



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



La técnica narrativa de la interrupción y la inserción e importancia del episodio de Olimpia en el "Orlando furioso"

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA ITALIANA

PRESENTA:

VERONICA NAJERA MARTINEZ



2001



FILOSOFIA Y LETRAS UNAM

MEXICO, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la UNAM por todo lo que me ha brindado, pero también deseo expresar mi agradecimiento a los profesores de Letras italianas, en especial a la Doctora Mariapia Lambert y al Maestro José Luis Bernal, por todos sus comentarios durante la elaboración de esta investigación.

Finalmente dedico este trabajo a mis padres quienes han sabido esperar pacientemente durante todo ese tiempo en el que parecía que nada sucedía conmigo.

Chissà se dalla Persia o dal Parnaso
venne quel sogno del destrier alato
che per l'aria l'incantatore armato
spinge, e sprofonda nel deserto occaso.

Quasi in groppa a quel magico cavallo,
Ariosto vide i regni della terra
solcata dalla festa della guerra
e del giovane amore avventuroso.

Come attraverso tenue bruma d'oro
vide in basso un giardino che i confini
dilatava in altri segreti giardini
per l'amore di Angelica e Medoro.

Al pari degli illusori splendori
che all'indù lascia intravedere l'oppio,
passano per il *Furioso* gli amori
in un delirio di caleidoscopio.

Né l'amore ignorò né l'ironia,
perciò sognò, con arguzia discreta,
il singolare castello ove tutto
è (come in questa vita) falsità.

Come ogni poeta, la fortuna
o il destino gli diè una sorte rara;
andava per le strade di Ferrara
e al tempo stesso andava per la luna.

(J. L. Borges, *Ariosto y los árabes*. Trad. de F. Tentori Montalto)

ÍNDICE

	Pág
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. ARIOSTO, SUS TIEMPOS Y EL ORLANDO FURIOSO.	
Los años de Ariosto	4
Génesis del <i>Orlando Furioso</i>	9
CAPÍTULO II. LA TÉCNICA NARRATIVA DE LA INTERRUPCIÓN.	
Estudios sobre la técnica narrativa de la interrupción.	15
Equilibrio entre los espacios narrativos.....	19
Equilibrio entre fantasía y realidad	23
Reflejos estilísticos de la técnica narrativa de la interrupción	25
Carácter abierto de las octavas	25
Lenguaje	30
CAPÍTULO III. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES ARIOSTESCOS A TRAVÉS DE LA TÉCNICA NARRATIVA DE LA INTERRUPCIÓN.	
Carácter reductivo y simplificador de los héroes del <i>Furioso</i>	33
Falta de caracterización de los personajes derivada de la técnica narrativa de la interrupción.....	36
Caracterización por atuendo: el disfraz.....	39
CAPÍTULO IV. EL EPISODIO DE OLIMPIA.	
El episodio de Olimpia: historia del episodio de Olimpia	43

importancia, centralidad y necesidad del episodio de Olimpia en la historia de Orlando.....	51
<i>L'inchesta amorosa</i> de Orlando y su centralidad en el poema.....	54
CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFIA	59

INTRODUCCIÓN

Durante mis estudios en la Licenciatura en Lengua y Literatura italiana fueron varios los autores que con su forma de narrar provocaron en mí algo parecido a la perplejidad y al desconcierto. Uno de ellos fue Italo Calvino quien en su *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se dirige constantemente a sus lectores-personajes haciéndolos participar en forma directa en la novela, a tal punto que el lector se convierte verdaderamente en un personaje más de la narración.

Sin embargo, fue Ariosto con el *Orlando furioso* el que, con su muy particular forma narrativa, me produjo un gran desconcierto y provocó, en mi primer acercamiento al poema, una extraña confusión. En este primer acercamiento al *Furioso* no logré entender cómo Ariosto logró dar vida a esa inmensa cantidad de temas y a esa incansable proliferación de personajes. Imaginé que el poema era una especie de cajas chinas donde la caja más grande conduce a una de menor dimensión y ésta a otra más pequeña hasta llegar a una que, siendo tan diminuta, ya no tiene la posibilidad de contener una más. Imaginé también que el narrar del *Furioso* podía compararse a aquellos cuadros de miniaturas en los que la vista de quien los observa se pierde ante la grande cantidad de escenas que se plasman en ellos. Llegué así a la conclusión de que no sería simple definir en breves palabras lo que es el *Orlando furioso*, pues en él están mezclados un sin fin de motivos poéticos. No obstante, si alguien me preguntara qué es lo que caracteriza a un poema tan largo y complejo, mi respuesta sería que es la forma en la que está narrado, es decir, las múltiples interrupciones y sobreposiciones de historias que en él se presentan. Es precisamente a esta cuestión a la que dedicaré este trabajo de investigación.

En el primer capítulo hago un breve análisis de la situación de crisis política, religiosa, y moral que se vive en la época en la que Ariosto escribe el *Orlando furioso*. Esta primera parte pone

énfasis en las grandes contradicciones que se dan en la Italia renacentista, pues por un lado la crisis política era evidente, pero por otro Italia experimentaba una efervescencia cultural sin precedentes. Basta recordar a Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci, Niccolò Machiavelli, Pietro Bembo, Raffaello, Francesco Guicciardini, quienes con su pensamiento y sus obras hicieron de los estados italianos capitales de la cultura europea. En esta primera parte se habla también de la génesis del *Orlando furioso*, aspecto importante a partir del cual se puede comprender cómo Ariosto, en las dos primeras ediciones del poema, y en su afán de crear una obra perfecta, corrige, agrega, cancela episodios hasta llegar a la tercera edición que es la que ahora leemos.

En el segundo capítulo explico cómo funciona la técnica narrativa de la interrupción y cómo a través de la constante interrupción de episodios Ariosto crea un poema donde existe un extraordinario equilibrio de motivos poéticos, es decir que los espacios narrativos dedicados a cada uno de ellos están siempre equilibrados.

En el poema hay una recíproca relación entre la fantasía y la realidad, y Ariosto juega constantemente con ellas, pasando repentinamente de situaciones netamente fantásticas a aquellas donde la realidad es terriblemente cruel para algunos de sus personajes. Hay también en este continuo juego, en este pasar de la fantasía a la realidad y viceversa, un equilibrio inigualable, y es a este aspecto que dedico una parte del segundo capítulo.

Hablo también de los reflejos estilísticos que crean la técnica narrativa del poema, es decir, el carácter abierto de las octavas y el lenguaje. Ambos dan vida a un poema extenso y con un ritmo narrativo incansablemente rápido.

El tercer capítulo lo dedico a definir la caracterización de los personajes del *Furioso*. Mi interpretación de la falta de caracterización psicológica de los héroes ariostescos tiene su explicación en que Ariosto no define la psicología de sus personajes en forma profunda, sino que la toca de forma tenue, ya que lo que a él interesa es el movimiento, el pasar de una acción a otra y no

la definición de caracteres psicológicamente complejos. Explico también cuáles son los motivos que mueven incansablemente a estos personajes: amor, aventura, venganza, gloria, locura, etc. Y finalmente hablo del aspecto del disfraz como un medio que utiliza Ariosto para caracterizar a algunos de estos personajes.

En el cuarto capítulo ilustro detalladamente cómo funciona la técnica narrativa de la interrupción y para ello he elegido el episodio de Olimpia, pues lo considero el paradigma de la técnica narrativa del *Furioso*. Hablo al mismo tiempo de la génesis del episodio y de la importancia que tiene dentro de la historia amorosa de Orlando, personaje que da nombre al poema.

Finalmente explico cómo Ariosto, con su habilidad constructora y con su particular sintáxis episódica, hace de la historia amorosa de Orlando el centro ideal del poema, lo cual significa que solamente la "inchesia amorosa" de Orlando es tratada de forma diferente por el poeta, y que todas las demás tienen la función de comparación con la única, verdadera y profunda historia de amor del poema: la de Orlando.

De esta manera concluyo mi trabajo de investigación, sabiendo que el *Orlando furioso* es una obra en la que está reflejado un modo muy especial de ver la vida, pues con la constante alternancia de motivos poéticos, Ariosto aspiraba a dar a entender a sus lectores que ningún acontecimiento de la vida del ser humano debe tomarse en forma definitiva puesto que todos serán reemplazados por otros y estos otros por otros más. La ironía del poeta está reflejada claramente en ese pasar del llanto a la risa, de la risa a amargura, de la amargura al consuelo, de la seriedad a una comicidad que llega a niveles que rebasan lo ridículo. Es quizá éste el valor más grande que encuentro en *el Orlando furioso*, algo que he decidido llamar una lección de vida.

CAPÍTULO I

ARIOSTO, SUS TIEMPOS Y EL ORLANDO FURIOSO

Los años de Ariosto.

Nacido en 1474, Ariosto tenía dieciséis años en 1494 cuando los franceses invadieron Italia y destruyeron el delicado equilibrio de poder entre Milán, Venecia, Florencia, Roma y Nápoles, y transformaron la península en un campo de batalla durante más de setenta años. Al introducir nuevos métodos de guerra, los franceses obligaron a los italianos a admitir su debilidad frente a los estados extranjeros, especialmente Francia y España. Como Niccolò Machiavelli (nacido en 1469), Baldassar Castiglione (1474), y Francesco Guicciardini (1483), Ariosto pertenecía a la "generación del 94" y tenía ya suficiente edad para ser marcado de por vida por la experiencia de la invasión, la potencia militar extranjera y la crisis política.

