

## Modelos femeninos a la luz del travestismo: el género y la identidad femenina a la luz de un nuevo paradigma<sup>1</sup>

Mariela Rígano<sup>2</sup>

### Resumen

En el presente trabajo, en primer lugar, planteamos la construcción de la mujer como objeto de estudio en *Orlando Furioso* de Ariosto. En segundo lugar, abordamos –en el contexto de una primera aproximación al tema- la coalescencia Ricardetto/Bradamante en relación al tema de la gemelaridad como reminiscencia del andrógino, en el canto XXV de la obra a considerar. Enmarcamos el análisis en el campo de los estudios culturales y nos centramos particularmente en la tensión entre discursos dominantes y de resistencia.

### Palabras clave

Travestismo – andrógino– lesbianismo- género -Ariosto

### Abstract

In the present work, first, we raise the construction of the woman as object of study in *Orlando Furioso* de Ariosto. Secondly, we approach - in the context of the first approximation to the topic - the coalescence Ricardetto/Bradamante in relation to the topic of the twins as reminiscence of the androgyne, in the singing XXV of the work to considering. Frame the analysis in the field of the cultural studies and centre particularly on the tension between dominant and resistance speeches.

### Keywords

Transvestism - androgyne - lesbianism – gender –Ariosto

## 1. Introducción

En el presente trabajo nos proponemos resumir las motivaciones que nos llevaron a la construcción de la mujer como objeto de estudio en el marco de un trabajo más amplio que pretende analizar críticamente la presencia y función de la figura femenina en el texto de Ariosto, *Orlando Furioso*.

Este trabajo abordará el estudio en relación a los ejes teórico, social e ideológico en vinculación con la reflexión metateórica sobre la construcción del objeto de análisis. Para ilustrar lo aportado, nos centraremos particularmente en el personaje de Bradamante, dado que resulta ser uno de los personajes más cuestionados y conflictivos en el marco de los análisis críticos sobre el texto.

---

<sup>1</sup> Aspectos parciales de este trabajo han sido discutidos en las *IV Jornadas de Humanidades*, realizadas durante 2011 en la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca y en las *X Jornadas de Literatura Comparada*, realizadas este mismo año en la Universidad Nacional de La Plata

<sup>2</sup> UNS. Dirección electrónica: [marielarigano@hotmail.com](mailto:marielarigano@hotmail.com)

En relación con el marco metodológico con el que encuadramos nuestro trabajo de investigación, podemos señalar que, si bien se trata de un estudio enmarcado en los estudios culturales, para el análisis también se emplean herramientas del análisis crítico del discurso (Fairclough, 1989) y la sociolingüística crítica (véase Rígano, 2006, 2007), dado que pueden resultar iluminadores respecto del estudio ideológico de los textos.

En primer lugar, nos interesa puntualizar que el acercamiento al estudio de la mujer no constituye -en el desarrollo de nuestros trabajos de investigación- un hecho aislado, es decir, no surge a partir de nuestro acercamiento didáctico al texto de Ariosto, sino que resulta un desprendimiento casi natural de nuestras investigaciones realizadas en el marco de la tesis doctoral y postdoctoral.

Consideramos importante comenzar remitiendo al recorrido histórico sobre nuestro propio trabajo de investigación, que nos lleva al planteamiento de este nuevo objeto de estudio y, al mismo tiempo, nos permite explicar su surgimiento dado que, tal como señalan Bourdieu, Chamboredón y Passeron (1993) un objeto de análisis es definido y construido en función de una problemática teórica, que implica a su vez aproximaciones metodológicas constantes y el tratamiento de los hechos no de manera aislada, sino en función de relaciones establecidas entre ellos.

## **1.2. Algunas reflexiones personales y conceptuales en torno al tema de lo femenino y el travestismo**

Asimismo y en función de relevar cómo se intersectan vida personal y académica, me interesa comentar que mi trabajo sobre estas temáticas ha dado lugar a mi participación en mesas de diálogo y/o debate integradas por distintos sectores y colectivos donde el tema a reflexionar era género e identidad. En la mayoría de estas mesas y encuentros el centro de muchos debates está puesto sobre cómo nos definimos a nosotros mismos (¿somos activistas?, ¿somos feministas?, ¿somos docentes?, ¿desde dónde y por quién hablamos?). Generalmente, acabo pensando que detrás de estas temáticas se esconde un debate mucho más profundo y filosófico, que tiene que ver con el lenguaje, con la paradoja que implica el lenguaje y lo que este hace de y con nosotros.

Por todo esto intuyo que el derrotero que tienen nuestras carreras docente-académicas se vincula más con cuestiones internas que nuestro quehacer viene a reparar que con devenires propiamente académicos. En mi caso personal, durante mucho tiempo, diría que desde mi infancia, tuve la sensación de que las palabras eran peligrosas, tanto si se las posee como si no... Siempre tuve la sensación de que las palabras son absolutamente necesarias para estar en y acercarse al otro y, al mismo tiempo, son la brecha que separa, que distancia y nos torna intransferibles...

Como es previsible, entonces, me resulta imposible definirme a mí misma a través de una palabra, prefiero siempre hacerlo a través de una sensación (y, coqueteando o negociando con el discurso dominante que sostiene que la mujer es emotiva... me lo permito) y me defino a mí misma mediante la sensación emocional de ser un monstruo que me acompaña desde siempre.

