

La “Sierra Sutil”: hacia una dimensión política de la ironía en Orlando Furioso

Yanina Pascual

Universidad Nacional del Sur

yaninapascual1975@gmail.com

La mayor parte de la crítica literaria que se ha interesado en el libro de Ariosto coincide en señalar a la ironía como uno de los elementos que actúan a modo de hilo conductor de la obra, integrando así aspectos variados, disimiles y contradictorios. Chiara Dini, en su *Guida al Orlando furioso*, califica a esta figura dentro del relato como un principio de cohesión, “che assicura quell’ equilibrio compositivo ed espressivo da sempre lodati come una delle caratteristiche del Furioso” (2001, p.47). Del mismo modo, Giulio Ferroni se refiere a la ironía como un aspecto propio de la escritura de Ariosto, ya sea como homenaje o parodia a lo ya dicho en otras ocasiones, como “fuerza disolvente”¹ o como principio de unidad (2008, p.215). Asimismo en su libro sobre los avatares de su canonización, Daniel Javitch señala una de las principales críticas que la obra tuvo en el momento de la publicación como fue la invasión del narrador en el texto, cuestión que podríamos relacionar con los comentarios irónicos que recorren el relato de Ariosto, casi siempre en boca de quien asume la voz enunciativa (1999, p.31). Posteriormente, esa particularidad iba a conformar una de principales características distintivas de la obra. Es decir que la ironía, que atraviesa en su totalidad el Orlando furioso y entreteje, como en una espaciosa tela, el complejo mundo de

personajes, situaciones y aventuras de la narración, fue y es aún hoy motivo de las más variadas discusiones.

Este trabajo se propone retomar el concepto de ironía no con el fin de ahondar en cuestiones descriptivas y conceptuales, que de ello ya se ha ocupado en numerosas ocasiones tanto la lingüística como la crítica literaria, sino, en primer lugar, con el objetivo de profundizar en la presencia y función de la ironía en el libro que nos ocupa. Dado que consideramos, como ya hemos dicho, que la ironía es parte importante y estructural de la obra y establece un eje que la atraviesa en su totalidad, tomaremos como corpus de trabajo el primer canto del volumen para, por un lado, mostrar algunos ejemplos de cómo funciona la ironía en el libro y por otro lado, proponer una lectura alternativa a la de Luigi Pirandello en *L'umorismo* (1993), quien reduce dicho recurso a un papel meramente estético y de estilo, propio del género que parodia novelas de caballería.

La ironía ariostesca y la puesta en cuestión del idealismo

La ironía² no es un recurso nuevo, sino que se usaba frecuentemente en las novelas de caballerías; la novedad del uso que Ariosto le da reside, entre otras cosas, en la función que cumple dentro del relato, es decir con qué fin o para destacar o denigrar qué temas, aspectos, elementos o personajes se usa; asimismo, la ironía en boca del narrador impone una distancia del objeto o personaje sobre el cual se ironiza, una distancia crítica, que habilita la posibilidad de proponer una lectura en la cual el libro de Ariosto vehiculizaría un rechazo o impugnación de valores propios de un pensamiento idealista, proponiendo a su vez otros más cercanos a la cultura burguesa, como el valor del dinero y una actitud pragmática, hipótesis que trataremos de probar en este trabajo.

Es precisamente este recurso usado por el autor del *Orlando furioso* el que, a juicio de quien tradujo el libro al español, José María Micó, es “uno de los elementos más modernos” del texto, y a su vez, “no era sólo un recurso literario, sino una actitud vital, de genio y de carácter [...] que superó con creces el distanciamiento formulario de otros autores de romanzi” (2005, p. xvii).

El primer canto es uno de los más cortos, no obstante encierra las claves para la lectura del resto de la obra. Los primeros versos condensan los temas que constituirán el centro en torno al cual se desarrollarán las distintas situaciones y las acciones de los personajes: emulando los grandes poemas épicas de la tradición clásica, nos encontramos aquí con las

“l’arme, gli amori” (2005, p.3) propios de los relatos de Homero y Virgilio. El narrador señala, unos versos más abajo, que dirá “d’Orlando in un metesimo tratto cosa non detta in prosa mai né in rima” (2005, p.3), marcando una distancia con la obra que le sirvió de punto de partida- el Orlando enamorado de Mateo Boiardo- y obligándonos a prestar atención a los nuevos términos en los que se desenvolverá esta “inmensa partida de ajedrez que se juega sobre el mapa del mundo, una partida desmesurada que se juega en muchas partidas simultáneas” al decir de Italo Calvino (Calvino en Micó, 2005, p.xiv).