Albert Russel Ascoli en su obra titulada *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, refiriéndose al "famoso sorriso" de Ariosto y a la crisis moral, política, y religiosa que se vivía en el Renacimiento, dice lo siguiente:

The famous "sorriso" of Ariosto: the remote, fantastic settings and events of his narration; the remarkable fluidity of the "ottava d'oro": all of these have seemed to thwart from the beginning any attempt to find in the *Orlando furioso* a sense of the problematic in poetry and history, a trouble awareness of the interrelated crisis of faith, of politics, and of culture which cry out in the principal documents and events of Italy in the early Cinquecento. The painfully acquired political stability and independence of the Italian peninsula in the 1400s was shaken in 1494 which the invasion of Charles VIII of France, suffered through the Spanish and French interventions in the early years of the new century (to which the *Furioso* makes such frequent reference), and received an emblematic death blow with the sack of Rome in 1527.¹

¹ Albert Russel Ascoli. *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, p. 3.

Petronio en *L'attività letteraria in Italia*² analiza el panorama general de la situación política italiana durante el Renacimiento, y en ese análisis señala los elementos que contribuyeron a la crisis política y económica de la península.

Según los dos políticos más importantes del Renacimiento -Niccolò Machiavelli y Francesco Guicciardini- es justamente con la muerte de Lorenzo de' Medici (1492) que se inicia la más grave crisis de la historia de Italia hasta ese período. Sin embargo, Petronio ve la muerte de Lorenzo simplemente como una contribución más a la ruptura del equilibrio que se había establecido entre los más grandes Estados italianos. Fue en realidad la ausencia de un Estado nacional unitario lo que permitió que reinos extranjeros conquistaran Italia sin la más mínima resistencia por parte de esos cinco estados italianos: Roma, Nápoles, Milán, Sicilia, Venecia, pues ninguno de ellos tenía la capacidad para realizar la unificación de la península.

Algo completamente contrario sucedía en los otros Estados europeos, pues al conformarse en naciones, su necesidad de expansión y por lo tanto de la búsqueda de la supremacía europea eran evidentes. Así es como durante 30 años, desde 1494 hasta 1527, franceses, españoles, alemanes, suizos, recorrieron y conquistaron toda Italia haciendo alianzas con príncipes y señores.

Estos son los acontecimientos políticos que marcan el contexto histórico de finales del siglo XV y principios del XVI en Italia: por un lado la invasión de Carlos VIII de Francia en la península italiana y por el otro el saqueo de Roma en 1527. Bajo las sombras de estos acontecimientos Ariosto escribía el *Orlando furioso*.

Piero Orsi³ afirma que estos años son anteriores a la codificación del aristotelismo, al predominio español absoluto, al encierro de Italia en sí misma con el Concilio de Trento (1545) y la Contrarreforma. Cada uno de estos aspectos señala la decadencia italiana en el Siglo XVI.

² Giuseppe Petronio. "La crisi italiana e il Rinascimento". en *L'attività letteraria in Italia*, p. 252.

³ Piero Orsi. *Historia de Italia*, p. 127

Con el predominio de España sobre la península se vive el periodo más triste de la historia italiana. Los acuerdos del Congreso de Bologna solemnizaron, por así decirlo, la pérdida de la independencia de Italia, y con la caída de Florencia (1530) se apagaron las últimas voces de la libertad política; la generación que nació después de estos dos acontecimientos, necesariamente había de resultar débil, apocada y falta de entusiasmos y de ideales.

Por otra parte, la separación de Lutero de la Iglesia católica trajo consigo una reforma interna de la Iglesia, pero al mismo tiempo desencadenó toda una serie de formas de opresión de la cultura: se coartó la libertad de pensamiento, con lo que se impidió, en cierta forma, el desarrollo intelectual, y a veces ello impulsó a los italianos a encubrir bajo la máscara de la hipocresía su incredulidad.

Incluso el sentimiento de la propia dignidad iba desapareciendo; los nobles se contentaban con ejercer su predominio sobre los débiles y se hacían devotísimos cortesanos de los príncipes, quienes por su parte cuidaban tan sólo de congraciarse con España, disimulando con la fastuosidad característica de las cortes italianas renacentistas, su servidumbre.

Milán, Nápoles, Sicilia y Cerdeña estaban sometidas a España, y el resto de la península italiana sufría las repercusiones de ese dominio. Debido a ello los Papas trataban amigablemente con los dominadores para tenérselos propicios a su política eclesiástica, y esta amistad se convertía en servidumbre; los Medici se inclinaban ante España para evitar disturbios, y la República de Génova se convirtió en aliada o más bien en sierva de España; y como los duques de Ferrara, Mantua y Parma no tenían fuerza bastante para actuar con independencia, Italia, desprovista de personalidad en la política europea, se vio convertida en una posesión española. Los únicos Estados italianos que lograron mantener su libertad fueron el Ducado de Saboya y la República de Venecia.

Es justamente este período en el que se reflejan las más grandes contradicciones de la sociedad italiana, pues por un lado, con la dominación extranjera se ve inmersa en una crisis política sin precedentes, y por el otro, vive el período cultural más rico de su historia.

En efecto, 1516, 1521, 1532 fueron los años de las diferentes ediciones del *Orlando furioso*, y corresponden también al desarrollo más intenso del Renacimiento en su fuerza más madura y efervescente:

...proprio in questo settantennio, o almeno lungo buona parte di esso, l'Italia racchiuse nelle sue città una folla di scrittori, di artisti e di pensatori spesso veramente geniali, e diede luogo a una messe tale di opere, da far sì che quella che fu detta impropriamente l'età di Leone X appaia una delle età umane più ricche e feconde, senza la quale la storia della nostra civiltà sarebbe tutta diversa e il nostro patrimonio di cultura apparirebbe molto più povero.⁴

También De Sanctis se refiere a dicha contradicción, y en una célebre página de su *Storia della letteratura italiana* dice:

Questa società tra balli e feste e canti e idillii e romanzi fu un bel giorno sorpresa dallo straniero e costretta a svegliarsi. Era verso la fine del secolo. Il Pontano bamboleggiava in versi latini e il Sannazzaro sonava la sampogna, e la monarchia disparve, come per intrinseca rovina, al primo urto dello straniero. Carlo VIII correva e conquistava Italia col gesso. Trovava un popolo che chiamava lui un barbaro, nel pieno vigore delle sue forze intellettive e nel fiore della coltura, ma vuota l'anima e fiacca la tempra. Francesi, spagnuoli, svizzeri, lanzichenecci insanguinarono l'Italia, insino a che, caduta con fine eroica Firenze, cesse in mano dello straniero.⁵

Es importante volver a mencionar que no obstante que Italia viviera bajo el dominio extranjero, muchas ciudades, y entre ellas Ferrara, estaban constituidas por sociedades ricas y cultas. Ferrara, por ejemplo, contaba con una universidad cuyo centro de estudios humanísticos fue uno de los más importantes de ese período.

⁴ Giuseppe Petronio. *Op. cit.* p. 255

⁵ Francesco De Sanctis. "Il Cinquecento", en *Storia della letteratura italiana*. p. 388.

Así Ferrara se vuelve la más renacentista de todas las ciudades italianas, pues el mismo dinamismo que se encontraba en su vida artística y cultural, que no se limitaba a las fiestas elegantes y mundanas, se encontraba también en la vida de su universidad, en ese grupo de humanistas, de poetas y de escritores latinos, y también de poetas y escritores en vulgar, y en la actividad de los espectáculos teatrales.⁶

Dentro de esas ciudades italianas las cortes ejercían un poder político y cultural sin el cual no se podría entender la vida cultural renacentista. La corte era el lugar donde se consumaban las alianzas, donde se fraguaba la política, pero también era el lugar donde la literatura y el arte alcanzaron su más alto nivel de expresión. Es justamente durante este período que la figura del literato o del artista cambia radicalmente. El literato ya no era el clérigo de la época medieval, ni el ciudadano de la Comuna, sino que su figura se convirtió en la del cortesano.

A este cambio contribuyeron factores como la invención y el desarrollo de la imprenta que permitió que las obras escritas ya no llegaran solamente a un público especialista, sino también a un público más amplio. Sin embargo, ello no fue suficiente para que el literato pudiera vivir de su actividad, y de esta forma se veía obligado a convertirse en un literato de corte, es decir, en un cortesano. Al realizar actividades de diversa índole para su señor, el literato era pagado por ellas con pensiones y grandes beneficios, como en el caso de Ariosto, Machiavelli y otros. Ariosto pasó gran parte de su vida al servicio de los duques de Ferrara, pagando por los beneficios recibidos con sus "opere d'inchostro". De tal forma el arte y la literatura del Renacimiento reflejan el carácter cortesano de esos hombres encargados de la cultura de su tiempo. Príncipes y señores se dieron a la tarea de reunir en torno suyo a los más grandes y reconocidos escritores y artistas, pues ello les permitía demostrar su poderío político e intelectual.

