los atributos de la cortesía y la amabilidad, y son piadosos incluso con sus enemigos. Son devotos a su Dios y le sirven en todo momento, y lo mismo ocurre en cuanto a la lealtad que le manifiestan a su rey: son fieles a sus necesidades y pedidos, y lo demuestran defendiendo la empresa cristiana. Se los muestra como seres inteligentes, dotados de capacidades prácticas y sabios. Su racionalidad prima por sobre la pasión, y toman siempre las decisiones correctas.

Otro aspecto que se puede observar es que, debido a su fidelidad y servicio al Dios cristiano, éste no pone ningún obstáculo o, en algunos casos, resuelve los conflictos a favor de los cristianos, otorgándoles, por ejemplo, el triunfo en la lucha, librándolos de un mal clima, o bien, favoreciéndolos en alguna situación dificultosa. A través de la

oración constante, antes de cada batalla o cuando se enfrentan con algún peligro, logran sus objetivos y la Fortuna se vuelve a su favor. Son personajes que se muestran siempre generosos, y pelean por causas justas. Asimismo, resisten la tentación de aprovecharse de una dama que se encuentra en una situación de desventaja: controlan sus instintos naturales y no ceden a la pasión desmedida. Se manifiesta su creencia en la virtud femenina y en la necesidad de esperar al matrimonio para concretar un contacto íntimo. Esta actitud está en relación directa con una representación de la mujer blanca, europea y cristiana, que concentra las virtudes de la castidad, la pureza, la candidez, la sumisión y la belleza entre otras.

El soldado cristiano que se halla en el lugar de líder, no expone a sus guerreros sin necesidad, los cuida y los protege de sus enemigos y se pone al frente si es necesario, resolviendo con prontitud las dificultades. Éstos, a su vez, son los más avezados guerreros que puedan integrar un ejército, no huyen jamás ante el peligro y se sacrifican por su rey o capitán si es necesario. A su vez, se los describe como los guerreros más perfectos del mundo, tanto en apariencia como en gallardía.

Debido a que es el pueblo designado por su Dios para acometer grandes empresas y gobernar tierras desconocidas, otras regiones los ayudan en sus batallas contra los musulmanes, dado que ayudar a los franceses implica que todos los territorios cristianos se beneficiarán: el *Orlando furioso* representa a los cristianos franceses como solidarios, dado que su misión contra los musulmanes beneficia al resto de los pueblos europeos.

Puede observarse, a modo de síntesis, que los atributos antes descriptos forjan representaciones positivas del hombre blanco, europeo y cristiano que aparece en la obra, en oposición a representaciones negativas otorgadas a los musulmanes, como se detallará en el próximo capítulo. Dichos atributos conforman, en suma, la representación del hombre moderno funcional al capitalismo, modelo y medida fundamental para proyectar una imagen prestigiosa de la nueva clase social burguesa.

Tal como señala Quint, la construcción de este nuevo arquetipo de héroe es uno de los principales aportes de la obra de Ariosto a la literatura moderna, y en particular, al género de la novela:

From the initial critical debates over the *Orlando furioso* in the preceding century, the romance had been recognized as a distinctly modern genre: only gradually were generic resemblances noted between the chivalric romances and the ancient prose novel. And the fairy-tale stories of knights-errant and amorous shepherds codified aristocratic ideals of individual honor and gallantry and placed those ideals in an ahistorical setting, an escapist pastoral removed from a real

political world in which those ideals and the nobility who upheld them were losing out to new historical forces: competition from below from a new mercantile bourgeoisie (321)

3. Representaciones del hombre no blanco, no europeo y no cristiano: el Otro musulmán

3.1. Introducción

En el capítulo anterior describimos de qué manera el *Orlando furioso* da cuenta del modelo de hombre moderno que responde al proyecto cultural humanista: el hombre blanco, europeo y cristiano, el arquetipo “ideal”, aquel capaz de gobernar a los Otros que no responden a dicho modelo. Por lo tanto, el paradigma que se configura como opuesto al modelo ideal tendrá características del todo diferentes: el Otro será hombre no blanco, no europeo y no cristiano. En este capítulo nos ocuparemos del Otro que adquiere mayor protagonismo en el *Orlando furioso*, el Otro musulmán, y de sus representaciones en la obra.

Es necesario, en primer lugar, plantear las causas por las cuales las representaciones de los musulmanes adquieren matices negativos desde la temprana Modernidad, en tanto guardan relación con aspectos económicos y políticos que ya se estaban gestando desde finales de la Edad Media.

Es preciso hacer referencia a aquellos aspectos que se generaron en el siglo XI con las Cruzadas: motivaciones religiosas primero, y económicas después –a partir de la IV cruzada- que involucraron al papa Urbano II y su deseo de recuperar territorios perdidos a manos de los musulmanes, fueron fundamentales para la formación de imágenes y representaciones denigrantes de los mismos, como modo de legitimación de la empresa emprendida por el cristianismo, en conjunto con la burguesía interesada en el tráfico comercial con Oriente.

El avance del imperio otomano y las dificultades de las caravanas que avanzaban por tierra fueron una de las motivaciones principales para la búsqueda de trazados alternativos por mar: los viajes de expansión ultramarina fueron consecuencia de los deseos de expansión a nuevos territorios así como también de nuevos modos de concretar las operaciones comerciales con Oriente sin los conflictos con los musulmanes.

López Forero señala que:

El avance de los turcos estaba dificultando a los europeos el acceso a los lugares de producción y distribución de la especiería. Así que uno de los objetivos de la expansión a ultramar fue el de llegar a las islas situadas al sur de China y a las costas de la India, para no tener que

recurrir al intermediario musulmán en procura de las mercancías del Lejano Oriente.(60)

Problemas internos relativos a la economía, ocasionados por los años de peste, y la falta de recursos de trabajo esclavo, sumaron para que, primero los portugueses y luego el resto de Europa, comenzara con la avanzada expansionista que cambió el mundo –y la distribución de sus recursos y territorios- para siempre.

Algunos como Djait sostienen que la historia de Europa se fue construyendo al interior de una dinámica de oposición con el islam:

El islam era a la vez potencia militar que amenazaba a Europa y modelo económico dinámico; del mismo modo, más tarde, fue enemigo ideológico y modelo filosófico. En resumen, el nacimiento de Europa en la historia se realizó, y no podía ser de otra manera, por mediación del islam: en un momento con el repliegue defensivo, después con su expansión ofensiva. (Djaït en Pulido, 2009:97)

La creciente amenaza musulmana, principalmente económica pero también ideológica, generó la circulación de representaciones del sujeto islámico como un individuo peligroso y con costumbres extrañas y alejadas de la moral cristiana: dichas imágenes surgieron de una suma de atributos asignados a los árabes en general y a los musulmanes, descritas por autores cristianos del siglo VII y VIII -Isidoro de Sevilla, Agustín de Hipona y Juan Damasceno, entre los más destacados- sin un conocimiento de base certero; más bien, las diferencias religiosas y los obstáculos económicos, así como su avanzada militar en territorios cristianos contribuyen al surgimiento de representaciones denigrantes de los musulmanes, de sus costumbres y creencias.

Las representaciones del Otro musulmán comenzaron a circular ya en el siglo XI, en los cantares de gesta, como la *Chanson de Roland*; allí ya aparecen representaciones del musulmán con atributos negativos.

La Edad Media fue particularmente rica en estereotipos y representaciones del musulmán, plasmadas en los escritos de autores cristianos, que constituían las fuentes principales para nutrir la imagen de los Otros en general, y del musulmán en particular.

Posteriormente, a partir del siglo XVI, las representaciones del musulmán que circulaban ya sea como imagen popular o en los textos literarios o académicos, tienen sus fundamentos en aquello que se había gestado en la Edad Media.

La crítica dedicada al tema propone diversas justificaciones acerca de las verdaderas razones por las cuales se generaron tales imágenes. Por un lado, aquellos que señalan motivaciones religiosas, sostienen la idea de que la conformación de representaciones del Otro resultaron necesarias para constituir la propia identidad europea; asimismo, las conquistas árabes crecientes causaban miedo y asombro, por lo que era preciso nombrar y definir aquello que no se conocía.

En este sentido, Flori desarrolla una explicación en relación a las motivaciones religiosas: las conquistas del islam y su éxito militar, tenía que ver, desde la óptica de los cristianos en la Edad Media, con un castigo divino:

Los sarracenos son invasores despiadados, conquistadores insaciables, autores de calamidades múltiples por mediación de una decisión divina que quiere castigar a los cristianos. pero bastaría que los cristianos se convirtieran para que Dios hiciera volver sus armas contra ellos y aportara a su pueblo una victoria definitiva sobre estos sarracenos [...] ortodoxos y disidentes se acusan mutuamente de haber irritado a Dios con su herejía. (2010:102).

Del mismo modo lo entiende Tolan:

La mayoría de los escritores cristianos tuvieron que explicar las invasiones con los instrumentos tradicionales de la historiografía judeo-cristiana: los invasores eran plagas enviadas por Dios para castigar a los malos cristianos por sus pecados [...] Todos esperaban que el correspondiente arrepentimiento acabaría con la plaga sarracena. (69)

Said (2006), por el contrario, en su libro *Orientalismo*, se ocupa de los discursos producidos por Occidente acerca de Oriente: el Orientalismo como dispositivo que configura representaciones del Otro –por ejemplo, el musulmán- que no tienen que ver con una imagen real, sino con una construcción, que circula tanto en ámbitos académicos como en textos literarios. Se trata de una retórica, cuya importancia reside en el poder que le otorga a las regiones de Europa para controlar y gobernar a los Otros no europeos. La reflexión de Said sobre los estereotipos que fabrica Occidente acerca de los Otros de Oriente se encuentra en línea con lo que aquí se propone acerca de los objetivos de poder de las cortes europeas y la legitimidad que les otorgan dichas representaciones y los fundamentos para la expansión de territorios.

La crítica que se ocupa específicamente de las representaciones del musulmán en el *Orlando furioso* se enfoca, en un primer momento, en la relación con la tradición anterior, sin acentuar sus rasgos y atributos principales más que como repeticiones estereotípicas de las fuentes literarias en que se habría inspirado el autor.

Sin embargo, los sucesos históricos y el rol que adquieren los musulmanes a partir de los hechos acaecidos el 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos impone una realidad que abre la puerta a lecturas en las cuales la figura del musulmán en las obras literarias en general, y en el *Orlando furioso* en particular, adquieren otra importancia. Surgen lecturas que enfatizan la idea de que de la representación del hombre musulmán concentra rasgos negativos y tiene una connotación ideológica; por una parte, se recupera el concepto de barbarie y se piensan las motivaciones políticas y no sólo las religiosas. Por otro lado, se pone el foco en la vinculación del texto con su contemporaneidad, en visiones que privilegian la situación amenazante por parte de pueblos musulmanes, como los turcos. Se acentúa asimismo la oposición Oriente/ Occidente, que ya había destacado Said en relación con las representaciones del Otro en los discursos y textos del siglo XIX.

Entre los primeros críticos que se refirieron al tema en el *Orlando furioso*, Comfort (1944) redirige la atención a la tradición francesa y sostiene que la presencia de los “sarracenos” en la poesía épica italiana continúa la línea de leyendas inspiradas en el ciclo carolingio; según Comfort, no existirían grandes diferencias en la caracterización entre cristianos y “sarracenos”, ni connotaciones negativas de éstos últimos, salvo en casos puntuales, como Rodomonte. Sin embargo, admite el tratamiento grotesco de los personajes musulmanes en algunos pasajes, sobre todo en aquellos que aún no se habían convertido al cristianismo (902)

Por su parte, Donnelly (1977) traza paralelismos entre el *Orlando furioso* y otras dos obras del siglo XVI: *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso y *Os Lusíadas* (1572) de Luis Vaz de Camões, en cuanto a las representaciones del musulmán que propone cada una de ellas.

Los autores críticos posteriores a los hechos que desencadenaron la caída de las Torres Gemelas en 2001, como ya se ha señalado, otorgaron otra importancia a la figura del musulmán en las obras literarias.

Entre ellos, Pagliardini (2008) reflexiona sobre la lucha entre cristianos y musulmanes en los libros de caballerías italianos remitiendo estas apariciones a la tradición anterior a Ariosto, y a cierta necesidad de utilizar los estereotipos conocidos por

los lectores como punto de apoyo del discurso compartido, sin profundizar en otras posibles interpretaciones.

Por su parte, Villa piensa la idea de “barbarie” y los diversos matices que adquiere en el texto (ferocidad, ignorancia, herejía, crueldad); recuerda la tradición de los cantares de gesta, y al mismo tiempo inserta esta problemática en una actitud que unifica a las regiones de Europa cristianas:

I romanzi francesi e le chansons de geste a cui *l'Orlando Furioso* si ispira e di cui riprende gli schemi narrativi mettono in scena un'Europa solidale, guidata da Carlo Magno e dai suoi paladini, provenienti da tutte le nazioni della Cristianità, contro un nemico comune, i musulmani infedeli. Lasciamo per ora tra parentesi le rivalità tra i diversi paladini e le loro casate e soprattutto le trame dei maganzesi, che senz'altro incrinano l'unità del mondo cristiano, ma che rispecchiano solo marginalmente un conflitto tra *nationes* europee. Accettando dunque questo quadro generale, nel poema ariostesco la ‘linea della barbarie’, che nell'Europa medievale e moderna tende a spostarsi tra Nord e Sud o tra Oriente e Occidente a seconda dell'imminenza della pressione araba o turca, o dei conflitti religiosi e politici all'interno della Cristianità, dovrebbe porsi naturalmente come un diaframma tra Oriente musulmano e Occidente cristiano. (3)

Larivaille refiere a la guerra en el texto de Ariosto como un reflejo de la realidad contemporánea del autor, y no necesariamente con una motivación religiosa (2). Cavallo (2013) se ocupa igualmente del turco en el *Orlando furioso* y discute con aquellos que sostienen el temor a la amenaza turca como el motivo de la presencia de musulmanes en el libro, centrándose principalmente en el canto XVII (175).

Con respecto a la contienda religiosa, Reyes sostiene que constituye una faceta del problema en torno a la relación musulmanes/cristianos. En su trabajo *Renaissance humanism and the ottoman 'Other'. Discourse, construction, position and power* (2015), considera que las polémicas religiosas acerca de la discusión constituyeron una retórica utilizada por los humanistas que fueron potentes y efectivos para polarizar la atmósfera política de la época frente a un pueblo peligroso en tanto amenazaba la estabilidad y la unidad política y militar de los grupos de poder hegemónicos con su avance (3).

Desde nuestro punto de vista, la difusión de estas representaciones se convierte en una estrategia fundamental de las cortes burguesas de Ferrara y Florencia, para afianzar el modelo de hombre blanco, europeo y cristiano como el arquetipo ideal. De este modo,

la constitución del Otro musulmán es producto de una emergente mirada eurocéntrica que dará forma a los discursos colonialistas de la época.

Abate (2016) propone una relación compleja entre humanismo y colonialismo, y sostiene la importancia fundacional que el *Orlando furioso* –junto con *Os Lusíadas* de Camoões y *La Araucana* de Alonso de Ercilla- adquiere como parte de la producción de discursos eurocéntricos relacionados con procesos de colonización.

En una línea diferente, Schwarz Lausten observa cuál es el lugar que ocupan musulmanes y turcos en el texto, en un artículo publicado en la revista *Nordic Journal of Renaissance Studies* (2019)²⁸. Schwarz Lausten se opone a una tradición que cuenta entre sus autores más destacados a Italo Calvino y que sostiene que las representaciones e imágenes de los musulmanes en *Orlando furioso* son meramente convencionales, y que no existe detrás de ellas una ideología (97). La autora aborda fundamentalmente las relaciones de la obra con el contexto histórico. Sin embargo, no ahonda en la diversidad de representaciones que aparecen en *Orlando furioso*; se dedica principalmente a los personajes turcos como el reflejo de posibles temores a las invasiones otomanas, al igual que había sucedido en tiempos pasados. Su pensamiento pone en un plano de igualdad a cristianos y musulmanes (110), afirmación que va a ser problematizada en este trabajo.

Di Gesù (2018) en cambio, focaliza su trabajo en la presencia de turcos en la obra, más precisamente analiza el canto XVII, poniendo en relación la aparición de estos personajes con la crisis interna italiana de aquellos tiempos; insiste asimismo en el tratamiento de la figura de los turcos como un motivo literario (20).

En este capítulo nos proponemos abordar las representaciones del Otro musulmán en el *Orlando furioso* a partir de los atributos negativos con los que el narrador las construye, en oposición al arquetipo ideal descrito en el capítulo anterior. Dichas representaciones resultan estratégicas y funcionales a la clase burguesa dominante para defender sus intereses comerciales. Al mismo tiempo, permiten legitimar las ambiciones de conquista de nuevos territorios. La circulación y difusión de imágenes denigrantes de los musulmanes habilitan los discursos acerca de la subordinación de los mismos al hombre blanco, europeo y cristiano.

Los atributos que se analizarán en este capítulo son: la fealdad y desproporción física; la violencia, la ferocidad y la ira; la soberbia; la herejía y la blasfemia; la cobardía

²⁸ Una versión anterior de este artículo fue publicada en idioma italiano en *Studi di italianistica nordica* (2014).

y el temor; la torpeza, la debilidad, la falta de inteligencia y la ingenuidad y finalmente, la lujuria, el abuso, el engaño y el acoso a las mujeres.

Es necesario aclarar que nos referiremos en esta tesis al individuo “musulmán” y no al “sarraceno” o “moro”, dado que ambos términos encierran un prejuicio que tiene relación con el origen y el color de los musulmanes, debidamente documentado en investigaciones relacionadas con este tema²⁹, por lo que consideramos que “musulmán”, es decir, aquel que profesa la religión del islam, es el término conveniente pues no expresa una valoración negativa.

3.2. Los atributos del Otro musulmán

3.2.1. Fealdad y desproporción física

Uno de los atributos negativos que el texto destaca en los personajes musulmanes es la fealdad física, a la que se alude de diversas formas y que contrasta con la belleza que se señala como atributo positivo en el hombre blanco, europeo y cristiano, como ya ha sido demostrado en el capítulo anterior.

Se alude a ese atributo a través de la descripción de rasgos físicos exagerados o se refiere a los personajes acentuando su forma monstruosa. Asimismo, se menciona su fealdad, su “semblante”, su color de piel, su tamaño desproporcionado o muy pequeño, su palidez y su deformidad. Es un rasgo que se le asigna únicamente a personajes musulmanes, o no europeos en general, pero no al hombre blanco, europeo y cristiano.

Con respecto al aspecto físico del Otro “extranjero”, Pagliardini sostiene que:

La costruzione stereotipica del ‘nemico’ visto come altro e diverso da sé trova solitamente nell’aspetto fisico elementi concreti su cui basare l’identificazione e la diversificazione. Le caratteristiche fisiche ‘differenti’ dello straniero sono tra quegli elementi sicuramente in bilico fra suscitatori di avversione e rifiuto e promotori di interesse e fascino. (2008: 48)

Pagliardini pone el acento sobre todo en el color de la piel, como un elemento fundamental para la configuración del Otro, e incluso: “l’attribuzione al colore nero della

²⁹ Cabe destacar el trabajo de González Blanco-García “Sarracín, sarraceno y su campo semántico. Un problema léxico abierto”, en el que rastrea el origen etimológico del término y sus variantes, así como también sus implicancias ideológicas (2007); asimismo, el artículo de Pagliardini “Procedimenti di denominazione lessicale e onomastica del pagano/musulmano nell’epica cavalleresca del Rinascimento” (2006), en el que indaga acerca de los usos de esos términos en la literatura renacentista.

pelle di un particolare valore distintivo stereotipico e notevole è infatti la parabola semantica del termine ‘moro’, presente nei nostri testi” (2008:48).

En las primeras páginas del canto I, Ferragut y Rinaldo se enfrentan por el favor de Angélica. En la descripción, el musulmán Ferragut no aparece como un gallardo caballero, como se lo describe a Rinaldo, sino que la primera imagen que aparece de él es “di sudor pieno e tutto polveroso” (7). No se señala la fealdad, pero sí la desprolijidad de su apariencia. Con respecto a este personaje, Santiago López Martínez-Morás realiza un recorrido de su evolución desde su primera aparición en los cantares medievales, así como también sobre la influencia de su figura en su aparición en textos posteriores, entre ellos el *Orlando furioso*. Refiere de este modo a un individuo que aparece por primera vez en el *Pseudo Turpín* del siglo XII, el cuarto de los textos “jacobeos” pertenecientes al *Liber Sancti Iacobi*, que narra una expedición carolingia para liberar el Camino de Santiago y a España en su totalidad de la opresión sarracena (129). La construcción de Ferragut que allí aparece lo muestra ya como un gigante de fuerza irracional. López Martínez-Morás señala que tal representación está conformada con “rasgos animales”, aunque luego evoluciona hacia un comportamiento cortés cada vez más acentuado (134).

La desproporción en el tamaño y los rasgos animales ya se percibían en el *Pseudo Turpín* como parte de la representación de un Ferragut no agraciado, feo, desproporcionado.

Brunello es, asimismo, un ladrón musulmán que aparece en la obra con una de las descripciones más detalladas en relación con la fealdad. Es presentado en el canto III por Melisa, quien le relata a Bradamante cómo éste consiguió el anillo mágico de manos de Agramante, y cómo puede quitárselo. Bradamante no lo conoce, por lo que la maga le indica cuáles son sus principales rasgos:

La sua statura, acciò tu lo conosca,
non è sei palmi, et ha il capo ricciuto;
le chiome ha nere, et ha la pelle fosca;
pallido il viso, oltre il dover barbuto;
gli occhi gonfiati e guardatura losca;
schiacciato il naso, e ne le ciglia irsuto (96)

La piel oscura, entre otros rasgos, se repite asimismo en varios de los personajes musulmanes de la obra y opuesto al rasgo de la blancura es considerado un sinónimo de fealdad.

Rodomonte, el más importante de los jefes musulmanes, es definido en la obra como de cuerpo robusto y desproporcionado en relación con los demás integrantes de su ejército, lo cual le permite saltar fosos, alzar enemigos y tirarlos a ellos:

Mentre lo stuol de' barbari si cala
anzi trabocca al periglioso fondo,
et indi cerca per diversa scala
di salir sopra l'argine secondo;
il re di Sarza (come avesse un'ala
per ciascun de' suoi membri) levò il pondo
di sì gran corpo e con tant'arme indosso,
e netto si lanciò di là dal fosso (516)

La falta de proporción de su cuerpo y su robustez pueden ser considerados rasgos de fealdad y falta de armonía, como puede serlo asimismo la baja estatura en el caso de Brunello. Con respecto al personaje de Rodomonte y su presencia avasallante en este episodio, Dini sostiene que:

durante la battaglia di Parigi, egli viene presentato come una dirompente, scatenata forza della natura, un turbine di distruzione e di morte di fronte a cui viene meno ogni resistenza di cosa o persona [...] La sua figura acquista poi una monumentalità titanica in mezzo al frastuono dell'assedio. (105)

Calvino destaca que aparece como un gigante ante los ojos de sus guerreros y de los enemigos:

Ma laggiú nel campo degli assalitori si sta muovendo qualcosa di grosso. È un guerriero gigantesco che prende la rincorsa, attraversa il fosso al piede delle mura sollevando un turbine d'acqua e di fango. (56).

Sucede igual en el canto XVI, cuando el narrador retoma lo que sucedió con ese foso y cómo logró saltar Rodomonte: en dicho episodio, se cuenta cómo los cristianos quisieron escapar, ni bien lo reconocieron, de “il Saracin robusto” (572)

Al mismo tiempo, se insiste en su fealdad a partir de sus rasgos y sus actitudes. Puede observarse en el canto XVIII, en el momento en que el personaje musulmán se entera de que ya su amada está con Mandricardo. Se señala entonces la fealdad de su cara:

...sospira e freme con sì orribil faccia,
che gli elementi e tutto il ciel minaccia. (668)

En la batalla final de Ruggero con Rodomonte se refuerza esta representación del musulmán feo y despiadado, en el momento en el cual todo termina:

E due e tre volt ne l'orribil fronte,
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte,
tutto nascose, e si levò d'impaccio. (1995)

Con respecto a esta última estrofa, la crítica se ha enfocado en establecer relaciones con la tradición literaria, sin hacer referencia a las representaciones de ambos personajes; es así que Ferroni destaca, por ejemplo, que: “La chiusura del poema ricalca così quella dell’*Eneide* virgiliana, col duello tra Enea e Turno e l’uccisione di quest’ultimo” (2008:406), y destaca únicamente con respecto a la caracterización de su apariencia que “appare improvvisamente [...] tutto vestito ni nero” (405).

3.2.2. Violencia, ferocidad e ira

Los Otros musulmanes en el *Orlando furioso* son representados con los atributos negativos de la violencia, la ferocidad y la ira. Frente a las mismas acciones del ejército cristiano, mientras éste hace justicia, defiende al rey y protege a su dios, el ejército pagano es descrito diferencialmente; no defiende a dios, ni al rey, sino que se trata de una “turba” violenta, feroz e iracunda.

Nuevamente Ferragut condensa varios de estos atributos: en el canto I, luego de perseguir infructuosamente a Angélica, vuelve al río, donde se le aparece la sombra de Argalía. El reclamo del yelmo y las palabras que profiere no logran el arrepentimiento de Ferragut como podría haber pasado en un guerrero cristiano, sino la ira:

Udendo poi da l'Argalia, ch'ucciso
quivi avea già (che l'Argalia nomossi),
la rotta fede così improverarse,
di scorno e d'ira dentro e di fuor arse. (12)

Anteriormente, cuando el personaje intentaba recuperar su yelmo caído en las aguas del río con una vara, se lo mostró asimismo con enojo e ira:

Mentre con la maggior stizza del mondo
tanto l'indugio suo quivi prolunga,
vede di mezzo il fiume un cavalliero
insino al petto uscir, d'aspetto fiero. (12)

Agramante, el rey musulmán, es representado igualmente como un individuo al que lo motiva la ira y el enojo contra los cristianos, ya que es el líder del asedio en París.