Ni bien comenzamos a leer, nos enteramos del motivo de la discordia entre Orlando y Rinaldo: la bella Angélica, dama que a partir de ahora y en muchos momentos de la obra, se dedicará a huir de todo hombre que intente acercársele con fines amorosos, no así de aquellos que puedan servirle de instrumento para sus intereses personales. El primer canto nos cuenta que el rey Carlos –el contexto de tal situación es la guerra entre cristianos y moros en París- cansado ya de las peleas que distraían a sus guerreros de la batalla, entrega a la doncella en custodia al duque de Baviera, prometiéndola como premio a aquel hombre que mejor se desempeñase en combate y que más sarracenos matase. La doncella presume un final adverso y escapa. Llegando a la orilla de un arroyo se topa con Ferragut, quien le ofrece ayuda para defenderla de Rinaldo, quien a su vez la estaba persiguiendo. En ese momento comienzan los desatinos y situaciones que aparecen teñidas de humor e ironía. La primera actitud que nos sorprende es la de la bella Angélica, quien lejos de responder al modelo cortesano que la ha forjado en tanto personaje, no se pasea tímida y delicadamente por el bosque, temerosa, huyendo de quien la persigue, sino que “Quanto potea piú forte, ne veniva gridando la doncella ispaventata” (2005, p. 9). La pluma de Ariosto introduce este pasaje breve y nos pasa desapercibido, ya que seguidamente volvemos a la imagen clásica de la mujer “pallida e turbata” (2005, p.9); pero lo cierto es que la intrusión de esos dos versos que nos muestran a una Angélica muy poco femenina en relación a las imágenes tradicionales de la literatura, chillando a más no poder mientras está siendo perseguida, establece una mayor cercanía con la mujer moderna, como veremos más adelante. La lectura nos causa gracia, y sonreímos. Es la sonrisa propia de la ironía, no la risotada de las comedias medievales, y la encontramos en todos los cantos del *Orlando furioso*, hasta el final.

Mientras Ferragut y Rinaldo discuten, puesto que no pudieron vencerse el uno al otro por medio de las armas, la inteligente doncella

aprovecha para seguir huyendo, situación que no es notada por ambos caballeros, hasta que Rinaldo, viendo que la dama ya no estaba, le propone al moro que suspendan la competencia para perseguir a Angélica, dado que no servía de nada seguir peleando mientras ella se escapaba. Acota entonces el narrador que “e tal tregua tra lor súbito nacque, sì l’odio e l’ira va in oblivione, che ‘l pagano al partir da le fresche acque non lasciò a piedi il buon figliuol d’Amone: con preghi invita, et al fin toglie in groppa, e per l’orme d’Angelica galoppa” (2005, p.9) No hay mejor ejemplo de situación irónica que este. Si en estas páginas esperábamos un duelo singular sangriento y despiadado de dos hombres luchando por una dama, encontramos en cambio la amistad conciliadora e interesada, la practicidad de hombres modernos que buscan egoístamente responder a sus oscuros intereses. No deja de parecernos ocurrente esta contradicción con el código caballeresco, más cuando el narrador comenta, de modo claramente irónico, “Oh gran bontà de’ cavallieri antiqui!” (2005, p.9).

Las situaciones irónicas en la obra se repiten. Dentro del canto I, además de la anteriormente analizada, se suceden una tras otra de un modo que uno no podría negar que constituyen una condición estructural, deliberada, del relato. Son los momentos en que, como decíamos, se produce una ruptura, el asombro, y a nuestro juicio, la sonrisa del lector. Ferragut toma un camino sin salida y vuelve al punto de partida, es decir a la orilla en la cual perdió su yelmo; se olvida de pronto de Angélica porque cree que no va a encontrarla y piensa en recuperar su casco. Cuando más tarde aparece Argalía, reclamándole su falta de palabra con respecto a que iba a tirar el yelmo al río, el susto hace que empalidezca y se le erice el pelo (2005, p.13) según el narrador, ironía clara según Pirandello con la cual coincidimos: la voz enunciativa ironiza en referencia a una imagen de Ferragut presente en el texto de Boiardo, en el que se lo describía negro como el carbón y con el pelo enrulado. Se pregunta Pirandello cómo puede empalidecer un sujeto negro y erizarse un cabello enrulado.