⁶ Cfr. Mario Marti "Lucovio Ariosto" en *Orientamenti culturali Letteratura italiana I maggiori*. p. 345.

Es importante señalar el significado que tenía esa literatura, ese arte cortesano para la sociedad cortesana del Renacimiento. Petronio afirma que decir que la literatura italiana se identificó con la corte no significa que se haya desarrollado exclusivamente en las cortes, sino, sobre todo, que refleja -en el fondo y en la forma- el estilo de vida propio de las cortes, los esquemas de pensamiento y de comportamiento que allí se elaboraban, y aquella manera de vivir y de ver la vida:

Corte significa, in questo senso più ampio, un costume e un ideale di vita, e quindi un ideale e un costume di gusto, e la tendenza a una letteratura tutta "sociale", nata a soddisfare non solo le esigenze politiche del principe (ecco allora l'aspetto encomiastico, che è non mera "letteratura" ma fatto politico), ma anche le esigenze di gusto dei "cortigiani" e delle "dame di palazzo", che affollano la corte e che dal poeta o dal letterato richiedono al punto un'arte che rifletta il loro modo di pensare e di sentire, e idealizzi le loro aspirazioni, e getti sulla loro vita -spesso torbida, crudele, macchiata di sangue- il velo di una bella finzione, l'immagine di una vita sciolta e sontuosa, nobilitata dall'amore del bello e del decente.⁷

Génesis del *Orlando furioso*.

No obstante que durante el Renacimiento los géneros preferidos en literatura fueron la novela pastoril, el diálogo humanístico, la poesía lírica, es precisamente en este período y justamente en la corte de Ferrara donde se crearon los tres poemas caballerescos más importantes del Renacimiento: *l'Orlando innamorato*, *l'Orlando furioso* y *la Gerusalemme liberata*.⁸

El *Furioso*, como es bien sabido, es una obra con antecedentes muy vastos. El primero y más cercano a él es el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, poema inconcluso por la muerte del poeta. Por otro lado, el poema tiene como antecedentes toda la larga tradición de la literatura caballerescas: el ciclo carolingio cuya materia trata de las gestas de Carlo Magno y de sus paladines en defensa de la cristiandad; el ciclo bretón en donde se narran las historias de la corte del rey Arturo y donde lo más importante es la exaltación de los ideales de la caballería, y por ello los

⁷ Giuseppe Petronio. *Op. cit.* p. 259-60.

⁸ Cfr. Mijail Andreev. "il romanzo caballeresco nel Rinascimento" en *Esperienze letterarie*, p. 3-13

paladines, queriendo llevar a cabo dicho cometido, salen en busca de aventuras que les permitan cumplir con esos ideales.⁹

De tal forma el *Furioso* es el resultado de la mezcla de la literatura caballeresca escrita con anterioridad. Giuseppe Petronio¹⁰ afirma que no es en el *Innamorato*, ni en el *Furioso* donde se da por primera vez la fusión de estos dos ciclos, sino que ya antes se había dado en las *chanson de geste* y los cantares del siglo XIV.

Es necesario señalar que todo el mundo caballeresco del poema había llegado a Italia por medio de traducciones, es decir, no pertenecía a una tradición directa del pueblo italiano. No obstante, y como afirma De Sanctis,¹¹ había una reminiscencia del mundo caballeresco, aunque era lejana y confusa, por lo que se refiere a las fechas, los lugares y los acontecimientos. Un mundo parecido a éste se encontraba en las cortes renacentistas en donde a las formas señoriales y delicadas se les llamó cortesía, como en las cortes medievales.

Ahora bien, Ariosto se propuso continuar el *Innamorato* del conde Boiardo y comenzó a escribir su poema entre 1503 y 1506. Revelan los numerosos estudios que sobre él se han escrito, que durante 10 años lo único que Ariosto tenía en mente era ese gran mundo fantástico que vive en el *Furioso*: hadas, espadas, caballos alados, cornos, magas seductoras, libros mágicos, castillos encantados, anillos que vuelven invisibles a los personajes, viajes extraordinarios, etc.

La primera edición del *Furioso* se publicó en Venecia en 1516, y consta de 40 cantos; la segunda de 1521 se publicó en Ferrara, y no presenta modificación en cuanto al número de cantos, sino que en ella se nota la preocupación del poeta por mejorar el estilo y la lengua de la edición anterior. Fue hasta la tercera, la de 1532, cuando aparecen los 46 cantos que forman el *Furioso*

⁹ Cfr. Ana María Morales. "Lo maravilloso y la épica en el *Orlando furioso*", en *Italia: la realidad y la creación*, p. 105-119.

¹⁰ Giuseppe Petronio. *Op. cit.* p. 272.

¹¹ Francesco de Sanctis. "L'«Orlando furioso», en *Storia della letteratura italiana*, p. 440.

definitivo. La obsesión de Ariosto por la perfección de su obra se ve reflejada en la última edición de ésta, donde el estilo "è portato a un grado supremo di rifinitura".¹²

Sin embargo, este estilo llevado a un grado supremo de fineza no fue suficiente para Ariosto:

Narrano i contemporanei che il poeta "mai non si soddisfacea dei versi suoi, e li mutava e rimutava"; che per sedici anni "non passò mai di...che egli non fosse intorno con la penna e col pensiero", che per ogni episodio del poema si adoperò ad ottenere il parere dei migliori letterati del tempo, e giunse financo a lasciare per due anni la sua opera esposta "nella sala della sua casa" affinché fosse giudicata da ciascuno".¹³

El *Furioso* no es un poema rigidamente unitario, porque en él se entretete una muy compleja y vasta materia narrativa. Resulta bastante complicado por lo tanto querer resumir su trama. Sin embargo, existen tres acciones que funcionan, en cierta forma, como un eje alrededor del cual giran los innumerables episodios del poema: la locura amorosa de Orlando, el amor de Ruggiero y Bradamante -que encierra el motivo encomiástico del poema y refleja el aspecto cortesano de la literatura- y la guerra entre cristianos e infieles. En efecto, en el primer canto, en las primeras octavas del poema se anuncian estas tres acciones narrativas. El primer tema se encuentra en la segunda octava:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai nè in rima:
che per amor venne in furor e matto,
d'uom che si saggio era stimato prima;
I, 2, vv. 1-4

Ariosto anuncia su segunda acción narrativa diciendo en la cuarta octava:

Voi sentirete fra i più degni eroi,
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel Ruggiero, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
I, 4, vv. 1-4

¹² Natalino Sapegno. *Disegno storico della letteratura italiana*. p. 200

¹³ Natalino Sapegno. *Cp. cit.* p. 200-201.

Estos motivos tendrán como fondo el asedio de París por parte de Agramante y de Marsilio, como se expresa en la primera y sexta octava del canto:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
 Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
 Che furo al tempo che passaro i Mori
 D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
 Seguendo l'ire e i giovenil furori
 D'Agramante lor re, che si diè vanto
 Di vendicar la morte di Troiano
 Sopra re Carlo imperator romano.

I, 1

Per far al re Marsilio e al re Agramante
 Batersi ancor del folle ardir le guancia,
 D'aver condotto, l'un, d'Africa quante
 Genti erano atte a portar spada e lancia;
 L'altro, d'aver spinta la Spagna inante
 A destruzion del bel regno di Francia.

(I, 6 vv.1-6)

Siendo éstos los tres ejes narrativos del poema, en torno suyo gira una gran infinidad de episodios y dentro de estos mismos se entretajan muchos otros más. Así por ejemplo encontramos que en la perpetua fuga de los paladines se entrelazan historias como la del castillo del mago Atlante que tiene correspondencia con la historia amorosa de Ruggiero y Bradamante, pues Atlante, que ama y protege a Ruggiero, intentará por todos los medios evitar que su destino se cumpla, se case con Bradamante y muera joven. Es por eso que siempre tratará de mantener alejado al paladín de la guerra y de toda empresa que lo acerque a Bradamante.

Rinaldo, personaje que aparece de vez en cuando en escena, en su andar errante por el mundo se encuentra con la historia de Ginevra di Scozia, la cual debe morir por haber concedido su amor a un caballero. Aquí se inicia la serie de episodios de las mujeres bellas, pero desventuradas. Son episodios donde el motivo que hace que estas hermosas doncellas sufran es el amoroso. Al inicio del poema tocará a Rinaldo brindar ayuda a esas doncellas enamoradas, pero después será Orlando el que ayudará a Olimpia e Isabella.

En su constante intento por mantener alejado a Ruggiero de la guerra, Atlante envuelve al paladín en una historia donde la sensualidad y el erotismo son los elementos predominantes. Se trata del episodio de la isla mágica de Alcina.

Una de las más importantes de estas historias entrelazadas es la de Olimpia, cuya existencia es primordial en la "inchiesta amorosa" de Orlando, enamorado de Angelica. Dentro del episodio de Olimpia se narra también la historia de la isla de Ebuda "dove le belle donne e delicate/ son per vivanda a un marin mostro date". (XI, 28).