En el canto XVI, en el cual se desarrolla la narración de una de las batallas entre musulmanes y cristianos en París, se relata cómo Rinaldo se apresta a atacarlo, dado que se trata de uno de los más difíciles y fieros rivales:

Il buon Rinaldo, il quale a porre in terra
i più dannosi avea sempre riguardo,
la spada contra il re Agramante afferra,
che troppo gli pareva fiero e gagliardo
(facea egli sol piu che mille altre guerra) (596)

Es representado asimismo con ira y enojo en el canto XLI, cuando le toca hablar con Brandimarte del desafío entre ambos bandos: Brandimarte intenta convencerlo de que se convierta al cristianismo, lo que irrita al rey musulmán:

Così parlava Brandimarte, et era
per suggiungere ancor molte altre cose;
ma fu con voce irata e faccia altiera
dal pagano interrotto, che rispose:
-Temerità per certo e pazzia vera
è la tua, e di qualunque che si pose
a consigliar mai cosa o buona o ria,
ove chiamato a consigliar non sia. (1700)

El narrador refuerza esta idea de la ira de Agramante una vez finalizado su discurso:

Queste ultime parole usciron fuore
del petto acceso d'Agramante irato. (1702)

De igual modo es presentado Sacripante en el canto I, con enojo y violencia: el personaje desborda de ira porque un guerrero desconocido –se trataba, en realidad, de Bradamante- interrumpe su momento amoroso con Angélica:

Sacripante ritorna con tempesta,
e corronsi a ferir testa per testa. (26)

Entre los más importantes guerreros musulmanes se encuentra Gradasso, de quien se indica, entre otros atributos, su ferocidad; se lo representa como uno de los tres musulmanes más bravíos que participan de la guerra contra los cristianos, de tal modo que hasta se lo llama Marte, el dios griego de la guerra y la violencia:

In questo tempo Orlando e Brandimarte
e 'l marchese Olivier col ferro basso
vanno a trovare il saracino Marte
(che così nominar si può Gradasso)
e gli altri duo che da contraria parte
han mosso i buon destrier più che di passo;
io dico il re Agramante e 'l re Sobrino;
rimbomba al corso il lito e 'l mar vicino. (1710)

No sólo contra los cristianos, sino contra sus propios compañeros manifiesta su ira Gradasso; así se relata en el canto XVII, cuando éste, y Mandricardo luchan por la espada de Orlando:

Così scornato, di vergogna e d'ira
nel viso avampa, e par che getti fuoco;
e più l'affligge il caso e lo martira,
poi che gli accade in sì palese loco (1130)

Un episodio en particular en el que participa el personaje de Mandricardo, asocia la ferocidad de los musulmanes con el “linaje” o “grupo” de los “paganos”: más específicamente, ligado al origen común de los combatientes de esa lucha- Mandricardo y Rodomonte:

De' duo pagani, senza pari en terra,
gli audacissimi cor, le forze estreme
parturiscono colpi, et una guerra
conveniente a sì feroce seme. (1002)

En la lucha, Rodomonte quiere golpear con la espada a Mandricardo, y mata a su caballo; los sucesos de enojo y ferocidad se multiplican en una escalada cada vez más violenta:

Quel cade, in Mandricardo in piedi guizza,
non più stordito, e Durindana aggira.
Veder morto il cavallo entro gli adizza
e fuor divampa un grave incendio d'ira (1004)

L'African che mancarsi il destrier sente,
lascia le staffe e sugli arcion si punta,
e resta in piedi e sciolto agevolmente:
così l'un l'altro poi di pari affronta.
La pugna più che mai ribolle ardente,
e l'odio e l'ira e la superbia monta.(1004)

Dini parte de este episodio para realizar un planteo relacional en torno a la figura de ambos personajes involucrados en la lucha; Rodomonte y Mandricardo constituyen una pareja esencial para el desarrollo narrativo del texto e introduce una diferenciación en su caracterización:

Questo rapporto non è solo funzionale al racconto come una delle tante vicende volte a complicare l'azione narrativa e a ritardarne la soluzione, ma trova giustificazione anche sul piano del discorso poetico in quanto consente di valorizzare positivamente la figura di Rodomonte attraverso il confronto con l'altro personaggio. Se forza e ferocia sono infatti comuni a tutti e due, Mandricardo si segnala per un'ambizione che lo porta ad anteporre il proprio personale desiderio di gloria e le proprie individualistiche aspirazioni alle necessità dalla guerra comune (107)

Ambos personajes son los únicos considerados por la autora como dignos de análisis, ya que no se ocupa de ningún otro musulmán.

La batalla entre ambos guerreros termina abruptamente cuando un mensajero del jefe del ejército musulmán les comunica que necesitan de su ayuda en Francia. El narrador indica que el mensajero los reconoce, entre otros aspectos, por los golpes que dan con sus espadas, sólo propio de guerreros tan feroces:

Riconobbe il messaggio i cavallieri,
oltre all'insegne, oltre alle sopraveste,
al girar de le spade, e ai colpi fieri

ch'altre man non farebbero che queste. (1004)

Mandricardo es un personaje al cual la obra muestra como uno de los más feroces, enojados y llenos de ira.

Micciché sostiene que Ariosto construye al personaje –del mismo modo- a partir del atributo de la ferocidad, rasgo que no ve tan marcado en la figura que del musulmán había incluido Boiardo en su *Orlando innamorato* (13).

En cuanto al modo de expresión de su ferocidad, Dini indica que:

La sua ferocia non si manifesta nelle azioni guerresche a sostegno del popolo dei Mori, come accade invece per Rodomonte, ma si esprime nell'impeto violento e gratuito di azioni individuali in cui sovente la prepotenza e la crudeltà sono le vie dell'autoaffermazione. (108)

Cuando se encuentra con los guardias que escoltaban a Doralice -la hija del rey de Granada destinada a comprometerse con Rodomonte- Mandricardo los desafía y rapta a la doncella. Éste porta los atributos del enojo, la ira y la furia; en el texto se utiliza una comparación tomada del ámbito de la naturaleza para evidenciar lo incontrolable de su cólera: el fuego consume el pasto seco en el campo rápidamente, sin poder hacer nada, del mismo modo que no hay defensa posible contra la furia de Mandricardo:

Come in palude asciutta dura poco
stridula canna, o in campo àrrida stoppia
contra il soffio di borea e contra il fuoco
che 'l cauto agricoltore insieme accoppia,
quando la vaga fiamma occupa il loco,
e scorre per li solchi, e stride e scoppia;
così costor contra la furia accesa
di Mandricardo fan poca difesa (484)

Finalmente, Rodomonte aparece como el más terrible y fiero de los musulmanes; nuevamente en el canto XIV, donde se relata cómo esperan entrar en combate los musulmanes y los cristianos, se muestra al rey de Argel desesperado por entrar en batalla, portador de estos atributos:

Deh perchè a muover men son io la penna,
che quelle genti a muover l'arme pronte?
che 'l re di Sarza, pien d'ira e di sdegno,

grida e bestemmia e non può star più a segno. (508)

Ferroni hace hincapié igualmente en la ferocidad de este personaje, evidente en el episodio del asalto a París, “sotto la ferocissima spinta di Rodomonte, scatenata figura di violenza barbarica, pronto a sfidare ogni limite possibile” (2008:291).

Un aspecto a destacar en relación con lo anterior, es que el símbolo del estandarte que porta Rodomonte connota asimismo ferocidad, como si fuera un atributo inherente a la estirpe del rey musulmán; sólo es capaz de frenarlo el amor:

Ne la bandiera, ch'è tutta vermiglia,
Rodomonte di Sarza il leon spiega,
che la feroce bocca ad una briglia,
che gli pon la sua donna, aprir non niega. (510)

En el mismo canto, se lo compara con Nembrot, personaje bíblico que se presumía creador de la torre de Babel:

Rodomonte non già men di Nembrotte
indomito, superbo e furibondo,
che d'ire al ciel non tarderebbe a notte,
quando la strada si trovasse al mondo,
quivi non sta a mirar s'intere o rotte
sieno le mura, o s'abbia l'acqua fondo:
passa la fossa, anzi la corre e vola,
ne l'acqua e nel pantan fin alla gola. (512)

Se le asignan así tres características sumamente negativas: es indómito, soberbio y furibundo. De este modo, Rodomonte es el personaje que concentra los peores atributos entre todos los musulmanes que aparecen en la obra.

Marín Pina, autora que aborda la figura de Rodomonte y los cambios y reformulaciones que ha sufrido el personaje³⁰, destaca asimismo los atributos con que Ariosto viste al musulmán:

Salido de la pluma de Boiardo, Ariosto lo retoma en el *Orlando furioso* justo al inicio del mencionado asalto a París y respeta la caracterización

³⁰ Marín Pina analiza la evolución del personaje de Rodomonte a lo largo del tiempo y su conversión posterior en una figura bufa, particularmente en España; es así como perderá, con posterioridad a la representación que hace Ariosto de él, su carácter feroz, iracundo y soberbio, originando el género de las “Rodomontadas” (487).

del sarraceno, abundando más si cabe en su fuerza física, en su fortaleza de ánimo y en su ferocidad con el enemigo [...] El ferrarés acentúa su condición de caballero blasfemo (XIV, 117 [115]), soberbio, indómito e iracundo. (472)

A su vez, Dini sostiene que los rasgos atribuidos por Ariosto a Rodomonte establecen una continuidad con el texto previo de Boiardo, y agrega un atributo que lo diferencia : “ soprattutto dismisura, assenza di ogni senso del limite” (105). Señala asimismo que:

Fin dalla sua prima apparizione, durante la battaglia di Parigi, egli viene presentato come una dirompente, scatenata forza della natura, un turbine di distruzione e di morte di fronte a cui viene meno ogni resistenza di cosa o persona. (105)

En cuanto a los atributos que porta Rodomonte, Pavlova destaca la fidelidad a su rey y la solidaridad cuando se trata de apoyarlo en su derrota frente a los cristianos, a pesar de sentirse ofendido por su falta de intervención en su pelea con Mandricardo, “mostrandogli in tal modo che cosa sia la vera amicizia” (220). Sin embargo, es posible observar que no constituyen estas actitudes las más destacadas por parte de Ariosto. En el canto XVI, nuevamente se hace referencia a su ferocidad; Rodomonte es implacable con todos:

Per quella strada che bien dritto al ponte
di san Michel, sì popolata e piena,
corre il fiero e terribil Rodomonte,
e la sanguigna spada a cerco mena:
non riguarda né al servo né al signore,
né al giusto ha più pietà ch'al peccatore. (572)

La furia de Rodomonte se explica a partir de la idea de que las conquistas de los musulmanes, tanto árabes como turcos, tienen su causa en un castigo de Dios por los pecados de los cristianos. Así se detalla en el inicio del canto XVII, primero de forma general, y luego identificando a los musulmanes con tales males:

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
hanno di remission passato il segno,
acciò che la giustizia sua dimostri
uguale alla pietà, spesso dà regno

a tiranni atrocissimi et a mostri,
e dà lor forza e di mal fare ingegno. (600)

La relación con los musulmanes aparece posteriormente cuando son citados como los causantes de las penas y castigos a lo largo de la historia. Sin embargo, el peor de todos en cuanto a su furia es Rodomonte:

Doveano allora aver gli eccessi loro
di Dio turbata la serena fronte,
che scorse ogni lor luogo il Turco e 'l moro
con stupri, uccisiõn, rapine, et onte:
ma più di tutti gli altri danni, fõro
gravati dal furor di Rodomonte. (602)

Mientras en el ejército cristiano, “c’ognun prend’arme, ognuno animo prende” (2005:660), los adjetivos con connotaciones negativas para la lucha de los musulmanes se suceden párrafo tras párrafo; el personaje representado como feroz, con ira y enojo excesivos y exagerados, es siempre Rodomonte.

Quindici o venti ne tagliò a traverso,
altritanti lasciò del capo tronchi,
ciascun d’un colpo sol dritto o riverso;
che viti o salci par che poti o tronchi.
Tutto di sangue il fier pagano asperso,
lasciando capi fessi e bracci monchi,
e spalle e gambe et altre membra sparte,
ovunque il passo volga, al fin si parte. (664)

El narrador sorprendido por tamaña ira, lo compara con Aníbal y con el gigante Anteo, con el fin de representar al musulmán como uno de los individuos más terribles provenientes del continente africano.

La última batalla muestra la importancia que como personaje adquiere Rodomonte. No se trata de cualquier enemigo, sino del musulmán más feroz de todos, el rival más digno para Ruggero. La muerte llega al rey de Argel de manos del cristiano, no sin antes destacar la violencia, la ira y la ferocidad del musulmán.

Con respecto al duelo final, Ferroni se focaliza en la forma en que el alma huye del cuerpo de Rodomonte, una vez muerto:

La clausola finale, sulla ‘fuga’ dell’anima nell’oltratomba, amplifica e diluisce in quattro versi (anche con l’inserzione di linguaggio dantesco) quella di Virgilio, ma per noi evoca ancora il fuggire di quell’Angelica che da tempo é sparita dall’orizzonte del poema e soprattutto quella sua fuga con cui il poema stesso si era aperto. (2008:407)

A su vez, D’Amico señala con respecto a este final que Rodomonte, a diferencia de Ruggero, “rappresenta invece la forza brutta, irrazionale e fine a se stessa” (2).

Casadei indica la filiación del pasaje con la obra de Dante, en relación con este último duelo, y señala que Ariosto “sottolinea particolarmente il destino di Rodomonte, che da feroce e quasi demoniaco combattente diventa un dannato di schiatta dantesca” (2011:9).

En este trabajo, sin embargo, se acentúan los atributos negativos que sostienen la importancia de la figura de Rodomonte, y que cristalizan luego en una representación del Otro musulmán como un individuo peligroso para sí mismo y para los otros, dado que no puede controlarse, amenazante y al cual es necesario dominar o finalmente eliminar para que pueda reinar la paz y la armonía social.

3.2.3. Soberbia

Los personajes musulmanes en el *Orlando furioso* son representados –salvo raras excepciones- como individuos soberbios, altaneros, y arrogantes, deseosos siempre de vanagloriarse ante los otros de sus virtudes y de sus actos. Los casos excepcionales abarcan a aquellos musulmanes que luego de un tiempo han decidido convertirse al cristianismo, como el rey Sobrino.

Calvino sostiene –a pesar de considerar que atributos como el valor y la grandeza de espíritu se dan ecuanímente entre cristianos y musulmanes- que en lo que respecta a la:

abbondanza d’ammazzasette, di soldatacci giganteschi, brutali e millantatori, non c’è dubbio chi la bilancia pende tutta dalla parte del campo saraceno. Non per niente i nomi d’alcuni dei campioni di re Agramante come Gradasso, Rodomonte, Sacripante, sono diventati epiteti usuali della nostra lingua; e il ruolino completo dei guerrieri mori costituisce una specie di calendario di appellativi dal terrificante fragore. (50).

La soberbia aparece en Ferragut cuando se ufana de haber acorralado a Orlando tantas veces como para haber podido despojarlo de sus armas; si no lo hizo fue por falta de ánimo: esto lo afirma frente al mismísimo Orlando, quien se ofusca ante lo dicho. Sucede esto mientras ambos intentan alcanzar el favor de Angélica, a quien persiguen sin tregua:

Il vantator Spagnuol disse: -Già molte
fiate e molte ho così Orlando astretto,
che facilmente l'arme gli avrei tolte,
quante indosso n'avea, non che l'elmetto;
e s'io non feci, occorrono alle volte
pensier che prima non s'aveano in petto:
non n'ebbi, già fu, voglia; or l'aggio, e spero
che mi potrà succeder di leggiero-. (410)

En un contexto diferente, que guarda relación con las repeticiones y las persecuciones dentro del castillo de Atlante, Ferroni reconoce la soberbia de Ferragut. Al describir a los amantes de los cuales escapa Angélica, el autor señala “la presunzione di Ferrau, che vorrebbe arrogarsi il diritto di essere il solo insegitore, dà luogo ad un vivacissimo alterco a tre voci” (2008:283).

Rajna había notado la diferencia entre la representación de este personaje en el *Orlando innamorato* de Boiardo y la figura que aparece en el *Orlando furioso*: “Ferrau, perfetto cavaliere nell'*Innamorato* qui diviene *il vantator Spagnuolo* e un menzognero” (1900:59).

Este encuentro entre Ferragut y Orlando, a su vez, tiene sus antecedentes en cantares de gesta medievales, como el *Pseudo Turpín* ya citado³¹, en un episodio en el cual Ferragut enfrenta al personaje de Roldán.

Con la misma actitud se representa a Agramante en el canto XIV, presto a comenzar la batalla y deseoso de mostrar sus proezas:

Entrò ne la battaglia il re Agramante,
d'uccider gente e di far pruove vago. (594)

³¹ López Martínez-Morás considera que su aparición en ese relato del siglo XII aparece para fortalecer la figura de Orlando: “Ferragut se convertirá en un personaje periférico que perfila la personalidad de Roldán, con quien, como es natural, terminará luchando” (134).

Del mismo modo se lo caracteriza cuando acude, en el canto XXXVIII, al duelo singular que estaba por comenzar entre Ruggero y Rinaldo: el narrador relata su llegada y destaca su deseo de ostentar:

Non molto dopo, istrutto a schiera a schiera,
si vide uscir l'esercito pagano.
In mezzo armato e sontuoso v'era
di barbarica pompa il re africano. (1606)

Asimismo, los soldados de su ejército vencidos en la lucha final entre musulmanes y cristianos se sienten decepcionados por sus acciones cobardes –atributo que se abordará en un apartado posterior- y lo consideran soberbio:

Verso Africa Agramante alzò le vele
de' legni male armati, e vòti quasi:
d'uomini vuòti, e pieni di querele,
perch' in Francia i tre quarti eran rimasi.
Chi chiama il re superbo, chi crudele,
chi stolto; e come avviene in simil casi,
tutti gli voglion mal ne' lor secreti;
ma timor n'hanno, e stan per forza cheti.

Pur duo talora o tre schiudon le labbia,
ch'amici sono, e che tra lor s'han fede,
e sfogano la còlera e la rabbia;
e 'l misero Agramante ancor si crede
ch'ognun gli porte amore, e pietà gli abbia:
e questo gl'intervien, perché non vede
mai visi se non finti, e man non ode
se non adulazion, menzogne e frode. (1644)

Rodomonte representa al musulmán soberbio por excelencia, como sucede con otros atributos descriptos anteriormente. El líder del ejército musulmán no duda en exponer a sus huestes a una muerte segura en pos de lograr la victoria: los amenaza con la muerte si no siguen o si tienen miedo, y los empuja a un foso al que sólo él puede franquear. Los cristianos incendian el foso y los guerreros musulmanes mueren quemados allí. Rodomonte aparece en la obra como un guía insensato, insensible y soberbio, que sólo responde a sus más íntimos deseos de vencer, y aquel que sacrifica a sus propios soldados a causa de sus caprichos.

Calvino llama a Rodomonte “campione d’ogni arrogancia” en relación a este atributo (104).

Asimismo, junto con otro atributo de Rodomonte ya citado -la ira- en el canto XVII se insiste con su actitud soberbia, y su desprecio del mundo y de su propia tropa:

d’orgoglio e d’ira pazzo,
solo s’avea tutta la piazza presa:
e l’una man, che prezza il mondo poco,
ruota la spada, e l’altra getta il fuoco. (602)

Finalmente, al verse asediado, Rodomonte deja París a nado, no sin antes lamentarse por no haber podido destruir la ciudad por completo. En esos versos se destaca al personaje, como en los casos anteriores, por su arrogancia:

E sí lo rode la superbia e l’ira
che, per tornarvi un’altra volta, guarda,
e di profondo cor geme e sospira,
né vuolne uscir, che non la spiani et arda. (666)

Las actitudes que muestran el atributo de soberbia extrema en Rodomonte, quien encarnaría el arquetipo del Otro musulmán y que reuniría todos los rasgos negativos que subrayamos en este trabajo, se repiten a lo largo del texto. Nuevamente se muestra soberbio frente a Hípalca, con quien se encuentra luego de huir de París, escena descrita en el canto XXIII; igualmente se refiere el narrador a Rodomonte cuando enfrenta a Sacripante a causa del caballo: el rey de Argel responde “superbo come suole” (1138)

Ya en el canto final, deja ver su mayor muestra de soberbia cuando aparece en la boda de Ruggero y Bradamante para desafiar al novio. Lo hace con desprecio, sin ofrecer respetos a ninguno, ni siquiera al rey:

Senza smontar, senza chinare la testa,
e senza segno alcun di reverenzia,
mostra Carlo sprezzar con la sua gesta,
e de tanto signor l’alta presenza.
Maraviglioso e attonito ognun resta,
che si pigli costui tanta licenzia.
lasciano i cibi e lascian le parole
per ascoltar ciò che ’l guerrier dir vuole.

Poi che fu a Carlo et a Ruggiero a fronte,
con alta voce et orgoglioso grido:

-Son –disse- il re di Sarza, Rodomonte,
che te, Ruggiero, alla battaglia sfido;
e qui ti vo', prima che 'l sol tramonte,
provar ch'al tuo signor sei stato infido;
e che non merti, che sei traditore,
fra questi cavallieri alcun onore. (1978)

El desenlace de esta lucha es la muerte de Rodomonte a manos de Ruggero; allí se representa al musulmán -en su último momento de vida- como un alma soberbia:

bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa. (1994)

Calvino coincide en la representación final del personaje, y destaca asimismo otros atributos que acompañan a la soberbia:

è lui Rodomonte, il piú spavaldo, il piú smodato, il piú suscettibile, il piú sfortunato, il piú patetico di tutti i nostri eroi. Per scontare le umiliazioni che avevano ferito il suo orgoglio Rodomonte è rimasto nascosto per un anno e un mese e un giorno, e ora viene a sfidare Ruggiero. (142)

El atributo de la soberbia aparece representado asimismo en el personaje de Mandricardo, quien es presentado en el canto IV como aquél que va tras los pasos de Orlando al enterarse de que el héroe cristiano había destruido a los ejércitos de Noricia y Tremecén. Calvino nota dicho atributo en el musulmán: “il quale combatteva solo con la lancia perché pensava che nessuna spada fosse degna di lui se non quella che era stata di Ettore troiano e adesso apparteneva a Orlando: la famosa Durindana” (51).

Asimismo, el narrador del *Orlando furioso* atribuye a Mandricardo una actitud arrogante hacia los otros como principal característica, al momento del encuentro con los guardias de Doralice:

Colui, che tutto il mondo vilipende,
disegna di veder tosto la pruova,
se quella gente o bene o mal difende
la donna, alla cui guardia si ritruova. (482)

Ante una Doralice muerta de miedo por la matanza que Mandricardo ha realizado entre quienes la custodiaban, el musulmán se ufana de su linaje y sus dotes, en un gran acto de soberbia, por medio del cual se compara con el mismo dios cristiano:

-Se per amar, l'uom debbe essere amato,
merito il vostro amor; che v'ho amat'io:
se per stirpe, di me chi è meglio nato?
che 'l possente Agrican fu il padre mio:
se per ricchezza, chi ha di me più stato?
che di dominio io cedo solo a Dio. (488)

Lo mismo hace frente a Rodomonte, cuando pelean por el amor de Doralice; Mandricardo se ufana de sus habilidades para la lucha:

Rispose Mandricardo: -Indarno tenta
chi mi vuol impaurir per minacciarme:
così fanciulli o femine spaventa,
o altri che non sappia che sieno arme:
me non, cui la battaglia più talenta
d'ogni riposo; e son per adoprarme
a piè, a cavallo, armato e disarmato,
sia alla campagna, o sia ne lo steccato. (1000)

Durante la pelea, el narrador destaca la soberbia presente en ambos contrincantes:

la pugna più che mai ribolle ardente,
e l'odio e l'ira e la superbia monta. (1004)

Sus acciones vanidosas continúan cuando se encuentra con las armas de Orlando colgadas en un pino, las cuales habían sido ubicadas allí por Zerbino para que aquel que se animara a luchar con el paladín y no otro, las obtuviera. Sin embargo, Mandricardo las descuelga arrogante, con la excusa de que podría apropiarse de ellas y ganarlas en cualquier situación:

Allora il re pagan lieto non bada,
che viene al pino, e ne leva la spada,
dicendo: -Alcun non me ne può riprendere;
non è pur oggi ch'io l'ho fatta mia,

et il possesso giustamente prendere
ne posso in ogni parte, ovunque sia.
Orlando che teme quella difendere,
s'ha finto pazzo, e l'ha gittata via;
ma quando sua viltà pur così scusi,
non debbe far ch'io mia ragion non usi. (984)

La misma soberbia muestra cuando Doralice lo elige por sobre Rodomonte en el canto XXX, en el momento de pelear con Ruggero, y del mismo modo cuando escucha a Ruggero desafiarlo, llamando a la batalla con su cuerno:

Tosto che sente il Tartaro superbo
c'alla battaglia il suono altier lo sfida,
non vuol più de l'accordo intender verbo,
ma si lancia del letto, et arme grida. (1254)

El atributo aquí analizado, permite construir una representación del Otro musulmán que corre el riesgo de ceguera frente al poder, y por lo tanto, no estaría en condiciones de tomar decisiones razonables y equilibradas.

3.2.4. Herejía y blasfemia

La atribución de la herejía al Otro musulmán con respecto a la fe cristiana no se inicia con la obra de Ariosto, sino que se remonta a la tradición medieval. Sin embargo, en el *Orlando furioso* aparece destacado como una de las principales características del Otro musulmán que lo diferencia del arquetipo cristiano, y, por lo tanto, con connotaciones negativas.

Ya Isidoro en su *Chronica*, escrita en la primera mitad del siglo VII, analizaba los orígenes del arrianismo, entre otros grupos considerados heréticos, pero Juan Damasceno fue quien se ocupó de estigmatizar como herejes a los musulmanes. Su influencia a través de sus escritos en autores posteriores fue sumamente importante. Sólo algunas de sus obras fueron dedicadas o se refieren directamente al islam: *Fuente de conocimiento* (743) y *Controversia entre un sarraceno y un cristiano* (alrededor del año 740).

Los principales puntos que Damasceno y otros autores apologeticos cristianos discutieron del islam, y consideraron herejías, tienen que ver con su rechazo de la divinidad de Cristo y de la crucifixión, su falta de creencia en la Santa Trinidad, el

cuestionamiento a la supuesta revelación del Corán y finalmente, a los contenidos propiamente dichos del mismo (Tolan, 84).

Tolan destaca el sentido de estos ataques al libro sagrado de los musulmanes y a sus supuestas herejías, más relacionado con un sentido de defensa religiosa que con otra cuestión:

La docena de páginas de Juan sobre el islam representan no tanto la polémica como la apología: la defensa de la comunidad cristiana acosada, que lucha por sobrevivir en medio de un Imperio musulmán en expansión y seguro de sí. Sitúa al islam en el papel familiar de una herejía cristológica, y, en consecuencia, dedica su principal atención a atacar la cristología musulmana. (84)

En la temprana Modernidad, estas representaciones perviven; aunque el contexto histórico diverso posibilita otros usos pues toman relevancia a partir de los objetivos expansionistas de los europeos en territorios desconocidos, por una parte, y, por otro lado, expresan las experiencias vividas por éstos en relación con los avances otomanos del siglo XV sobre sus espacios geográficos.

De manera que en este período, se reformulan tales representaciones, se recuperan atributos del pasado y se aportan nuevas motivaciones en función de sus propios objetivos. Tanto la blasfemia como la herejía aparecen plasmadas en las páginas del *Orlando furioso* en los principales personajes musulmanes del relato.

Las formas con que se alude a los musulmanes en la obra connotan diferentes aspectos; entre ellos, la herejía hacia la religión cristiana. Se utiliza repetidamente la palabra “infideli”, para señalar a quienes profesan la fe musulmana, término que implica la infidelidad a los preceptos de la fe cristiana. Este modo de nombrar implica que la religión verdadera ha de entenderse como la cristiana, más allá de cualquier fundamento, mientras que la fe musulmana constituiría un “error” del pueblo que la profesa, o una herejía.

El término “infideli” aparece por primera vez en el Canto I, y es la palabra que se elige en primer término para designar a los musulmanes; el narrador relata, en el marco de la pelea entre Rinaldo y Orlando por Angélica, lo que Carlos resuelve para que ambos guerreros no se distraigan de la lucha:

Carlo, che non aveva tal lite cara,

che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Bavera;

in premio promettendola a quel d'essi,
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi,
e di sua man prestasse opra più grata. (4)

Lo mismo sucede con el término “pagano”, que tiene un uso peyorativo para referirse a aquellos que adoran dioses considerados falsos, siempre desde la perspectiva de la religión cristiana. El vocablo se usa de modo frecuente y reiterado a lo largo de toda la obra para referirse a los musulmanes en guerra con los cristianos.

En cuanto a los personajes musulmanes del libro de Ariosto, se los representa como herejes y blasfemos, frente a los cristianos devotos de su dios. En el canto XVI, en el cual se relata el viaje de Astolfo por Tierra Santa, el narrador hace referencia a los templos asentados allí que los infieles atacan y roban, otra razón para mostrarlos como herejes:

Purgati de lor colpe a un monasterio
che dava di sé odor di buoni esempi,
de la passion di Cristo ogni misterio
contemplando n'andâr per tutti i tempî
ch'or on eterno obbrobrio e vituperio
agli cristiani usurpano i Mori impii. (558)

A diferencia de las representaciones de los autores cristianos ya citadas, que los consideraban herejes por no sostener la Santa Trinidad, creer en la humanidad de Cristo, o adorar ídolos, en el *Orlando furioso* encontramos a los musulmanes en una actitud extrema: blasfemando y desconociendo a su propio líder religioso.