Seguidamente, el narrador, frente al nuevo juramento del moro refiere- otra vez con ironía- que “E servò meglio questo giuramento, che non aveva quell’altro fatto prima” (2005, p.15). Mientras tanto, Rinaldo ve a Bayardo y éste, en vez de ir al encuentro de su amo, huye velozmente, dando cuenta de la incapacidad de Rinaldo para dominar al corcel, a pesar de ser suyo. Las ironías por parte del narrador son continuas: Angélica sigue huyendo y encuentra a Sacripante, de quien decide aprovecharse y manifestarle un falso cariño para lograr sus objetivos. El narrador observa que el sarraceno “alla sua donna, alla sua diva corse, che con le

braccia al collo il tenne stretto, quel ch'al Catai non avria fatto forse" (2005, p.23). En la conversación con Sacripante le miente y dice que aún es virgen. Aquí es donde el narrador vuelve a intervenir y agrega un comentario claramente irónico: "Forse era ver, ma non però credibile a chi del senso suo fosse signore; ma parve fácilmente a lui possibile, c'era perduto in via piú grave errore" (2005, p.27). Otra vez el poeta toma distancia y nos obliga a sonreír mientras leemos. Las ocasiones en que se presenta la ironía en el Orlando Furioso son interminables y podemos encontrarlas a lo largo de todo el libro.

Pirandello: la ironía como marca de estilo

¿Qué nos dice Pirandello de la ironía en general y de cómo funciona en la obra? En principio cuando se refiere a Ariosto en relación con otros autores como Pulci o Boiardo, lo destaca por su imaginación y su forma de configurar los caracteres en su obra maestra. Sin embargo, en las líneas que siguen lo califica como un autor que "dimostra di essersi proposto a freddo il rispetto delle condizioni serie dell'arte" (1993, p.53). Se pregunta entonces cómo el poeta se identifica con su materia. Este asunto es tratado de manera ambigua por Pirandello: en un principio señala que la ironía es una forma de distanciarse de la materia –y caracteriza el texto de Ariosto como un texto irónico; asimismo agrega que, con respecto a la materia, Egli la domina da assoluto padrone e secondo l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia creatrice combina e separa, associa e dissocia tutti gli elementi c'essa gli fornisce" (1993, p.53) Sin embargo, más adelante indica que "Dove egli può, cioè in quel che han di eterno i sentimenti umani e le umane illusioni, egli s'immedesima tutto, fino a dar la stezza consistenza della realtà alla sua rappresentazione" (1993, p.53). De este modo, alternativamente en el texto y según necesite ajustar su hipótesis, considerará que el narrador se distancia o se identifica con la materia literaria. Más adelante destaca que el mismo poeta se cree el juego que él mismo forja, hasta que "il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa." (1993, p.54).

En principio es necesario considerar que el concepto de ironía que maneja este autor es el tradicional y no se abordaba desde un enfoque pragmático. Pirandello parte de una definición que ya ha sido superada a la luz de las teorías actuales. En aquel momento las diferencias entre sátira y parodia resultaban confusas y términos casi sinónimos (Hutcheon, 1981). Lo mismo ocurría en torno a las implicancias del término

“ironía”. Por esta razón resulta interesante replantearnos- como veremos más adelante- dicho concepto y sus alcances.