Mi acercamiento a cuestiones relacionadas con la identidad de género tiene que ver en parte con esto. Hacia el 2008 cuando esa sensación de monstruosidad se hizo innegable y, al mismo tiempo, se constituyó en un límite que estaba dispuesta a trasvasar, la pregunta

sobre quién era yo y qué era ser una mujer comenzó a tener la fuerza de una encarnadura y orientó todo el proceso que se desencadenó en mí en ese momento y se desplegó a lo largo de los años que siguieron.

Creo que es necesario describir esa sensación a la que apelo bajo la forma de “monstruosidad”. Empleo el concepto de **monstruo** porque tiene un contenido de irreverencia, un contenido disruptivo, subversivo al orden... El monstruo se define por oposición quizás no sepamos qué es, dado que no hay lenguaje ni categoría lingüística para nombrarlo, pero sí sabemos qué no es. El monstruo es precisamente lo exterior a lo normativo. En relación a esto mismo y al interjuego entre discursos dominantes y de resistencia, “Butler señala que los discursos no sólo constituyen el dominio de lo “decible”, sino que están ligados por medio de la producción a una exterioridad constitutiva: lo indecible, lo insignificable” (véase Romano, 1999)

En ese sentido, el monstruo es lo a-normal, lo que está fuera de la norma, es extraño a lo naturalizado. Al mismo tiempo, el monstruo es un signo (viene de **monstrare**) porque señala un des-orden, una a-nomalía. El monstruo es un ser limítrofe entre dos o más seres, un ser que participa de varias naturalezas y, por eso mismo, es el habitante de la frontera. Así, cuando hablamos de frontera, nos referimos tanto a la frontera geográfica, ya que es arrojado hacia afuera por el discurso del poder, por el discurso de la norma, y aludimos también a la frontera artística, piénsese en los textos escritos -el monstruo aparece en los márgenes, en las letras capitales- o piénsese en la arquitectura - la gárgola en la extremidad del muro.

Cuando preparaba comenzaba a indagar esta problemática y me interrogaba sobre cuáles podrían ser los interrogantes que abrieran el diálogo con el texto de *Orlando Furioso*, resonaba en mí Judith Butler (véase Romano, 1999, Femenías, 2003 y Butler, 2005) y su interesante idea de que el individuo deviene sujeto como una consecuencia del lenguaje, cuando ha sido sometido por un discurso que lo produce. Terrible paradoja esta, entonces, para las mujeres que nunca tuvimos voz y que alcanzarla implica someternos reflexivamente al poder. Por algún motivo los monstruos que tienen voz –como Calibán- poseen un lenguaje inteligible y el monstruo que desea convertirse a la norma –como la sirenita- debe perder su voz –fuente inagotable de su poder sugestivo- para ganar un par de piernas que la naturalice y la descargue de su peligrosidad.

## 2. Análisis

### 2.1. La construcción del objeto de estudio

En relación con el proceso que se desencadena a partir de una inquietud que lleva, posteriormente a la construcción de un objeto de análisis, es importante señalar que los primeros pasos son intuitivos<sup>3</sup>, aunque no azarosos. Es decir, en las instancias preliminares el investigador intuye que el objeto o la temática que le interesa puede transformarse en un objeto de investigación. Esto no significa que el trabajo se aborde desde preconceptos o prenociones.

Esta sensación conduce a la indagación teórica y sistemática sobre la cuestión de interés. Este recorrido de lecturas de fuentes y de teoría conlleva la problematización de todo

---

<sup>3</sup> Desde el psicoanálisis esto podría ser interpretado como la función sintética del yo.

un cuerpo de conocimientos ya existentes, que en la mayoría de los casos terminará formando parte del estado de la cuestión en un posterior trabajo general. En muchos investigadores, la teoría es la que guía este recorrido de lecturas. En mi caso, siempre es el tema-inquietud el que guía este recorrido y el que me lleva, en definitiva también, a la elección de los parámetros teóricos que utilizaré para abordar el objeto de análisis.

Esa problematización a la que nos referíamos arriba da lugar al planteamiento formal de un tema y un problema de investigación con objetivos concretos, que podrán ser revisados y reconstruidos a lo largo del desarrollo de la investigación pero que, sin duda, tras la etapa de reflexividad cobran forma en el objeto de análisis, generalmente bajo la forma de una pregunta que orientará el desarrollo de la investigación.

Tal como se advierte, entonces, luego de esa primera etapa más intuitiva, adviene una segunda etapa ya más racional, donde aparece esta pregunta coherente con el planteamiento inicial, que permite fijar objetivo(s) y seleccionar una metodología acorde y adecuada para dar cuenta de ese objetivo.

En mi caso, la lectura del texto de Ariosto puesto en correlación con mis lecturas previas de otros textos contemporáneos al mismo, me llevaron –en primer lugar- a sentirme inquieta e interesada por las figuras femeninas ambiguas y varoniles que aparecen reiteradamente en los mismos y –en una segunda etapa- a cuestionarme sobre cuál es la preocupación que late detrás de las mujeres que aparecen en estos textos travestidas de caballeros, asumiendo roles y transitando espacios que para las mujeres de la época estaban –al menos en una gran mayoría de casos<sup>4</sup>- vedados.

Esto derivó, finalmente, en un objetivo concreto: analizar a partir del texto de Ariosto las cuestiones ligadas a la figura femenina y el rol social de la mujer que se entretajan en el texto en relación a los discursos de la época en vinculación a esas temáticas.