Rodomonte encarna, entre los musulmanes, el personaje hereje y blasfemo en su máxima expresión. En el canto XIV se lo presenta no sólo como el más temible de los guerreros musulmanes, sino como el que más combate al cristianismo:

e più d'ogni altro che facesse mostra,
era nimico della fede nostra. (476)

No sólo posee una religión contraria a la cristiana, sino que maldice a su propia religión y al cielo todo si algo no sale como esperaba:

e sì di questo l'anima s'accese
del Saracin, che non trovava loco:
sospira e freme con sì orribil faccia,
che gli elementi e tutto il ciel minaccia. (668)

Cuando Rodomonte, luego de haber perdido a Doralice, encuentra a Isabela, que tenía la intención de consagrar su vida a Dios tras su viudez, se ríe de sus intenciones; allí se destaca su poca fe y su desprecio a todo tipo de actitud devota:

Incontra se le fece, e col più molle
parlar che seppe, e col miglior sembiante,
di sua condizïone domandolle:
et ella ogni pensier gli spiegò inante;
come era per lasciare il mondo folle,
e farse amica a Dio con opre sante.
Ride il pagano altier ch'in Dio non crede,
d'ogni legge nimico e d'ogni fede. (1202)

Su creencia falsa se evidencia, por otra parte, cuando los musulmanes piden a su dios y no son escuchados, aspecto que se destaca en la obra de forma repetida. Un ejemplo de ello es el momento en que Dardinelo, guerrero musulmán, pide ayuda a Mahoma para vengar a sus compañeros muertos: a pesar de su rezo, Dardinelo muere a manos de Rinaldo:

Piglia una lancia, e va per far vendetta,
dicendo al suo Macon (s'udir lo puote),
che se morto Lucarnio in terra getta,
ne la moschea ne porrà l'arme vòte. (678)

En reiteradas ocasiones, aparece Rodomonte como blasfemo, en un grado mayor que muchos de sus compañeros de lucha:

sol Rodomonte sprezza di venire,
se non dove la via meno è sicura.
Dove nel caso disperato e rio
gli altri fan voti, egli bestemmia Dio. (512)

Lo mismo sucede cuando en el canto XV, se relata la reacción de Rodomonte ante un suceso que él mismo ha provocado: la caída de sus hombres a un foso y su muerte envueltos por el fuego:

Rivolgi gli occhi a quella valle inferna;
e quando vede il fuoco andar tant'alto,
e di sua gente il pianto ode e lo strido,
bestemmia il ciel con spaventoso grido. (522)

Respecto de las blasfemias de Rodomonte, Dini sostiene que, en estos casos:

una serie di omogenee scelte linguistiche rivela che l'impeto barbarico del pagano è da intendersi come l'orgogliosa, empia affermazione di un'individualità eccezionale che non vuole acconsentire ad alcun limite nè riconosce nulla sopra di sè. (106)

Calvino, a su vez, pone el acento en su armadura y destaca que “era appartenuta al suo antenato Nembrotte, quello della Torre di Babele, feroce bestemmiatore al par di lui” (56).

Rodomonte, ciego en su furia, aparece igualmente como un destructor de templos e iglesias cristianas:

Mentre di fuor con sì crudel battaglia,
odio, rabbia, furor l'un l'altro offende,
Rodomonte in Parigi il popul taglia,
le belle case e i sacri templi accende. (598)

Finalmente, en la última octava, el alma de Rodomonte, muerto a manos de Ruggero, sale de su cuerpo imprecando maldiciones al cielo:

Alle squalide ripe d'Acheronte,
sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa. (1994)

Mandricardo es otro de los personajes musulmanes a los que se lo muestra como blasfemo, en situaciones en las cuales no ocurren los sucesos esperados. El guerrero no logra parar a Orlando antes que realice su matanza, y esto lo enfurece:

Per duol bestemmia, e mostra invidia immensa
che venne tardi a così ricca mensa. (480)

Aparecen asimismo como adoradores de los astros, tal vez por falta de revelaciones. En el canto XVIII, Medoro busca desesperadamente el cuerpo de Dardinelo, su rey, y solicita ayuda a la luna. Sin embargo, el narrador se ocupa de destacar que los efectos de ese pedido son casuales:

Medoro in ciel divotamente fisse
verso la Luna gli occhi, e così disse:

-O santa dea, che dagli antichi nostri
debitamente sei detta triforme;
ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri
l'alta bellezza tua sotto più forme,
e ne le selve, di fere e di mostri
vai cacciatrice seguitando l'orme;
mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
che vivendo imitò tuoi studi santi-

La luna a quel pregar la nube aperse
(o fosse caso o pur la tanta fede),
bella come fu allor ch'ella s'offerse,
e nuda in braccio a Endimion si diede. (728)

A Ferragut insistentemente lo llaman “pagano”, como es el caso del capítulo I, durante su discusión con Argalía. En el canto XII, Ferragut se enfrenta a Orlando mientras ambos buscaban a Angélica. La fantasía del palacio de Atlante hace que al musulmán se le escape la figura de su amada de sus manos, y se enfurezca. En esa ocasión, el narrador destaca que Ferragut maldice a los propios profetas de su culto³².

³² Trivigante, conocido también como Termagante, un supuesto dios falso al que en la Edad Media se creía que los musulmanes adoraban. Aparece en cantares de gesta y otras obras; en *Cantar de Roldán*, cuando los musulmanes pierden la batalla de Roncesvalles, afrentan a su dios Tervagante. Asimismo en Pulci, L., *Morgante* (1480). Existen varias hipótesis sobre el origen de esta figura, ninguna se ha comprobado. En Nares, Robert : “Trivigant. The same as Termagant; Trivigante, Italian. A supposed deity of the Mahometans, whom our early writers seem to have confounded with pagans” [...]” After much dispute about the origin of the word, it seems to be most probable, that the Italian Trivigante is the earliest

Bestemmiando Macone e Trivigante,
e di sua legge ogni maestro e donno,
ritornò Ferrau verso la fonte,
u' ne l'erba giacea l'elmo del conte. (416)

Con respecto a este pasaje, Ferroni relaciona la frase “maestro e donno” con el canto XXXIII del “Inferno” de la *Commedia* de Dante Alighieri. Considera que es un ejemplo de calco del contexto original, sin ser del todo alterado en su significado (2008:172). Por otra parte, Looney destaca las fuentes clásicas de este canto y se enfoca en el inicio del mismo, en el que Ariosto recurre a la figura de Deméter, quien también busca desesperadamente a Perséfone (28).

Por último, Agramante jura en falso cuando promete ante Mahoma respetar el pacto que se ha propuesto durante el combate singular entre Rinaldo y Ruggero. Esto sucede en el canto XXXVIII:

Si levan quindi, e poi vanno all'altare
che riccamente avean pagani adorno;
ove giurò Agramante, ch'oltre al mare
con l'esercito suo faria ritorno,
et a Carlo daria tributo pare,
se restasse Ruggier vinto quel giorno;
e perpetua tra lor triegua saria,
coi patti c'avea Carlo detti pria.

E similmente e con parlar non basso,
chiamando in testimonio il gran Maumette,
sul libro ch 'in man tiene il suo papasso,
ciò che detto ha, tutto osservar promette” (1610)

Es posible observar entonces, junto con los términos despectivos, -como “infideli” o “pagan”, que designan a quienes son enemigos de la fe cristiana y practican un culto diferente, la presencia de representaciones negativas de los personajes musulmanes, como herejes y blasfemos. Aparecen como idólatras. Cuando realizan promesas a sus dioses o

word, and that the French Tervangant and the English Termagant, are both corrupted from it” (828). Por otra parte, Macon es un término que se utiliza para designar a Mahoma (475).

profetas, siempre las rompen, y manifiestan su enojo y maldicen cuando éstos no les otorgan lo que piden.

3.2.5. Cobardía y temor

Gran parte de los musulmanes, grupal e individualmente, son representados en la obra de Ariosto como cobardes y temerosos, contrariamente a los personajes cristianos.

Al momento de describir su actuación en el campo de batalla, el narrador comenta el pánico del ejército musulmán ante los guerreros cristianos. En el canto XII, se describe la lucha en París entre los ejércitos enemigos; allí se destaca la cobardía de los musulmanes, que los hace huir:

Una percossa a pena l'altra aspetta.
Ben tosto cominciâr tutti a fuggire;
e quando prima ne veniano in fretta
(perch'era sol, credeanselo inghiottire),
non è chi per levarsi de la stretta
l'amico aspetti, e cerchi insieme gire:
chi fugge a piedi in qua, chi colà sprona;
nessun domanda se la strada è buona. (426)

Muchas veces son obligados a pelear por un jefe musulmán, pero el narrador advierte que el miedo es su motor más grande:

Chi per virtù, chi per paura vale:
convien c'ognun per forza entri nel guado;
che qualunque s'adagia, il re d'Algiere,
Rodomonte crudele, uccide o fere. (512)

Cuando los musulmanes allí presentes ven a Rinaldo, aparece el temor que se expresa en sus cuerpos:

Al comparir del paladin di Francia,
dan segno i Mori alle future angosce:
tremare a tutti in man vedi la lancia,
i piedi in staffa, e ne l'arcion le cosce. (580)

Lo mismo ocurre cuando ven a Dardínelo enfrentarse con el paladín cristiano:

Un timor freddo tutto 'l sangue oppresse,

che gli Africani aveano in torno al core,
come vider Rinaldo che si messe
con tanta rabbia incontra a quel signore,
con quanta andria un leon ch'al prato avesse
visto un torel ch'ancor non senta amore. (716)

Una vez que Rinaldo mata a Dardinello, el pánico y el terror se apoderan del resto de la tropa, desencadenando una huída general. Ya no es posible sostener la lucha:

tal gli African, ch'avean qualche ritegno
mentre virtù lor Dardinello infuse,
ne vanno or sparti in questa parte e in quella,
che l'han veduto uscir morto di sella. (716)

Finalmente, ya derrotados y heridos rompen en llanto y se muestran temerosos ante lo que puede llegar a pasar en el futuro:

Tutta la note per gli alloggiamenti
dei mal sicuri Saracini oppressi
si versan pianti, gemiti e lamenti,
ma quanto più si può, cheti e soppressi.
Altri, perché gli amici hanno e i parenti
lasciati morti, et altri per se stessi,
che son feriti, e con disagio stanno:
ma più è la tema del futuro danno. (720)

A los musulmanes se los define generalmente como cobardes aun estando en grupo, siempre a punto de dejar la lucha. Para el ejército musulmán se usa el término “fuggire”, que tiene una connotación negativa:

Cominciavan le schiere a ritirarse
de 'Saracini, e si sarebbon volte
tutte a fuggir, spezzate, rotte e sparse,
per mai più non potere esser raccolte. (672)

Fugge la gente maura, di Zumara,
di Setta, di Marocco e di Canara.
Ma più degli altri fuggon quei d'Alzerbe,
a cui s'oppose il nobil giovinetto. (674)

Nuevamente en el canto XXXI aparece el temor a Rinaldo. Se trata del momento que llega al campo de batalla con sus recientes compañeros de viaje: Grifón, Aquilante, Sansoneto, Viviano y otros. Los musulmanes emprenden la huida, con sólo escuchar el nombre del guerrero cristiano:

Non fu sì ardito tra il popul pagano,
a cui non s'arricciassero le chiome,
quando senti 'Rinaldo e Montalbano'
sonar per l'aria, il formidato nome.
Fugge col campo d'Africa l'ispano,
né perde tempo a caricar le some;
ch'aspettar quella furia più non vuole,
ch'aver provata anco si piagne e duole. (1296)

Agramante es representado en varias ocasiones con poco valor y temor a los cristianos. En el canto XXXI, cuando ve a sus tropas huir despavoridas, se desconcierta; entonces acuden sus compañeros y consejeros para pedirle que se marche si no quiere morir. Asimismo, se señala que el jefe musulmán tomó el camino menos peligroso, y lo hizo lo más rápido posible. Con él huyen una gran cantidad de sus guerreros:

Il re Agramante al parer lor s'attene
ben ch'l partito fosse acerbo e duro.
Andò verso Arli, e parve aver le penne,
per quel camin che più trovò sicuro.
Oltre alle guide, in gran favor gli venne
che la partita fu per l'aer scuro.
Venti mila tra d'Africa e di Spagna
fur, ch'a Rinaldo uscîr fuor de la ragna. (1308)

Su temor aparece marcado nuevamente en el canto XXXIX, en el momento en que los cristianos están con ventaja en la batalla y todo parece estar decidido:

Pure Agramante la pugna sostiene;
e quando finalmente più non puote,
volta le spalle, e la via dritta tiene
alle porte non troppo indi remote. (1640)

La cobardía lo lleva a cerrar tras de sí las puertas y accesos dejando a su gente acorralada:

A mal partito era la gente rotta,
che per fuggir non potea ancor salvarsi;
ch' Agramante avea fatto per suo scampo
chiuder la porta ch' uscia verso il campo,
e fatto sopra il Rodano tagliare
i ponti tutti. Ah sfortunata plebe,
che dove del tiranno utile appare,
sempre è in conto di pecore e di zebe!. (1642)

En ese mismo canto el narrador señala cómo huyen las tropas musulmanas, presas del miedo, de la batalla con los cristianos, acción que los lleva a un final desgraciado:

La sfortunata ciurma si vuol tôrre
del gran periglio, e via più ognor vi corre.
Altri che l'ferro e l'inimico caccia,
nel mar si getta, e vi s'affoga e resta:
altri che muove a tempo piedi e braccia,
va per salvarsi o in quella barca o in questa;
ma quella, grave oltre il dover, lo scaccia,
e la man, per salir troppo molesta,
fa restare attaccata ne la sponda:
ritorna il resto a far sanguigna l'onda. (1646)

Igual situación de huida aparece referenciada en el canto XII. Mientras Orlando continúa la búsqueda de Angélica, se encuentra con dos tropas del ejército enemigo: las que están al mando de Alcirdo y Manilardo. No resultan un obstáculo para el héroe cristiano, que rápidamente mata a los musulmanes y provoca que el resto intente huir. En ese momento, se los describe como individuos cobardes:

Una percossa a pena l'altra aspetta.
Ben tosto cominciâr tutti a fuggire;
e quando prima ne veniano in fretta
(per ch'era sol, credeanselo inghiottire),
non è chi per levarsi de la stretta
l'amico aspetti, e cerchi insieme gire:
chi fugge a piedi in qua, chi colà sprona;
nessun domanda se la strada è buona. (426)

Come per l'aria, ove han sì larga piazza,
fuggon li storni da l'audace smerlo,
così di quella squadra ormai disfatta
altri cade, altri fugge, altri s'appiatta. (426)

El pánico puede observarse también en las actitudes de otros personajes musulmanes. Es el caso de Ferragut, quien en el canto I es preso del temor cuando se le aparece Argalía:

All'apparir che fece all'improvviso
de l'acqua l'ombra, ogni pelo arricciossi,
e scolorossi al Saracino il viso;
la voce, ch'era per uscir, fermossi. (12)

El mismo temor lo sufre el musulmán Gradaso cuando ve muerto a su rey Agramante: en su cuerpo se muestran los signos del horror que lo domina:

Come vide Gradasso d'Agramante
cadere il busto dal capo diviso;
tremò nel core e si smarrì nel viso;
e all'arrivar del cavallier d'Anglante
presago del suo mal, parve conquiso. (1730)

El rey Sobrino expresa el temor que siempre le han tenido a Rinaldo y su linaje en el canto XXXVIII, en una conversación entre los líderes musulmanes. En ella evalúan estrategias para la lucha. Allí Sobrino manifiesta sus dudas con respecto a la posibilidad de ganarle a las tropas del rey Carlos y señala:

Ch'Orlando non ci sia, ne aiuta; ch'ove
siàn pochi, forse alcun non ci saria.
ma per questo il periglio non rimuove,
se ben prolunga nostra sorte ria.
Ecci Rinaldo, che per molte prove
mostra che non minor d'Orlando sia:
c'è il suo lignaggio e tutti i paladini,
timore eterno a 'nostri Saracini. (1596)

Tanto la cobardía como el resto de los atributos que se le asignan a los musulmanes, rompen con la moderación propia del arquetipo del hombre blanco, europeo y cristiano. Constituyen los extremos de un continuum cuyo centro es el arquetipo ideal. El musulmán tiende a tener comportamientos excesivos y exagerados con respecto a este último, o bien no logra alcanzar el conjunto de atributos necesarios para constituir un hombre completo que responda a los intereses de la clase burguesa dominante. Este atributo colabora así en

la conformación de un individuo subordinado, no capacitado para dirigir ni gobernar ningún pueblo o territorio.

3.2.6. Torpeza, debilidad, falta de inteligencia e ingenuidad

Un atributo que aparece repetidamente en la construcción de las representaciones del Otro musulmán, siempre con connotaciones negativas y denigrantes, es la torpeza y escasa habilidad en la lucha armada, tanto en la aplicación de estrategias, en las relaciones con los otros, así como también la debilidad física y espiritual frente a los problemas. Asimismo, se destaca su escasez de inteligencia y de astucia, y su debilidad física y anímica. Son descriptos de forma general como un conjunto confuso, una turba indiferenciada, que como multitud no puede afrontar al ejército cristiano a causa de su desorganización, su falta de pericia con las armas y su ineptitud.

La ingenuidad se presenta en el personaje de Sacripante ya en el canto I, cuando Angélica lo engaña y lo convence de su virginidad. Allí el narrador utiliza la ironía para cuestionar la inteligencia del musulmán:

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
e l'invisibil fa vedere Amore.
Questo cretuto fu: che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.(24)

En el canto que narra el asalto a París por parte de los musulmanes, Rinaldo, antes de formar a los guerreros y comenzar el combate, inicia una arenga para animar a los cristianos. En dicho discurso, el paladín sostiene que no hay que temer, dado que el enemigo no es muy bueno para la lucha:

Ch'io non vi dia rotti i nemici, alcuno
non sia chi tema, e con poca contesa;
che gente male esperta tutta parmi,
senza possanza, senza cor, senz'armi. (578)

Posteriormente se dedica a pasar revista a las tropas musulmanas, en las que no encuentra pericia alguna:

D’Africa v’era la men trista gente;
ben che né questa ancor gran prezzo vaglia.
Dardinel la sua mosse incontinente,
e male armata, e peggio usa in battaglia;
ben ch’egli in capo avea l’elmo lucente,
e tutto era coperto a piastra e a maglia.
Io creto che la quarta miglior sia,
con la qual Isolier dietro venia. (584)

En el canto XXVI, durante una pelea ocasionada deliberadamente por Ruggero, maganceses³³ y musulmanes se confunden y creen que el ataque proviene del otro, sin saber que el paladín cristiano era el responsable; de este modo, se construye igual que en los casos anteriores la idea de la poca astucia e inteligencia en la batalla de los musulmanes. En la misma contienda, el narrador señala, utilizando la ironía, la debilidad de los guerreros para la lucha:

Bastò di quattro l’animo e il valore
a far ch’un campo e l’altro andasse rotto.
Non restave arme, a chi fuggia, migliore
che quella che si porta più di sotto. (1060)

El rey de los ejércitos musulmanes, Agramante, aparece en la obra como un líder poco estratégico, torpe en sus decisiones, y que en ocasiones provoca problemas entre sus mismos guerreros.

Pio Rajna ya había señalado la construcción negativa de su figura en el marco de una representación denigrante de todos los personajes musulmanes. En cuanto a Agramante, a quien considera “ottimo condottiero, prode combattente, uomo che nelle sventure manifesta nobilissimi sensi”, sin embargo, “è deturpato dalla violazione dei patti giurati ad Arli” (1900:59). El autor sostiene que ser musulmán en el *Orlando furioso* es el requisito para ser representado con connotaciones negativas: “basterà adorare Maometto per essere, o poco o tanto, messi in mala vista” (1900:59).

Es así como en uno de sus ataques a París no prevé las consecuencias de su mala estrategia, y pone a sus hombres en peligro. El narrador retoma su relato, que había dejado en el canto anterior, para contar su decisión equivocada:

³³ Calvino se refiere a la tradición negativa de la casa de Maganza: “I membri della casa di Maganza sono, nell’epopea carolingia, dei traditori per eccellenza. Nella *Chanson de Roland*, testo capostipite di questa tradizione che narra, però, le ultime vicende della vita di Orlando, è appppunto un maganzese, Gano, a perpetrare el tradimento che porterà alla morte del paladino (18).

Io vi lasciai, come assaltato avea
Agramante una porta della terra,
che trovar senza guardia si credea:
né più riparo altrove il passo serra;
perché in persona Carlo la tenea,
et avea seco i mastri de la guerra,
duo Guidi, duo Angelini; uno Angeliero,
Avino, Avolio, Otone e Berlingiero. (570)

Se lo muestra igualmente poco hábil para manejar las discusiones internas de su ejército. De tal modo, promueve la lucha entre Ruggero, Gradasso y Mandricardo, a pesar de que sus compañeros le sugieren que no lo permita:

S'affatica Agramante, ne disciorre,
ne Marsilio con lui, sa questo intrico:
ne solamente non li può disporre
che voglia l'un de l'altro essere amico;
ma che Ruggiero a Mandricardo tórre
lasci lo scudo del Troiano antico,
o Gradasso la spada non gli vieti
tanto che questa o quella lite accheti" (1242)

Ma Sobrino e Marsilio, e chi più intende
e vede ciò che nuoce e ciò che giova,
biasma questa battaglia, et Agramante,
che voglia comportar che vada inante. (1246)

Del mismo modo, se presenta como poco hábil en la lucha a Sacripante; tal es así, que en el canto I es vencido por una mujer, Bradamante, motivo de ironía por parte del narrador: éste señala no sólo su ineptitud y poca experiencia, sino el hecho de haber sido vencido por una dama, sin saberlo:

A piedi è l'un, l'altro a cavallo: or quale
credete ch' abbia il Saracin vantaggio?
Né ve n'ha però alcun; che così vale
forse ancor men ch'uno inesperto paggio;
che 'l destrier per istinto naturale
non volea fare al suo signore oltraggio:
né con man, né con spron potea il Circasso
farlo a volontà sua muover mai passo. (38)

Unas estrofas más adelante, se ironiza sobre tal situación embarazosa para Sacripante:

Quindi cercando Bradamente già
l'amante suo, ch'avea nome dal padre,
così sicura senza compagnia,
come avesse in sua guardia mille squadre:
e fatto ch'ebbe il re di Circassia
battere il volto dell'antiqua madre,
traversò un bosco, e dopo il bosco un monte,
tanto che giunse ad una bella fonte. (48)

Gradaso, rey musulmán de Sericana, fracasa frente al mago Atlante, hecho narrado igualmente en el canto II. Se lo muestra incompetente en la lucha, ya que no puede provocar heridas a su oponente:

Sopra Gradasso il mago l'asta roppe;
ferì Gradasso il vento e l'aria vana:
per questo il volator non interrompe
il batter l'ale, e quindi s'allontana.
Il grave scontro fa chinare le groppe
sul verde prato alla gagliarda alfana. (56)

Mandricardo se muestra igualmente torpe en la lucha con Orlando por las armas de este último, suceso que se narra en el canto XXIII. Allí aparece cometiendo un error cuando ataca al conde, a causa de lo cual su caballo corre desenfrenado con él montado arriba, mientras grita y realiza ademanes de forma grotesca:

Il pagan per orgoglio al destrier grida,
e con mani e con piedi il batte spesso;
e, come non sia bestia, lo minaccia
perché si fermi, e tuttavia più il caccia” (940)

Già corso avea tre miglia, e seguiva oltra,
s'un fosso a quel desir non era avverso;
che, senza aver nel fondo o letto o coltra,
ricevé l'uno e l'altro in sé riverso. (942)

Diè Mandricardo in terra aspra percossa;
né però si fiaccò né si roppe ossa.
Quivi si ferma il corridore al fine,

ma non si può guidar, che non ha freno. (942)

Finalmente, Rodomonte, la figura más negativa entre los personajes musulmanes, comete un acto de desinteligencia y torpeza cuando, engañado por Isabella la mata sin intención de hacerlo; la doncella le tiende una trampa, buscando morir a causa del dolor que siente por la muerte de Zerbino:

Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,
incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.
Quel uom bestial le prestò fede, e scórse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che del ben capo, già d'Amore albergo,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo. (1216)

En este episodio Calvino observa la falta de ingenio del musulmán y por el contrario, la capacidad e inteligencia de Isabela:

La storia grottesca sembra stia per trionfare sulla storia lacrimosa: invece è Isabella a vincere. Vince facendose uccidere, obbligando con uno strattagemma il guerriero sciocco e brutale a una soluzione tragica lontana dalle sue intenzioni. (101)

Por otra parte, el mismo autor destaca que “le done si fan gioco di lui” (104). Barbolani propone leer este pasaje desde los sentidos opuestos que involucra. Señala que “Ariosto une así a la barbarie de Rodomonte un sentido brutal de expiación y lleva al extremo más trágico el binomio literario de amor y muerte” (145).

Su irracionalidad lo lleva a desafiar a quien pretenda pasar por un puente que él mismo había construido; los despojos del viajero que perdiera la lucha con Rodomonte – el cual esperaba pacientemente que los caminantes o jinetes, moros o cristianos, pasaran por allí- servirían para un sepulcro que el guerrero musulmán había erigido en honor a Isabela (2005:1218). Logra vencer a casi todos; sin embargo, nuevamente se lo muestra torpe y confiado cuando intenta pasar por allí Bradamante, quien lo vence sin mayores dificultades, dejándolo sorprendido:

Ella si volta, e contra l'abbattuto
pagan ritorna; e con leggiadro motto:

-Or puoi –disse- veder chi abbia perduto,
e a chi di noi tocchi di star di sotto-.
Di maraviglia il pagan resta muto,
ch'una donna a cader l'abbia condotto;
e far risposta non poté o non volle,
e fu come uom pien di stupore e folle. (1478)

De este modo, la imagen de Rodomonte se configura de igual forma que en el caso de los restantes personajes musulmanes, con rasgos de desinteligencia, torpeza, ingenuidad y debilidad.

3.2.7. Lujuria, abuso, engaño y acoso a las mujeres

En el *Orlando furioso*, los musulmanes son representados realizando prácticas sexuales desviadas con respecto a lo que se considera la norma: sus costumbres no son las aceptadas por la Iglesia cristiana; no sólo se trata de costumbres extrañas: implican asimismo el abuso de poder para obtener un favor sexual de una mujer, generalmente cristiana. Los musulmanes aparecen en el texto como inmorales, depravados, lujuriosos.

Estos rasgos no son propios de las representaciones ariostescas: se originan en las interpretaciones del Corán en la Edad Media, y en las costumbres polígamas³⁴, entre otros aspectos de los árabes, aún antes de la aparición del islam. Posteriormente, la Modernidad reformula las representaciones medievales en función de sus nuevos objetivos: de este modo, se agregan matices a dichas representaciones diferentes de las que circulaban en la época medieval. En la Edad Media se consideraba al islam como la religión de los placeres mundanos, en contraposición con la religión cristiana, que prometía el goce de una vida después de la muerte³⁵.

En el texto que nos ocupa, los musulmanes son representados negativamente en torno a estos atributos: son lascivos, depravados, lujuriosos. Gozan de los placeres carnales sin preocuparse de la moral e intercambian mujeres como si fueran objetos.