Para Pirandello, la ironía del poeta tiene relación con el acto de tomar conciencia de la irrealidad de su creación, y tiene que ver con lo que referimos en este trabajo cuando hablamos de la distancia que media entre el narrador y lo narrado (1993, p.52). A su juicio, Ariosto toma conciencia de esta situación muchas veces a lo largo de la obra, y esto sucede cuando aparece la ironía, como en los fragmentos antes citados. Se basa para afirmar tal cosa en comentarios del narrador a situaciones específicas, como aquel que éste hiciera sobre la muralla que rodeaba la ciudad de Alcina, en el canto VI del libro: cuando Ruggero se encuentra con la grandiosa ciudad y observa la altura del muro y la sustancia que la forma el narrador refiere que “a me par oro/ poi che sí risplende” (2005, p.190). Según Pirandello esto mostraría que “Per intonarsi quanto più può con quel mondo, fin da principio s’ è dichiarato matto come il suo eroe. È tutto un giuoco di continui acomodamenti per stabilir l’accordo tra sé e la materia, tra le condizioni inverosimili di quel passato legendario e le ragioni del presente.” (1993, p.59)

Unas líneas más adelante, sin embargo, destaca otro momento irónico del texto en el que se evidencia que muchas más veces de las que cree el narrador tiene clara conciencia de la irrealidad de su creación, como él mismo sostuvo anteriormente. Pirandello resuelve esto diciendo que si bien hay ironía, ésta nunca es “stridula o stonata, appunto perché l’accordo é sempre nell’intenzione del poeta, e quest’intenzione d’accordo è per sè stessa ironica” (1993, p.60). En consecuencia, para el crítico el narrador y la distancia irónica hacia la materia no serían tan importantes como la identificación con ella. Cuando la ironía se presenta, en realidad es una “sottilissima sega, che ha tanti denti, e anche quello della satira, che morde un po’ tutti, fino fino, sotto sotto, a cominciar dal cardinale Ippolito, suo padrone”(1993, p.55). (Pirandello sugiere aquí que la frase del texto “Oh gran bontá dei cavalieri antiqui” alude veladamente a su mecenas). A nuestro entender, aunque sutilísima, la del narrador del Orlando sigue siendo una sierra. Lo importante es cuál es el motivo de su uso y a quién muerde dicho instrumento.

La ironía y su dimensión política

En primer lugar, creemos que el análisis de la ironía propuesto por Pirandello reduce significativamente la complejidad y riqueza del texto literario y de las herramientas de las cuales se sirve; decir que el texto

abordado es irónico y considerar sin embargo, que dicha herramienta no tiene una función en particular más que, aparentemente, utilizar un recurso que ya había sido usado anteriormente por otros autores del género, implica desconocer la ironía como una figura asociada profundamente a factores contextuales y situacionales, muchas veces ligados a la época y al lugar en que el texto ha surgido. Afirmar que el recurso irónico es usado por Ariosto muchas veces de forma inconsciente, o que forma parte de la búsqueda de una coherencia estética, es nuevamente, quitarle poder al autor, dejar de lado una posible dimensión política de la ironía, una voluntad de crítica social. Parafraseando sus dichos, a Ariosto sólo le interesaría la búsqueda de verosimilitud en la fantasía, la coherencia de su mundo de aventura e ilusión, y serían pocos los momentos de reflexión sobre la realidad. Atribuirle al uso de la ironía sólo una función de burla y acercarla al grotesco, quitando de ella toda posibilidad de pensar el mundo y la sociedad contemporáneos al autor, es definitivamente simplificar las múltiples posibilidades de interpretación de la obra. Pirandello afirma asimismo que en ciertos momentos el autor utiliza la alegoría, “intende de dare una certa consistenza a quelle costruzioni fantastiche, di cui seni la irrealità irriducibile, per mezzo di una –dirò così- impalcatura morale” (1993, p.58). El escritor considera acerca de este uso que es un

“sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha alcuna verità nè fantastica nè effettiva, ed è fatta per la dimostrazione d’alcuna verità morale, e che quelle allegorie siano nel poema suggerite dalla riflessione, per rimedio” (1993, p.58).

En nuestro trabajo tomaremos esta postura como punto de partida para contraponer otra diferente: la función de la ironía en el *Orlando Furioso* sería muy distinta de la propuesta por Pirandello. Por un lado, partimos de un concepto de ironía mucho más amplio: aquella que no considera sólo la idea de contrario (se dice lo contrario de lo que se quiere transmitir), sino también que toda ironía implica siempre un juicio de valor, un juicio crítico³ (Schoentjes, 2003, p.74).