Atlante no se da por vencido, y en su constante empeño por evitar que Ruggiero cumpla lo que el hado le ha predestinado, crea un palacio encantado en el cual trata de mantener preso al paladín. Este episodio puede considerarse como el paradigma de la confusión y de la locura que se viven en el mundo ariostesco, pues quien llega ahí corre incesantemente buscando amores u objetos perdidos. Es aquí donde por primera vez el poeta reúne a paladines moros y cristianos y a todos los tiene prisioneros dentro del palacio encantado.

Marcello Turchi en "Le linee di interpretazione del disegno del *Furioso*"¹⁴ dice que en el palacio encantado de Atlante la acción narrativa del poema llega a saturarse y que por ello Ariosto recurre a él puesto que allí caballeros y doncellas encuentran un refugio, un descanso que los mantiene suspendidos por breves momentos en la narración dinámica e incansable de sus aventuras. Es precisamente en este episodio donde por primera vez se recogen los hilos de la narración en una especie de respiro narrativo.

En su recorrido por el mundo en búsqueda de Angelica, Orlando tiene que prestar ayuda a esas doncellas bellas pero infelices a las que nos referimos antes; primero es Olimpia y después otra

¹⁴ M. Turchi, "Linee di interpretazione del disegno del *Furioso*" en *La rassegna della letteratura italiana* 1968 p. 223

doncella que, en el interior de una gruta, pide desesperadamente ayuda. Este es el episodio de Isabella y Zerbino.

Astolfo, protagonista de los episodios más llenos de aventuras, en su errante caminar por bosques solitarios, se encuentra con un ser que asalta a todo aquel que atraviese su territorio. Se trata de la historia de Orillo, ser que podrá morir sólo si pierde un cabello encantado que le permite ser invencible. Astolfo, después de una larga lucha con este monstruoso ser, logra encontrar el cabello y por lo tanto dar muerte a Orillo.

Pero Astolfo será protagonista de otros episodios fantásticos: tal es el caso de su maravilloso viaje a la luna. Astolfo, guiado por San Juan, irá descubriendo todas las cosas que, por culpa del tiempo y de los hombres, se pierden aquí en la Tierra y van a parar a un monte que se encuentra en la Luna.

La enumeración de los episodios que dan vida al poema es larga, pero lo más importante quizá no sea enumerar cada uno de ellos, sino saber cómo Ariosto logró fusionarlos en los 46 cantos que conforman el *Furioso*. Esa tela a la que él se refiere, "Di molte filia esser bisogno parme/ a condur la gran tela ch'io lavoro./..." (XIII, 80. vv. 1-3), logró alcanzar un equilibrio y una armonía prodigiosos por medio de la técnica narrativa del poema: es decir por medio de la técnica de la interrupción. Fueron muchos los hilos narrativos que Ariosto debió tejer en esta vasta tela narrativa, muchas las cuerdas musicales que debió variar para que el poema no fuera una simple enumeración de episodios, sino para que cada uno de ellos tuviera una fusión completa con los demás y con la trama general de la obra.

CAPÍTULO II LA TÉCNICA NARRATIVA DE LA INTERRUPCIÓN

Estudios sobre la técnica narrativa de la interrupción.

Los estudios sobre la forma del narrar ariostesco son múltiples. En los últimos dos siglos críticos como Ugo Foscolo, Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, Attilio Momigliano, Nino Capelani, Lanfranco Caretti, Italo Calvino y otros han dedicado parte de sus estudios a este aspecto. Lanfranco Caretti, por ejemplo, atribuye a Foscolo el primer discurso crítico y el descubrimiento del arte narrativo ariostesco. En el ensayo titulado *Sui poemi narrativi e romanzeschi*, Foscolo describe así la forma del narrar ariostesco:

L'Ariosto ci padroneggia ognor più per la sospensione nella quale ci tiene una serie tanto variata di casi, e per la confusione che questi producono nella memoria. Nell'istante medesimo che la narrazione di una avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo. Le loro acque si mischiano, poi tornano a dividersi, poi si precipitano in direzioni diverse, taichè il lettore rimansi piacevolmente perplesso al pari del pescatore che, attonito all'armonia dei mille stromenti che suonano nell'isola di Circe pende le reti ("...Stupefatto pende le reti, ed ode").¹⁵

De Sanctis, al hablar sobre el *Furioso* y el mundo de anarquía que vive en él, dice que en el poema no existe una unidad de acción como en la *Iliada* o en la *Odisea*. En Homero como en Virgilio dicha unidad de acción está limitada a un solo hecho y a un solo personaje. En la *Iliada* Homero canta "la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes..."¹⁶ En la *Odisea* Virgilio canta "las empresas bélicas, al héroe que, prófugo por disposición del hado, fue el primero en llegar a Italia, a las riberas del Lavinio".¹⁷ El canto de Ariosto no se limita a una sola acción, sino que su materia es variada y compleja pues él canta "a las damas, a los caballeros, las armas, los amores y las audaces

¹⁵ Ugo Foscolo. "Sui poemi narrativi", en *Opere*. Vol X p 183-85.

¹⁶ Homero. *La Iliada*. Canto I. p 1.

¹⁷ Virgilio *Eneida*. Canto I. p. 3.

empresas". Es por ello que De Sanctis dice que el término unidad de acción no se puede aplicar al *Orlando furioso* porque la esencia de su mundo, del mundo caballeresco, está basada en el desorden, en la anarquía de sus personajes que se pierden constantemente en una y otra aventura, en una y otra acción. Sin embargo, muy sabidamente De Sanctis afirma que detrás de esa anarquía está Ariosto:

...spirito sereno e armonico, che tiene in mano le fila e le ordisce sapientemente, e sa stuzzicare la curiosità e non affaticare l'attenzione, cansare in tanta varietà e spontaneità di movimenti il cumulo e l'imbroglione, ricondurti innanzi all'improvviso personaggi e avvenimenti che credevi da lui dimenticati, e nella maggiore apparenza del disordine raccogliere le fila, egli solo tranquillo e sorridente in mezzo al tumulto di tanti elementi cozzanti.¹⁸

Por su parte Momigliano define el narrar ariostesco en su *Saggio su L'Orlando furioso* de la siguiente manera:

Il *Furioso* è una interminabile fuga di avventure straordinarie e comuni, una vicenda perpetua di incontri inaspettati e di subite scomparse. Si rinnova ad ogni canto, e spesso più volte in un canto, la sensazione d'una potenza che mova gli uomini, li avvicini, li mescoli, li disperda, li riunisca, "oltre la dimensione de' senni umani".

Il miracolo costante del poema è l'improvviso sopravvenire di nuovi personaggi a mutar la sorte dei primi e la fisionomia della scena: l'inatteso trascolorar degli eventi; il trapassare del paesaggio della solitudine deserta al tumulto, e da questo al più tranquillo silenzio; il risonar di una nota gioconda, dolente, incantata, eroica in mezzo ai luoghi riposati e silenti.¹⁹

Caretti, en su estudio titulado *Ariosto e Tasso*, habla en estos términos de la narrativa ariostesca:

Questa virtù, veramente eccezionale nell'Ariosto, di concedersi sinceramente ogni volta alla verità di un affetto, di una passione, e quindi di riprendersi al momento giusto per rivolgersi ad un altro affetto, ad altra passione, spiega la particolare natura della narrativa ariostesca fondata essenzialmente sulla fluidità dinamica dell'azione, e quindi nella velocità dei trapassi e sui mutamenti improvvisi di situazione.²⁰

Por otra parte, Calvino, al analizar la técnica narrativa del poema, afirma que el *Orlando*

¹⁸ Francesco De Sanctis. "L'Orlando furioso", en *Storia della letteratura italiana*. p. 444

¹⁹ Attilio Momigliano. *Saggio su L'Orlando furioso*. p. 2.

²⁰ Lanfranco Caretti. *Ariosto e Tasso*, p. 31.

furioso refleja desde el primer canto su continuo y particular movimiento de líneas quebradas, pero agrega además que estas líneas están estructuradas en forma de zig-zag:

Dall'inizio l'*Orlando furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig-zag. Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intrecciarsi e divergere di queste linee su una mappa d'Europa e d'Africa, ma già basterebbe a definirli il primo canto tutto inseguimenti, disguidi, fortuiti incontri, smarrimenti, cambiamenti di programma. È con questo zig-zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermitenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell'azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo.²¹

Cappellani hablando de la variedad y de la disposición propia de la materia caballeresca dice que en el *Furioso* son los "attacchi e distacchi ritmici e tematici" los que crean ese movimiento incansable en el poema.²²

Suspense, confusión, aventuras que fluyen como un torrente que de pronto se seca ante la mirada atónita de los lectores, aguas que se mezclan, se dividen, se precipitan en diferentes direcciones. perplejidad ante la armonía de mil instrumentos ejecutados a un mismo tiempo, interminable fuga de aventuras, perpetuo acontecer de encuentros inesperados y repentinas desapariciones, sensación de la existencia de una fuerza que mueve a los personajes, los aproxima, los mezcla, los dispersa y los vuelve a reunir; transmutar de paisajes donde reina la más profunda soledad y el silencio más inexpugnable a aquellos donde el tumulto y la anarquía se conjugan, cambios imprevistos de programa, repentinas llegadas de nuevos personajes, fluidez dinámica de la acción, velocidad, etcétera, son términos que definen lo que Ariosto hace al narrar el *Orlando furioso*.