Encontramos ejemplos de estos atributos a lo largo de toda la obra. Uno de los personajes que muestra un interés en engañar a una dama para obtener favores sexuales es Sacripante. Este suceso ocurre en el canto I en el momento en que Angélica, perseguida

³⁴ Los autores cristianos subrayaron esta actitud, que luego llevaron a la totalidad de los individuos musulmanes y a la religión misma, construyendo representaciones de individuos depravados.

³⁵ Este pensamiento se conoce sobre todo por textos apologéticos, muchas veces en forma de intercambios epistolares, que abordaban temas claves acerca de las diferencias entre cristianos y musulmanes, y en el caso de algunos de ellos, como el *Risâlat- al Kindî*, ataca la doctrina musulmana y defiende la cristiana; es por esa razón que se cree que fue escrito por un cristiano. Véase Fernández Muñoz en Barceló (2005).

por Rinaldo y Ferragut, se encuentra a la orilla del río, en una pradera rodeada de árboles: allí Sacripante piensa en cómo va a aprovechar esa oportunidad:

Corrò la fresca e matutina rosa
che, tardando, stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostre disdegnosa,
a talor mesta e flebil se ne stia:
non starò per repulsa o finto sdegno,
ch'io non adombri e incarni il mio disegno. (24)

Pavlova encuentra que la actitud que Ariosto imprime a este personaje se aleja del amor y cortesía que se hallaban presentes en el *Orlando innamorato* de Boiardo: por el contrario, observa el hecho y su configuración en el texto como cercano a una violación (218).

En otras ocasiones, los musulmanes se obsesionan con una dama y luego la cambian por otra, siguiendo sus deseos impulsivos; así sucede con Rodomonte, quien olvida a Doralice en cuanto ve a Isabela:

Tosto che 'l Saracin vide la bella
donna apparir, messe il pensiero al fondo,
ch'avea di biasmar sempre e d'odiar quella
schiera gentil che pur adorna il mondo.
E ben gli par dignissima Issabella,
in cui locar debba il suo amor secondo,
e spenger totalmente il primo, a modo
che da l'asse si trae chiodo con chiodo. (1202)

Con respecto a este suceso, Calvino pone el énfasis justamente en la respuesta impulsiva de Rodomonte:

Isabella incontra un prepotente che le sbarra la strada e le fa oltraggio. È Rodomonte: sdegnato contra le donne per il tradimento della sua Doralice e contro Agramante perché non ha saputo fargli giustizia, il re d'Algeri s'è ritirato alle foci del Rodano vicino a una chiesetta abbandonata. Deciso a dissuadere Isabella dal farsi monaca, Rodomonte scaglia nel fiume l'eremita e si getta sulla giovane. (101)

Por el contrario, Weaver considera la relación entre Rodomonte y Doralice como una historia de sufrimiento por amor (127). De este modo, ubica este episodio al mismo nivel que el amor de Orlando por Angélica y el de Bradamante por Ruggero. Es el amor el que, según Weaver, lleva a Rodomonte a la locura, así como sucede con Orlando (133).

Otros musulmanes, como Mandricardo, son amantes de mujeres comprometidas con otros:

Ma quel che più fiata e più di piatto
con lei fu mentre il sol stava sotterra,
e sapea quanto avea di certo in mano,
ridea del popular giudizio vano. (1148)

El mismo personaje engaña a Doralice, esperando que algún día lo quiera, y, por lo tanto, la rapta. Como si fuera un objeto más dentro de su botín, Mandricardo decide tomarla para sí y lo hace, guiado por su deseo:

Allei però non si concede tanto,
che del travaglio suo le doni il frutto;
ben che piangendo ella dimostri, quanto
possa donna mostrar, dolore e lutto.
Egli, sperando volgerle quel pianto
in sommo gaudio, era disposto al tutto
menarla seco; e sopra un bianco ubino
montar la fece, e tornò al suo camino. (486)

El musulmán no registra el sufrimiento de Doralice que llora amargamente, y, por el contrario, disfruta del paseo; se lo representa como un personaje pervertido y perverso, que sólo busca satisfacer su deseo y no tiene en cuenta el de la dama, a la que se califica como un trofeo de caza:

De la gran preda il Tartaro contento,
che fortuna e valor gli ha posta innanzi;
di trovar quel dal negro vestimento
non par ch'abbia la fretta ch'avea dianzi.
Correva dianzi: or viene adagio e lento;
e pensa tuttavia dove si stanzi,
dove ritruovi alcun commodo loco,
per esalar tanto amoroso foco. (488)

En relación a este episodio Micciché caracteriza a Mandricardo como “seductor”:

L'eroe dimostra dunque un animo cortese, pronto ad accogliere in sé il sentimento amoroso. Prigioniero com'è dalla passione, «sperando di volgerle quel pianto / in sommo gaudio» (*Fur.* XIV, ott. 53) rapisce la donzella, già promessa sposa di Rodomonte (21)

De este modo, acentúa, a diferencia de lo propuesto en este trabajo, los rasgos positivos del personaje, incluso en lo que respecta al lenguaje que usa para su conquista:

Mandricardo si dimostra, una volta di più, un personaggio molto abile nell'uso del linguaggio, soprattutto quello cortese-amoroso. Doralice, conquistata dalle parole (e dalle bugie!) del Tartaro, gli si concederà poco dopo in un villaggio di pastori. (23).

En el mismo sentido, Giudicetti señala que la crítica se ha ocupado mayormente de los rasgos negativos de los musulmanes y se focaliza en las virtudes tanto de Mandricardo como de Rodomonte, dado que:

Essi rappresentano in primo luogo altri valori, i quali sotto il profilo della poetica ariostesca sono tendenzialmente di segno positivo; che essi [...] sono vincitori in quanto toccano maggiormente il cuore dei lettori rispetto a personaggi più morali e più monolitici di loro. (73)

Tanto Micciché como Giudicetti parten de una visión que deja de lado lo político en su análisis, por lo que su posición crítica implica un abordaje de los personajes musulmanes en su calidad de héroes y caballeros, y en este sentido, los ubica en un mismo conjunto con los personajes cristianos. No se toman en cuenta las motivaciones que harían conveniente representar al hombre no blanco, no europeo y no cristiano musulmán como una figura perversa, y con tal objetivo, destacar sus atributos negativos.

Mandricardo, en este sentido, aparece frecuentemente realizando acciones de manipulación con respecto a las damas que le interesan. En el canto XXVI, ve a Marfisa vestida con ropajes femeninos y se le ocurre que puede usarla como objeto de intercambio, con la finalidad de que Rodomonte le devuelva a Doralice:

Tosto che vede il Tartaro Marfisa,
per la credenza c'ha di guadagnarla,
in ricompensa e in cambio ugual s'avisa
di Doralice, a Rodomonte darla;
sì come Amor si regga a questa guisa,

che vender la sua donna o permutarla
possa l'amante, né a raggion s'attrista,
se quanto una ne perde, una n'acquista.

Per dunque provedergli di donzella,
acciò per sé quest'altra si ritegna,
Marfisa, che gli par leggiadra e bella,
e d'ogni cavallier femina degna,
come abbia ad aver questa, come quella,
subito cara, a lui donar disegna. (1078)

La poligamia, el intercambio de mujeres, el tratamiento de la mujer como una propiedad, la imposición y el intento de abuso, son comunes a los personajes varones musulmanes.

3.3. A modo de síntesis

Podemos observar que en el *Orlando furioso* las representaciones del Otro musulmán dentro de la categoría del Otro no blanco, no europeo y no cristiano, adquieren forma a partir de atributos negativos. Los que aparecen con mayor frecuencia para construir la imagen del musulmán son la fealdad, la ferocidad y la condición violenta, la ira y la soberbia. De igual modo, se los representa como blasfemos y herejes, en una continuidad con las ideas y pensamientos propios de la Edad Media.

Se muestran como rasgos distintivos la cobardía y el temor, y en el caso de su participación en las luchas armadas contra los cristianos, se destaca de los musulmanes su torpeza, poca habilidad en el manejo de las armas, y en muchos casos, una debilidad marcada con respecto a los individuos del ejército cristiano.

En cuanto a sus condiciones personales, se representa a los musulmanes con falta de astucia e inteligencia para resolver conflictos y situaciones que se les presentan, e igualmente se le asigna un rasgo de ingenuidad que los transforma en individuos expuestos a los engaños del enemigo.

En lo que respecta a su actitud ante las mujeres, los musulmanes aparecen plasmados en el texto como personajes que no pueden refrenar sus impulsos sexuales, que engañan a las mujeres para conseguir sus objetivos, abusadores, raptos de mujeres que tienen un compromiso con otros hombres, casi siempre cristianos.

Pagliardini, quien aborda la aparición de estos personajes –tanto musulmanes como cristianos- en la épica caballeresca italiana, registra una continuidad en la presencia de “estereotipos” sobre los grupos citados. Sin embargo, si bien refiere a los rasgos o caracteres físicos denigrantes que se les otorgan a los musulmanes, o a la estatura o tamaño mayor, o a la monstruosidad, considera que:

è del tutto impossibile individuare in queste opere personaggi che possano incarnare pienamente il modello di eroe positivo – nostro – cristiano, e antiteticamente quello di eroe negativo – altro – pagano, in quanto i valori positivi o negativi vengono attribuiti ad una rete di personaggi, cristiani o pagani che siano, fra i quali le alleanze diventano uno schema di aggregazione temporaneo e aperto che può comprendere indifferentemente personaggi coetnici o etero-etnici, pur resistendo sullo sfondo (soprattutto nel *Morgante* e nell'*Orlando furioso*) il motivo narrativo generale della guerra fra cristiani e saraceni. (2008:56).

En el mismo sentido, Calvino refiere que no existe diferencia entre ambos tipos narrativos en el texto de Ariosto:

L'essere 'di fè diversa' non significa molto di piú, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera. I tempi delle Crociate in cui il ciclo del Paladini aveva assunto un valore simbolico di lotta per la vita e per la morte tra la Cristianità e l'Islam, sono lontani. In verità, nessun passo avanti sembra si sia fatto per comprendere gli 'altri', gli 'infideli', i 'Mori': si continua a parlare dei Maomettani come di 'pagani' e adoratori di idoli, si attribuisce loro il culto d'una strampalata trinità mitologica [...]. Però essi sono rappresentati su un piano di parità con i Cristiani per quel che riguarda il valore e la civiltà; e senza quasi nessuna caratterizzazione esotica, o notazione di costumi diversi da quelli d'Occidente. (XXVII).

La postura de Calvino se articula desde un pensamiento que concibe personajes como arquetipos universales, no anclados en la historia, sino por el contrario, que no responden ni son atravesados por condiciones y situaciones de la vida social. Por el contrario, en este análisis se considera que dicho enfoque reduce la mirada sobre los personajes, y pone en un nivel de igualdad a musulmanes y cristianos, dejando de lado las diferencias con las cuales se configuran.

Schwarz Lausten toma asimismo esta afirmación de Calvino para expresar su desacuerdo. Sostiene la autora que hay una tendencia en la crítica a acentuar los rasgos positivos de los musulmanes:

L'analisi di Calvino rappresenta bene non solo la sua generazione di studiosi di Ariosto, ma anche una tendenza tuttora dominante nella critica ariostesca a idealizzare la descrizione rispettosa e positiva dei Saraceni ignorando tra l'altro il legame di questa tematica con il contesto storico e intellettuale del poema. (2014:261)

De este modo, Schwarz Lausten se propone introducir matices en este punto, aunque se enfoca específicamente en los turcos, y no en los musulmanes en general, estableciendo una relación entre su aparición en el *Furioso* y el temor que existía en el período en que fue escrito a una invasión turca:

The image of Turks and Saracens in the *Furioso* should be taken as part of the discourse about the Turkish menace in the fifteenth and sixteenth centuries, and as a consequence it might also be interpreted as a contribution to the very idea of Europe understood as a Christian unity. (2019:100)

Sin embargo, diversos autores sostienen al respecto que en el momento histórico en que Ariosto escribía su poema, la amenaza turca no era tal, y que la presencia de personajes de tal origen en el texto podría responder a una convención literaria tomada de la tradición, más que a un temor real: es el caso de Cavallo, quien señala que el llamamiento a proteger la Cristiandad del canto XVI tiene que ver con un deseo de una “nueva Cruzada”, y que “this new call for a crusade, however, like the one prompted by Astolfo’s visit to Jerusalem, is not dictated by current events since, as noted in the previous chapter, this period was one of decreased danger from the Turks” (2013:175)

Un pensamiento acorde con el de Cavallo expresa Di Gesù, quien relaciona la aparición de los turcos en el *Orlando furioso* con una tradición literaria anterior, la “poesía civile del Rinascimento” (18) y lo considera una retórica más que un hecho basado en los acontecimientos históricos:

Negli anni in cui Ariosto componeva il suo capolavoro e ne licenziava le varie edizioni, gli ottomani non costituivano più un pericolo incombente per l'Europa. Nel saggio summenzionato, è lo stesso Dionisotti a segnalare che, già dall'inizio degli anni Venti del Cinquecento, per Venezia la minaccia turca si era fatta assai più debole: effettivamente, l'impero ottomano aveva dirottato le proprie mire espansionistiche, sul fronte orientale. (21)

El autor relaciona la presencia de tales personajes con la crisis italiana de aquel momento histórico y con la reflexión sobre la necesidad de una unidad de los territorios europeos frente a las amenazas externas, y no tanto con un temor real a los turcos:

Sicuramente, come ha osservato ancora Jo Ann Cavallo, “l’accordo del 1503 tra Venezia e l’Impero ottomano segnò l’inizio di un disimpegno turco dall’Europa che durò fino al 1521, e pertanto gli anni corrispondenti alla composizione del *Furioso* furono virtualmente estranei al pericolo di un’aggressione ottomana”. (22)

A pesar de que le asigna una función retórica, Di Gesù observa la representación negativa de los turcos en la obra, y suscribe varios de los atributos que coinciden con los propuestos en este trabajo para los musulmanes en general:

Il Turco è raffigurato sovente ricorrendo all’allegoria animale: come una bestia feroce (cane, lupo) ovvero, più frequentemente, attingendo all’araldica e alla mitologia, come un serpente, di volta in volta preda dell’aquila (la Spagna imperiale), del gallo (la Francia), del leone (Venezia). La cornice retorica di gran parte di questa topica è, naturalmente, la crociata contro l’infedele, da condurre in nome di Cristo. Ne consegue che al nemico si addicano appellativi quali “empio”, “ingiusto”, “bugiardo”, “ribelle”, “infetta gente”, mentre l’esortazione alla guerra santa ricorre a un repertorio e a un immaginario culturale che, prevedibilmente, a sua volta attinge all’età antica e medievale. (22).

Se propone aquí, en cambio, que la gran cantidad de atributos referidos anteriormente de carácter negativo, denigrantes y descalificadores— y que se concentran exponencialmente en la figura de Rodomonte— se encuentran en el fundamento de la construcción de la representación de este sujeto como un individuo que constituye un peligro para la sociedad, no confiable, que no puede ejercer un gobierno ya que no puede controlarse a sí mismo; no posee rasgos de moderación, dado que no tiene la capacidad de atemperarse ante los imprevistos; toma decisiones apresuradas, perjudicando así a otros; no protege a los suyos y se comporta de manera impulsiva. Los musulmanes son representados como seres que, en definitiva, necesitan ser sometidos y gobernados, justificando así las acciones que iban a ocurrir durante los procesos de expansión y colonización europeas.

4. Representaciones del hombre no blanco, no europeo y no cristiano : el Otro no musulmán.

4.1. Introducción

La crítica ariostesca se ha ocupado, como ya se ha descrito en el capítulo anterior, en muy escasa medida de los atributos y representaciones del Otro. Entre sus aportes, ha abordado la presencia de musulmanes y cristianos, particularmente las relaciones entre ellos en el contexto de la guerra religiosa. Sin embargo, no se han desarrollado con el suficiente detenimiento crítico las representaciones de otras figuras o personajes no cristianos ni musulmanes.

En este capítulo se propone un recorrido por el texto literario con el fin de observar la presencia y la forma de representar aquellos personajes hombres, no blancos, no europeos, no cristianos y no musulmanes y rastrear los atributos que se les asignan que, en la mayoría de los casos, tienen connotaciones negativas. En este sentido, es posible observar que en las representaciones construidas en torno a dichas figuras convergen atributos que conforman la idea estereotipada de personajes con conductas crueles o desviadas de las normas aceptadas.

Estimamos conveniente pensarlos en conjunto con el paisaje que ellos habitan, dado que en el texto existe una relación estrecha entre los personajes y los lugares que les sirven de residencia o se constituyen como su lugar de origen y nacimiento.

Mitchell señala la forma en que se “naturaliza” el paisaje, entendiendo a éste como una formación histórica particular asociada con el colonialismo europeo. Sostiene que:

los imperios se mueven externamente en el espacio como un modo de moverse hacia adelante en el tiempo: la “perspectiva” que se abre no es solamente una escena espacial, sino un futuro proyectado de “desarrollo” y explotación. (10)

En ese mismo sentido, Cosgrove refiere al paisaje como un elemento importante dentro de los estudios poscoloniales a la hora de examinar los aspectos culturales del colonialismo. Indica que:

La colonización supuso cierta ceguera a los paisajes culturales preexistentes, algo que se hizo evidente en su consideración como

“nuevos mundos”, junglas o edenes recién descubiertos. Los anteriores ocupantes se asociaban con la naturaleza por medio de un número limitado de tropos paisajísticos que provenían del bagaje de estereotipos europeos: inocentes de la edad de oro, salvajes sin domesticar, caníbales, cazadores y recolectores nómadas y pastorales. En cada uno de estos casos se los consideraba más como súbditos de la naturaleza que como sus amos. Sus paisajes no podían por tanto ser “culturales”. (25)

En este trabajo se aludirá -junto con la referencia a los pueblos- a los paisajes que el narrador construye en el *Orlando furioso*, que en conexión con los personajes que lo habitan, son descriptos a partir de una estética compuesta de aspectos negativos y deslegitimantes.

No existe gran cantidad de estudios que aborden, por ejemplo, la figura del Otro habitante de Irlanda, o de regiones europeas no centrales entre la crítica ariostesca. Es posible pensar que los Otros concebidos como tales desde una mirada hegemónica son, desde hace largo tiempo, y acrecentado por los sucesos contemporáneos en Estados Unidos, los musulmanes.

El foco de atención puesto en esta categoría de no europeo, ha impedido hacer visibles las diversidades presentes en la obra que nos ocupa, individuos hombres no europeos pertenecientes a territorios alejados de las potencias capitalistas centrales, que no se han dejado someter por el poder hegemónico, han conservado sus tradiciones culturales, o se han rebelado ante quienes han pretendido colonizarlos.

En el texto, los paisajes descriptos por el narrador están inextricablemente ligados a quienes los habitan conformando una unidad compleja, por lo que es necesario aludir a ellos como paisajes Otros, diversos, atravesados por los mismos estereotipos que afectan a los personajes. Es posible observar, en consecuencia, que los lugares en el *Orlando furioso* responden a la misma lógica con la cual se construyen las representaciones del Otro hombre no blanco, no europeo y no cristiano, es decir que, aquellos lugares que son ocupados por pueblos o individuos que responden a dicha categoría, son descriptos igualmente como paisajes oscuros, con climas hostiles, imposibles de habitar o difíciles de atravesar; lugares salvajes, impenetrables, acordes con quienes los pueblan de forma permanente.

En este capítulo se sostiene que dichas representaciones negativas acompañan la necesidad de ubicar al Otro hombre, no blanco, no europeo y no cristiano y al lugar que estos individuos habitan, en una posición de subordinación con respecto al hombre

blanco, europeo y cristiano, con el objetivo de destacar la necesidad de dominación por parte de este último sobre aquellos territorios inhóspitos y sus gentes. De este modo, se justifican desde el discurso, como ya se ha señalado, las pretensiones de expansión, conquista y colonización europea.

Es importante indicar que se optará por el término “paisaje” como categoría que refiere a los sitios descriptos, dejando de lado otros como “lugar”, o “territorio”. No es el objeto de este trabajo profundizar cada uno de los términos; Sin embargo, es necesario aclarar que la categoría “paisaje”, a partir del giro que ha tomado a lo largo de las últimas décadas -en consonancia con el “giro cultural” de las teorías de los años 80’ ya desarrollado en la descripción metodológica- implica una complejidad en tanto aúna una multiplicidad de factores estéticos, políticos, culturales, económicos e históricos³⁷

La categoría paisaje implica la subjetividad de la mirada de quien lo construye, y no está centrado en el espacio concreto y material que llamamos territorio y que, la mayoría de las veces, está identificado con la idea de nación.

Por lo tanto, se hará referencia a los diversos paisajes y sus Otros, con el objetivo de rastrear aquellas representaciones de esta unidad que constituyen los lugares y quienes los habitan en el *Orlando furioso*, que presentan connotaciones negativas y denigrantes, a fin de justificar los viajes desde las regiones hegemónicas hacia territorios desconocidos, y su posesión territorial.

Este capítulo indaga en las representaciones de individuos hombres no blancos, no europeos, no cristianos y no musulmanes y los paisajes en que habitan partiendo de una lectura poscolonial, que permite interpretar la relación entre la perspectiva desde la cual se configuran dichos paisajes –la mirada imperial, que configura un paisaje colonial-

³⁷ El concepto de paisaje, igual que el de territorio, tiene una diversidad de significados y matices. Binni (1968) lo aborda a partir de la relación realidad/ficción y los recursos narrativos que Ariosto utiliza para configurarlo; Cosgrove (2002) establece la relación paisaje/imaginación geográfica, acentuando su carácter de representación. Señala, asimismo, la importancia del concepto de paisaje para los estudios poscoloniales, y describe lo que él denomina “paisaje colonial”; en el mismo sentido que Binni, Farnetti (2003) apunta a desentrañar las semejanzas y diferencias entre los paisajes imaginados por Ariosto y sus posibles correspondencias con lugares reales, propios de la época en que escribió su obra, poniendo el énfasis en la mimesis que todo paisaje literario supone; Rossi (2006) lee los paisajes desde un enfoque similar; Motta (2012) otorga un sentido simbólico a los elementos del paisaje; Simmel (2013) propone diferenciar naturaleza y paisaje; por su parte, Spinelli (2015) realiza un análisis del imaginario cosmográfico del *Orlando furioso* estableciendo relaciones con el material cartográfico de la época; Nogué (2016) concibe al paisaje como construcción social y cultural que, como tal, encierra valores y significaciones diversas; Panico y Pace (2017) proponen al paisaje ariostesco como un “escenario teatral” donde se desarrollan las acciones de los personajes. Finalmente, Fersuoch (2017) establece una relación entre personajes y ambiente, de un modo determinista.

y la pretensión de legitimar la misión colonizadora por parte de las potencias europeas con poder económico para la conquista de nuevos territorios.

Por otra parte, así como se ha abordado el análisis de la representación del Otro musulmán, el enfoque estará puesto en la representación de determinados grupos poblacionales, que junto con los paisajes que los contienen son calificados como inferiores al hombre blanco, europeo y cristiano.

Este capítulo abarcará cuatro grandes grupos de individuos correspondientes a los cuatro puntos cardinales presentes en la obra: los pueblos nórdicos, los orientales, los africanos y los americanos.

4.2. Los Otros de tierras frías y lejanas: los pueblos nórdicos

Entre los lugares que habitan los Otros hombres, no blancos, no europeos y no cristianos se encuentra la de un territorio “oltre l’Irlanda” (278), la llamada Isla de Ebuda. Este episodio se narra en el canto IX, y las peripecias que resultan de él se extienden hasta el XII³⁸. Mientras Orlando recorre Francia en busca de su amada Angélica e intenta resolver cómo cruzar un río, una doncella en un barco se le acerca y le propone cruzarlo a cambio de que él le prometa acometer una empresa, que es “la più giusta del mondo e la più onesta” (278). La dama le cuenta que si acepta, deberá ir a reunirse con el rey de Hibernia, quien se prepara para destruir la isla de Ebuda. Allí aparece por primera vez una apreciación sobre dicho lugar, al cual se lo califica negativamente:

Si che s’avete, cavallier, desire
di por per me ne l’altra ripa i passi,
promettetemi, prima che finire
quest’altro mese prossimo si lassì,
ch’al re d’Ibernia v’anderete a unire,
appresso al qual la bella armata fassi
per distrugger quell’isola d’Ebuda,
che, di quante il mar cinge, è la più cruda. (278)

En Ibernia rige una ley muy particular, que obliga a sus habitantes a capturar jóvenes mujeres con el objetivo de alimentar a un monstruo que los acecha:

³⁸ Este episodio ha sido abordado por Binni (1968), quien lo inscribe bajo la lógica del viaje; Calvino analiza cómo fue narrado este pasaje por Ariosto (1988); con el mismo sentido de lectura, lo introduce Ferroni (2008). A su vez, Ciordia (2012) analiza la representación del espacio y el tiempo en relación a la noción de verosimilitud, tomando como base este episodio.

Voi dovete saper ch'oltre l'Irlanda,
fra molte che vi son, l'isola giace
nomata Ebuda, che per legge manda
rubando intorno il suo popul rapace;
e quante donne può pigliar, vivanda
tutte destina a un animal vorace,
che viene ogni dì al lito, e sempre nuova
donna o donzella, onde si pasca, truova;

che mercanti e corsar che vanno attorno,
ve ne fan copia, e più delle più belle.
Ben potete contare, una per giorno,
quante morte vi sian donne e donzelle. (278)

Orlando, finalmente acepta el desafío, dado que no puede tolerar “alcun atto iniquo e brutto” (278).

La isla, como es posible observar, se describe como “la più cruda” a causa de sus condiciones climáticas. Asimismo, el narrador aporta una nueva calificación: cuando relata cómo había afectado el relato de la dama a Orlando, comenta que el paladín quiere partir rápidamente hacia ese “iniquo regno” (280). Junto con sus habitantes, la isla presenta connotaciones negativas, lo cual se pone además en relación con su ubicación. La lejanía con respecto al centro, es decir al conjunto de potencias que detentaban el poder económico y político por aquel momento, no constituye una alusión casual.

Ariosto no es el primero con ojos colonizadores en referirse a esta isla, que ya tiene una larga tradición que se remonta a la Antigüedad³⁹.

³⁹ *El Dictionary of Greek and Roman Geography* (1854) describe en su entrada para el término “Hebudes”, a unas islas que identifica con las Hébridas británicas; éstas ya habían sido mencionadas por Plinio el Viejo en su obra *Historia natural* del año 77 a. c., y Cayo Julio Solino, así como la *Cosmographia* adscripta a Aethicus (Ético de Istria) en el siglo VII-VIII. Asimismo aparece ya descrita en Ptolomeo en su *Geografía*. *Descrittione universale della terra* (2.11): “[...] sono sopra l'Ibernia cinque isole, chiamate EBUDE delle quali la più Occidentale si chiama Ebuda”. Las primeras invasiones al territorio fueron realizadas por los vikingos -registradas alrededor del año 795- y desde ese momento Irlanda fue objeto de los intentos de colonización frecuentes por parte de Inglaterra. Ya en épocas tempranas, emperadores y generales romanos manifestaban su intención de someter a Irlanda por sus ventajas estratégicas: Tácito, en *La Germania y la vida de Julio Agrícola* (98 d.c.), describe lo que el general tenía planeado para Hibernia: “En el quinto año de sus empresas, habiendo Agrícola pasado en el navío primero (que llegó á aquella tierra), domó con muchas y prósperas batallas aquellas gentes no conocidas hasta aquel tiempo, y puso guarniciones en aquella parte de Inglaterra que mira á Hibernia, más con esperanza que por miedo. Porque Hibernia, puesta en medio de Inglaterra y España, y á propósito también para el mar de Francia, viene á mezclar y juntar con grandes comodidades de una y otra una parte poderosísima del Imperio. Su grandeza, si se compara con Inglaterra, es menor, pero mayor que las islas de nuestro mar. La tierra, el cielo, las condiciones, platos y atavíos de los hombres no difieren mucho de Inglaterra. las entradas y puertos de ella son mejor conocidos por causa del comercio y mercaderes. Agrícola había recogido uno de los Príncipes de aquella gente echado de ella por una sedición doméstica [...]. Muchas veces le oí decir, que con una legión y poca gente de socorro se podía conquistar y conservar Hibernia. Y que esto aprovecharía también para Inglaterra”

En línea con lo expuesto anteriormente, los acontecimientos relatados en el poema que ocurren en Ebuda se exponen con matices negativos al mismo tiempo que sus protagonistas aparecen representados con atributos degradantes, como la crueldad, la rudeza y la superstición.