El tema de la mujer se vincula a otras cuestiones que forman parte de los objetivos a indagar en nuestro proyecto de investigación, a saber:

- La mujer travestida
- El mito del andrógino
- El mito de las amazonas
- El rol social de la mujer
- La bruja
- La sexualidad femenina
- La guerra de los sexos
- El monstruo en la sociedad de la época

El estudio de todas estas temáticas se enmarca en el análisis de los discursos sociales dominantes y de resistencia.

El marco teórico de nuestra investigación, como ya dijéramos, son los estudios culturales, dado que encontramos en ese marco herramientas teóricas válidas para el estudio de este tema y, por otro lado, una perspectiva de análisis amplia que nos permite dotar a nuestro trabajo de una perspectiva multidisciplinar de abordaje.

---

<sup>4</sup> Decimos que en una gran mayoría de casos puesto que se han documentado casos reales de mujeres que, travestidas en varones, han logrado posiciones sociales y reconocimientos desde las esferas del poder que estaban inhibidos para la mujer en la época.

## 2.2. ¿Por qué la mujer como objeto de estudio en el *Orlando Furioso*?

En primer lugar, el texto del *Orlando* resulta ser un texto paradigmático dentro de las obras que inauguran la modernidad. El texto que nos ocupa alcanzó increíble resonancia, no sólo dentro de la literatura italiana sino también en el resto de la literatura europea. Asimismo, es un texto que opera de bisagra entre el mundo medieval y la modernidad incipiente y, por esto mismo, se entretajan en él diversas cuestiones que operaban como inquietudes, silencios, represiones, perturbaciones en la sociedad de la época.

Asimismo, nos interesa trabajar la mujer dentro del texto porque los interrogantes sobre la fidelidad femenina, el amor en la mujer, la sexualidad femenina y su rol social surcan toda la obra y estructuran argumentalmente el relato tanto en relación a la figura de Bradamante como de Orlando y su amor por Angélica.

La mujer como objeto de estudio en este contexto cultural nos permite hacer cruces con los discursos teológicos, filosóficos y médicos de ese período. Dado que la figura del andrógino, en fuerte vinculación con el tema del hermafrodita, el mito de las amazonas y el travestismo de los personajes, era de gran interés tanto desde la perspectiva de lo religioso como para los autores de tratados medicinales.

Tal como señala Stephen Greenblatt:

...El problema de la diferenciación sexual es entonces de radical importancia, (...) Muy difundida era la opinión de que los dos elementos, el masculino y el femenino, no habiendo en realidad dos estructuras sexuales radicalmente diferentes sino solo una; dentro de esta concepción, el individuo y su sexo eran entonces la resolución exitosa de la fricción entre los dos elementos en pugna. Por esto el 'prodigio' del hermafrodita era tema de extensos tratados, y su versión literaria en el andrógino es de gran interés si queremos examinar la construcción de géneros que el Renacimiento lleva a cabo. (en Alzate, 1993: 656)

El tema del andrógino se manifiesta a través de diversas variaciones argumentales. En tal sentido, es de destacar que suele enlazarse en un número muy importante de ocasiones con el tema del incesto y la gemelaridad que se vinculan también con la unidad perdida y el deseo secreto y arquetípico de retorno a esa unidad.

El texto que nos interesa explota la figura de los gemelos, a través de los personajes de Ricardeto y Bradamante, y entrelaza dicha figura con el tema del travestismo, el lesbianismo y la sexualidad femenina. Bradamante –quien recorre el mundo en aventura vestida de varón- se beneficia de sus características masculinas para moverse por espacios que le eran negados a la mujer, mientras que Ricardeto –travestido de mujer en el canto XV- se sirve de sus particularidades femeninas para obtener goce y deleite sexual, en el marco de una historia ambivalente que se interroga sobre los deseos femeninos.

A partir de la inclusión de los gemelos el texto explora temáticas que se relacionan con las transgresiones sexuales y, en consecuencia, con la transgresión al orden establecido.

Asimismo, bajo la metáfora de la guerra y la aventura caballerescas, la novela pone en escena la guerra entre los sexos y, por esto mismo, estudiar a la mujer en la obra nos obliga necesariamente a pensarla y analizarla desde la perspectiva escrituraria masculina y, en

consecuencia, interpretar los miedos y deseos que circundan la relación con el otro. En relación a esto mismo, Denis de Rougemont señala:

Nuestra noción del amor, que incluye la que tenemos de la mujer, se encuentra unida por tanto a la idea del sufrimiento fecundo que halaga o legitima oscuramente, en lo más secreto de la conciencia occidental, el gusto de la guerra. [En relación a esto mismo, agrega Jean Libis:] El que va a poner su vida en peligro en el enfrentamiento esencial del combate se ha convertido en soberano; no solamente de su adversario, sino también de la mujer, que, sociológicamente hablando, no tiene derecho a la guerra y se encuentra así orillada a una situación de pasividad... (Libis, 1980: 236)

En el *Orlando Furioso*, como en otros textos de la época, la mujer logra –a partir del travestismo masculino- apropiarse de ese espacio, el de la guerra, y abandonar el recinto cerrado al cual ha sido confinada, saliendo también del rol pasivo al que alude la cita.

Por tanto, nuestra investigación abordará, a partir de la mujer, la relación erótico-amorosa, la relación con el otro sexo y los discursos dominante y de resistencia, dado que cabría pensar si la figura de la guerrera Bradamante es, en realidad, un cuestionamiento al orden establecido o si, por el contrario, su mayor movilidad y reconocimiento social bajo la investidura masculina no hace más que reforzar el discurso dominante de la época (véase al respecto Rígano, 2011).