Es importante señalar que esta forma de narrar basada en múltiples interrupciones tiene vanos antecedentes. Por ejemplo, en *Las mil y una noches* existe un mecanismo narrativo similar al

²¹ Italo Calvino. «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto p. XXV

²² Nino Cappellani. *La sintassi narrativa dell'«Orlando furioso»*. p. 62.

del *Orlando furioso*. En las mil y una noches el rey Shahryar decide que todas las mujeres son por naturaleza infieles y por ello toma la decisión de decapitarlas después de su noche de bodas. Esta costumbre se elarga por tres años, pero llega un día en el que no es posible conseguir una nueva mujer, por lo tanto Shahrazad, hija del vizir del rey, para salvar el honor del padre, se ofrece como víctima. Sin embargo, para postergar su decapitación Shahrazad cuenta todas las noches una historia que deja inconclusa para la noche siguiente, creando así un grande suspenso y curiosidad en su esposo, y así logra postergar su muerte.

También las historias de caballería que los juglares cantaban a la gente del pueblo en su recorrido por diversas partes de Europa eran contadas por medio de extravagantes formas de narrar, es decir, los juglares intercalaban, interrumpían, retomaban de forma brusca historias durante sus narraciones. Todo lo anterior creaba de la misma forma que en *Las mil y una noches* suspenso y curiosidad, es decir, la atención de los escuchas estaba siempre despierta, siempre atenta a los cambios repentinos de la narración.

Es esto mismo que sucedía en las noches o tardes, cuando Ariosto leía su *Orlando furioso* ante las damas y señores de la corte de Ferrara.

En cuanto al nombre que los diferentes críticos dan a esta forma de narrar, Capellani la llama la "giustapposizione di episodi". Mario Marti²³ ha llamado a este desaparecer y reaparecer de temas, personajes y episodios la técnica "a ripresa e sviluppo", la cual es utilizada también en música: los resultados en música son los de una polifonía y simultaneidad dentro de la obra entera. Croce, por otra parte, la compara con una técnica pictórica que se llama *velatura*, la cual consiste en atenuar los colores sin llegar a cancelarlos, de tal forma que todos ellos tengan participación en el cuadro pintado.

²³ Mario Marti "Ludovico Ariosto", en *Letteratura italiana*, p. 342

De hecho la técnica narrativa del poema ha sido también frecuentemente comparada con algunos ejemplos pictóricos del Quattrocento y de la Edad Media. Es así como lo señala Massimo Mussini en "Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'*Orlando furioso*":

La molteplicità degli episodi all'interno della medesima scena fa parte di una tradizione di racconto che risale al medioevo e che ancora nel Quattrocento trova precise applicazioni, non soltanto come fenomeno di conservazione culturale, ma come consapevole strumento linguistico contrapposto a tradizioni diverse. Basti pensare alla scena centrale del *Tributo* che Masaccio ha dipinto nella cappella Brancacci al Carmine, con la raffigurazione di *Crisio circondato dagli apostoli* che funge come un punto di partenza del racconto, il quale si snoda in successione nella profondità del paesaggio, senza nette cesure, dislocando sulla sinistra l'episodio successivo con Pietro intento a pescare e si conclude infine, sulla destra, con lo stesso apostolo che paga la gabella.²⁴

En este estudio se ha elegido la definición de técnica narrativa de la interrupción para hacer referencia a los perennes cambios de temas narrativos en el *Orlando furioso*.

Equilibrio entre espacios narrativos.

Amor, tormento amoroso, amistad, traición, engaño, fidelidad, infidelidad, gentileza, cortesía, soberbia, violencia, crueldad, espíritu de aventura, locura, muerte, o para decirlo con los versos del poema "le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese" son los motivos poéticos que dan vida al poema. El *Furioso* abraza todo ese mundo de sentimientos que forman parte de la vida del hombre, y al mismo tiempo los exalta, los define, y los transfigura. Sin embargo, en los múltiples episodios del poema, ninguno de ellos ha llegado a ser el motivo dominante o el motivo central de la obra. Es importante señalar que el secreto para llegar a este equilibrio donde ninguno de los motivos poéticos presenta mayor importancia, y por lo tanto no se le dedica un espacio narrativo más amplio que a los demás, tiene que ver directamente con los "distacchi e attacchi" temáticos y rítmicos de la narración. Por el contrario, son las continuas interrupciones, los continuos cambios de programa los que hacen que cuando un motivo poético ocupa un espacio narrativo más

²⁴ M. Mussini. "Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa del «Orlando furioso»", en *Ludovico Ariosto*, p. 121.

extenso que los demás, se le interrumpa de forma repentina. Con las continuas fórmulas que el poeta suele utilizar como: "Signor, far mi convien come fa il buono/ suonator sopra il suo strumento arguto,/ che spesso muta corda, e varia suono,/ ricercando ora il grave, ora l'acuto", (VIII, 29, vv 1-4) o bien, "Ma perché varie fila a varie tele/ uopo mi son, che tutte intendo dire,/ lascio Rinaldo e l'agitata prua,/ e torno a dir di Bradamante sua", (II, 30, vv. 5-8), Ariosto va entretejiendo su materia narrativa durante los 46 cantos del poema.

En las observaciones que Attilio Momigliano hace sobre los continuos cambios de una acción a otra, se pregunta si acaso no pertenecen a nuestro mundo, a nuestra vida cotidiana ese fluir incansable de una acción a otra, ese viento mágico que arrastra a damas y caballeros durante toda la obra. Es ésta quizá la virtud más grande del poema: representar la vida del mundo con su infatigable ir y venir, esa vida en la que surgen y caen obstáculos. Es en sí la vida del hombre moderno que surgía precisamente con el Renacimiento la que el poeta quiso representar. No en vano sabemos que el Renacimiento se caracteriza por ese sentimiento de expansión, de búsqueda, de apertura hacia nuevos mundos, y de continuos descubrimientos. Es un mundo en constante movimiento, es un movimiento amplio e imprevisto de la vida.

Algunos críticos, entre ellos Momigliano, consideran que el episodio de la locura de Orlando es en sí el centro de la arquitectura del *Furioso*, pero que no por ello Ariosto le dedica un espacio narrativo más amplio que a los demás:

L'unità architettonica del *Furioso* è tale che tutti i cosiddetti episodi, e tutte le trame, sono come specchi in cui si moltiplicano i volti e da cui tutti i volti guardano verso il centro ideale del poema.²⁵

²⁵ Momigliano. *Op.cit.* p.104

No sólo para Mormigliano, sino también para Capellani, el centro ideal del poema es la búsqueda amorosa de Oriando y por lo tanto su locura.

La visión de apertura hacia el mundo era lo que le permitía a Ariosto dirigirse con un interés igualmente vivo a cada manifestación humana, a cada sentimiento, pero sin dirigirse a ninguno de ellos en forma particular. Entonces lo que ha causado tanta perplejidad en los lectores del poema es el continuo cruzarse y la continua alternancia de motivos poéticos opuestos entre sí. Por ejemplo, lo trágico sublime alternado con lo grotesco, o lo patético con lo cómico. Esto hace pensar que el poema refleja constantemente una ambigüedad e indiferencia sentimental, lo cual sería paradójico en un poema cuya materia prevaeciente es la amorosa. Lo que sucede es que esa aparente indiferencia sentimental tiene que ver con la disposición del poeta a representar con fidelidad la particularidad en la multiplicidad, evitando cuidadosamente que algún motivo poético se aisle de los demás y por lo tanto brille de forma independiente. De allí nacen las interrupciones repentinas y el continuo subir y bajar de los tonos del poema y no de una carencia sentimental.

Quizás uno de los ejemplos más grandes y maravillosos del poema donde lo frívolo y lo vil se mezcla con lo serio de la vida, la encontramos en el episodio de la luna. Pues es ahí, justamente en la luna, donde se encuentra reunido todo lo que se pierde en el mundo por culpa de los defectos de los hombres, del tiempo o de la fortuna. Allí va a parar la fama que con "il lungo andar" aquí en la tierra termina por consumirse; hasta allá suben las oraciones y los votos nunca cumplidos que los pecadores hacen a Dios, las lágrimas y los suspiros de los amantes; allá se encuentra el tiempo perdido en el juego, en el ocio de los hombres ignorantes, los deseos y los proyectos vanos, los grandes reinos antiguos, los dones, las adulaciones hechas a los reyes, a los príncipes avaros, los tratados, las conjuras, las obras de los usureros y de los ladrones, las limosnas póstumas, la

donación que Constantino hizo al "buon Silvestre"²⁶ y la ceguera de las mujeres, pero se encuentra sobre todo la sensatez perdida y la cordura de los hombres y de ésta existe más de lo que se pueda imaginar. En esta larga lista de objetos perdidos se debe notar la disposición del poeta a mezclar y equilibrar los motivos poéticos en el poema: algunos fútiles, y otros de gran seriedad, pero todos ellos mezclados y de ninguna forma colocados por orden de importancia.