Sin embargo, la crítica sobre Ariosto a principios del siglo XX se refería a dichas representaciones como simples descripciones de los personajes, sin profundizar en los valores que podían ocultarse tras sus atributos. Pío Rajna, por ejemplo, retomaba el episodio de Ebuda reproduciendo las imágenes construidas que aparecen en el relato de sus habitantes, tal como el narrador las presenta sin problematizar los atributos que la conforman (1900:198).

El otro aspecto descripto en este episodio son las condiciones del clima y su paisaje. Aquel lugar resulta hostil, y para atravesarlo hay que pasar por vientos intensos, imposibles, que pueden poner fin a cualquier intento por llegar a la isla:

Quanto il navilio inanzi era venuto
in quattro giorni, in un ritornò indietro,
ne l'alto mar dal buon nochier tenuto,
che non dia in terra e sembri un fragil vetro. (280)

Orlando se ve obligado a dejar la aventura del monstruo de Ebuda porque debe atender el caso de Olimpia, pero el episodio se retoma en el canto X, cuando Ruggero, viajando en el hipogrifo, consigue llegar a la isla. Allí, desde el aire, ve a Angélica encadenada. El narrador señala que dicho lugar es llamado “l'isola del pianto” (348), en alusión al sufrimiento por el que atraviesan las doncellas atrapadas.

(1794:92). Igualmente Estrabón en el siglo I, en su *Geografía* (64 a. C - c. 23 d. C.) describe Hibernia (a quien llama Yerne) y a sus habitantes con actitudes monstruosas, como la de practicar el canibalismo: “Cerca de la Bretaña hay otras islas pequeñas, pero sobre todo hay una grande, Yerne, paralela a ella por el norte, Yerne alargada y estrecha. Nada claro podemos decir de ella, salvo que sus habitantes son aún más salvajes que los pretanos, practican la antropofagia, son herbívoros, y consideran bueno comerse a los padres cuando mueren. Se unen con cualquier mujer, incluidas madres y hermanas, a la vista de todos. De todas formas, decimos esto sin tener testigos dignos de todo crédito, aunque lo de la antropofagia se dice también que es un uso escita y que, forzados por las penalidades durante el asedio a sus ciudades, también los celtas, los iberos y otros muchos la han practicado” (187). Asimismo Julio César, en su libro V *de La guerra de las galias*, escrito entre el año 58 y el 49 a.c., señala que la Hibernia sería un territorio donde “algunos han escrito que hasta el solsticio del invierno por treinta días continuos es siempre de noche” (73). Posteriormente y durante siglos las potencias europeas con mayor poder han intentado expandir sus territorios y llegar a aquellos lejanos y desconocidos lugares con fines de ocupación, comerciales y económicos: la historia de los intentos de colonización por parte de Inglaterra a Irlanda, las misiones reiteradas con ocupaciones temporales, y la anexión tardía de Irlanda del Norte evidencian las complejas relaciones entre ambos territorios; Irlanda siempre fue, para los países que ambicionaban expandirse, una cultura de costumbres extrañas, rebelde, resistente y una oportunidad para aumentar su poderío.

Es posible observar, en consecuencia, que el paisaje en la isla de Ebuda se representa como un espacio hostil, desde el punto de vista de los fenómenos meteorológicos pero también desde la perspectiva de los sucesos que ocurren y, por supuesto, a causa de su gente despiadada.

Los pobladores de lugares tan desolados y con climas helados, se representan como individuos con características desagradables, con temperamentos difíciles y cambiantes, continuamente en guerra o con tendencia a la pelea, y físicamente desfavorecidos, feos, monstruosos.

En el canto X, Ruggero, que ya domina al hipogrifo mucho mejor que antes, expresa su curiosidad por conocer:

ch'alli Polacchi, agli Ungari venire
non volesse anco, alli Germani, e al resto
de quella boreale orrida terra:
e venne al fin ne l'ultima Inghilterra (340)

Los pueblos alejados de los centros de poder europeos aparecen como exóticos, como algo que “hay que ver/conocer”: Pratt se refiere a esta mirada del hombre imperial sobre lo que tiene pretensión de dominar como un tropo, una estrategia discursiva denominada “monarca de todo lo que veo”; se trata de una frase usada para nombrar aquel recurso por el cual el individuo narra lo que se observa desde arriba, o desde un promontorio, etc., y que implica una relación de dominio entre el que ve y lo que es visto (369).

Con respecto al recorrido aquí descrito por Ruggero, la crítica intenta encontrar similitudes con los lugares que aparecían trazados en la geografía de Ptolomeo, que se cree fue una de las fuentes cartográficas de referencia en los recorridos presentes en el *Olando furioso*. Al respecto, señala Rossi : “L’Asia che Ariosto rappresenta e che scorre così velocemente sotto le ali dell’ippogrifo, è quella raffigurata nelle varie edizioni di Tolomeo del suo tempo” (109). Asimismo, Spinelli propone una lectura del imaginario cosmográfico de la época a partir de la frase del canto XXII del libro *Intorno al lato destro della terra*.

Barbolani, por otra parte, sugiere que la geografía que traza Ariosto en el *Furioso* “a pesar de ser fantástica, resulta paradójicamente antiutópica” (146) y toma como ejemplo el canto X:

cuando [...] Ruggero, montado en el hipogrifo, contempla desde arriba, en unas praderas cercanas a Londres, un brillante desfile de caballeros cristianos, la larga reseña con que se le explica quién es cada cual está llena de nombres caballerescos y de lugares y abolengos míticos, pero la escenografía del desfile se inspira sin duda en algún prestigioso festejo que el poeta ha presenciado u oído relatar con todo detalle. (147)

Sostiene Barbolani que “siempre habrá un detalle realista-burgués para que el lector no se pierda en el mundo fantástico” (147). Debido a eso, califica la geografía ariostesca como “reflejo del mundo conocido” (147).

Ruggero desciende en Inglaterra y ve los preparativos para la batalla en defensa de Francia; ve el desfile y quiere saber qué sucede. Un caballero que ahí se encontraba amablemente le relata el por qué de ese desfile de tropas. Al momento de describir los pueblos que la integran, dicho personaje señala:

Non dà soccorso a Carlo solamente
la terra inglese e la Scozia e l'Irlanda;
ma vien di Svezia e di Norvegia gente,
da Tule, e fin da la remota Islanda:
da ogni terra, insomma, che là giace,
nimica naturalmente de pace.

Sedicimila sono, o poco manco,
de le spelonche usciti e de le selve;
hanno piloso il viso, il petto, il fianco,
e dossi e braccia e gambe, come belve.
Intorno allo stendardo tutto bianco
par che quel pian di lor lance s'inselve:
così Moratto il porta, il capo loro,
per dipingerlo poi di sangue Moro. (346)

La relación entre el clima y la personalidad de los habitantes de esos lugares es directa: los individuos o pueblos de tierras frías y lejanas (Suecia, Noruega, Islandia, Irlanda, la mítica Tule⁴⁰) tienen una particular inclinación a la lucha, y esto es “innato” en ellos. El fragmento naturaliza dicha relación, a la cual suma la apariencia física, opuesta en todo al ideal del hombre blanco y lampiño. Asimismo se los deshumaniza al

⁴⁰ Tule era referida en las fuentes clásicas como una isla remota al norte, se cree que se identificaba con la actual zona escandinava. En la geografía medieval *última* Thule podía designar cualquier lugar distante situado más allá del mundo conocido. De acuerdo con Estrabón y Plinio, fue Pytheas de Massalia quien primero la describió, en su diario del siglo IV. De ello, sólo se encuentran referencias en los autores griegos posteriores. Estrabón, *Geografía*, I, 4:2; II, 4:1; Plinio, *Historia natural*., IV:30.

compararlos con las fieras, y se utiliza el recurso de la masificación, con el objetivo de invisibilizarlos: constituyen un grupo, una masa indiferenciada; los individuos son objetos, un grupo de lanzas solamente que se confunde, oscuro, en torno al estandarte blanco, un contraste marcado repetidas veces en el *Orlando furioso*, metáfora que alude a las oposiciones de los arquetipos ya citados, el hombre blanco, europeo y cristiano, y el Otro hombre, no blanco, no europeo y no cristiano.

Ruggero sigue contemplando las tropas y finalmente continúa su camino rumbo a Irlanda. Llega entonces a la región conocida como Hibernia, con respecto a la cual el narrador aclara que allí “l'uom vi purga ogni sua colpa prava” (348). Un lugar tan alejado como Irlanda, sólo puede ser un infierno para cumplir con castigos, tan fría y desolada.

Al llegar a la “Isla del Llanto” se hace referencia a dicho nombre como una denominación inventada por la gente que la habita, a quien se califica de “crudele”, “fiera” e “inhumana”, en virtud de la costumbre de capturar doncellas que allí se realiza frecuentemente (348).

Calvino recupera esta denominación para referir al episodio mencionado, sin profundizar en las connotaciones del nombre. Se ocupa mayormente de los personajes que participan en el rescate de Angélica y, posteriormente, de Olimpia, y de la diferencia entre los instrumentos que utilizan para cumplir tal objetivo, tanto Orlando como Ruggero.

Allí Ruggero se encuentra con Angélica, a la cual:

La fiera gente inospitale e cruda
alla bestia crudel nel lito espose. (350)

Refuerza con esos atributos, la representación de los habitantes de Hibernia como hombres deshumanizados, fríos en su personalidad, insensibles al dolor ajeno, y egoístas, dado que sólo piensan en sí mismos, aún teniendo que convertirse en asesinos.

A su arribo a la isla, Orlando consigue vencer a la orca. En ese momento, las gentes que allí viven reaccionan de una manera insólita: no sólo no se alegran, sino que temen las consecuencias y la furia de Proteo. Esta respuesta inconcebible, dado que Orlando esperaba su agradecimiento, es asignada en el relato a sus creencias religiosas:

De l'isola non pochi erano corsi
a riguardar quella battaglia strana;
i quai da vana religion rimorsi,
così sant'opra riputâr profana:
e dicean che sarebbe un nuovo tôrsi

Proteo nimico, e attizzar l'ira insana,
da farli porre il marin gregge in terra,
e tutta rinovar l'antica guerra;

e che meglio sarà di chieder pace
prima all'ofesso dio, che peggio accada;
e questo si farà, quando l'audace
gittato in mare a placar Proteo vada. (378)

Con respecto a la historia de Proteo que recoge el texto de Ariosto, Ciordia refiere de manera detallada el episodio y señala los posibles orígenes del relato, cuyo surgimiento procede de la cultura greco-latina, pero que recuperan varios autores europeos, entre ellos Pico della Mirándola -aunque lo usa en sentido metafórico- y Cervantes. El autor considera sin embargo, que la fuente de Ariosto son las historias etiológicas que abundan en algunas mitografías medievales (716).

Cabe destacar la aparición marcada del atributo de la herejía en los habitantes de la isla, a causa de su “vana” religión; el temor infundado al dios de la isla es el mayor error de los pobladores, a quienes se los considera irracionales. De este atributo se desprende una representación de aquellos habitantes de la isla fría y desolada como individuos supersticiosos, con creencias irracionales, primitivos, violentos, y que reaccionan siguiendo sus instintos, con un miedo injustificado. De esta manera, la gente que habita Ebuda arremete contra Orlando, dejando perplejo al héroe que no puede creer desde su “racionalidad”- tal actitud desagradecida:

Di sì bestiale insulto e troppo ingrato
gran meraviglia il paladin si prende:
pel mostro ucciso ingiuria far si vede,
dove aver ne sperò gloria e mercede.(378)

A lo largo de las siguientes estrofas del episodio de Ebuda, se califica a la gente de la isla que ataca a Orlando como “quella gente pazza”, o “i barbari” (381). Los isleños en dicha representación, no poseen el atributo de la razón, más bien todo lo contrario.

A ellos se suman los integrantes del ejército del rey de Hibernia, Oberto, a quienes se describe como gente impiadosa, cruel y sin ningún miramiento para con los habitantes de Ebuda, dado que arrasan con todo a su paso sin distinciones:

Mentre aveva il paladin da questa banda
così tenuto i barbari impediti

eran senza contrasto quei d'Irlanda
da più parte ne l'isola saliti;
e spenta ogni pietà, strange nefanda
di quel popul facean per tutti i liti:
fosse iustizia, o fosse crudeltade,
nè sesso riguardavano nè etade. (380)

A partir de estos atributos, se representa a los isleños como individuos que no tienen límites cuando dejan salir su furia, dado que son primitivos e incapaces de controlarse.

Es interesante la explicación que se le otorga a la respuesta de los nativos de la isla: no se resisten porque de acuerdo a lo que dice el narrador, no son individuos capaces de defenderse ni muy bravos. Es decir que, se representa a los habitantes de Ebuda como hombres incapaces, de acuerdo a su poca respuesta en las batallas y su falta de agresividad, atributos negativos que se consideran innatos en dichas gentes. Debido a su inacción, mueren todos los que pueblan la isla:

L'aver fu messo a sacco; messo fuoco
fu ne le case: il populo fu ucciso:
le mura fur tutte adeguate al suolo:
non fu lasciato vivo un capo solo (380)

En conclusión, podemos observar que la representación que de los hombres que viven en Ebuda se hace y los atributos que la conforman se expresan en el texto literario en estrecha relación con los paisajes que en esa isla se despliegan: son individuos incapaces de controlar su furia, irracionales, supersticiosos, impiadosos y crueles; se los muestra como primitivos y con escasa inteligencia. La causa de su personalidad se sospecha en estrecha relación con las condiciones climáticas del paisaje en el que habitan: tierras frías, desoladas e inhóspitas. El resultado es una representación denigrante de sus habitantes, constituida por atributos negativos, en evidente oposición con el modelo que en este episodio proporciona Ruggero, claro arquetipo del hombre moderno que encarna para su clase y para el resto del mundo europeo el proyecto de la emergente burguesía del siglo XVI (Abate, 2016:182).

La crítica que ha abordado el episodio de Ebuda no se ha detenido en este aspecto, sino que se ha enfocado en su relevancia para la sintaxis narrativa del texto, aunque también lo ha visto inscripto en el motivo del viaje, ampliamente desarrollado en relación con la obra completa de Ariosto.

Por el contrario, podemos señalar que esta lectura resulta de importancia dado que incluye nuevas dimensiones en el análisis, como aquella que considera las representaciones y los paisajes presentes en el texto en un sentido más complejo, menos neutral y teniendo en cuenta la relevancia que tales configuraciones adquieren desde una perspectiva que no se desentienda de una dimensión política.

4.3. Los Otros de paisajes exóticos y desconocidos: los pueblos orientales

Las costas e islas de los mares de Irlanda no constituyen el único caso de la mirada despectiva hacia los Otros no musulmanes y los lugares que habitan, alejados de la Europa central; con matices más ligados al exotismo, a las costumbres extrañas, a los climas tórridos, a la oscuridad y el salvajismo, el *Orlando furioso* narra peripecias que ocurren en Siria, en India, en Arabia, plasmando representaciones de sus habitantes como portadores de atributos poco valiosos; son perezosos y sucios, y poseen costumbres diversas de las que porta el hombre blanco, europeo y cristiano. Su forma de vida incluye el lujo y el exceso.

En el canto XIV, el emperador cristiano recita una oración antes de comenzar en París la batalla contra los musulmanes. Esta es oída por un arcángel que lleva sus plegarias hasta los cielos: el arcángel Miguel es el encargado de buscar al Silencio, a la Discordia y al Engaño, para contaminar con ellos los ejércitos enemigos y de este modo facilitar a los cristianos la lucha armada, mediante “tante zizzanie e tante liti” (496) que terminen matándose entre ellos. El lugar en el cual el arcángel Miguel encuentra al Silencio junto con varios vicios que lo acompañan, es Arabia:

Giace in Arabia una valletta amena,
lontana da cittadi e da villaggi,
ch'all ombra di duo monti è tutta piena
d'antiqui abeti e di robusti faggi.
Il sole indarno il chiaro dì vi mena;
che non vi può mai penetrar coi raggi,
sì gli è la via da folti rami tronca:
e quivi entra sotterra una spelonca.

Sotto la negra selva una capace
e spaziosa grotta entra nel sasso,
di cui la fronte l'edera seguace
tutta aggirando va con storto passo. (502)

Se describe el paisaje como un lugar que se encuentra alejado de los grandes centros poblados, factor común a todos los paisajes que en el texto, aparecen connotados de una forma negativa, al igual que sus habitantes. El otro elemento de importancia es la oscuridad; se insiste en que la luz no puede penetrar allí debido a la frondosa vegetación: es un espacio de sombras y penumbra, tenebroso, y por otra parte, inundado por el Silencio.

Junto con el paisaje de negrura, se divisa bajo los árboles una cueva, cuyos habitantes no son menos oscuros:

In questo albergo il grave Sonno giace;
l'Ozio da un canto corpolento e grasso,
da l'altro la Pigrizia in terra siede,
che non può andare, e mal reggersi in piede.

Lo smemorato Oblio sta su la porta:
non lascia entrar, né riconosce alcuno;
non ascolta imbasciata, né riporta;
e parimente tien cacciato ognuno.
Il Silenzio va intorno, e fa la scorta:
ha le scarpe di feltro, e 'l mantel bruno;
et a quanti n'incontra, di lontano,
che non debban venir, cenna con mano. (502)

Quienes pueblan, entonces, esa cueva en Arabia, donde la luz no entra nunca, son algunos de los peores vicios, como la Pereza y el Ocio; y allí se encuentra el Silencio, que en otro fragmento es caracterizado como “quel nimico di parole” (496). Finalmente, la cueva es el lugar donde habita el Olvido.

Estos pecados y vicios se ponen así en relación con Oriente, conformando una representación del paisaje oriental que connota oscuridad, bajeza, peligro, fealdad, quietud, estancamiento y soledad. Este pasaje ha sido abordado por Ferroni desde un enfoque diverso, acentuando sobre todo el carácter alegórico de las figuras que representan los pecados y vicios; por otra parte, pone en relación dicho paisaje con el ritmo y el clima narrativo: “Il folto disegno allegorico qui raggiunge una levità assoluta e misteriosa, sembra come pausare lo stesso percorso narrativo, lasciando a mezz' aria il suo ritmo, affidandolo al movimento e ai gesti misteriosi del Silenzio e della sua corte” (2008:290).

Tal lugar en Arabia se caracteriza por no presentar detalles ni rasgos identificatorios, sino que se muestra como un telón de fondo en la obra, cuya única utilidad es contener los vicios y pecados aludidos.

Sin embargo, en otros pasajes del texto, Arabia es descripta con el rasgo de la abundancia, y no a partir de la escasez y oscuridad: en el mismo canto, el narrador retoma el hilo narrativo que tenía como protagonista a Astolfo, que ahora intenta volver a Inglaterra animado por Logistila, luego de los acontecimientos que viviera en la isla de Alcina. La maga lo ayuda proporcionándole una custodia para que el héroe no vuelva a caer en la trampa de su hermana. Entre los lugares que recorre nuevamente aparece nombrada Arabia:

Vien per l'Arabia ch'è detta Felice,
ricca di mirra e d'odorato incenso,
che per suo albergo l'unica fenice
eletto s'ha di tutto il mondo immenso. (534)

En este caso, el paisaje aparece rico en especias y señalado por el narrador como un espacio de felicidad. Ese matiz positivo formaría parte de un intento por justificar la necesidad de ocupar dichos territorios inexplorados y paradisíacos, ya que sus habitantes no poseen la capacidad de trabajar las tierras ni otorgarle un valor agregado, como sí podría hacerlo el hombre blanco, europeo y cristiano.

Antes de partir, Astolfo enumera las ciudades a las que se dirige y allí es posible observar cómo se describe a ciertos sitios orientales, como por ejemplo, la India:

Lasciando il porto e l'onde più tranquille,
con felice aura ch'alla poppa spira,
sopra le ricche e popolose ville
de l'odorifera India il duca gira,
scoprendo a destra et a sinistra mille
isole sparse; e tanto va, che mira
la terra di Tomasso, onde il nocchiero
più a tramontana poi volge il sentiero.

Quasi radendo l'aurea Chersonesso,
la bella armata il gran pelago frange:
e costeggiando i ricchi liti, spesso
vede come nel mar biancheggia il Gange;
e Traprobane vede e Cori appresso;
e vede il mar che fra i duo liti s'ange. (526)

Es posible notar que aquí el paisaje del país oriental adquiere matices de exotismo y rareza, junto con el tópico de la abundancia, es decir, la descripción se sostiene en la adjetivación de lo que se ve, y dicha calificación parece sugerir la idea de todo aquello que es posible hacer en un espacio aún virgen, incontaminado y prometedor.

Un tratamiento similar reciben las ciudades de Siria y Damasco, abordadas en relación con la riqueza presente en ellas, el lujo y la suntuosidad, la muchedumbre, la fertilidad, las fiestas que allí se realizan. Si bien adquieren matices positivos, esto tiene que ver con la posibilidad de que dichos lugares estén disponibles, a partir de sus virtudes, para su ocupación. Los orientales, desde esta perspectiva, tienden al exceso en algunos casos –fiestas y lujos excesivos- y en otros, desperdician los recursos existentes porque no tienen los conocimientos suficientes para explotarlos.

En el canto XVI, Grifón llega a Damasco, no sin antes escuchar rumores de las fiestas que el rey estaba preparando. En el siguiente canto el narrador, para poner en conocimiento de los lectores a qué se está refiriendo, presenta con detalles la ciudad oriental:

De le più ricche terre di Levante,
de le più popolose e meglio ornate
si dice esser Damasco, che distante
siede a Ierusalem sette giornate,
in un piano fruttifero e abbondante,
no men giocondo il verno, che l'estate.
A questa terra il primo raggio tolle
de la nascente aurora un vicin colle.

Per la città duo fiumi cristallini
vanno inaffiando per diversi rivi
un numero infinito di giardini,
non mani di fior, non mai di fronde privi.
Dicesi ancor, che macinar molini
potrian far l'acque lanfe che son quivi;
e chi va per le vie vi sente, fuore
di tutte quelle case, uscire odore. (606)

Además de las atribuciones ya citadas, se hace hincapié en los aromas que emergen de las casas, como símbolo de las especias originarias de Oriente tan valoradas en los discursos eurocéntricos. La fama que se le atribuye a la ciudad de Damasco se apoya posiblemente en una larga tradición medieval europea, que otorga a las diversas ciudades asiáticas atributos como los antes descriptos: *Il Millione*, el libro de Marco Polo

y el anónimo *Libro de las maravillas del mundo* atribuido a su protagonista John Mandeville, entre otros.

Conti, quien estudia las referencias y alusiones a Oriente en la cartografía existente en la Edad Media y hasta el siglo XVI, sostiene, al momento de analizar los mapas, que constituyen “la testimonianza della conoscenza da parte dei suoi autori dell’impresa di Marco Polo” (18).

Belotti asimismo, señala que:

In generale, possiamo affermare che la corte estense non risulta indifferente alla geografia, dimostrando, a partire dal Quattrocento, un grande interesse verso questa disciplina e anche una certa smania di viaggi [...] è anche il momento in cui arrivano in Europa sempre più frequenti notizie di viaggiatori ed esploratori da paesi molto lontani. I racconti di Marco Polo consentono di conoscere l’Oriente estremo, per la prima volta egli ci parla del Catai, del Giappone e delle isole del sudest asiatico, oltre che dell’Africa orientale. *Il Milione* risveglia una fervente curiosità, sia negli ambienti dotti che non, anche grazie a un racconto ricco di notizie vere e di fantasia. (133)

En relación con el atributo de exotismo que se asigna a los lugares de Asia desconocidos, indica que:

l’Asia si caratterizza per la rappresentazione di un territorio meno dettagliato rispetto all’area Mediterranea, con un minor numero di informazioni all’interno dei confini. Infatti, seppure l’Occidente abbia rapporti piuttosto stretti con i paesi asiatici da alcuni decenni, non tutto il continente è stato esplorato, continuando ad essere considerato un luogo esotico, di cui gli europei subiranno il fascino ancora per molto. Marco Polo ha riportato in Europa moltissime notizie da questi luoghi, descrivendo una cultura molto differente da quella europea, che desta curiosità, soprattutto verso quei luoghi di cui lui racconta per la prima volta, come il Catai, descritto anche da Boiardo nel suo *Orlando innamorato* (139).

Biglieri, que estudia lo que denomina “etnografía medieval” en Marco Polo y Mandeville, indica que:

Los libros medievales por excelencia de las maravillas de Oriente son *Il Milione*, de Marco Polo (1298), producto de sus viajes en tierras asiáticas a partir del año 1271, y los *Travels*, de John Mandeville (y las traducciones de ambas obras a numerosos idiomas, incluidos el aragonés y el catalán), relatos en los que abundan los pasajes que

asocian el relieve, el clima, la fauna y la flora con lo extraordinario, lo extraño y hasta lo sobrenatural, rozando a veces con lo milagroso. (16).

Estos autores se convertirán en las fuentes principales de autores que se refieren o toman como temática los sitios de Oriente.

La narración del *Orlando furioso* se enriquece con pormenores que apelan a los sentidos y recuperan un conjunto de lugares comunes en relación con lo suntuoso, lo visual, los perfumes y las joyas. Todo es adjetivado, la descripción tiende a crear una imagen de prosperidad, siempre disponible y cercana al exceso:

Tutta coperta è la strada maestra
di panni di diversi color lieti;
e d'odorifera erba, e di silvestra
fronda la terra e tutte le pareti.
Adorna era ogni porta, ogni finestra
di finissimi drappi e di tapeti,
ma più di belle e ben ornate donne
di ricche gemme e di superbe gonne.

Vedeasi celebrar dentr'alle porte,
in molti lochi, solazzevol balli;
il popul, per le vie, di miglior sorte
maneggiar ben guarniti e bei cavalli:
facea più bel veder la ricca corte
de'signor, de'baroni e de'vasalli,
con ciò che d'India e d'eritree maremm
di perle aver si può, d'oro e di gemme. (608)

A su vez, la imagen del palacio del rey sirio se conecta en el texto con la idea del lujo, el goce, la gula, y se lo disocia de la figura del castillo como fortaleza y lugar de protección, para asemejarlo más bien a una habitación relajada y destinada al descanso: evoca así la pereza y el desgano asociados a Oriente:

Presso a la porta ove Grifon venìa,
siede a sinistra un splendido castello,
che, più che forte e ch'a guerre atto sia,
di ricche stanze è accommodato e bello.
I re, i signori, i primi di Soria
con alte donne in un gentil drappello
celebravano quivi in loggia amena
la real suntuosa e lieta cena. (646)

Rossi considera que Ariosto podría haberse basado en fuentes cartográficas que eran conocidas por la corte estense y señala cuáles serían los procesos de apropiación del saber así como los objetivos:

Occorre considerare che sia i geografi, sia gli utenti della cartografia rinascimentale, nonostante le pronte acquisizioni dei risultati delle nuove esplorazioni e delle nuove scoperte, restavano ancora prigionieri di una forma di sapere radicato nelle tradizioni medievali e nell'autorità degli antichi. Il processo del nuovo era lento e spesso confuso alle nozioni della vecchia cultura classica e medievale [...]. I vouti geografici erano spesso colmati da spazi appartenenti alla sfera dell'immaginario, raffigurazioni di pura fantasia che mascheravano le carenze conoscitive o, a volte, adempivano la precisa funzione politica di affermare pretese territoriali. (101)

Los aspectos que se atribuyen a los territorios orientales, entonces, podrían constituir representaciones ya conocidas en la tradición, con objetivos nuevos: mostrar que aquellos sitios lejanos, de costumbres extrañas y exóticas, paraísos de naturaleza virgen y riquezas, necesitan de la civilización europea dado que no pueden gobernarse a sí mismos. Los paraísos vírgenes y los territorios inexplorados muestran que todo se encuentra por hacer dado que los habitantes de tales sitios no habrían sabido aprovechar las virtudes que otorga la naturaleza, ni aportar valor humano y cultural a los paisajes que habitaban.