Por otra parte, el análisis de estos temas se enmarcará en la exploración de la figura del monstruo en este contexto, puesto que la mujer aparece ocupando este lugar – piénsese en la figura de la bruja<sup>5</sup> o la mujer guerrera (la amazona) como mujer fálica y la figura del hermafrodita que está por detrás de este mito y en correlación con el del andrógino-.

Es interesante investigar el tema de lo monstruoso en relación a la configuración de lo femenino y la mujer, dado que en las sociedades existe una secreta tentación hacia lo monstruoso (en relación al uso del término “monstruoso” en los tratados renacentistas sobre la mujer puede consultarse [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_008.pdf)).

El monstruo no sólo representa nuestros terrores arcaicos, sino también el motivo por el cual el héroe merece existir. Tal como señala Jean Brun, el monstruo es ambivalente por excelencia, posee el don de aterrorizar y atraer al mismo tiempo, se huye de él y sin embargo fascina, ya que aunque es “Objeto de terror y repulsión, el monstruo encarna sin embargo el deseo” (Libis; 1980: 175, véase también este texto para ampliar la referencia de Brun).

Tal como indicábamos arriba, nos parece interesante plantear el estudio de la mujer desde la perspectiva del monstruo, dado que los cuestionamientos de la época sobre el rol social de la mujer se vinculan con las transformaciones que se están dando en el paso de la edad media a la modernidad en relación a la valoración del individuo, la esfera de lo privado y los cambios en la estructura familiar que culminarán, en el siglo XVIII, con la aparición de la familia patriarcal que se impondrá durante toda la modernidad.

La mujer, entonces, como objeto de estudio nos habilita a y, al mismo tiempo, requiere hacer un recorrido de temas que, por un lado, congrega todos los tópicos que suscitan nuestro interés y, por otro, permiten iluminar el texto de Ariosto desde un prisma que destaca sus nodos centrales de significado y su vinculación con los valores y las temáticas que generan inquietud en la lectura actual de la obra.

---

<sup>5</sup> La figura de la bruja también pertenece al universo de la ambigüedad sexual (véase Libis, 1980)

### 2.3.-Los gemelos en el texto de Ariosto: el Canto XXV

Este canto se abre con el encuentro entre Ricardetto –el hermano gemelo de Bradamante- y Rugero, quien lo confunde con su hermana. El episodio se inicia, entonces, colocando en primer plano la tensión entre **ser/parecer**, tema central en el mundo caballeresco (véase al respecto Rígano, 2006) y también en el texto de Ariosto, recuérdese el episodio del castillo de Atlante. Vemos, entonces, que tempranamente en el canto se plantea la ambigüedad en torno a la imagen de los gemelos Ricardetto/Bradamante, que aparecen desde el principio conformando una coalescencia en la que es difícil distinguir a uno del otro. Por esto mismo, abordaremos el análisis de este canto desde la tensión **ser/parecer** en relación a los comportamientos femenino y masculino.

#### 2.3.1.-Tensión ser/parecer

Como señalábamos más arriba, el texto destaca en múltiples oportunidades la escasa diferencia que existe entre los hermanos Bradamante/Ricardetto como vemos en los fragmentos que citamos a continuación:

**Contexto:** Rugero llega a una corte en el centro de Francia, que Marsilio había conquistado a Carlomagno y, al llegar al centro de la plaza, se encuentra una turba de gente alrededor de la hoguera:

... y vio en su centro al joven, demacrado,  
a horripilante muerte condenado.

Rugero, en cuanto pudo ver el rostro  
del joven lagrimoso y abatido,  
**creyó que estaba viendo a Bradamante,**  
porque **su parecido era asombroso.**  
cuanto más lo **miraba**, con más fuerza  
y convicción pensaba que era ella:

**-O es Bradamante- dijo en sus adentros-,**  
**o yo no soy ni nunca fui Rugero.**

[más adelante, en relación con el combate que Rugero emprende contra la turba para liberar al condenado, el texto dice:]

Si algún **furor**, si alguna **fuerza** tuvo,  
si alguna vez mostró su **ardor** Rugero,

**aquí los tuvo y los mostró a las claras,**

**pensando que lo hacía por su amada** (*Orlando Furioso*, XXV, 8-9 y 16)

Como puede advertirse, el episodio se inicia con la confusión de Rugero respecto de la identidad de Bradamante/Ricardetto, confusión que resulta frecuente incluso entre la familia de los gemelos, tal como vemos abajo. Asimismo, el par **tener/mostrar** (que aparecen en el anteúltimo verso citado en relación al furor, la fuerza y el ardor de Rugero) ponen de manifiesto la importancia de la tensión **ser/parecer** dentro del texto.

**Contexto:** Rugero, sin poner en evidencia la relación con Bradamante, le indica a Ricardetto que cree conocerlo de otra parte y este le revela la similitud con su hermana:

...Quizá se trate de una hermana mía,  
que ciñe espada y viste de armadura:  
**somos mellizos, y a tal punto similares,  
que ni nuestra familia nos distingue.** (*Orlando Furioso*, XXV,22)

Tal como se advierte y hemos señalado arriba, desde los primeros versos del canto se plantea esta coalescencia Ricardetto/Bradamante que nos remite a la figura del andrógino<sup>6</sup>. Esta figura le permite al texto plantear diversas cuestiones en relación a las identidades sexuales y de género y los comportamientos asociados al género femenino y masculino. En este orden de cosas, el texto destaca distintas posibilidades de comportamiento y consecuencias genéricas disímiles.