Finalmente es necesario decir que el arte del *Furioso*, cuyo motivo "principal", según dicen los críticos, es la representación de la vida del hombre, tenía que evadir el peligro de que con su mecánica narrativa de yuxtaposición de figuras y de temas, diera como resultado la creación de muchos episodios independientes entre sí y no la de un organismo perfectamente unitario. Sin embargo el peligro de esa posible anarquía compositiva aparece completamente evitado, y la obra arriostesca se presenta como un ejemplo admirable de unidad y de armonía. Lanfranco Caretti explica:

La ragione é che l'Ariosto non si rivolgeva alla varietà della natura per il semplice gusto istintivo del romanzesco avventuroso, ma per cogliervi le leggi profonde che la regolano e la governano. Così quella varietà, anziché frantumarglisi nelle mani, veniva rivelando, alla sua coscienza d'uomo moderno, quel segreto ordine entro cui si conciliano, senza esclusione di sorta, anche le opposizioni più irriducibili. Gli era dunque consentito, dopo uno scandaglio così acuto, di assumere lietamente nelle sua opera tutta intera la natura, non considerando alcunché di essa meritevole di esserne escluso.²⁷

Caretti afirma que la unidad que nace de este mecanismo narrativo es completamente distinta de la unidad medieval, inmóvil, cuyo centro es fijo y preestablecido. Aquí surge una unidad dinámica que es el resultado de la serie infinita de los movimientos de la vida universal presentes en su totalidad en el intelecto del autor que los abraza y los representa en sus relaciones siempre diferentes e inagotables.

²⁶ Lorenzo Valla demostró en 1440 que esta donación era falsa.

²⁷ Lanfranco Caretti. *Op. cit.* p. 33

Equilibrio entre fantasía y realidad.

La poesía del *Furioso* se mueve constantemente entre lo real y lo fantástico, en una recíproca relación entre la ilusión y la realidad; es al mismo tiempo una poesía que sabe marcar los límites de tal reciprocidad así como las relaciones y los vínculos que las unen.

Baste recordar el episodio del castillo del mago Atlante donde esa fusión perfecta entre estos dos mundos es componente esencial de la historia. Dentro del poema la historia de Atlante nos revela de qué manera Ariosto logra combinar estos elementos para llegar a un equilibrio, es decir, no sólo la fantasía, sino también el realismo se entretajan para dar como resultado una de las páginas más bellas del poema.

Atlante, en sus múltiples esfuerzos de alejar a Ruggiero de su fatal destino, expresa su vano tentativo de borrar la realidad, sin embargo se vale de ella para crear los mundos más fantásticos, como sus palacios y castillos encantados, que se desarrollan en los territorios de la más pura y viva imaginación. El hipogrifo es quizás en estos episodios el ser que mejor sintetiza las experiencias de Atlante, pues con su naturaleza de pájaro y caballo, muestra sensible y evidentemente la voluntad humana de ir más allá de los límites de la naturaleza y de abrirse a sí misma al reino de la fantasía.

En la narración del castillo del mago Atlante el ambiente que prevalece desde el inicio es el fantástico, no obstante, el poeta conduce de improviso al lector a un ambiente donde la realidad humana del personaje lo conmueve intensamente. Al principio del episodio Ariosto delinea algunos aspectos fantásticos de Atlante, viejo mago protector y maestro de Ruggiero, pero gradualmente los transforma en una terrible realidad, pero finalmente realidad. Inicialmente prevalece la fantasía:

Vede la donna un'alta meraviglia
 Che di leggiar creduta non saria;
 Vede pasar un gran destrier aiato
 Che porta in aria un cavalier armato.

IV, 4, vv.5-8

En octavas posteriores Ariosto convierte a Atlante en uno de los personajes en el que

confiuye su más elevada fantasía, un Atlante invencible y poderoso:

Grandi eran le ale, e di color diverso
 E vi sedea in mezzo un cavalliero,
 Di ferro armato, luminoso e terso;
 IV, 5 vv. 1-3

Da la sinistra sol lo scudo avea
 Tutto coperto di seta vermiglia
 Ne la man destra un libro onde facea
 Nascer leggendo, l'alta meraviglia
 Che la faccia talor correr parea
 E fatto avea a piú d'un batter le ciglia,
 Talor pareo ferir con mazza o stocco
 E lontano era, e non avea alcun tocco.
 IV, 17

“L'alta meraviglia” se transforma de pronto en una amarga realidad que deja atónito al lector.

Todo ese ambiente fantasmagórico se desvanece cuando Braoamente ha vencido al nigromante en las afueras de su castillo y ella misma se percata de que el invencible caballero no es más que un anciano “a cui faccia mesta” revela su condición netamente humana:

Disegnando levargli ella la testa
 Alza le man vittoriosa in fretta;
 Ma poi, che il viso mira, il colpo arresta
 Quasi sdegnando si bassa vendetta,
 Un venerabil vecchio in faccia mesta
 Vede esser quel ch'ella ha giunto alla stretta
 Che mostra al viso crespo e al pelo bianco
 Etá di settanta anni o poco manco.
 IV, 27

He aquí al hombre, al anciano débil que despojado de esos elementos fantásticos se reduce a su realidad de maestro protector que sufre y se desespera porque sabe perfectamente que, haga lo que haga, el destino de su amado Ruggiero tendrá que cumplirse.

En el rapidísimo devenir de esa figura lejana y soberbia de caballero invencible a este rostro de viejo, cuya humanidad es débil, hay todavía elementos fantásticos, pero es justamente en esie

momento cuando la fantasía muere y bajo el encanto que se desvanece surge el drama de un sentimiento humilde y devoto. Aunque que hasta ese momento parecía un personaje fantasmagórico, se torna de repente uno de los más reales de todo el poema.

Esta convergencia equilibrada entre fantasía y realidad encuentra en el episodio de la Isla de Alcina otro de sus más bellos ejemplos. En ese lugar todo el ambiente está lleno de elementos fantásticos; Alcina en su intento por cancelar su realidad de vieja maga, horrenda y milenaria, crea a su alrededor un mundo lleno de erotismo de una sensualidad extrema, pero este mundo fantástico se desvanece una vez más ante la mirada atónita del lector y lo único que permanece es el recuerdo de una imagen sensual, de una noche llena de pasión que vive al lado de Ruggiero, así la imagen sensual de Alcina se transforma y lo único que permanece es la imagen lóbrega de una vieja:

Pallido, cresco e macilente avea
 Alcina il viso, il crin raro e canuto;
 Sua statura sei palmi non giungea;
 Ogni dente di bocca era caduto:
 Che piú d'Ecuba e piú de la Cumaea,
 Et avea piú d'ogni altra mai vivuto.

VII, 73, vv. 1-6

De ese ser con naturaleza superior, no queda sino una realidad revelada a través del "mirabil anel che ripara ogni incanto" cuya función es justamente ésa.

Reflejos estilísticos de la técnica narrativa de la interrupción.

El estilo, la lengua, las imágenes: la forma es el aspecto que configura toda obra literaria. En el *Orlando furioso* el carácter casi prosaico de las octavas y el lenguaje son los dos recursos estilísticos que juegan un papel determinante para dar vida a un poema cuya esencia es el movimiento, la constante interrupción de la acción narrativa.

Carácter abierto de las octavas.

"Ricochezza melódica, naturalezza snodata, armonia, musicalità, sapienza, ed eleganza".²⁸ Todos estos son términos que han definido por un largo período la octava ariostesca, sin embargo, Cappellani observa que todas ellas son definiciones bastante genéricas que ayudan poco a entender la naturaleza de las octavas del *Furioso*. Existen dos aspectos fundamentales que caracterizan las octavas del poema. El primero de ellos se refiere a la "naturalezza snodata" de la métrica ariostesca. A ello se refiere Cappellani cuando dice:

Il piú grande Ariosto é uno scrittore delle óttave quasi prosastiche. in cui le frasi ritmiche si sovrappongono alle siesure normali dei versi e le annullano smorzando o atenuando al massimo l'ictus delle rime.²⁹

Por otro lado hablar de "ottave quasi prosastiche" no significa que sean octavas sin ritmo y sin musicalidad, sino todo lo contrario, en ellas hay un ritmo y una musicalidad contruidos siguiendo sí los cánones de la métrica tradicional, pero de alguna manera modificados. Basta recordar los tercetos de la *Divina commedia*, en donde su perfección rítmica dio como resultado formas de "conchiusa misura". En ellas no existe la libertad rítmica que tanto caracterizan a las octavas del *Furioso*. En los versos de la *Divina commedia*, en esa célebre y dolorosa inscripción que se encuentra grabada en la pueria que conduce al Infierno, el ritmo y la musicalidad son perfectos, en cada uno de los endecasílabos el acento rítmico está perfectamente marcado y en cada uno de ellos hay una unidad sintáctica e imaginativa, es decir, las imágenes están perfectamente concluidas al final de cada endecasílabo:

Per me si va ne la città dolente.	4-8-10
Per me si va ne l'eterno dolore,	4-7-10
Per me si va tra la perduta gente.	4-8-10
Giustizia mosse il mio alto Fattore;	2-4-7-10
Fecemi la Divina Potestade,	1-6-10
La Somma Sapienza e 'l Primo Amore.	2-6-10

²⁸ Cfr. Cappellani. *Op. cit.* p. 27.

²⁹ Cappellani. *Op. cit.* p. 32.