Los viajeros recorren así la llamada “ruta de las especias”; el *Orlando furioso* recoge en sus páginas los nuevos lugares y caminos abiertos por los conquistadores que otorgaron a Europa grandes ventajas comerciales: los primeros viajes de Portugal hacia las costas de África y la India y el posterior viaje de Colón. Sobre este recorrido del personaje de Astolfo refiere Ferroni:

Si tratta di un mondo ‘oltre’, di cui si sottolineano la ricchezza esotica e le usanze paradossali (il battesimo col fuoco, l’uso dell’oro per tutti i manufatti per cui solitamente si usa il ferro, l’abondanza di pietre preziose e di aromi pregiati. (2008:358)

También entre los pueblos orientales, es posible observar una gran cantidad de referencias a los turcos de forma despectiva. Un pasaje del canto XVII del *Orlando furioso* ha sido objeto de debates por parte de la crítica, la cual le ha asignado diversas motivaciones a las frases relativas a ese pueblo. Las estrofas que han sido objeto de análisis son aquellas que parecen referir, según la crítica ariostesca, a los problemas que

generó la falta de unidad entre regiones en las así llamadas guerras italianas⁴¹. En este pasaje, algunos versos se refieren a los turcos de forma humillante:

Se Cristianissimi esser voi volete,
e voi altri Catolici nomati,
perché di Cristo gli uomini uccidete?
Perché de'beni lor son dispogliati?
Perché Ierusalem non riavete,
che tolto è stato a voi da'rinegati?
Perché Constantinopoli e del mondo
la miglior parte occupa il Turco immondo? (630)

Estudios recientes han abordado la presencia del turco en la obra de Ariosto, entendiendo estas apariciones como un reflejo del temor que podrían experimentar las regiones de Europa frente a la posible invasión otomana, tema que ya ha sido descrito en el capítulo anterior.

Si bien las invasiones otomanas producidas en siglos anteriores eran conocidas, y teniendo en cuenta que ya no constituía una amenaza real en tiempos de Ariosto, puede entenderse que las pretensiones expansionistas europeas y la necesidad de despejar las rutas comerciales por tierra bloqueadas por los musulmanes pudiera ser un motivo suficiente para que el *Orlando furioso*, así como otros textos circulantes en la época, necesitaran representar al musulmán en general, y al turco en particular, como un sujeto peligroso, inhumano, rebelde, con costumbres extrañas, farsante, con rasgos de animalidad. No se trataría entonces de un mero motivo o tópico tomado de la literatura antigua o medieval, o de un llamado a una nueva cruzada en defensa de la fe cristiana, sino que tendría una directa implicancia política y económica, ya que generaría representaciones del Otro no europeo –turco en este caso- como un individuo que no portaría los valores aceptados por la civilización occidental, y sería una pueblo peligroso, amenazante y deshonesto.

El *Orlando furioso*, como ya se ha señalado, no es ajeno al discurso eurocéntrico que con clara intención colonialista se imponía en el siglo XVI. Las representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano presentes en sus páginas no son más que una contribución en tal sentido.

⁴¹ Villa se ha ocupado de las tensiones que expresa este pasaje en relación a la guerra de Italia en “Variazioni sull’idea de barbarie nell’*Orlando furioso*” (2011); asimismo, ver Di Gesù en “La crisi italiana, I turchi, l’altro: una lettura del XVII canto dell’*Orlando furioso*” (2018)

Una parte de la crítica tradicional señala que no es posible pensar en este contexto de lectura, dado que en el período en que Ariosto escribió su obra, Italia no formaba parte de la avanzada expansionista, como sí sucedía con otros territorios, sino que más bien se hallaba presa de una crisis interna, producto de las invasiones a las que había sido sometida. Es el caso Mc Carthy (2007) quien sostiene que:

Italy, in that period, was experiencing anything but the imperialist expansion and consequent national consolidation usually associated with factual and ‘marvellous’ travel accounts. New historicists have argued that European texts filled with the (real and invented) marvels of the New World were a direct response to the actual mapping of those places. The wonder-filled discourse of early modern writers such as Columbus, Montaigne, and Bernal Díaz was, Stephen Greenblatt claims, an ‘agent of appropriation’, a ‘record of the colonizing of the marvellous’ [...]. Yet, how could the ‘marvellous’ literature of a besieged nation that was being repeatedly possessed and repossessed express attitudes of ‘appropriation’ and ‘colonization’ of the other? How could the *Furioso*’s imagined journeys spring from the same ideological base as their European counterparts when Italy was more an object than a subject of Europe’s imperial gaze?. (400)

A pesar de esto, la presencia de las representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano en el *Orlando furioso* como ya se ha demostrado anteriormente, son difíciles de concebir fuera del contexto de producción de la obra, un momento histórico que como bien señala la misma autora en otro pasaje es “la era de los descubrimientos” (400).

La crítica más reciente que aborda este tema, sin embargo, indica que:

a pesar de las condiciones históricas que necesariamente postergarían en Italia la aparición de una clara política imperialista, el *Orlando furioso* contiene la que bien podría ser considerada como una de las primeras expresiones literarias de la voluntad colonialista que el discurso eurocéntrico impulsó desde la temprana aparición del capitalismo posfeudal y su incipiente organización política en las ciudades-estado y principados italianos (Abate, 2016:176).

Abate ubica al *Orlando furioso* dentro de un conjunto de textos que participarían de la “distribución de discursos eurocéntricos dominantes” (2016:176) y propone una lectura desde esta perspectiva:

Aunque los estados italianos no llevaron adelante en aquel momento empresas colonialistas, las marcas del relato construido por Ariosto en su libro, ampliamente difundido en el circuito de las cortes europeas a mediados del siglo xvi, fueron en gran medida el molde sobre el cual se calcaron los dos siguientes, el portugués y el español, estos últimos sí ya concebidos con un correlato histórico insoslayable. Aun sin conquistas ultramarinas, las formas y contenidos del incipiente capitalismo moderno que se respiraba en la corte de Ferrara —como en otras de la Italia del norte y del centro— dan origen al sustrato ideológico fundamental para comenzar a diseñar el proyecto colonialista que se avecinaba (2016:178).

Desde este punto de vista entonces, las representaciones del Otro hombre no blanco, no europeo y no cristiano y de los paisajes que se nos presentan en el texto de Ariosto se encauzan dentro de estos discursos dominantes cuyo objetivo es generar una conciencia imperialista, que constituya la base para una política de expansión territorial y económica. Las ciudades que habitan los turcos aparecen representadas como sitios de climas hostiles y naturaleza agresiva y poco propicia para vivir. La ciudad de Famagosta, en la isla de Chipre, se muestra en la narración rodeada de condiciones meteorológicas adversas para el viaje. Los viajeros la descubren a medida que se acercan a su destino. Luego aparecen ante sus ojos los paisajes desolados, con hedores intensos y desagradables. La descripción toma la figura de Afrodita, que desde tiempos antiguos fue vinculada con la isla:

L'isola sacra all'amorosa dea
diede lor sotto un'aria il primo porto,
che non ch'a offender gli uomini sia rea,
ma stempra il ferro, e quivi è 'l vivir corto.
Cagion n'è un stagno: e certo non dovea
Natura a Famagosta far quel torto
d'appressarvi Costanza acre e maligna,
quando al resto di Cipro è sì benigna.

Il grave odor che la palude esala
non lascia al legno far troppo soggiorno.
Quindi a un grecolevante spiegò ogni ala,
volando da man destra a Cipro intorno,
e surse a Pafo, e pose in terra scala. (710)

Ya en Pafo, el narrador recurre al tópico de la abundancia antes indicado, destacando la fertilidad, la vegetación y los árboles frutales. Lo describe como “il luogo dilettevole e giocondo” (710).

Finalmente, se representa a los orientales con el atributo de la fealdad. En el canto VI se narra la llegada de Ruggero al reino de Alcina. La maga está acompañada de un grupo de individuos que se presentan ante el caballero para cortarle el paso:

Non fu veduta mai più strana torma,
più monstruosi volti e peggio fatti:
alcun'dal collo in giù d'uomini han forma,
col viso altri di simie, altri di gatti. (192)

Quien los conduce, de igual modo es presentado como un individuo desagradable a la vista del recién llegado:

Di questi il capitano si vedea
aver gonfiato il ventre, e l'viso grasso;
il qual su una testuggine sedea,
che con gran tardità mutava il passo.
Avea di qua e di là chi lo reggea,
perchè egli era ebro, e tenea il ciglio basso:
altri la fronte gli asciugava e il mento,
altri i panni scuotea per fargli vento. (192)

En definitiva, los pueblos orientales aparecen en el *Orlando furioso* cristalizados en representaciones que los muestran como habitantes de climas tórridos, en algunos casos oscuros y plagados de sombras, silenciosos. Dichas condiciones climáticas están puestas en relación con los individuos que los habitan: de costumbres exóticas y portadores de bienes lujosos, pedrerías, oro y tapices, que pueden observarse en todo el paisaje y en las casas y palacios que habitan.

Los orientales son asimismo perezosos y dedicados al ocio; conjuntamente con esos atributos, se destaca la falta de aseo y una apariencia física poco agraciada y deforme.

Los paisajes en los que habitan son representados a partir del atributo de la escasez, en algunos casos, como los desiertos o las cuevas, y en otros a partir del tópico de la abundancia, sobre todo en lo que respecta al lujo y a la desmesurada presencia de vegetación, flores, frutos, y especias.

En síntesis, se representa a los pueblos orientales como integrantes de un pueblo peligroso para Occidente, con valores no acordes con la civilización europea, entre ellos, la pereza y la suciedad. Por otra parte, se los juzga deshonestos, rebeldes, con usos y costumbres exóticas. Se los califica asimismo como amenazantes y peligrosos. En definitiva, conductas y costumbres extrañas a las del hombre blanco, europeo y cristiano.

Esta representación del oriental lo ubica en un lugar de inferioridad con respecto al hombre que constituye el arquetipo ideal.

5.4. Los Otros de paisajes tórridos y desérticos: los pueblos africanos

La crítica no se ha dedicado, en general, a las representaciones de los pueblos Otros africanos. Se han ocupado del episodio que refiere a la batalla de Biserta, desde una perspectiva que relaciona el viaje del explorador Astolfo con los viajes de exploración emprendidos en el siglo XV por los portugueses.

Rossi enuncia brevemente la importancia que le da Ariosto a los sitios africanos, lugar que no tenía en la literatura medieval, la cual privilegiaba el recorrido euroasiático en sus descripciones; Relaño, a su vez, señala que África no era lo suficientemente conocida como continente antes de los viajes de exploración portugueses, y muestra cómo se recurría a los mitos, a la “invención” del territorio, dado que el interior del mismo permanecía ignoto. Las escasas referencias al continente se hallaban en los relatos de viajes, como los de Juan de Mandevilla o Marco Polo. Recién para el siglo XV, los mapas empezaron a plasmar tanto la forma como el lugar dónde se hallaba ubicado el continente; sólo las costas fueron descritas por los cartógrafos. Sostiene Relaño que:

a principios del siglo XVI había quedado perfectamente fijada la configuración horizontal de África. En cambio, nada o casi nada se sabía de facto acerca del interior en esa misma época, creándose así un campo de cultivo propicio para la proliferación de todo tipo de fabulaciones míticas (177)

Sin embargo, se puede observar que las representaciones del africano están presentes en el texto como estereotipos que tiene relación con atributos como el color, las actitudes lujuriosas o desviadas, la falta de inteligencia, la fealdad, la falta de pericia en la lucha.

En el *Orlando furioso*, los atributos negativos y la construcción de representaciones desvalorizadoras de los Otros africanos y sus paisajes pueden verse con claridad en los últimos cantos, sobre todo al momento de la narración de la batalla de Biserta, campaña que emprende Astolfo con ayuda de los Nubios. Dado que Astolfo ayuda al rey Senapo con su ceguera, éste le ofrece soldados para conformar su ejército. Mientras le cuenta la forma de instruir a aquellos hombres, describe los obstáculos del paisaje africano y la impericia de sus habitantes:

E come poi quei populi inesperti
armi et acconci ad uso di battaglia,
e senza danno passi pei deserti
ove l'arena gli uomini abbarbaglia,
a punto a punto l'ordine che tegna,
tutto il vecchio santissimo gl'insegna. (1586)

Resulta revelador el verbo “insegna” en la estrofa anterior, elegido para destacar el lugar de poder en el cual se ubica el hombre blanco, europeo y cristiano con respecto al Otro africano: es aquel que porta el conocimiento, y quien puede ofrecer herramientas para que aquel africano incapaz en el uso de las armas, aprenda.

Aquí el paisaje aparece como un lugar poco amable, lejano, con vientos fuertes y tórridos, que levantan las arenas del desierto en un torbellino que hace imposible el avance. Un lugar peligroso, el cual hay que tratar de atravesar “senza danno”, una arena que “gli uomini abbarbaglia”, y un viento furioso que Astolfo debe encerrar en un odre para que no dificulte su avance.

Incluso luego de que los europeos ganaran la batalla de Biserta a Agramante, mientras Ruggero viaja con los siete reyes africanos liberados por los cristianos en un barco con rumbo a África, el viento comienza a azotarlos:

Ne l'oscurar del giorno fece il vento
chiara la sua perfidia e l'tradimento. (1686)

El relato de los pesares que sufren en el barco a causa del viento ocupa varias páginas. Finalmente, la nave llega a puerto cuando los africanos se caen al mar, un hecho misterioso relacionado con los ocupantes del navío:

E dove col nocchier tenne via incerta,
poi che non l' ebbe, andò in Africa al dritto,
e venne a capitar presso a Biserta
tre miglia o due, dal lato verso Egitto;
e ne l'arena sterile e deserta
restò, mancando il vento e l'acqua, fitto. (1692)

A su vez, los Nubios son definidos como el “popul negro” (1588) y el mismo Agramante destaca la lejanía –con respecto a Europa- de las ciudades que se intenta proteger.

África resulta tan lejana para Ariosto que éste ubica allí al Paraíso terrestre. En este sentido, Rossi señala:

È curioso notare come la collocazione del Paradiso Terrestre, nei viaggi ideali o ‘reali’ di poeti e viaggiatori, segua l’immaginazione o l’emozione suscitata dalla vista di spettacoli inusitati [...] Ariosto lo colloca in África e, rispettando la tradizionale inaccessibilità del luogo, lo pone sulla vetta dei Monti della Luna, da cui l’immaginazione medievale faceva scaturire le sorgenti del Nilo [...] La cartografia posteriore al XV secolo confinerà l’Eden biblico al di fuori della Mappa mundi. (129)

Se pone asimismo en boca del rey sarraceno Agramante términos que descalifican el paisaje africano o lo representan de forma negativa. Esto sucede cuando Agramante admite no haber previsto que África sería atacada:

ma chi pensato avria, fuor che Dio solo,
a cui non è cosa futura ignota,
che dovesse venir con sì gran stuolo
a farne danno gente sì remota?
tra i quali e noi giace l’instabil suolo
di quella arena ognor da’venti mota. (1590)

En cuanto a los mismos Nubios, el rey Marsilio desestima el poder que pueden tener, aconsejando a Agramante no preocuparse por un “populo sì imbelles” (1594) y otorgando así a los africanos que luchan junto a Astolfo los atributos de la cobardía, la debilidad, y la incapacidad en la lucha armada. En respuesta a las tropas de Astolfo, los jefes del ejército de Biserta, el rey Branzardo y el de Algacera, juntaron fuerzas débiles e incapaces:

Furon di quei ch’aver poteano in fretta,
le schiere di tutta Africa raccolte,
no men d’inferma età che di perfetta;
quasi ch’ancor le femine fur tolte.
Agramante ostinato alla vendetta
avea già vòta l’Africa due volte.
Poche genti rimase erano, e quelle
esercito facean timido e imbelles. (1622)

África se representa también como el lugar de la escasez, de la carencia. Las pocas tropas que pueden reunir los jefes africanos, se le suma la falta de armas apropiadas, lo cual colabora para construir la imagen de un lugar necesitado de ayuda o de gobierno.

Los paisajes que los personajes de este y otros cantos recorren en busca de su destino, si los llevan a una tierra africana, aparecen como un cúmulo de obstáculos: desde fenómenos meteorológicos o vegetación tupida que todo lo cubre, hasta monstruos que les cierran el paso.

Astolfo tiene que eludir varias de estas dificultades y problemas. Durante su viaje:

Passò per più d'un campo e più d'un bosco,
per più d'un monte e per più d' una valle;
ove ebbe spesso, all'aer chiaro e al fosco,
i ladroni or inanzi or alle spalle.
Vide leoni, e draghi pien di tòSCO,
et altre fere attraversarsi il calle;
ma non sì tosto avea la bocca al corno,
che spaventati gli fuggian d'intorno. (534)

El pasaje anticipa de algún modo el desafío que el héroe enfrentará con el gigante Caligorante, a quien ubica junto al Nilo, en Egipto. Un anciano lo invita a embarcar tratando de desviarlo de su camino hacia el famoso río, dado que ese sendero lo dirige hacia la muerte. Egipto se concibe no sólo como un territorio desconocido, sino como una tierra de gigantes monstruosos, que cometen vejaciones y acciones despiadadas con quienes lo transitan.

Rossi señala con respecto de la inspiración de este capítulo que:

In questo primo segmento egiziano si dispiegano varie dimensioni dell'immaginazione umana: nomi di luoghi che evocano I costumi dei popoli;scenari biblici e luoghi della mitologia classica; la presenza di esseri mostruosi là dove la cartografia del Medioevo e degli inizi dell'età moderna poneva la scritta "Hic sunt leones", per indicare un modo sconosciuto, popolato da esseri disumani, che si estendeva al di sotto delle coste settentrionali dell'Africa. (118)

En el mismo sentido, Calvino sostiene que:

L'Egitto è quello d'Erodoto e della Bibbia e insieme quello delle cronache dei pellegrini che hanno visto le piramidi di Memfi e al Cairo il palazzo del Sultano abitato da quindicimila mamelucchi; ma vi si trova pure la rete d'acciaio fabbricata da Vulcano per catturare Venere

adultera insieme a Marte, rete che dopo essere stata custodita nel tempio di Anubi a Canopo, ora è in mano d'un gigante che se ne serve per catturare viandanti e divorarli. (85)

Asimismo, la ciudad de El Cairo es vista como peligrosa y de costumbres extrañas y exóticas, como aquellas que presenta quien la gobierna en su castillo:

...’l soldano v’abita un castello
mirabil di grandezza, e ricco e bello;

e che quindici mila suoi vasalli,
che son cristiani rinegati tutti,
con mogli, con famiglie e con cavalli
ha sotto un tetto sol quivi ridutti.
Astolfo veder vuole ove s’avalli,
e quanto il Nilo entri nei salsi flutti
a Damiatà; ch’ avea quivi inteso,
qualunque passa restar morto o preso. (544)

Entre los personajes que aparecen en este episodio dedicado a África, aparece preste Juan o Senapo, una figura mítica que concentra interpretaciones diversas, pero que Rossi asocia a la importancia del comercio para las regiones europeas en el momento en que fue escrito el *Orlando furioso*:

alla corte di Ferrara non si ignorava che il paese del mitico Prette Gianni era diventato una realtà e che poteva pesare sulla politica e sull’economia europea [...]. Severamente fosse riuscita un’alleanza militare tra i cristiani d’Africa e quelli d’Europa, forse Aden sarebbe stata presa davvero dai Portoghesi, e l’Egitto e il Mediterraneo tagliate fuori dal commercio con l’Oceano Indiano anticipando di quasi cento anni l’espulsione del Mediterraneo dalle grandi vie del traffico mondiale. (128)

Preste Juan en los mitos que circulaban ya desde la Edad Media, era un aliado cristiano que sostenía la lucha contra el islam en territorio asiático. Posteriormente se lo ubicó en África⁴². Así lo sostiene Rossi, cuando refiere que:

⁴² Destaca Cerulli con respecto a este cambio de ubicación de preste Juan en los documentos históricos y geográficos que fue Jordanus de Severac, en los primeros años del siglo XIV, “l’aver posto per prima nell’Etiopia d’ Africa la sede del gran monarca cristiano d’Oriente, dando così un nuovo riferimento geografico alle tradizioni medievali sul Prete Janni” (Cerulli en Rossi, 2006:136)

già all'epoca dei crociati era presente nell'immaginazione medievale la figura di un alleato cristiano, collocato nell'Asia centrale [...]. Nell'1165 appare la lettera del Prete Janni indirizzata ai sovrani d'Europa. Proclamandosi difensore della cristianità e promotore di una guerra santa contro l'Islam, il sovrano etiopico accende l'immaginazione medievale, imprimendovi la figura di un monarca ideale, in un paese abbondantemente descritto come sede delle meraviglie della natura. (126)

Rossi destaca, además, el interés inusual de Ariosto por el continente africano “evade dai confini tradizionali dello spazio romanzesco che la letteratura cortese e cavalleresca medievale e umanistica aveva limitato al blocco continentale euroasiatico” (120).

Se podría sostener de acuerdo con lo expresado por Rossi, que la presencia de África en el texto literario, y de la historia mitológica de preste Juan, responde sobre todo a intereses que se asientan en pretensiones económicas y de poder, así como también relatos asentados en los mitos circulantes.

Relaño se refiere, por otra parte, al mito de los “montes de la luna”, relato que podría ser la base del episodio de la ascensión a ese astro de Astolfo en el transcurso de su estadía en África. Señala que:

Parece que el mito como tal se asentó en la época romana con la *Geografía* de Ptolomeo, tras lo cual se convirtió en una recurrencia común a muchos cartógrafos de la última Edad Media y casi todos los del Renacimiento [...] Probablemente también, aquí podría estar el fundamento de aquellas ideas de las que se valieron algunos autores para localizar el Paraíso en las montañas. Recuérdese en este sentido que el autor del mapamundi catalán estense (c. 1450) localizaba en África el Jardín del Edén rodeándolo de seis altas elevaciones (monts de diamants), y que en otros casos como en el *Libro del conocimiento* (c. 1350) o los *Viajes* de Arnold von Harf (1499), estas elevaciones asociadas al Paraíso son claramente identificadas como las Montañas de la Luna. (179)

Por lo tanto, el mito de la existencia de los montes de la luna como situados en África presente en la cartografía de la época, pudo haber inspirado el episodio del ascenso a la luna presente en el *Orlando furioso*.

En lo que respecta al aspecto físico de los africanos, es posible observar que los atributos que se les asignan, como la fealdad, contribuyen a conformar una representación negativa, degradante, de un hombre que no recibió la gracia de la belleza y por ello tampoco la bondad ni la gentileza. Asimismo, se construye la imagen de un hombre

depravado, desviado, que presenta actitudes ofensivas con los otros, poco amables e insensibles. Estos aspectos pueden encontrarse por ejemplo, en el canto XLIII.

Allí un marinero le cuenta a Rinaldo, mientras viajan en un bote hacia Ferrara, la historia de Adonio y el juez Anselmo. Adonio, con ayuda de la hechicera Manto, tienta a la mujer de Anselmo, Argía, de quien se había enamorado y su deseo se concreta. Cuando el juez se entera, intenta matar a su esposa pero no puede. Corre a buscarla al lugar del cual ha desaparecido, internándose en un paraje selvático. Allí encuentra un palacio todo cubierto de oro y en su puerta un etíope, descrito con rasgos físicos abominables:

Vede inanzi alla porta uno Etíopo
con naso e labri grossi; e ben gli è avviso
che non vedesse mai, prima né dopo,
un così sozzo e dispiacevol viso;
poi di fattezze, qual si pinge Esopo,
d'attristar, si vi fosse, il paradiso;
bisunto e sporco, e d'abito mendico:
né a mezzo ancor di sua brutezza io dico. (1822)

Junto con el atributo de la fealdad, se le asigna a los africanos una naturaleza desviada y bestial con inclinaciones sexuales por fuera de la norma. Sucede cuando el etíope le cuenta al juez que el palacio que aparece ante sus ojos es de su propiedad:

La forma, il sito, il ricco e bel lavoro
va contemplando, e l'ornamento regio;
e spesso dice: 'Non potria quant'oro
è sotto il sol pagare il loco egregio'.
A questo gli risponde il brutto Moro,
e dice: 'E questo ancor trova il suo pregio:
se non d'oro o d'argento, nondimeno
pagar lo può quel che vi costa meno'. ”

E gli fa la medesima richiesta
ch'avea già Adonio alla sua moglie fatta.
De la brutta domanda e disonesta,
persona lo stimò bestiale e matta.
Per tre repulse e quattro egli non resta;
e tanti modi a persuaderlo adatta,
sempre offerendo in merito il palagio,
che fe' inchinarlo al suo voler malvagio. (1822)

Se pone el acento en la actitud del africano y no en la aceptación de la propuesta por parte del juez. Se insiste, en cambio, en que accedió al pedido luego de que el etíope insistiera una y otra vez, casi como si no tuviera alternativa. Con respecto a este pasaje no existe un análisis crítico que aborde las representaciones del Otro. Ferroni pone el acento en las fuentes posibles del episodio, y fundamentalmente centra su lectura en el tema del error que tanto hombres como mujeres pueden cometer: “nella reciprocità dell’errore, il conto tra marito e moglie si pareggia” (2008:394).

De este modo, y teniendo en cuenta los ejemplos citados, se evidencia que los atributos asignados a los Otros africanos -la fealdad, la desviación sexual, la incapacidad para la lucha armada- junto con la configuración de los paisajes que éstos habitan como territorios yermos de arenas calientes, inhóspitos y desiertos, con vientos tórridos que tornan imposibles los viajes, consolidan una representación de los Otros africanos como individuos poco dotados, tanto física como espiritualmente, con una maldad o perversión innata, con poco manejo de las armas y por tanto, incapaces de defender un territorio, de gobernarlo o de generar progreso. Por otra parte, son depravados o con conductas sexuales desviadas, feos, débiles y cobardes.

Asimismo, la escasez como atributo del lugar que habitan, invita a que hombres más capaces y con condiciones morales suficientes -hombres blancos, europeos y cristianos- pongan en juego su poderío y su capacidad económica para otorgar posibilidad de crecimiento y transformación. El discurso eurocéntrico sobre el Otro no europeo se oculta detrás de dichas representaciones, y proporciona las bases discursivas necesarias para justificar la empresa imperial.

4.5. Los Otros del nuevo mundo: los pueblos americanos

El *Orlando furioso* tiene un lugar en sus páginas para el Otro hombre, no blanco, no europeo y no cristiano con quien los europeos se encontrarán a partir de los viajes de exploración de Colón en 1492, pero que en el texto aparece en forma de profecía en el canto XV: el Otro americano.

Este pasaje fue un agregado a la edición de 1532 y es, según Ferroni, “sulle navigazioni e le scoperte geografiche contemporanee” (2008:293). De igual modo, Rossi sostiene que la profecía es “intorno alle grandi scoperte geografiche della fine del secolo XV e del principio del XVI” (110).