En este sentido podemos agregar, como refiere Linda Hutcheon, que la ironía tiene una dimensión política. Si bien no hay una relación necesaria entre ironía y política,

“la historia de la sátira muestra a las claras que la ironía ha sido utilizada tanto para reforzar las estructuras establecidas como para ponerlas en duda. Es lo que Hayden White llamaba el carácter “transideológico” de la ironía. Ésta no está ligada a ninguna ideología en particular: puede servir, y sirve efectivamente, de táctica al servicio de un amplio abanico de posiciones políticas; puede legitimar o socavar una serie de intereses muy variados. Si se desea abordar estas cuestiones complicadas, la ironía tiene que estudiarse, no como un tropo retórico restringido, ni como una actitud general ante la vida, sino más bien como una estrategia discursiva que opera en el nivel de la lengua (estrategia verbal) o de la forma (estrategia musical, visual o textual). En este nivel del discurso, no se puede ignorar la complejidad de las dimensiones sociales e interactivas del funcionamiento de la ironía” (Hutcheon en Schoentjes, 2003, p.241).

Es por eso que consideramos que el análisis de Pirandello resulta insuficiente a la luz de los nuevos estudios que no sólo tienen en cuenta el aspecto valorativo de la ironía sino que sostienen que no es posible tener éxito en la comprensión de tal fenómeno en toda su dimensión si se dejan de lado factores contextuales y sociales. Acerca de un análisis demasiado estrecho nos dice Hutcheon:

“En términos semánticos, lo que la ironía no es, ciertamente, una sustitución antifrástica de lo “no dicho” (generalmente designado como sentido irónico) por su opuesto, lo “dicho” (que recibe el marbete de “sentido literal”), que se diluye y casi se borra. Los problemas políticos de la ironía serían mucho menos ambiguos si éste fuera el caso. Forzoso es, pues, reconocer, que ninguna teoría de la ironía explicará todas las complejidades de la práctica” (2003, p.243).

Resulta claro para nosotros que la lectura de Pirandello intenta integrar la ironía dentro del conjunto de los diversos elementos de estilo que componen la obra y de esta forma apuesta a una supuesta cohesión o coherencia estética que Ariosto estaría buscando para su poema- más allá de que efectivamente la ironía otorga unidad al libro, pero no sólo tiene esa funcionalidad- sin advertir que “la ironía sólo puede aumentar la complejidad, ella no sirve para resolver la ambigüedad” (2003, p.244). Es decir, la ironía como recurso en el texto de Ariosto no es simplemente un procedimiento narrativo sino que apuesta a la pluralidad de sentidos disponibles para el lector de su época.

Desde este marco es posible hacer otra interpretación de la función de la ironía en la obra, si es que tenemos en cuenta el contexto social, político e ideológico que rodea a Ariosto en el momento en que escribe el *Orlando Furioso*. Ariosto es un poeta perteneciente a una corte, que escribe su obra más extensa amparado por la familia Este, en Ferrara. Si consideramos tan sólo este aspecto, no podemos dejar de lado el hecho de que una corte es atravesada por relaciones de poder y la cultura producida en ese contexto, así como los artistas que la producen, también lo están. El arte especialmente a principios de la modernidad constituye un modo de legitimar valores que tienen que ver con el poder dominante. La obra que nos ocupa fue compuesta y dedicada al cardenal Hipólito de Este, y a la exaltación de esta familia distinguida. Por otra parte, tenemos el contexto humanista del libro; la producción de un texto que forma parte de un programa cultural humanista⁴ (Abate, 2012, p.17) cuyo objetivo es dignificar a la nueva clase burguesa, del cual podríamos decir que el *Orlando Furioso* forma parte importante. Desprovistos de los valores de la antigua nobleza, buscan legitimarse a través de la diferenciación social que les provee el arte, que como dijimos, se constituye en vehículo de ciertos atributos que otorgan distinción. Dichos valores no son los mismos que portaba la cultura nobiliaria: coincidente con los nuevos intereses y la nueva clase, se intenta privilegiar los valores que tienen que ver con el dinero y asimismo desprestigiar el sistema idealista, neoplatónico, que prevalecía a principios del Renacimiento y que atravesaba, en lo que respecta a la literatura, a las novelas de caballería. Ariosto toma los temas, enredos, fantasías y personajes del *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo, y continúa a partir del momento en que la obra fue dejada por su autor; su escritura, sin embargo, es del todo diferente, ya que como dijimos, la cultura en que se inscribe la obra la atraviesa; el libro desde sus páginas está impugnando un sistema idealista que ya no sirve a los intereses de la burguesía, y utiliza, para esos fines, entre otros recursos, la ironía. Lo importante para la nueva clase es el valor económico de las cosas y la actitud del hombre pragmático frente al idealista, cuestiones que pueden ser observadas en el texto y muchas veces estos valores se muestran a través de situaciones irónicas, disparatadas, graciosas, contradictorias. No es otra cosa lo que sucede en el primer canto cuando ambos guerreros, un moro y un cristiano, deciden suspender sus diferencias ideológicas radicales y ponerse de acuerdo para obtener lo que buscan, a Angélica. La situación resulta irónica, da vuelta todo el código caballeresco según el cual estos dos individuos nunca se ayudarían; se-