En tal sentido, conviene señalar que el *Orlando Furioso* condena el engaño en consonancia con otros textos de la época, como se observa en los fragmentos del canto VIII que citamos abajo. El engaño se censura en general pero se hace particular hincapié en el engaño amoroso.

**Contexto:** el canto VIII se inicia con un comentario del narrador sobre los engaños.

¡Oh cuántas **hechiceras y hechiceros**  
que nos rodean sin que lo sepamos,  
y que **mudan** su aspecto consiguiendo  
ser amados por hombres y mujeres!  
No lo consiguen invocando espíritus  
ni por la observación de las estrellas:  
con **fraudes, tretas y simulaciones**,  
ciñen con nudo atroz los corazones.  
con el anillo mágico de Angélica,  
o aún mejor, usando el raciocinio,  
podría contemplarse cualquier rostro  
sin **embozos ni falsos artificios**.  
Si al que parece bello le quitásemos  
los afeites, muy **feo** lo veríamos.  
tuvo mucha fortuna, pues, Rugero  
al llevar el anillo y **ver** los **cierto**. (*Orlando Furioso*, VIII,1-2)

Otros textos contemporáneos condenan el engaño y, a su vez, distinguen por género las consecuencias que el mismo puede acarrear. Citamos a continuación algunos fragmentos de *El Cortesano* de Castiglione que expone estas ideas en relación a la educación de los comportamientos recomendados en caballeros y damas de la corte. El texto hace mucho hincapié en el comportamiento amoroso:

**Contexto:** Se están definiendo las características del perfecto cortesano y se señala cuáles son las herramientas a las cuales no debe recurrir un verdadero enamorado,

---

<sup>6</sup> Dejaremos para otro trabajo la discusión sobre nociones como mito, arquetipo, etc. que se vinculan a la noción de andrógino y el tratamiento del tema del andrógino.



“...yo no querría que nuestro Cortesano se aprovechase contra nadie de engaños ni de ruines mañas, aconsejaríale que procurase de llevar a su competidor, **no con artes ni con malicias**, sino con ganar la voluntad de su dama, sirviéndola y amándola, y procurando **de ser muy virtuoso, esforzado, discreto, y bien criado**, y... trabajando de ser mejor que él...” (*El Cortesano*, p.394-5)

El texto advierte particularmente a las mujeres y, en relación a este tema, indica:

**Contexto:** El personaje Julian de Medicis aconseja a la dama que está delineando cómo actuar ante una declaración de amor,

“...dóile por consejo que no crea luégo livianamente á los que le dixeren que la aman... así que el arte que yo quiero que tenga esta mi Dama, con quien le dixere amores, ha de ser **mostrar con una buena presuncion que tiene por cosa liviana lo que él le dice**, y, en fin, no ha de dar a entender luégo que cree ser amada. Y si este caballero que presumiere de servilla llegare a **hablalle...con una soberbia grosera, sin tennelle todo el acatamiento que fuere razon, secarse ha de manera con él, ó decille...tales palabras, que él se tenga por entendido, y otro día, por necio que sea, no lo sea tanto que llegue a hablalle desacatamente**. Pero si éste que la sirviere fuere discreto y le hablare con buena crianza y mansamente, y áun los amores que le dixere no fueren muy descubiertos... muestre entonces no entendelle, y las palabras que él le dixere échelas á otra cosa, procurando siempre con el juicio y templanza y arte que hemos dicho de sacalle de aquello. Y si los términos fueren tales que ella no pueda disimular, tomallo ha como burlando, ó con una buena llaneza decille ha cuerdamente algunas palabras, de las cuales **él ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado...** [más adelante señala la razón por la cual la mujer debe poner tantos reparos en hablar de amor:] **la Dama debe estar recatada en sí, y acordarse siempre que con mucho menos peligro pueden los hombres mostrar que están enamorados, que no las mujeres.**” (*El Cortesano*, pp.372-374)

Como vemos, el texto plantea en el comportamiento de la dama la tensión ser/parecer, destacando la importancia que adquiere en el comportamiento femenino el segundo de los polos, es decir, el parecer.

En el *Orlando Furioso*, frente al amor y la pasión de Fiordespina el par Bradamante/Ricardetto actúan de maneras opuestas. Bradamante decide sacar prontamente a la joven de su engaño y le revela su identidad sexual, a fin de terminar con su confusión y su amor. Es interesante advertir, como se observa en la cita de abajo, que la guerrera decide hacerle saber su sexo a fin de cuidar la imagen de la dama española y no incurrir en una descortesía:

**Contexto:** Fiordespina le ha declarado su amor a Bradamante, creyéndola un caballero.

Mi hermana, que entendió que aquella dama  
se había equivocado, no podía  
ayudarle en su cuita, y se vio inmersa  
en una situación embarazosa.  
«Mejor será (pensaba) que deshaga  
esta equivocación que me concierne:  
**mostrarme quiero cual mujer amable,  
y no cual hombre vil y miserable»**  
Y tenía razón, porque sería  
**ruindad propia de un hombre hecho de piedra**  
que, tratando con tan hermosa dama,  
rebotante de miel y dulce néctar,  
**permaneciese hablando solamente  
y con las alas bajas como el cuco.**  
**Con sabias y benévolas maneras,**  
mi hermana explicó al fin que era doncella. (*Orlando Furioso*, XXV,  
30-31)

Queremos señalar el contraste entre las palabras de Bradamante, propias del mundo cortés en relación al cuidado de la imagen del otro<sup>7</sup> (que es, al mismo tiempo, preocupación por la propia imagen ... *mostrarme quiero cual mujer amable, y no cual hombre vil y miserable...*), y los dichos de Ricardetto, que implican un enfoque sutilmente más egocéntrico y, en el empleo de la comparación con el cuco, se advierte cierto rebajamiento del comportamiento a través de la insinuación humorística y sexual del comentario.