Astolfo viaja acompañado por el hada Andrónica, que le vaticina que, si bien los mares están cerrados al paso para los marinos, siglos más adelante navegantes intrépidos

abrirán caminos desconocidos, en un claro gesto que adelanta la colonización y ocupación de América:

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

El verbo “veggio”-como ya lo notara Abate -encarna junto con la acción producto del sentido de la vista, aquellas acciones de conocer y dominar, de tomar posesión:

Inmediatamente, a la visión de la travesía, se le añaden las visiones de las acciones militares por venir. Para ello, Andrónica utiliza reiteradamente la forma verbal ‘Veggio’, un verdadero ver providencial que combina las acciones de presentir, mirar y ordenar el mundo. (2016:178)

Pratt refiere a este recurso como la “retórica imperial” (364). Si bien la autora lo observa en los viajeros británicos del siglo XIX, también pueden reconocerse en la literatura del siglo XVI y en los relatos de viajeros que comenzaban, desde el inicio de la navegación ultramarina, a circular y volverse referencia para los escritores e intelectuales de la modernidad. Pratt sostiene que se trata de un recurso que:

se utiliza para cumplir determinada tarea de construcción de significado que, a primera vista, puede parecer un gran desafío. El pintor verbal debe convertir en enormemente significativo, algo que es, sobre todo desde un punto de vista narrativo, prácticamente un no- hecho. (365)

Dado que la mirada europea “descubre” un espacio que, en realidad, ya existe, Pratt refiere a este recurso como un modo de presentar una “dimensión heroica” de los viajeros, quienes lograban con los “descubrimientos”, la superación de todo tipo de obstáculos materiales y geográficos para llegar a ocupar lejanos territorios:

En fin de cuentas, el acto mismo del descubrimiento- en cuyo nombre se sacrificaron incontables vidas y se soportaron intolerables

sufrimientos-consistió en lo que la cultura europea considera una experiencia puramente pasiva: mirar. (366)

Sobre el uso de la profecía en el *Orlando furioso*⁴³, Mac Phail, a diferencia de la tesis de Pratt, cita el pasaje de la visión de Andrónica en el marco de una revisión de otros momentos proféticos en el libro, y sostiene acerca de su motivación que:

The climate of war and upheaval that characterized the Italian peninsula from the French invasion of 1494 to the fall of the Florentine Republic in 1530, encouraged the proliferation of prophetic expectations in all regions and all strata of society (30).

Según el autor, los hechos relevantes como la conquista de América, o las invasiones turcas, influyeron para generar una disposición o un clima profético del cual Ariosto se hizo eco. Es por ello que entre la edición de 1516 y la de 1532, Ariosto habría decidido incluir el pasaje de Andrónica (30).

En la octava citada anteriormente, se le asigna al Otro americano el atributo de la debilidad, dado que son muertos con relativa facilidad –“veggio da dieci cacciar mille”- por lo que la representación que se da como consecuencia es la de un individuo frágil, fácil de dominar, que no está capacitado para el liderazgo ni el gobierno, como sí lo está el hombre blanco, europeo y cristiano.

En este episodio se nombra a de Hernán Cortés, señalado como el capitán a cargo de dichos “descubrimientos”:

E perch'abbian più facile successo
gli ordini in cielo eternamente scritti,
gli pon la somma Providenzia appresso
in mare e in terra capitani invitti.
Veggio Hernando Cortese, il quale ha messo
nuove città sotto i cesarei editti,
e regni in Oriente sì remoti,
ch'a noi, che siamo in India, non son noti. (530)

Del mismo modo, se acentúa el carácter de “desconocidas” para las tierras de Occidente, no sólo para los extranjeros sino para sí mismos, imponiendo una mirada

⁴³ Del mismo modo Barbolani trabaja las profecías que aparecen en el libro en relación con la función encomiástica del mismo, así como también sugiere que constituyen un motivo para referirse a la contemporaneidad del poeta.

eurocentrada hacia territorios que en realidad, ya se hallaban poblados, pero que aparecen de esta forma disponibles -en tanto son descriptos como un fondo inhabitado, vacío de recursos e individuos, sólo paisaje- para su dominio y gobierno.

Andrónica continúa con su discurso, en el que describe las tierras a gobernar como paisajes inhóspitos y oscuros:

Per questi mertì la Bontà suprema
non solamente di quel grande impero
ha disegnato ch'abbia diadema
ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo;
ma d'ogni terra e quinci e quindi estrema,
che mai né al sol né all'anno apre il sentiero:
e vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore. (530)

Asimismo, se establece una relación directa entre estas acciones y un designio divino; Dios quiere que esto suceda, y para ello pone al frente de esta empresa a sus capitanes: Carlos V en primer lugar, y a aquellos que llevan a cabo la acción en tierras extrañas. De este modo, se legitima el avance imperial en la conquista de territorios y en las matanzas indiscriminadas, bajo la consigna de que el Ser supremo lo ha previsto:

Dio vuol ch'ascosa antiquamente questa
strada sia stata, e ancor gran tempo stia;
né che prima si sappia, che la sesta
e la settima età passata sia:
e serba a farla al tempo manifesta,
che vorrà porre il mondo a monarchia,
sotto il più saggio imperatore e giusto,
che sia stato o sarà mai dopo Augusto. (528)

Caracciolo Aricó se refiere a esta relación entre imperio y designio divino, que encarna la figura de Carlos V. Señala que Ariosto olvida la figura de Colón y destaca la de Cortés, y que este hecho no es casual. Cortés, más que Colón, “è riconosciuto como il primo capitano que ha portato a compimento il disegno di Dio, che per secoli ha tenuto nascosta agli uomini l'altra metà del mondo”, sólo ahora, en tiempos de Carlos V (132). Esto podría deberse –señala Caracciolo Aricó- a la incómoda situación que implicaría otorgarle fama a un italiano como Colón, en un proceso que, en cambio, intentaba glorificar a la nación española. Ariosto podría estar rindiendo un homenaje al emperador que tanto benefició a la corte estense a la que el primero pertenecía:

Così Ariosto, nella forma della predizione di Andronica, aggiunge nella edizione definitiva del 1532, le ottave 18-36 che danno modo di tessere il panegirico della grandezza della forza e magnanimità dell'imperatore Carlo V [...] Il lodo de Carlos V del 1529 conferiva al duca Alfonso l'investitura di Modena e Reggio come feudi dell'impero, e lo stesso Ariosto venne beneficato da Alfonso d'Avalos di una pensione annua di cento ducati d'oro. Non ci stupisce, dunque, la genuflessione del poeta di fronte al potente sovrano, ed ai suoi capitani illustri. (133)

En relación a las formas de representación, caracterizar al Otro americano como débil, falto de pericia para la lucha y con poca capacidad de resistencia, y a sus paisajes como inexplorados, se transforma, en definitiva, en un modo de legitimación de las acciones dispuestas para la opresión, cerrando el círculo que comienza con la ambición de conquista de nuevos territorios y que forma parte del proyecto de la emergente clase burguesa.

5.6. A modo de síntesis

En este capítulo fue posible abordar a los Otros hombres no blancos, no europeos y no cristianos presentes en el *Orlando furioso*, particularmente aquellos que no son musulmanes.

Se tuvo en cuenta los paisajes que dichos personajes habitan, entendiendo que subyace en las representaciones del Otro una conexión significativa entre los pueblos descriptos, y los sitios geográficos. En este sentido, se utilizó el concepto de paisaje que se ha impuesto a partir de los años 80' como parte de un giro importante realizado por la disciplina geográfica.

El paisaje como concepto que implica una construcción estética, se ha transformado progresivamente en un término complejo; como se ha dicho anteriormente, presenta diversas facetas: tiene un sentido no sólo geográfico, sino cultural, económico, y político. El paisaje se construye como representación así como se construyen las representaciones de los personajes del *Orlando furioso*.

En consecuencia, se ha podido observar que los paisajes se encuentran atravesados por los mismos estereotipos, prejuicios y desvalorizaciones que pueden observarse en los personajes que los habitan.

Aparecen como sitios inhóspitos, ya sea por sus fríos extremos o sus arenas tórridas; oscuros y ventosos; y muchas veces rescatan tópicos medievales, recuperados de los libros de viajes, en donde se muestran territorios vírgenes, exóticos, plenos de vegetación y abundancia, y sin embargo descritos como lugares vacíos, pinturas de paisajes que parecen figurar potenciales lugares salvajes o naturales desaprovechados, dispuestos para su ocupación.

La construcción del paisaje junto con la de las representaciones de los individuos que allí viven, forman parte de una trama compleja de poder, que la clase dominante, la burguesía del siglo XVI, construye con el objetivo de legitimar su apropiación de tierras alejadas y trazar nuevas rutas comerciales, pero a su vez darle un sustento creíble, de tipo cultural, a las acciones del imperio.

De esta forma, se propone aquí que los atributos negativos, denigrantes y desvalorizantes que se les otorgan a los hombres no blancos, no europeos y no cristianos y que a su vez no son musulmanes, cristalizan en representaciones del Otro igualmente negativas, que habilitan y sustentan la idea de que dichos individuos no son capaces efectivamente de gobernarse a sí mismos.

Como advierte Said, “casi todos los proyectos coloniales empiezan con la suposición del atraso del nativo, de su imposibilidad general para ser independiente, ‘igual’ e idóneo” (1996:142).

Todos los pueblos que aparecen representados en el *Orlando furioso* poseen los atributos de la debilidad y de la fealdad. Éstos se convierten en la forma más efectiva de desprestigiar a los pueblos no europeos en tanto Otros que no poseen la capacidad suficiente como para hacerse responsables de sí mismos. Ambos atributos constituyen la contracara de la fuerza y la belleza que porta el hombre blanco, europeo y cristiano, y que le permite, de este modo, ubicarse en un lugar de poder y superioridad.

A pesar de ello, cada pueblo posee atributos que los distingue del otro y acentúa su diferencia con respecto al arquetipo ideal. En el caso de los otros nórdicos, se los muestra feroces, violentos y poco inteligentes. Los africanos son, a su vez, despravados y cobardes. Los orientales son representados como exóticos, con costumbres extrañas, perezosos y sucios. Finalmente, se muestra a los americanos como primitivos, sin cultura y con poca capacidad de resistencia en la lucha.

Esta mirada por un lado globalizada, pero al mismo tiempo atenta a particularidades “pre-antropológicas” se encamina directamente hacia la construcción de una moderna idea de Europa como bloque unitario y, al mismo tiempo, hacia la

consideración del Otro como objeto de análisis y conocimiento, una estrategia discursiva del poder para establecer su lógica de dominación.

5. Conclusiones

Al cabo de esta investigación, estamos en condiciones de afirmar que el *Orlando furioso* de Ariosto concentra los atributos y representaciones que ayudan a dar forma a los discursos eurocéntricos destinados a sostener el ambicioso proyecto de colonización europea que se llevó a cabo a lo largo del siglo XVI, y que se construyó a partir de valores que ubicaron al hombre blanco, europeo y cristiano como medida de todas las cosas.

Pudimos comprobar que en la representación del hombre blanco, europeo y cristiano confluyen atributos positivos, que lo sitúan en un lugar de prestigio y privilegio. Se configuran de manera opuesta a las representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano, que congrega atributos negativos y denigrantes, con el propósito de mostrarlos como seres inferiores, incapaces de gobernarse a sí mismos, y necesitados del hombre blanco, europeo y cristiano para tal fin.

Observamos, al mismo tiempo, que dichas representaciones del Otro son diversas, en función fundamentalmente de los pueblos a los que pertenecen los individuos representados.

De tal forma, conformamos dos grupos principales. Al primero de ellos pertenece el hombre no blanco no europeo y no cristiano musulmán, que adquiere mayor relevancia dado que se convierte en el principal obstáculo desde el punto de vista religioso pero también político y económico para el desarrollo de los intereses de la clase dominante y los grupos de poder entre los que Ariosto está inserto.

El segundo grupo lo integra el hombre no blanco, no europeo y no cristiano que no es musulmán. A su vez, dentro de este conjunto, se ha conseguido identificar cuatro subgrupos: los pueblos nórdicos, los orientales, los africanos y los americanos. Dentro de cada subgrupo, los individuos que lo integran portan una serie de atributos que cristalizarán consecuentemente en representaciones particulares y definidas del Otro. En algunos casos, los atributos que se asignan a cada subgrupo pueden coincidir. Sin embargo, los que son propios de cada uno de ellos generan representaciones marcadas y distintas. Por otra parte, las representaciones de cada pueblo fueron abordadas junto a aquellas de los paisajes en los que viven, dado que nuestra hipótesis sostiene que al igual que sus habitantes, los paisajes se encuentran atravesados por los mismas miradas con las que se juzga a los pobladores:

Los ojos imperiales lo veían todo con lentes europeas, tanto de manera real como metafórica [...] Sus representaciones eran poderosos

elementos para enviar conocimientos de los países exóticos ‘distintos’ a los centros imperiales que elaboraban y reforzaban las geografías imaginativas del imperio (Cosgrove, 87).

De esta forma, la tesis articula con una herramienta conceptual de la geografía cultural para observar la incidencia de los paisajes en el *Orlando furioso*, una posibilidad que no había sido considerada hasta el momento.

En el capítulo II describimos los atributos y representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano, aquel que se erige como el arquetipo ideal de la modernidad europea, y en el que se concentran valores diseñados a partir de los intereses de la burguesía. Asimismo, le permite a esta clase social distanciarse de los ideales medievales que ya no responden a los intereses del mundo moderno cuyo centro es el dinero como elemento que otorga poder y legitimidad.

De tal forma, en este capítulo se detallan los atributos que, de una forma positiva caracterizan al hombre blanco, europeo y cristiano. Estos son: la belleza; el valor, la fuerza y a destreza en la batalla; la cortesía, la amabilidad, la solidaridad y la piedad; la devoción a Dios y la lealtad al rey y el pragmatismo, la razón y la inteligencia. Tales atributos conformarán representaciones de un individuo que aprovecha sus cualidades innatas para sus propios intereses políticos. Al mismo tiempo, sus dones le permiten pertenecer a la clase gobernante, dado que se representa superior a otros individuos. Es también un hombre que logra sus objetivos por sus propios méritos y con su esfuerzo individual. A su vez, se lo muestra como aquel elegido que porta un código de distinción social, y esto lo hace formar parte de un grupo de selectos que pertenecen a una clase social educada y culta. Por otra parte, el atributo de lealtad al rey y a Dios concluye en una representación que encierra el disciplinamiento hacia la autoridad y la sumisión al poder hegemónico. La primacía de valores como el pragmatismo y el uso de la razón concluye en la representación de un hombre práctico y autosuficiente, capaz de elegir a partir de poseer libre albedrío. Es, por otra parte, materialista y no idealista, distanciándolo así de las representaciones del hombre medieval.

En el capítulo III, describimos y pudimos observar aquellas representaciones negativas del hombre no blanco, no europeo y no cristiano musulmán, las cuales ocupan la mayor parte de las representaciones del Otro. Dicha concepción tiene su origen fundamentalmente en los grandes cambios económicos y de comercio que se produjeron

en los territorios europeos, que requerían una nueva circulación de productos eficiente con Oriente. Los musulmanes resultaban un obstáculo para las caravanas terrestres que se dirigían hacia los territorios que los proveían. En consecuencia, se buscaron rutas alternativas por mar, a fin de no tener que negociar con los intermediarios musulmanes. En consonancia con ello, y debido a la amenaza que representaba el islam en un sentido fundamentalmente económico, se representó a los musulmanes como enemigos del progreso y de Dios. Si bien siempre se aludieron razones religiosas e ideológicas, las verdaderas motivaciones nunca dejaron de ser fundamentalmente económicas.

Los atributos con los cuales se representan a los musulmanes en el libro son negativos, y se conforman en oposición al modelo ideal del hombre blanco, europeo y cristiano. Son la fealdad y desproporción física; la violencia, la ferocidad y la ira; la soberbia; la herejía y la blasfemia; la cobardía y el temor; la torpeza, la debilidad, la falta de inteligencia y la ingenuidad y finalmente, la lujuria, el abuso, el engaño y el acoso a las mujeres.

Tales aspectos generarán como consecuencia representaciones del Otro denigrantes, que lo sitúan como un ser inferior, peligroso, traicionero o poco confiable, incapaz de tomar decisiones que beneficien a su pueblo, y por lo tanto, inhabilitado para gobernar el territorio que habita. Se los muestra cobardes y temerosos, aspectos que junto con la soberbia los hace poco moderados. Asimismo, la soberbia los incapacita para tomar decisiones basadas en argumentos propios de la razón. Se lo representa como débiles y torpes, que no puede aplicar estrategias ni en la lucha armada ni en el ejercicio del poder. La lujuria y la falta de contención de los instintos sexuales no contribuye, del mismo modo, a la moderación y moral del individuo, con lo cual se torna imprevisible, excesivo y carente de control sobre sí mismo. En consecuencia, no está capacitado para controlar a otros individuos o territorios.

En el capítulo IV, detallamos la presencia de aquellos atributos y representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano que no es musulmán, y los paisajes en que habitan. El concepto de paisaje del cual partimos es aquel que piensa este término atravesado por la subjetividad de quien lo mira, y que desde esa mirada, lo construye. No está centrado en el espacio material al que la geografía denomina territorio.

En este caso, la mirada imperial construye el paisaje de la colonización, por lo cual, éste se representa del mismo modo que los individuos, con connotaciones negativas y subordinadas.

Identificamos a partir de lo descripto cuatro subgrupos diferentes, que describen pueblos y paisajes Otros: los pueblos nórdicos, los orientales, los africanos y los americanos.

Cada uno de ellos representa individuos y paisajes de modo diferente, aunque observamos que en tanto Otros no europeos, comparten algunos atributos en común.

En el caso de los pueblos nórdicos, los atributos con que se los califica son la rudeza, la crueldad, la superstición. Los individuos poseen temperamento difícil y cambiante debido al lugar que habitan. Son inhumanos, feroces y desagradecidos. A su vez, los paisajes en los que estos pueblos viven son hostiles, agresivos, con condiciones climáticas adversas de frío y vientos fuertes. Se establece en el texto una relación directa entre dichos atributos y el clima inhóspito, frío y desolado en el que viven. Los pueblos nórdicos comparten con los demás subgrupos la fealdad y la debilidad. En el segundo subgrupo pudimos identificar y describir los atributos con que se representan a los pueblos orientales, y asimismo a los paisajes en los que viven, caracterizados fundamentalmente con rasgos de exotismo y rareza. Los individuos de este conjunto presentan costumbres extrañas, actitudes lascivas y lujuriosas, además de perversas. Portan otras desviaciones como la gula y tienden a la pereza y al ocio. Los paisajes en los que viven se encuentran, en algunos casos, atravesados por la oscuridad, son espacios tenebrosos y en los cuales predomina el silencio. Se describen asimismo con connotaciones negativas de peligro, abandono y desolación. En otros casos, los paisajes orientales son conformados como lugares de abundancia y fertilidad, como espacios desaprovechados, vírgenes, disponibles para su explotación. La exuberancia de vegetación y la dificultad que esta presenta al avance de los paladines es un aspecto que se destaca. Por otra parte, las ciudades se caracterizan por el lujo, la abundancia de piedras preciosas y otras joyas, la suntuosidad y el exotismo.

Los atributos asignados a los paisajes orientales concluyen en representaciones de dichos lugares como inhóspitos así como también sitios disponibles para su ocupación, dispuestos para ser transformados en productivos. Se los muestra como vírgenes y desaprovechados por un pueblo que no tiene la capacidad de operar sobre ellos.

Estos individuos, más allá de los atributos que los diferencian, comparten con otros subgrupos, al igual que los nórdicos, la debilidad y la fealdad. Se los representa como peligrosos, e inútiles en comparación con los parámetros de medida europeos, dado que se caracterizan por la pereza y el desgano y tienen costumbres raras y perversas. Esto

los incapacita para trabajar sus tierras y forjar civilizaciones que progresen y mejoren, y por lo tanto necesitados de guía y gobierno.

Los pueblos africanos se definen fundamentalmente por su color que los hace inferiores a los hombres europeos, su lascivia y sus actitudes desviadas, su debilidad y cobardía. Son brutos e insensibles. Comparten con otros grupos la incapacidad para la lucha y la fealdad, así como también su peligrosidad y maldad. Los paisajes que habitan siempre están plagados de obstáculos y se diferencian por su calor agobiante y por hallarse desiertos. Se representan a partir del rasgo de la escasez –de hombres, de productos, de armas- al contrario de lo que sucede con los paisajes orientales. Los atributos que coinciden con los asignados a los demás pueblos son igualmente la fealdad y la debilidad.

Finalmente, el cuarto grupo lo conforman los pueblos americanos. Aparecen en el *Orlando furioso* en el marco de una profecía: el descubrimiento de un nuevo mundo. En ese pasaje se le asigna al individuo americano el atributo de la debilidad. La consecuente representación lo muestra como un hombre frágil e incapaz de dominar o controlar un territorio. Son además primitivos, incultos y violentos. Se muestra su incapacidad para la lucha y su falta de inteligencia. Los paisajes que habitan son lejanos y aparecen vacíos de recursos e individuos.

En síntesis, al cabo de esta investigación, es posible confirmar una de las principales hipótesis, en el sentido de que el *Orlando furioso* contribuye de una manera decisiva a la construcción de discursos dominantes eurocéntricos que no sólo convalidan los atributos y representaciones del hombre blanco, europeo y cristiano, sino que además autorizan a este sujeto para acceder al pleno dominio de una vasta gama de pueblos y paisajes que se conciben desde una adjudicada subordinación.

Esto se realiza a partir de la construcción de una categoría conformada por un arquetipo ideal que el programa cultural humanista pone en circulación, con el objetivo de dotar de dignidad cultural y prestigio a la burguesía. Se trata del hombre blanco, europeo y cristiano, superior moral, intelectual y físicamente, dotado de manera innata de las cualidades y atributos necesarios para llevar a cabo un plan diseñado por designio divino, un proyecto de expansión que reconfigura definitivamente las posiciones de las principales potencias, marcando una línea que trazará un límite entre lo que a partir de allí conoceríamos como centro y periferia. Los discursos eurocéntricos del poder son los que contribuyen a hacer cada vez más ostensible esa distancia, conformando

representaciones del Otro no blanco, no europeo y no cristiano negativas y desvalorizantes.

Las teorías pos y decoloniales posibilitaron una relectura del texto de Ariosto con categorías innovadoras que permiten problematizar personajes, episodios y paisajes de una manera más consistente y desde un marco contextual que no deje de lado lo político y lo ideológico en el abordaje de la obra ni se desentienda de los intereses que ésta representa.

Si bien podría resultar audaz la propuesta de lectura de un texto escrito en el siglo XVI desde las teorías actuales, creemos que esta nueva perspectiva aporta a lo que Lander denomina el proceso de decolonización del conocimiento (23), es decir, realizar un desplazamiento que permita correrse de las formas de conocer impuestas por los discursos eurocéntricos del poder que se han desarrollado desde hace por lo menos 500 años, con la colonización de América, pero que, lejos de agotarse, continúan hoy vigentes.

La colonización no sólo fue un acto de carácter político o económico, sino que se construyó en conjunto con lo simbólico y cultural: ambos aspectos se desarrollaron simultáneamente, con objetivos precisos de dominación. De tal modo, las formas de conocimiento que se fijaron para comprender la sociedad europea se convierten en las únicas formas válidas del conocimiento; y categorías y conceptos europeos considerados universales, se erigen como patrones, “proposiciones normativas que definen el deber ser para todos los pueblos del planeta” (Lander, 23).

Es preciso y urgente, de esta forma, decolonizar la razón colonial que sostiene los objetivos de acumulación capitalista y problematizar los discursos y representaciones que, naturalizados, han contribuido a la reproducción de la lógica de la desigualdad de los pueblos hasta el día de hoy. Se trata de producir un giro epistémico (Castro Gómez, 2007:27) que proponga nuevos y diversos lugares de enunciación, desplazados de los discursos de la razón impuestos en la temprana Modernidad.

En tal sentido, esta tesis realiza un aporte novedoso a la crítica contemporánea ariostesca al procurar un análisis del libro atento a los atributos y representaciones que caracterizan a los actores del nuevo escenario cultural que se inaugura desde la primera mitad del siglo XVI.

6. Bibliografía

Bibliografía fuente

- Anónimo (2013) *Cantar de Roldán*, Edición y traducción de Juan Victorio, Cátedra, Madrid.
- Ariosto, Ludovico (2005) *Orlando furioso*, traducción, edición y notas de José María Micó, Espasa Calpe, Madrid.
- Boiardo, Matteo María (1545) *Orlando Innamorato*, editorial Vinegia, <https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/844>
- Julio César (1986) *La guerra de las Galias*, Ediciones Orbis, Barcelona.
- Estrabón (1992) *Geografía*. Libros III-IV, Editorial Gredos, Madrid.
- Mandevilla, Juan de (2011) *El libro de las maravillas del mundo*, Ed. María Mercedes Rodríguez Temperley, SECRIT, Buenos Aires.
- Polo, Marco (1975) *Il milione*, <https://pdf4pro.com/amp/view/il-milione-letteratura-italiana-5cb076.html>. Edición de referencia: Polo, Marco, *Il milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Adelphi, Milán.
- Polo, Marco (1983) *Libro de las maravillas*, Ediciones Generales Anaya.
- Plinio Segundo Cayo (1624) *Historia natural*, Luis Sanchez, Madrid, http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X53330435X&idioma=0
- Ptolomeo, Claudio (1596) *Geografía*, Gio. Battista & Giorgio Galignani Fratelli, Venezia, https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5316517566&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=es#v=onepage&q&f=false
- Tácito, Cayo Cornelio (1794) *La germania y la vida de Julio Agrícola*. Traducida al castellano por don Baltasar Alamos Barrientos. Segunda edición. Imprenta Real. Madrid, <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/79955?locale-attribute=fr>

Bibliografía crítica

- Abate, Sandro (2013) “Dos notas sobre el *Orlando furioso*”, *Texturas*, año 12, número 13, pp. 79-91.
- (2016) “Humanismo y colonialismo: la poética del capitalismo eurocéntrico en tres obras del siglo XVI”, en *Lingüística y literatura*, Vol. 37, Julio-diciembre, número 70, Universidad de Antioquía, pp. 173-190. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n70a08>

- (2021) *Atributos y representaciones del Humanismo europeo (siglos XVI-XIX)*, Ediuns, Bahía Blanca.

Adam, Iam y Tiffin, Helen (1990) *Past the last post: theorizing post- colonialism and post-modernism*, University of Calgary Press, Calgary.

Argárate, Pablo (2019) “Islam from an eighth century christian perspective” en *Orientalia Patristica : Documentos del Simposio Patristico Internacional*, pp. 57-84.

Asor Rosa, Alberto (2009) *Storia europea della letteratura italiana. Le origini e il Rinascimento*, Einaudi, Torino.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth, y Tiffin, Helen (1989) *The Empires Writes Back: Theory and practice in Postcolonial Literatures*, Routledge, New York.

Baldassarri, Guido (1975) “Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell’ultimo trentennio” en *Rassegna della letteratura italiana*, LXXIX , número 1-2, pp. 183-201.

Barbero, Alessandro (2010) *Histoires des Croisades*, Flammarion, Paris.

Barbolani, Cristina (2005) *Poemas caballerescos italianos*, Editorial Síntesis, Madrid.

Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) (2003) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto.

Belotti, Sara (2019) “Raccontare il territorio attraverso le mappe. la cartografia ai tempi del Boiardo”, en *Griseldaonline* 18, *Rivista di letteratura*, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9431>

Benedetti, Alejandro, Souto, Patricia (coord.), (2011) *Territorio, lugar, paisaje: prácticas y conceptos básicos en geografía*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Bidaseca, Karina (2010) *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América latina*, SB, Buenos Aires.