Dinanzi a me non fuor cose create	2-4-8-7-10
Se non eterne, e lo eterno duro.	4-6-8-10
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.	2-6-10

III, 1-8

Debe observarse que en estos endecasílabos los acentos sobre cuarta son los que prevalecen, aunque también los acentos sobre sexta representan otra posibilidad. Esta "rigidez" en la rima es típica de la poesía italiana medieval por ello Cappellani dice que son versos de "conclusa misura".

De forma contraria Ariosto dio un tono diferente a su poesía y con su ritmo libre hizo que sus octavas tuvieran un tono parecido al de la prosa poética. Calvino en su "*Orlando furioso*" de Ludovico Ariosto dice que el secreto de las octavas ariostescas se encuentra en el seguir el ritmo de los endecasílabos que se asemeja al ritmo del lenguaje hablado. Ahora bien, basta analizar la primera octava del poema para entender a que se refieren Cappellani y Calvino cuando hablan de ritmo casi prosástico o ritmo de lenguaje hablado:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,	2-6-7-10
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,	4-6-8-10
Che furo al tempo che passaro i Mori	2-4-8-10
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,	1-4-6-8-10
Seguendo l'ire e i giovenil furori	2-4-8-10
D'Agramante lor re, che si dié vanto	3-6-9-10
Dì vendicar la morte di Troiano	4-6-10
Sopra re Carlo imperator romano.	4-8-10

I, 1

La octava empieza con la enumeración de seis sustantivos con un ritmo tendencialmente rápido. Estos dos primeros endecasílabos se concluyen con el verbo "io canto" conformando así la primera unidad sintáctica de la octava de la cual se deriva una frase relativa, es decir: "che furo al tempo che passaro i Mori/ d'Africa il mare..." que forma la segunda unidad sintáctica en la cual destaca el encajeamiento entre el verso 3 y el 4. La segunda parte del cuarto endecasílabo "e in Francia nocquer tanto" forma la tercera unidad sintáctica; "seguyendo l'ire e i giovenil furori/

d'Agramante lo: re" representa la cuarta unidad sintáctica, y finalmente: "che si oïè vanto/ di vendicar la morte di Troiano/ sopra re Carlo Imperator romano" conforma la última unidad sintáctica de la octava. Los versos ariostescos están conformados en unidades sintácticas que no coinciden con ellos como se había dado en la poesía anterior a la del *Furioso*. Esto representa el carácter abierto de la poesía ariostesca.

Boiardo, por ejemplo, componía sus octavas por versos, en el sentido de que en cada endecasílabo había una unidad sintáctica; por ello la sintaxis poética del *innamorato* es fragmentaria, pues generalmente cada endecasílabo encuentra en un verbo su propia conclusión. En las siguientes octavas se puede observar el ritmo fragmentario que caracteriza a las octavas del *innamorato*:

Benchè lontan sia la giovinetta,
Non può Rinaldo levarsi del core.
Come cerva ferita di saetta,
Che al lungo tempo accresce il suo dolore,
E quanto il corso più veloce affretta,
Più sangue perde ed ha pena maggiore:
Così ognor cresce alla donzella il caldo
Anzi il foco nel cor, che ha per Rinaldo.

I-5

E non poteva la notte dormire,
Tanto la stringe il pensiero amoroso;
O se pur, vinta da lungo martire,
Pigliava al far del giorno alcun riposo,
Sempre, sognando, stava in quel desire.
Rinaldo gli pareva sempre crucciato
Fugir siccome fece in quella fiata
Che fu da lui nel bosco abbandonata.

I-14

El segundo aspecto fundamental de la poesía del *Furioso* es su constante tendencia a unir las octavas en largas cadenas, creando un ritmo que algunos críticos han llamado narrativo. Muchas octavas se unen a la siguiente mediante una palabra que se repite en el último verso de ésta con el primero de la siguiente.

Cristina Cabani⁶⁰ en "Le riprese interstrofiche della métrica del *Furioso*", hace un análisis detallado de la forma en que se da el encadenamiento de estrofas en el poema y observa que dicho encadenamiento es propio de las narraciones épicas y que frecuentemente se da en el último endecasílabo de una octava y el inicio de la otra. Sin embargo, observa que este fenómeno presenta una grande heterogeneidad de procedimientos y que por lo tanto se vuelve inclasificable.

Cappellani observa que los núcleos más importantes de octavas unidas entre sí se encuentran en los cantos II, XII, XX, XXIII y XXIX que son los que recogen la más pura y elevada poesía del *Furioso*.

Del tal forma, en el canto XII se narra la confusión que sufren los personajes que llegan al castillo edificado por el mago Atlante. Allí Angelica es perseguida por dos de sus enamorados, Ferrau y Orlando:

L'annei frasse di bocca, e di sua faccia
 Levò dagli occhi a Sacripante il velo.
 Credette a lui sol dimostrarsi, e avvenne
 Ch'Orlando e Ferrau le sopravvenne.

XII, 28, vv. 5-8

La octava sucesiva está ligada a la anterior por medio del sintagma "le sopravvenne Orlando e Ferrau", en el cual sólo está cambiado el orden sintáctico:

Le sopravvenne Ferrau e Orlando
 Che l'uno e l'altro parimente giva
 Di sú di giù, dentro e di fuori cercando
 Del gran palazzo lei ch'era lor diva.

XII, 29, vv. 1-4

El último verso de la octava 28 sirve como encadenamiento a la octava posterior. Es como si la octava quedara abierta a la sucesiva. Lo anterior se ve con más claridad en el siguiente ejemplo.

Los personajes siguen perdidos en el palacio de Atlante:

⁶⁰ Cfr. Cristina Cabani, "Le riprese interstrofiche della metrica del «Furioso», en *Annali della Scuola Normale di Pisa*, p. 469.

Ferráú il terzo era ancora armato, eccetto
 Che non avea, né voiea aver elmetto,

XII, 30. vv. 7-8

La siguiente octava continúa de esta forma:

Fin che quel non avea, che 'l paladino
 Toise a Orlando al fratel del re Troiano;

XII, 31, vv. 1-2

Ese "quel" se refiere a "elmetto" que es la última palabra del verso anterior, y es el elemento que une a las dos octavas. Todo lo anterior explica a qué se refiere el carácter abierto de las octavas del *Furioso*, o para utilizar el término de Capellani, octavas con ritmo "quasi prosastico" o "narrativo", que permitió a Ariosto la creación de un poema donde lo más importante es el libre movimiento de la narración.

Lenguaje

Una característica esencial del lenguaje ariostesco es su casi exagerado uso de verbos. Ya antes los estudiosos del lenguaje ariostesco habían notado que el verbo es el centro de la lengua del *Furioso*.

En el análisis que Cappellani hace sobre el lenguaje ariostesco hay una nota interesante que se refiere precisamente al verbo como centro de la lengua ariostesca:

Il verbo é il centro della lingua ariostesca. Alla già nota povertà della aggettivazione, povertà soprattutto numerica, corrisponde una ricchezza e un'abbondanza di verbi, che provano l'interesse prevalente che il poeta ha rivolto all'azione e alla narrazione, anziché alla descrizione.³¹

A diferencia de otros poetas, Ariosto se olvida de los adjetivos pues su interés no estaba en la descripción, aunque en el poema hay muchas, sino en la narración, en el continuo movimiento de

³¹ Cappellani. *Op. cit.* p. 20.

las fuerzas motrices que dan vida al poema, en el incansable ir y venir de sus personajes, en el constante transmutarse de unos acontecimientos por otros. Las siguientes octavas demuestran cómo el uso de verbos en una sólo octava dan como resultado un ritmo de la narración extremadamente rápido:

Quando vide la tímida donzella
 Dal fiero colpo uscir tanta ruina,
 Per gran timor cangiò la faccia bella,
 Qual il reo ch'al supplicio s'avvicina;
 Nè le par che vi sia da tardar, s'ella
 Non vuol di que Rinaldo esser rapina
 Di quel Rinaldo ch'ella tanto odiava
 Quanto esso lei miseramente amava.
 II, 11

Volta il cavallo, e ne la selva folta
 Lo caccia per un aspro e stretto calle:
 E spesso il viso smorto a dietro volta;
 Che le par che Rinaldo abbia alle spalle.
 Fuggendo non avea fatto via molta,
 Che scontrò un eremita in una valle.
 Ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,
 Devoto e venerabile d'aspetto.
 II, 12

En la octava 11 el lector presencia la lucha entre Sacripante y Rinaldo, después en la octava 12 se inicia la huida de Angelica "ne la selva folta". En la primera octava el ritmo de la narración es ligeramente lento, pero va creciendo y alcanza su climax con el gerundio "Fuggendo"; después empieza a descender con la narración del encuentro entre el ermitaño y Angelica. Esta riqueza de verbos crea un ritmo incansable y despierta al mismo tiempo una curiosidad inagotable en el lector.

Ahora bien la lengua de Ariosto se asemeja, como ya antes se mencionó, al ritmo del lenguaje hablado, y por lo tanto es una lengua cuya finalidad es la de narrar poéticamente todo ese mundo fantástico que existe en el poema.

Finalmente, y a manera de conclusión, se puede observar que el genio ariostesco adoptó el verso de la poesía caballeresca, pero frecuentemente cambió los cánones de dicho verso haciendo

pedazos su ritmo; adoptó la octava pero la abrió y la volvió desigual y menos cerrada en su resoiro.