Por otra parte, Ricardetto recurre al engaño para ganarse el favor de Fiordespina. En relación a esto mismo, es de destacar que Ricardetto señala que elige plagiar la identidad de su hermana a fin de obtener su propio *deleite*.

**Contexto:** habiendo relatado Bradamante para su familia la historia con Fiordespina y mientras todos dormían, Ricardetto decide tomar las armas y el caballo de su hermana para volver a la corte de Marsilio y ganarse los favores de la princesa haciéndose pasar por su hermana.

Con mi esperanza Amor urde sus nudos  
(porque con otros hilos no podría),  
me hace suyo y me muestra la manera  
**de obtener de la dama lo que quiero.**  
Resultará muy fácil **el engaño,**  
pues si todos solían **confundirnos**  
a mi hermana y mí, de igual manera  
se podrá **confundir** esta doncella.  
¿Lo hago o no lo hago? En fin, yo creo  
que **buscar el deleite es siempre bueno.** (*Orlando Furioso*, XXV,50-  
51)

---

<sup>7</sup> Respecto de los comportamientos corteses y el enfoque altro y egocéntrico, véase Rígano, 2006.

Queremos resaltar que Ricardetto parece querer algo muy concreto de la dama, no a la dama (...*obtener de la dama lo que quiero...*) y el empleo de la voz *deleite* nos anoticia de qué es lo que desea concretamente, dado el matiz sexual<sup>8</sup> del vocablo.

Podemos decir, entonces, que el texto advierte – al igual que otros textos contemporáneos, recuérdese lo destacado en los fragmentos de *El Cortesano*- sobre las diferencias entre **ser** y **parecer** y, en relación al comportamiento amoroso y sus diferencias en relación al género, parece destacar que el sistema patriarcal se construye sobre esa misma tensión, donde las cosas muchas veces no son lo que parecen y en el que el **parecer** tiene un peso de mayor importancia que el **ser**<sup>9</sup>. En relación a esto último, es interesante recordar las palabras de *El Cortesano* en vinculación con el cuidado de la **honra** femenina:

**Contexto:** El texto de *El Cortesano* respecto del cuidado de la honra, dice lo siguiente

“Debe también **ser muy recelosa que no el hombre en lo que toca a su honra, y tener mayor cautela en no dar ocasión que se pueda decir mal della, y regirse de tal manera que no solamente sea libre de culpa, más aún de sospecha;...**” (*El Cortesano*, pp.293-4)

En este mismo sentido, el *Orlando Furioso* –entre las motivaciones por las cuales Fiordesquina, al llegar a su corte, viste a Bradamante de mujer - destaca en segundo lugar el evitar las habladurías:

**Contexto:** Al llegar a su corte, Fiordesquina hace vestir a Bradamante de forma femenina para que todos supieran que se trataba de una dama:

Imaginaba que el viril aspecto

No le sería de provecho alguno,

**Y tampoco quería dar motivo**

**De habladurías a los maldicientes;**

Y lo hizo, además, por si lograba,

Al despojarse del viril ropaje

Y contemplar su verdadero aspecto,

Quitarse aquel error del pensamiento (*Orlando Furioso*, XXV, 41)

En el texto que estamos analizando, el intercambio Bradamante/Ricardetto también se da a nivel de la voz narrativa. En un comienzo, tenemos contacto con el relato que Bradamante hace de la situación con Fiordesquina a través de la voz de Ricardetto, es decir,

---

<sup>8</sup> *Diletti* proviene de **delecto, are** que significaba *deleitar, agradar* y derivó en *placer* alrededor del año 1220. El significado aparece asociado al placer sensual, particularmente al climax y al goce del cuerpo.

<sup>9</sup> Carolina Alzate en un interesante trabajo sobre la figura del andrógino en las novelas pastoriles españolas señala que este puede leerse como un rito de paso donde la confusión de géneros finalmente se resuelve: “El rito de paso del que comenzamos hablando se construye entonces como el tránsito del “mundo femenino” o que se define como tal, al “mundo masculino” patriarcal, en donde hay que saber que las palabras significan muchas cosas, porque sólo a través del engaño se sobrevive (como aprendió el Lazarillo). (1993: 662)

mediante un discurso referido. Mientras que el desenlace de la historia la conocemos de boca de Ricardetto, narrador protagonista de la segunda parte del relato.

En este juego de narradores, el texto parece relatar la historia de una *usurpación* que, al mismo tiempo, es el relato de una *falta*. Ricardetto usurpa la identidad de Bradamante –y también su voz narrativa- y la narración masculina hace hincapié en la falta física de Bradamante (pene) que la torna inútil para concretar los deseos de Fiordespina y, por esto mismo, desenmascara la usurpación de su identidad sexual.