Biglieri, Aníbal (2012) “Sobre etnografía medieval: el Oriente de Marco Polo y Juan de Mandevilla”, en *Revista de Literaturas Modernas*, número 42, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, pp. 9-26, <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=5812>

Binni, Walter (1947) “Metodo e poesia di Ludovico Ariosto”, en *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Il Ponte editore, Firenze.

- (1968) “Ludovico Ariosto”, en *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Il Ponte editore, Firenze.

- (1951) “Storia della critica ariostesca” en *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Il Ponte editore, Firenze.

- (2015) *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Il Ponte editore, Firenze.

Blasco Vallés, Almudena (2010) “Prefacio. Consideraciones sobre las Cruzadas” en Blasco Vallés, Almudena, e Costa, Ricardo da (coord.), *Mirabilia 10. La edad media y las Cruzadas*, enero-junio, pp. I-XII, <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-10-2010-1/article/preface-considerations-about-crusades>

Bologna, Corrado (1993) “*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto” en *Letteratura italiana. Le opere*, ed. Alberto Asor Rosa, Vol. II, Torino, Einaudi, pp. 5-143.

Bonazzi, Nicola (2014) “Dall’inferno del reale all’utopia della letteratura. Il *Furioso* tra la terra e la luna” en *Griseldaonline* número 14, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9181>

- (2021) “Bestie dietro l’armatura. le similitudini animali nel *Furioso* e l’antropologia negativa di Ariosto”, en *Griseldaonline* 20, 1, pp. 123-141, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/12717>

Borja Franco y Stagno, Laura (edits.) (2021) *A Mediterranean Other. Images of turks in southern europe and beyond (15th-18th centuries)*, Genova University Press, Genova.

Braudel, Fernando (1953) *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, FCE, México.

- (1979) *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII. Los juegos del intercambio*, Tomo II, Alianza Editorial, Madrid.

Bresc, Henri, Guichard, Pierre, y Mantran, Robert (2001) *Europa y el Islam en la Edad Media*, Crítica, Barcelona.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel de (2007) “Cristianos y musulmanes ante el espejo en la Edad Moderna: los caracteres de hostilidad y de admiración”, en *Quaderns de la Mediterrània*, número 8, pp. 151-156.

Burke, Peter (2015) *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madrid.

Cabrini, Anna Maria (2018) “L’amorosa inchiesta di Orlando nel *Furioso* del 1516” en *Di donne e cavalier. Intorno al primo ‘Furioso’*, Ledizioni, Milano, pp. 159-179, <https://books.openedition.org/ledizioni/10109?lang=es>

Cahen, Claudio (2016) *Oriente y Occidente en tiempos de las cruzadas*, FCE, México.

Calvino, Italo (1988) *Italo Calvino racconta l’Orlando furioso*. Einaudi, Torino.

Canny, Nicholas P. (1973) “The Ideology of English Colonization: From Ireland to America” en *The William and Mary Quarterly*, número 30, Vol. 4, Octubre de 1973, pp. 575–598, <https://doi.org/10.2307/1918596>

Carraciolo Aricò, Angela (1994) “Da Cortés a Colombo, da Ariosto al Tasso”, en *Atti del Convegno CNR Università degli Studi*, Bulzoni, Roma, pp. 131-140.

Cardini, Franco (1992) “Los señores del miedo”, en *Nosotros y el islam. Historia de un malentendido*, Editorial Crítica, Barcelona.

Carducci, Giosue (1875) “Saggio su l’*Orlando furioso*” en Carducci, Gosue, *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso: studi*, Zanichelli, Bologna, https://books.google.com.ar/books/about/Su_Ludovico_Ariosto_e_Torquato_Tasso.htm?id=swC4klPj7_0C&redir_esc=y

Caretti, Lanfranco (1961) *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino.

Casadei, Alberto (2003) “The history of *Furioso*” en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto.

- (2008) “Nuove prospettive su ariosto e sul Furioso”, *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Año XXXVII, número 3, septiembre/diciembre, pp. 167-192, <https://www.jstor.org/stable/23937911>

- (2011) “Il finale e la poetica del *Furioso*” en *Chroniques italiennes* web19 <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web19.html>

Castro-Gómez, Santiago (1993) “Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘ invención del otro””, en Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.

- y Grosfoguel, Ramón, (2007) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

Cavallo, Jo Ann (2013) “Ariosto’s Norandino in Damasco”, en *The world beyond Europa in the romance epics of Boiardo and Ariosto*, University of Toronto Press, Toronto, pp.172-177.

Chaunu, Pierre (1982) *La expansión europea (siglos XIII al XV)*, Editorial Labor, Barcelona.

Chiclana, Ángel (1996) “El mundo clásico y el *Orlando furioso*”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, número 3, pp. 145-161, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809429>

Ciordia, Martín (2012) “Cronotopo y verosimilitud en el *Orlando furioso* de Ariosto”, en Actas del IV Congreso Internacional de Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 715-720.

Comfort, William Wistar (1944) “The Saracens in Italian Epic Poetry.” *PMLA*, vol. 59, número 4, pp. 882–910. JSTOR, www.jstor.org/stable/459319. Accessed 20 Aug. 2020.

Conti, Simonetta (2011) “La cartografía europea e l’oriente dal MedioEvo al XVI secolo”, en *La Cina nella cartografia da Tolomeo XVII secolo: i mappamondi di Matteo Ricci e Giulio Aleni*, Huang, Xiu Feng; Cretti, Gianfranco, Macerata.

Cosgrove, Denis (2002) “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, número 34, pp. 63-89.

Croce, Benedetto (1929) *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, Bari.

- (1946) *Ariosto*, Ediciones Imán, Buenos Aires.

Dalmas, Davide (2020) “Caverne, abadie, celle, mausolei. Luoghi e corpi religiosi nell’*Orlando furioso*” en *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell’ADI Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Adi editore, Roma.

D’Amico, Juan Carlos (2011) “Bradamante, Ruggiero e le false profezie nel *Furioso*”, en *Chroniques italiennes web19* <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Damicoweb19.pdf>.

De Sanctis, Francisco (1944) *Historia de la literatura italiana*, Editorial America lee, Buenos Aires.

Dell’Aia, Lucía (2013) “Il platonismo di Ariosto”, en *Enthymema*, IX, pp. 241-256.

Djaït, Hichem (1990) *Europa y el Islam*, Ed. Libretarias, Madrid.

Di Gesù, Mateo (2018) “La crisi italiana, i turchi, l’altro: una lettura del XVII canto dell’*Orlando furioso*”, en *Revista Allegoria*, número 77, enero-junio, pp. 7-26.

Dini, Chiara. (2001) *Ariosto: guida all’Orlando furioso*, Carocci, Roma.

Donattini, Massimo (2013) “Viaggi, scoperte, rappresentazioni” en *Enciclopedia italiana. Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 46-53.

Donnelly, John Patrick (1977) “The moslem enemy in Renaissance epic: Ariosto, Tasso and Camoëns”, en *Yale Italian Studies*, vol. 1, número 1, pp. 162-170.

Doroszlai Alexandre (1998) *Ptolémée et l’hippogriffe. La géographie de l’Arioste soumise à l’épreuve des cartes*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.

Dotti, Ugo (2013) *Storia della letteratura italiana*, Carocci, Roma.

Emparán Fernández, María Antonieta (2019) “El islam visto por el Imperio Bizantino. La revelación como una herejía cristiana”, en *Bizantion Nea Hellás* número 38, pp. 155-178

Erdmann, Carl (1977) *The Origin of the Idea of Crusade*, Princeton University Press, New Jersey.

Escobar, Arturo (1993) “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar”: ¿globalización o postdesarrollo?, en Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.

- (2003) “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, en *Tabula Rasa*, número 1, enero-diciembre, pp. 51-86.

- (2007) *La invención del Tercer Mundo*, Fundación Editorial el perro y la rana, Caracas.

Fanon, Frantz (1983) *Los condenados de la Tierra*, FCE, México.

- (2009) *Piel negra, máscaras blancas*, Ediciones Akal, Madrid.

Farnetti, Mónica (2003) “Ariosto: landscape artist”, en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo y Fedi, Roberto (eds.), *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 93-105.

Fernández Retamar, Roberto (1976) “Nuestra América y Occidente” en *Casa de las Américas*, número 98, septiembre-octubre, pp. 36-57.

Fersuoch, Chiara (2017) *I luoghi del ‘Furioso’*. Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova.

Ferraro, Luca (2015) “Percorsi e ruoli che si intrecciano nel *Furioso*: Ruggiero e Bradamante”, en *Chroniques italiennes web* 30, 2, pp. 26-46, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-2-479331.kjsp?RH=1488359347838>

Ferroni Giulio (1995) *Storia della letteratura italiana. Dal cinquecento al settecento*, Einaudi Scuola, Milano.

- (2008) *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma.

Flori, Jean (1992) “La caricature de l’islam dans l’occident medieval origine et signification de quelques stéréotypes concernant l’islam”, en *Aevum*, Año 66, fascículo 2, mayo-agosto, pp. 245-256.

- (1992) *La Première Croisade. L’Occident chrétien contre l’Islam*, Editions Complexe, Bruxelles.

- (2001) *La guerre Sainte. La formation de l’idée de Croisade dans l’Occident chrétien*, Aubier-Flammarion, Paris.

- (2002) *Guerre Sainte, jihad, croisade; Violence et religion dans le christianisme et l’islam*, Seuil, Paris.

- (2010) *El islam y el fin de los tiempos. la interpretación profética de las invasiones musulmanas en la Cristiandad Medieval*, Akal, Madrid.

Foscolo, Ugo (1859) “Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani” en *Opere edite e postume. Saggi di critica storica-letteraria*, Le Monnier, Firenze.

Franceschetti, Antonio (2003) “The *Orlando innamorato* and the genesis of the *Furioso*” en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 32-54.

Frédéric, Mauro (1999) “La expansión europea desde los orígenes hasta finales del siglo XV”, en *Historia general de América Latina*, vol. 2, pp. 49-70.

Garín, Eugenio (1984) *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona.

Gervasi, Paolo (2017) “L’eroe della coscienza? Astolfo e lo sguardo sul mondo nell’*Orlando furioso*”, en *Enthymema*, XVII, pp. 166-188.

Gioberti, Vincenzo (1854) “Sull’*Orlando furioso*. Pensieri”, en Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Le Monnier, Firenze.

Giudicetti, Gian Paolo (2010) *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando furioso*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.

González-Blanco García, Elena (2007) “Sarracín, sarraceno y su campo semántico. Un problema léxico abierto”, en *Revista Interlingüística*, número 17, pp. 445-454.

González Muñoz, Fernando (2005) “La versión latina de la *Apología* de Al-Kindī y su tradición textual”, en Barceló Miquel, José Martínez Gásquez (eds.) *Musulmanes y cristianos en Hispania durante las conquistas de los siglos XII y XIII*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 25-40.

Grosfoguel, Ramón (2011) “Islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales”, *Astrolabio*, número 6, pp. 43-60.

Grousset, René (1965) *Las Cruzadas*, Eudeba, Buenos Aires.

Hall, Stuart (2010) “¿Cuándo fue lo poscolonial? Pensar el límite”, en Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envión editores, Quito.

Hempfer, Klaus (1987) “DiskrepanteLektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento”, en *Text und Kontext : romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft*, volumen 2, F. Steiner Verlag Wiesbaden.

Javitch, Daniel (1999) *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Mondadori, Milano.

- (2003) “The advertising of fictionality in *Orlando furioso*”, en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto, 106-125.

Jossa, Stefano (2016) “ ‘A difesa de sua santa fede’: il poema cristiano dell’Ariosto (*Orlando furioso* XXXIV 54-67) en Jossa, Stefano y Pieri, Giuliana, *Chivalry, Academy and Cultural Dialogues: The Italian Contribution to European Culture*, Legenda, Oxford.

Kriedte, Peter (1982) *Feudalismo tardío y capital mercantil. Líneas maestras de la historia económica europea desde el siglo XVI hasta finales del XVIII*, Crítica, Barcelona.

Kristeller, Paul, O. (1982) *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Fondo de Cultura Económica, México.

Lafaye, Jacques (2005) *Por amor al griego. La nación europea. Señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, Fondo de Cultura Económica, México.

Lander, Edgardo (comp.) (1993) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.

Larivaille, Paul (2011) “Guerra e ideologia nel *Furioso*”, en *Chroniques italiennes web19*, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web19.html>

Lazzaro-Ferri, Nancy (1984) “Magia e illusione nell’elaborazione di due passi centrali del *Furioso*”, en *Quaderni d’italianistica*, Volumen V, número 1, pp. 39-55, <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/10939/7835>

Loomba, Annia (2005) *Colonialism/Poscolonialism*, Routledge, New York.

Looney, Dennis (2003) “Ariosto and the classic in Ferrara”, en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto, pp. 18-31.

López Forero, Abel I. (1992) “Sobre las motivaciones económicas y espirituales de la expansión europea (siglo XV)”, en *Historia Crítica*, Universidad Nacional de los Andes, número 6, pp. 59-74, <https://doi.org/10.7440/histcrit6.1992.04> .

López Martínez-Morás, Santiago (2010) “Ferragut, defensor de Nájera”, en *Ad Limina*, Volumen 1, número 1, Santiago de Compostela, pp. 129-149.

Mac Phail, Eric (2001) “Ariosto and the Prophetic Moment”. *MLN*, 116(1), pp. 30–53, <http://www.jstor.org/stable/3251603>

Maldonado Torres, Nelson (2008) “La descolonización el giro-descolonial”, en: *Tabula Rasa*, Bogotá, número. 9, julio-diciembre, pp. 61-72.

- (2007) “Sobre la colonialidad del ser:contribuciones al desarrollo de un concepto” en Castro Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre editores, Bogotá.

Marín Pina, María del Carmen (2008) “De Rodamonte a las Rodomontadas: la conversión de un héroe carolingio en género bufo”, en *Amadís de Gaula, 500 años después*. Estudios en homenaje a Juan Manuel Blecua, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, pp. 471-502.

- (2018) “Los libros de caballerías en el espacio y el espacio en los libros de caballerías”, en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*. Actas del Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios medievales y Renacentistas Barcelona 2016, Universidad de Salamanca editores (SEMYR), Barcelona, pp. 87-139.

Marnoto, Rita (2003) “Fronteiras entre a Terra e a Lua. Ariosto e Galileu” en *Biblos*, I, Faculdade da Letras, Universidade de Coimbra, pp. 61-85.

Martín, José Carlos (2001) “La ‘Crónica Universal’ de Isidoro de Sevilla: circunstancias históricas e ideológicas de su composición y traducción de la misma”, en *Iberia. Revista de la Antigüedad*, Vol. 4, pp. 199- 236.

Martínez Carrasco, Carlos (2015) “La visión del islam en la obra de Juan Damasceno”, en *Byzantion Nea Hellás* número 34, pp. 95 -115

Martínez Shaw, Carlos y Alfonso Mola, Marina (1999) *Europa y los nuevos mundos. Siglos XV-XVIII*, Editorial Síntesis, Madrid.

Matsushita, Elizabeth, (2010) “Fiction, Ideology and Identity: medieval christian depictions of the muslim east” en *Ext Post Facto*, vol. 19, pp. 117-130.

Mc Carthy, Ita (2007) “Ariosto the Traveller”, en *Modern Language Review*, 102, pp.397–409.

Melo Carrasco, D. (2015) "El Islam de frente a las Cruzadas: La visión oriental , desde la escisión interna hasta la reunificación de Saladino". *Intus - Legere Historia*, 1(1-2), pp.131-155, doi: <https://doi.org/10.15691/%25x>

Mellino, Miguel (2008) *La crítica poscolonial*, Paidós, Buenos Aires.

Micciché, Santo (2012) *Vita e morte di Mandricardo. Un'analisi del personaggio tra Inamoramento di Orlando e Orlando furioso*, Università degli studi di Palermo, en https://www.academia.edu/28983775/Vita_e_morte_di_Mandricardo_Un_analisi_del_personaggio_tra_Inamoramento_de_Orlando_e_Orlando_Furioso.

Mignolo, Walter (1996) "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina", en *Cuadernos Americanos*, número 64 (XII), UNAM, México.

- (2000) "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad", en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, UNESCO, Buenos Aires.

- (2003) "Os esplendores e as misérias da 'ciência.': colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica.". En Boaventura de Sousa Santos (ed.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as 'ciências.'* revistado (pp. 631-671), Edições Afrontamento, Lisboa.

Milanesi, Marica (1984) "I viaggi dell'Ippogrifo. Ludovico Ariosto e le grandi scoperte geografiche", en *Tolomeo Sostituito. Studi di storia delle conoscenze geografiche nel XVI secolo*, Unicopli ediciones, Milano.

Miranda Reyes, Aramis (2015) *Renaissance humanism and the ottoman 'Other'. Discourse, construction, position and power*, en *CUNY Academic Works*, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1058.

Mitchell, William John Thomas, (2009) "Paisaje imperial", *Katatay*, 5 (7), en *Memoria Académica*, pp. 112-129, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf

Modano, Stefania (2017) *La ricezione dell'Ariosto "visualizzato" tra letteratura delle immagini e filosofia morale*, Université de Lorraine. Nancy.

Momigliano, Attilio (1988) *Ensayo sobre Orlando furioso*, Hyspamérica, Barcelona.

Morales Ladrón, Marisol (2000) "Entre la Irlanda de la Gaeltacht y la Irlanda europea: una colonia dividida" en Bringas López, A. y Martín Lucas, MB (eds.). *Identidades multiculturales: revisión de dos discursos teóricos*. Universidad de Vigo, Vigo, pp. 121-128.

Morato, Nicola (2012) "Meliadus, Rodomonte, il mostro. Guerra e assalto nel primo Furioso" en *L'immagine riflessa*, N.S. Año XXI, número 1-2, junio-diciembre, pp. 287-308.

Motta, Uberto (2012) "Spazi (e luoghi) nelle scritture letterarie del primo Rinascimento", en *Lettere italiane*, Vol. 64, número 1, Leo Olschki, Verona, pp. 11-35.

Nares, Robert (1825), *A Glossary; or Collection of words, phrases, names, and allusions to customs, proverbs, &c.*, Charles Loeffler, Stralsund, https://books.google.com.ar/books?id=8E6dZgEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ms&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Nogué, Jean (2016) *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Norman, Daniel (1966) *Islam, Europe and Empire*, University Press, Edinburgh.

Oliver Pérez, Dolores (1994) “Sarraceno: su etimología e historia”, *Al-Qantara* 15, pp. 100-106.

Pagliardini, A. (2006) “Procedimenti di denominazione lessicale e onomastica del pagano/musulmano nell’epica cavalleresca del Rinascimento” en Cresti, E. (a cura di) *Prospettive nello studio del lessico italiano, Atti SILFI*, Firenze, FUP: Vol. I, pp.229-233.

- (2008) “Cristiani e pagani nell’epica cavalleresca italiana”, *Carte di viaggio: studi di lingua e letteratura italiana*, 1, pp. 35-58.

Pampaloni, Leonzio (1971) “La guerra nel *Furioso*”, en *Belgafor* Vol. 26, número 6, pp. 627-652, <http://www.jstor.org/stable/26142401>

- (1971) “Per una analisi narrativa del *Furioso*”, *Belgafor* Vol. 26, número 2, pp. 133-150, <https://www.jstor.org/stable/26142434>

Panico, Francisco y Pace, Riccardo (2017) “El territorio en la literatura italiana: notas sobre representación y significación histórico-cultural del espacio geográfico en la literatura italiana desde Dante a Pirandello” en *Actio Nova*, número 1, pp. 187-209, <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>

Parry, John, H. (1998) *Europa y la expansión del mundo 1415-1715*, FCE, México.

Passignat, Émilie (2017) *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell’arte*, Carocci editore, Roma.

Pastori, Aurelio (2011) “Las Cruzadas 1095-1291”, en Rodríguez, Gerardo... [et.al.] *Cuestiones de historia medieval*, Vol. 1, Selectus.

Pavlova, María (2018) “La concezione di cavalleria nei coninuatori di Boiardo. Nicolò degli Agostini, Raffaele Valciéco e Ludovico Ariosto”, en *Di donne e cavallier: Intorno al primo Furioso*, Ledizioni, Milano, <http://books.openedition.org/ledizioni/10129>

Pérez de Perceval, José María (1992) “Animalitos del Señor. Aproximación a una teoría de las animalizaciones propias y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)”, *Áreas*, Revista de Ciencias Sociales, número 14, pp. 173-184, <https://revistas.um.es/areas/article/view/84691> .

Petronio, Giuseppe (1990) *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid.

Pezzini, Serena (2010) Dalle mappe alle figura. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del *Furioso*” en Bolzoni, Lina, Pezzini, Serena y Rizzarelli, Juana, ‘*Tra mille carte ancora*’. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Paccini Fazzi Editore, Lucca.

Pozo, Cándido (1997) “La interpretación del islam como herejía cristiana y sus consecuencias históricas”, en *Archivo Teológico Granadino* 60, pp. 5-24.

Pratt, Mary Louise (2011) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Pulido, Lázaro M. (2009) “Cristianismo e islam en el pensamiento medieval. Encuentros y desencuentros”, *Cauriensia*, Vol. IV, pp. 81-139.

Quijano, Aníbal (1992) “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en *Perú Indígena*, 13 (29), pp. 11-20.

- (1993) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires.

- (2014) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en CLACSO, *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires.

Quint, David (1993) *Epic and Empire*, Princeton University Press, New Jersey.

Rajna, Pío (1871) *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, Fava e Garagnani, Bologna,
https://archive.org/details/bub_gb_nPYNnHl9acgC/page/n5/mode/2up?view=theater

(1900) *Le fonti dell'Orlando furioso*, Sansoni editori, Firenze,
<https://archive.org/details/lefontidellorlan00rajnuoft>

Re, Lucia (2003) “Ariosto and Calvino: the adventures of a reader” en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto, pp. 211-232.

Relaño, Francesco (1993) “Los grandes mitos geográficos de la cartografía africana en el siglo XVI” en DYNAMIS, *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Zlhstrandam*, Vol. 13, pp. 173-199.

Retsö, Jan (2003) *The arabs in Antiquity*, Taylor and Francis group,
<https://archive.org/details/the-arabs-in-antiquity-their-history-from-the-assyrians-to-the-umayyads/page/419/mode/2up>

Rodríguez García, José Manuel (2000) “*Historiografía de la Cruzadas, Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia medieval, t. 13, pp. 341-395.

Rossi, Massimo (2006) “La geografía del Furioso”, en *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Leo S. Olschki editore, Firenze, pp. 97-138.

Russel Ascoli, Albert (2005) “Body politics in Ariosto’s *Orlando furioso*”, en *Traslating desire in medieval in early modern literature*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, pp. 49-85.

Ruzola, Helena Aguilà (2013) *El Orlando enamorado de M. M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555)*, Edición crítica y anotada con estudio preliminar. (tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Sahas, Daniel (1972) *John of Damascus on islam. The "heresy of the ishmaelites"*, Leiden, Claremont, en <https://archive.org/details/johnofdamascuson0000saha/page/n1/mode/2up>.

Said, Edward (1996) *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona.

- (2006) *Orientalismo*, Mondadori, Barcelona.

Sangirardi, Giuseppe (2006) *Ludovico Ariosto*, Le Monnier Università Lingue e letterature, Firenze.

Santos, M. (1994) "O Retorno do Território" en Santos, Milton, De Souza, Maria y Silveira, Maria Laura (orgs.) *Território. Globalização e Fragmentação*, Hucitec, Sao Paulo.

Sapegno, Natalino (1941) *Compendio di Storia della letteratura italiana. Volume II. Cinquecento, Seicento, Settecento*, La nuova Italia, Firenze.

Schwarz Lausten, Pia (2014) "Saraceni e Turchi nell'*Orlando Furioso* di Ariosto" en *Studi di Italianistica nordica : Atti del X Convegno degli italianisti scandinavi Università d'Islanda Università di Bergen Reykjavik 13–15 giugno 2013*, Aracne Editrice, pp. 261-286, [https://engerom.ku.dk/english/staff/?pure=en%2Fpublications%2Fsaraceni-e-turchi-nellorlando-furioso-di-ariosto\(4375ea4e-3a84-489e-abc8-8a2f30b651f7\).html](https://engerom.ku.dk/english/staff/?pure=en%2Fpublications%2Fsaraceni-e-turchi-nellorlando-furioso-di-ariosto(4375ea4e-3a84-489e-abc8-8a2f30b651f7).html).

- (2019) "Saracens and Turks in Ariosto's *Orlando furioso*. Sheer imagination or allusions to Reality?" en *Framings 'Turks'*, NJRS 16, www.njrs.dk

Sforza, Nora H. (2008) *Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*, Letranómada editora, Buenos Aires.

Simmel, George (2013) *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid.

Smith, William (1854) *Dictionary of greek and roman geography*, Boston, Little, Brown & Co. London.

Sperduto, Donato (2013) "Sull' *Ariosto* di Benedetto Croce" en *Armonie lontane. Ariosto, Croce, D'Annunzio, Pavese, Carlo Levi e Scotellaro*, Aracne, Roma.

Spinelli, Alice (2015) "Intorno al 'lato destro della terra'. Nuove proposte esegetiche sull'immaginario cosmografico e geoculturale di Ariosto", *Babel. Littératures plurielles*, número 32, Universidad de Toulon, pp. 65-92.

Spivak, Gayatri Chacravorty (1985) "Estudios de la Subalternidad: deconstruyendo la historiografía", en *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, Sepsis, Ediciones Aruwiyiri, Editorial Historias, La Paz, Bolivia, 330-363.

- (2010) *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente.*, Akal, Madrid.

- (2011) *¿Puede hablar el subalterno?*, El cuenco de plata, Buenos Aires.

Teixidó Vilar, Alba. (2013) *El Orlando furioso en su contexto filosófico y literario*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, <https://www.tdx.cat/handle/10803/130826>

Tolan, John (2007) *Sarracenos. El islam en la imaginación medieval europea*, Universidad de Valencia, Valencia.

Topuzián, Marcelo (2011) “Apostilla”, en Spivak, G., *¿Puede hablar el subalterno?*, El cuenco de plata, Buenos Aires.

Trovato, Sonia (2021) “ ‘Lo spettacolo enorme e disonesto’ dei malgoverni ariosteschi”, en *Griseldaonline* 20,1, pp. 143-159.

Tyerman, Christopher (2010) *Las Guerras de Dios. Una Nueva Historia de las Cruzadas*, Crítica, Barcelona.

Villa, Alessandra (2011) “Variazioni sull’idea di barbarie nell’ *Orlando furioso*”, en *Chroniques italiennes* número 19, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Villaweb19.pdf>

Wallerstein, Immanuel (2005) *Análisis de sistemas-mundo. Una Introducción*, Siglo XXI, México.

-(2017) *El moderno sistema mundial. Tomo I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Siglo XXI, México.

Weaver, Elissa (2003) “A reading of the interlaced plot of the *Orlando furioso*: the three cases of love madness” en Beecher, Donald, Ciavolella, Massimo and Fedi, Roberto (eds.) *Ariosto today. Contemporary perspectives*, University of Toronto press, Toronto, pp. 126-153.

Williams, Raymond, (1980) *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

Young, Robert (2010) “¿Qué es la crítica poscolonial?”, *Pensamiento Jurídico*, número 27, enero-abril, pp. 281-294.

Zonta, Giuseppe (1930) *Storia della letteratura italiana. Tomo secondo. Il Rinascimento*, Tipografico-Editrice Torinese, Torino.

Zouache, Abbès (2015) “Les croisades en Orient. Histoire, mémoires” en *Tabularia*, « *Études* », número 15, p. 75-119, <https://doi.org/10.4000/tabularia.2187>.