guirían luchando por el favor de la dama. Si bien Pirandello destaca esta situación como ironía, no ahonda en las razones de su uso. Es posible pensar que este uso por parte de un poeta de corte no es inocente; ¿Cuáles son los valores que se ensalzan en este canto? La resolución del conflicto entre un moro y un cristiano de forma conciliatoria tuvo un sentido práctico: en el *Orlando Furioso* los personajes siguen a sus propias mezquindades e intereses, son individualistas, modelo propio de una cultura que se aleja ya de la mirada de Dios, de un hombre que sabe que puede lograr todo lo que se proponga; asimismo, resuelven los problemas no respondiendo a un modelo cortesano, como podríamos pensar, sino que responden a un modelo de algún modo pragmático y político. Angélica no se queda esperando, temerosa y débil, junto a los caballeros, para ver cuál se queda con ella: aprovecha y huye. Estas situaciones irónicas aparecen en toda la obra, sólo tomamos un ejemplo del canto I porque es el mismo al que refiere Pirandello. Pero podemos encontrar la ironía en la construcción de los personajes mismos, quienes no responden al viejo modelo cortesano caballeresco. La síntesis de este abandono de viejos valores lo sintetiza justamente Orlando, quien enloquece al no poder aceptar que quien ama no es sino una imagen falsa en su mente, pues la realidad la muestra manipuladora y oportunista (Abate, 2012, p.19). Bajo este enfoque, aparece otro sentido para aquella frase “¡Oh bondad de antiguos caballeros!” a la que refería este autor en *L'umorismo*: la ironía está relacionada, como ya se ha mencionado, con el descrédito de toda una cultura medieval, de aquellos elementos que ya no sirven a los fines del dinero y del capital.

No es entonces improbable pensar en un “andamiaje moral” como Pirandello llama a este sustento ideológico que subyace al libro de Ariosto, puesto que es uno de los objetivos vehiculizar nuevos valores tomando como materia viejas cuestiones, y lo hace a partir de una reflexión sobre las apariencias vs la realidad, lo que es y lo que debería ser, lo pragmático vs lo cortés y correcto. No es que Ariosto se “desvíe” de su objetivo, la alegoría es necesaria para impugnar el modelo idealista y formular un sistema que proponga valores más acordes con los nuevos tiempos. Para ello utiliza también esa “sierra” no tan sutil, que es la ironía. Dice André Chastel en “El artista”, a propósito de aquellos que sirvieron a los señores de las cortes más famosas de los siglos xv y xvi: “Todo gran hombre tiene necesidad del elogio literario, y por lo tanto, le interesa conseguir la ayuda de un autor elocuente (...) Por tanto, un autor y un artista son los dos instrumentos de la retórica indispensable para para la buena gestión de

la gloria” (1990, p.257). El libro de Ariosto constituye un ejemplo de aquellas grandes obras que contribuyeron no sólo a configurar una imagen para esta nueva clase social en rápido ascenso sino que de algún modo sería la piedra fundamental de aquellas representaciones e imaginarios sociales que sostuvieron los ambiciosos proyectos colonizadores del capital, que han tenido y tienen consecuencias hasta hoy. Las figuras retóricas no siempre funcionan de forma sutil. No son inocentes, en ellas hay ambigüedad y una dimensión política dependiendo de cómo y con qué objetivo se las use. A las palabras no se las lleva el viento, por lo menos no a las del *Orlando Furioso*.