**Contexto:** Fiordespina y Bradamante, llegadas a la corte de Marsilio, pasan la noche en el mismo lecho. Aunque durmieron en el mismo lecho, fueron muy diferentes sus reposos: una duerme y la otra gime y llora, sintiendo más ardiente su deseo. Y si el sueño tal vez cierra sus ojos, es sueño lleno de imaginaciones, y cree ver que le concede el cielo modificarle a Bradamante el sexo. (...) Despierta y tiende al despertar la mano, y al fin advierte que su sueño es vano. ¡Cuántas plegarias, cuántos ruegos hizo a su Mahoma y a los dioses todos para que con milagro manifiesto transformasen el sexo de su amada! (*Orlando Furioso*, XXV, 42-44)

Sin embargo, su relato muestra que Ricardetto necesita usurpar la identidad de Bradamante y, en consecuencia, su identidad caballeresca, dado que carece también de su fama.

En definitiva, si bien Ricardetto porta físicamente el falo del que carece Bradamante, necesita suplantarla porque es su hermana la que posee el falo simbólico (caballo, armas y nombre afamado) del que él –aunque varón- carece.

**Contexto:** Ricardetto decide hacerse pasar por su hermana para obtener el favor de Fiordespina  
Voy de noche al lugar en que se guardan  
las armas de mi hermana, me las ciño,  
y en su mismo corcel salgo de casa  
sin esperar la luz de la alborada.  
Y de noche me voy (Amor me guía)  
en busca de la bella Fiordespina  
(...) Todos erróneamente me tomaron,

como a ti te ocurrió, por Bradamante,  
porque además vestía la armadura  
y montaba el corcel que le obsequiaron. (*Orlando Furioso*, XXV, 31 y  
33)

En este juego de ambigüedades e identidades cambiadas, el texto evidencia la problematización de ciertos temas, tales como el valor ideológico del engaño –como vimos-, y la implicancia y simbología de algunas conductas como el travestismo, cuyo tratamiento dejaremos para otro trabajo.

En relación al castigo, la hoguera, con que se inicia el canto, el texto silencia el motivo del mismo. Ricardetto señala que es castigado por Marsilio, al ser anoticiado de la relación que el gemelo guardaba con Fiordespina. Pero nada se aclara respecto de cuál es el contenido de esa revelación. Conviene interrogarse, entonces, qué se castiga: ¿la relación amorosa entre la joven princesa y el caballero sin finalidad matrimonial? o ¿la relación amorosa entre dos mujeres?

Podríamos preguntarnos si el texto no estaría castigando la distancia entre ser y parecer en esta historia.

Asimismo, nada se dice de lo ocurrido con Fiordespina. Se silencia si ha existido o no castigo sobre la princesa y, al mismo tiempo, el texto deja en la ambigüedad el deseo de la joven. El deseo de Fiordespina varía y se retuerce al ritmo de los cambios de identidad de la coalescencia Bradamante/Ricardetto y, en consecuencia, nunca terminamos de saber si desea a una mujer vestida de varón, a una mujer o a un varón vestido de mujer.

En relación a esto último, deseamos señalar –aunque dejaremos su profundización para otro trabajo- que el retorno a la heteronormatividad de Fiordespina se produce en un ámbito cerrado que se configura contextualmente como un espacio quimérico, de ensueño. En efecto, la misma Fiordespina, al comprobar el cambio sexual operado mágicamente en Bradamante luego del encuentro con la ninfa, exclama “*Haz, Dios mío..., si es un sueño, / que en este sueño esté siempre durmiendo*” (*Orlando Furioso*, XXV, 67). Nuevamente el texto remite a la tensión ser/parecer de la que venimos tratando. Podríamos pensar que en ese contexto onírico la coalescencia Bradamante/Ricardetto es el andrógino y la realización del deseo de Fiordespina no es necesariamente el retorno a la heteronormatividad y, rompiendo con la interpretación binaria, plantear que el texto deja ese espacio abierto al bisexualismo de la figura mítica como el reverso simbólico de nuestra sexualidad, donde una de las dos inclinaciones se reprime. Asimismo, el espacio onírico habitado por el andrógino podría simbolizar el terreno de debate abierto sobre las diferencias sexuales, las identidades de género y los roles sociales normativizados para hombres y mujeres dentro de los discursos sobre sexo y género<sup>10</sup> de la época.

Para concluir este apartado, queremos hacer algunas puntualizaciones respecto del travestismo femenino<sup>11</sup> en el *Orlando Furioso*. La figura de la dama vestida de caballero

---

<sup>10</sup> Conviene señalar que la sociedad de la época no discutía estos temas bajo la luz de estos conceptos ni mediante el empleo de estas diferencias léxicas como reflejo de divergencias conceptuales. Retomaremos estos aspectos en un trabajo más amplio.

<sup>11</sup> No será tema de este trabajo, pero deseamos indicar que el travestismo femenino parecería ser la concreción al extremo de la metáfora que subyace al modelo cortesano amoroso. Tal como hemos indicado en otros trabajos, las relaciones amorosas se modelaron a la luz de las relaciones

simboliza los cuestionamientos e interrogantes que la época se formulaba sobre el rol social de la mujer.

El travestismo le permite al personaje femenino franquear barreras sociales y espaciales y le aporta una movilidad —en ambos sentidos— que la mujer de la época desconocía. En relación a esto mismo, es de destacar que existieron casos reales como los de la Monja Alférez (Catalina Erauso) que, bajo una identidad masculina, ampliaron sus horizontes sociales y las fronteras del ámbito cerrado en el que se confinaba a las mujeres.