Notas

- 1 Refiere Ferroni que “l’ironía ariostesca ha anche una forza disolvente: tende a dissolvere con tranquilla sicurezza false certezze e falsi equilibri, a svelare con sobria urbanità (ma non senza esiti aspramente pungenti) tutte le illusioni e gli inganni sociale che scudono la coscienza del limite, che si travestono con l’abito di assolute veritá. Ma ne l’alto stesso di dissolvere, questa ironia tende anche a costruire un modelo de inestabile equilibrio. Si pone come il metodo di una ragione che sa di essere minacciata dalla follia, che sa fare i conti con i pazzia che alberga nel propio tesso seno: l’ironia permette di riconoscere l’azione del “discorde voler” di prendere atto dell “altra faccia” che sempre si nasconde sotto ogni asserzione, sotto ogni comportamento, sotto ogni veritá”, en Ferroni, Giulio, *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma, 2008.
- 2 En cuanto al concepto de ironía, cabe aclarar que tomo no el concepto tradicional que define a la ironía como una “expresión que da a entender algo contrario diferente de lo que se dice” (en Diccionario de la Rae, Dle.rae.es (versión digital), sino que parto de un significado más amplio, a partir de los aportes realizados por Linda Hutcheon, quien considera que la ironía tiene una dimensión política y que implica relaciones de poder dentro de la comunicación (Hutcheon, Linda, “Política de la ironía”, en Schoentjes, Pierre, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003.) Consideramos la ironía no simplemente como figura retórica, sino como un instrumento para vehicular cuestiones ideológicas y expresar relaciones de poder.
- 3 Dice Schoentjes acerca de la definición de la ironía y sus restricciones: “Es justamente por la dirección negativa que adopta el juicio por lo que la definición de la ironía que apela a la noción de contrario es insatisfactoria. El irónico es una moralista que, al constatar que los hechos que se presen-

tan ante sus ojos no se corresponden con el mundo perfecto que guarda en su espíritu, designa las imperfecciones que él capta con términos que no se conforman bien con su ideal (...). El irónico se expresa siempre refiriéndose a un ideal moral” en Schoentjes, Pierre, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003.

- 4 Sandro Abate plantea que a partir del siglo XIII se había iniciado una serie de cambios que dejarían atrás el mundo y la sociedad medieval, con la aparición de la “comuna”, a quien presenta como “la primera manifestación de un proyecto incipiente de cultura burguesa” (16). Esos nuevos ricos serían portadores de valores diferentes a los de la sociedad religiosa medieval: intentaron renovar la cultura con nuevos valores, que fueran legitimantes de la nueva clase; las nuevas representaciones generadas formarían parte de lo que Abate llama un nuevo proyecto humanista, el “programa cultural que mejor identificaba los valores y las prácticas de la clase burguesa” (Abate, Sandro, *Voces/Escrituras III*, Ediuns, Bahía Blanca, 2012.

Bibliografía

- Abate, S. (2012). *Voces/escrituras III*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Calvino, Í. (1988). *Ítalo Calvino racconta l'Orlando furioso*. Torino: Einaudi.
- Chastel, A. (1990) “El artista”. En Burke, Peter; Chastel, André y otros, *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dini, C. (2001). *Ariosto: Guida all'Orlando furioso*. Roma: Carocci.
- Ferroni, G. (2008). *Ariosto*. Roma: Salerno.
- Hutcheon, Linda, “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie”, *Poétique*, N° 46, 1981, pp. 140-155.
- Hutcheon, L. (2003). “Política de la ironía”, en Schoentjes, P., *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra. pp. 241-256.
- Javitch, D. (1991). *Ariosto classico. La canonizzazione dell'orlando furioso*. Milán: Mondadori.
- Pirandello, L. (1993). *L'umorismo*. Milano: Tascabili Economici Newton.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.