### 3.- Conclusiones

Dejaremos este tema para otro trabajo, aunque queremos dejar señalado que el relato en torno a Bradamante construye un discurso que refuerza el discurso dominante de la época en relación a la mujer, ya que para movilizarse la mujer debe usurpar una identidad masculina. En el caso de Bradamante, la recuperación de su identidad femenina significa —en el canto XXV— la pérdida de la voz narrativa y la desaparición de la historia (suplantada por su gemelo masculino) y —en la historia general— el cumplimiento del rol preestablecido desde el modelo patriarcal, es decir, la piedra angular de la familia del Este.

En relación con la tensión ser/parecer que hemos analizado en primer término queremos indicar que en el sistema que estamos describiendo pesa más el parecer, es decir la valoración externa sobre los propios actos y, en consonancia con ello, algunas voces destacan el valor de la mirada, tales como **mostrar, mirar, parecer, distinguir**. Por otra parte, el texto —en consonancia con otros contemporáneos— censura el engaño. Esta voz — junto a otras, tales como **arte (fingida), simulación, mentira, traza, ficción**, con las que conforma una red asociativa — aparece connotada negativamente.

Asimismo, hemos analizado esta misma tensión en función de la coalescencia Bradamante/Ricardetto, a la que podríamos interpretar como una representación textual de la figura del andrógino —de gran interés para la época. Esta coalescencia incluye un pasaje de travestismo masculino y se enmarca, a su vez, en la fase de la historia de Bradamante en la que ella desarrolla su aventura caballerescamente travestida de caballero.

Tal como hemos señalado, el relato del travestismo conlleva la narración de una usurpación, la usurpación de una identidad sexual —en el caso de Bradamante—, de una identidad individual y sexual (la de Ricardetto), la usurpación del falo simbólico en el caso de Ricardetto y la narración de una falta (del falo físico en el caso de Bradamante, del renombre en el caso de Ricardetto).

En conclusión, los silencios y las ambigüedades surcan el canto que hemos estudiado y parecen replicar en el entramado textual los interrogantes y las inseguridades que la época tenía respecto de la sexualidad femenina y el rol social de la mujer. Por otra parte, en relación a lo indagado en los primeros apartados, al señalar el objeto de estudio como construido estamos asumiendo la concepción de que el sujeto y el objeto interactúan y de que de esta dialéctica surge como síntesis el hecho, que puede identificarse con el producto científico y con el conocimiento científico. En tal sentido, hemos reconocido la implicación del propio investigador en el objeto construido y en la investigación misma. En consonancia

---

vasalláticas, donde metafóricamente la dama ocupaba el lugar del señor y el enamorado asumía el rol del vasallo en el léxico y los gestos que representaba su servicio de amor (véase Rígano, 2006).

con esto, en este trabajo hemos dado cuenta del recorrido teórico realizado a partir de y que, a la vez, dio lugar al diseño de la mujer como objeto de análisis en el *Orlando Furioso*. Asimismo, hemos destacado los aspectos implicados en el análisis y la elección del cuerpo teórico desde el cual abordaremos la investigación.

### Fuente

- Ariosto, Ludovico; (2005) *Orlando Furioso*, Edición y trad. de José María Micó, Espasa Calpe, Madrid

### Bibliografía

- Alzate, Carolina, (1993) “¿Voz subversiva o represiva? El andrógino como rito de transición” en [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_003\\_174\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_003_174_0.pdf), consultado en junio 2011.
- Bergmann, Emilie, (s.f) “Mujer y lenguaje en los siglos XVI y XVII: Entre humanistas y bárbaros”, en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_008.pdf), consultados en junio 2011
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, (1993) *El oficio del sociólogo*, México D.F, siglo XXI editores.
- Butler, Judith ; (2005) *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte
- Denzel, Valentina Irena; (2009) « Bradamante et Fleurdépine. L'amour impossible du Roland furieux (1532) », *Genre, sexualité & société* [En ligne] , n°2 | Automne 2009 , mis en ligne le 13 décembre, <http://gss.revues.org/index1273.html>, consultadon en junio de 2011
- Femenías, María Luisa; (2003) *Judith Butler: Introducción a su lectura*, Catálogos, Argentina
- Garza Carvajal, Federico; (2002) *Quemando mariposas: sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Laertes, Barcelona
- Libis, Jean, (1980) *El mito del andrógino*, París, Ediciones Siruela.
- Mott, Luiz; “Del malo pecado al pecado intrínsecamente malo: La radicalización fundamentalista de la homofobia católica desde los tiempos de la Inquisición hasta Benedicto XVI”, en <http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/02.pdf>, consultado en julio 2011.
- Pozo Ruiz, Alfonso; “La homosexualidad o sodomía en la Sevilla del siglo XVI”, [http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad\\_sodomia.htm](http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad_sodomia.htm), consultado en julio 2011.
- Rígano, Mariela E., (2006) *Cortesía, ideología y grupos de poder. Análisis sociolingüístico del estilo cortés en el español peninsular (siglos XII a XVII)*, Bahía Blanca, EdiUns.

- (2011) “Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino”, inédito, presentado en las X Jornadas de Literatura Comparada, 17 al 20 de Agosto
- Romanos, Patricia; (1999) “Judith Butler y la formación melancólica del sujeto”, en Economía, Sociedad y Territorio, julio-diciembre, vol II, número 6, El Colegio Mexiquense, A.C., Toluca, México, pp.313-327, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=11100608>