Todo lo anterior hizo que Ariosto escribiera episodios, muchos episodios, como hasta ahora se ha dicho, que tejer íntimamente una trama vasta y poéticamente unitaria.

CAPÍTULO III

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL *ORLANDO FURIOSO* A TRAVÉS DE LA TÉCNICA NARRATIVA DE LA INTERRUPCIÓN

Carácter reductivo y simplificador de los héroes del Furioso.

Orlando, Angelica, Astolfo, Ruggiero, Rinaldo, Bradamante, Ferrau, Brandimarte, Marfisa, y todos los demás héroes del poema viven inmersos en una selva llena de confusión, de encantos, de monstruos, de magia, de locura, de amor. Todos ellos se pierden y se confunden una y otra vez en el inmenso territorio del poema. Sus acciones y movimientos rebasan su propia voluntad y parece que todos viven a merced de sus propios instintos. Sin el más mínimo reposo ellos vagan incansablemente en esta selva que representa al poema mismo.

La idea de estudiar a los personajes del *Orlando furioso* nace de la confusión que puede experimentar todo lector dada la proliferación de caballeros y damas que dan vida al poema. Gran parte de la confusión se debe al hecho de descubrir que la mayoría de estos seres presenta la misma caracterización, es decir, su comportamiento, sus actitudes, su forma de vestir, su forma de hablar es siempre la misma.

Según algunos estudios estructurales de la novela, el personaje constituye uno de los elementos básicos de su estructura. M. Forster³² dice que existen dos tipos fundamentales de personajes novelescos: los personajes diseñados (o planos) y los modelados (o redondos). Los personajes diseñados se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra y no por la acumulación de elementos. El personaje plano no altera su comportamiento en el curso de la narración y, por consiguiente, ningún acto ni acción suyos pueden sorprender al lector.

³² E. M. Foster. *Aspectos del romanzo*, p. 94.

El personaje no evoluciona, no experimenta las transformaciones íntimas que lo convertirían en personalidad individualizada.

Los personajes modelados, por el contrario, ofrecen una complejidad muy acentuada. Al trazo único, propio de los personajes planos, corresponde la multiplicidad de rasgos peculiares de los personajes redondos. La complejidad de estos personajes hace que, muchas veces, el lector quede sorprendido de sus reacciones ante los acontecimientos. Su densidad y riqueza no los transforma sino en casos de absoluta unicidad: a través de sus facciones peculiares, pasiones, cualidades, defectos, ideales, tormentos y conflictos, el escritor revela lo humano y revela la vida. El interés y la universalidad de los personajes modelados nace precisamente de esta fusión perfecta que en ellos se verifica entre su unicidad y su significación genérica en el plano humano ya desde el punto de vista de lo intemporal, ya desde el punto de vista de la historicidad.

Parte considerable de la crítica ariostesca ha afirmado que los personajes de *Furioso* son seres que carecen de una psicología y de una personalidad bien definida, lo que hace que ninguno de ellos pueda ser considerado el protagonista del poema, si bien éste lleva el nombre de un solo personaje. Siguiendo el estudio de Forster, los personajes de *Orlando furioso* se inscriben dentro de la primera categoría, es decir, dentro de los personajes diseñados o planos.

Calvino en su libro titulado "*Orlando furioso*" de Ludovico Ariosto afirma lo siguiente:

Occorre dire che gli eroi del *Furioso*, benchè siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo; perfino in Boiardo, poeta e narratore tanto meno elaborato, c'era piú impegno nella caratterizzazione; ad Ariosto, che pur ha la finezza d'un pittore di miniature, è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la corposità dei ritratti individuali.³³

Calvino habla de personajes perfectamente reconocibles, aunque faltos de caracterización; sin embargo, no se puede decir que ellos sean reconocibles por su forma de comportarse o por su

³³ Italo Calvino. «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto. p. XIX

forma de vestir.

El mismo Calvino dice que los paladines moros y cristianos se encuentran en un plano de igualdad no sólo en cuanto a su valentía y civilidad, sino hasta en la forma en que van vestidos.

Refiriéndose a los paladines moros observa:

Sono dei signori feudali tal quale i cavallieri cristiani, e neanche li distingue la convenzionale differenziazione delle uniformi negli eserciti moderni, perché qui gli avversari si contendono e scambiano sempre le stesse corazze e elmi e armi e cavalcature.³⁴

El concepto de personajes perfectamente reconocibles sólo puede aplicarse a dos o tres seres del *Furioso*. Y quien es perfectamente reconocible en este mundo de confusión es por ejemplo Rodomonte, personaje siempre encerrado en su mundo de soberbia, de ultraje y de venganza. En él está caracterizada la fuerza descomunal y brutal de los paladines del poema, esa fuerza que sólo se repite en Orlando, personaje que da nombre a la obra. Rodomonte es por tanto el "Saracín più audace" del campo africano:

Non avea il campo d'Africa più forte,
Né Saracín più audace di costui;
E più temean le parigine porte
Et' avean più cagion di temer lui,
Che Marsilio, Agramante e la gran corte
Ch'avea seguito in Francia questi dui:
E più d'ogni altro che facessi mostra,
Era nimico de la fede nostra.

XIV. 26

Armato era d'un forte e duro usbergo
Che fu di drago una scagliosa pelle.
Di questo già si cinse il petto e 'l tergo
Quello avol suo che edificò Babelle,
E si pensò cacciar de l'aureo albergo,
E torre a Dio il governo delle stelle
L'elmo e lo scudo fece far perfetto.
E il brando insieme; e solo a questo effetto.

XIV, 118

³⁴ Calvino *Op. cit.* p. XXIV.

Lanfranco Caretti analiza a los personajes del poema y dice que Ariosto no aspiraba a crear héroes con una imagen autónoma y con un carácter propio y verdadero, sino personajes en los que se reflejara algún aspecto típico de la naturaleza humana.

[Ariosto] intendeva [...] creare delle figure che, di volta in volta, riflettessero soltanto un aspetto tipico della natura umana e non già che ne esaurissero l'infinita varietà. Agiva dunque nei confronti dei personaggi con intenti riduttivi e semplificatori, senza preoccuparsi di una immediata e circostanziata definizione sentimentale (del ritratto a tutto tondo a piena luce), ma curando soprattutto la coerenza dei loro atteggiamenti nell'orditura complessiva dell'opera. Perciò la vita affettiva dei personaggi ariosteschi non è mai approfondita, se non per scorci rapidissimi e essenziali, nella sua interna dialettica.³⁵

La falta de caracterización psicológica de los personajes ariostescos derivada de la técnica narrativa de la interrupción.

La caracterización psicológica de los personajes ariostescos está estrechamente vinculada con la técnica narrativa del poema, pues si los personajes se encerraran por mucho tiempo en sí mismos, mostrándonos toda su vida afectiva y su complejidad psicológica, bloquearían el movimiento incansable de la narrativa ariostesca y concentrarían en sí toda la atención de los lectores. Ahora bien, los héroes del *Furioso* son seres cuya vida exterior brilla intensamente, pero la interior es apenas tocada por Ariosto.

Por otro lado se debe recordar que la esencia y naturaleza de la materia caballeresca se encuentra precisamente en el incansable ir y venir de los caballeros, en su libre iniciativa de recorrer caminos insólitos, en su ligereza con que abandonan la guerra en la que están comprometidos, todo lo cual se traduce en anarquía, y es precisamente esto lo que predomina en el mundo ariostesco. Es la *aventure* en su más pura significación.

La primera y más común característica de los héroes ariostescos es que viven en un estado

³⁵ Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso* p. 31.

de insatisfacción amorosa, y es esto precisamente lo que define gran parte de su naturaleza. Los héroes del poema están corriendo siempre detrás de los fantasmas de sus pasiones, son empujados una y otra vez por el amor, por la venganza o por la gloria, a buscar aventuras extrañas y maravillosas. Son seres que, dejándose llevar por sus pasiones y fantasías pierden su propia voluntad y son manejados constantemente por "el caso" o por el mismo poeta. Aquí basta recordar el episodio del palacio del mago Atante, lugar a donde llega una multitud de caballeros que, engañados por sus fantasías, corren incansablemente persiguiendo al amor perdido o un objeto robado. Como ya antes se mencionó este episodio es el paradigma de la locura que caracteriza a los personajes del *Furioso*:

Di su di giù va il conte Orlando e riede;
 Nè per questo può far gli occhi mai lieti
 Che riveggiano Angelica, o quel ladro
 Che n'ha portato il bel viso leggiadro.

XII, 10, vv. 5-8

E mentre or quinci or quindi invano il passo
 Movea, pien di travaglio e di pensieri,
 Ferrati, Brandimarte e il re Gradasso,
 Vi ritrovò, ch'andavano alto e basso,
 Né men facean di lui vani sentieri;
 E si ramaricavan del malvagio
 Invisibil signor di quel palagio.

XII, 11

Tutti cercando il van, tutti gli danno
 Colpa al furto alcun che lor fatt'abbia:
 Del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;
 Ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
 Altri d'altro l'accusa: e così stanno,
 Che non si san parer di quella gabbia:
 E vi son molti, a questo inganno presi,
 Stati le settimane intiere e i mesi.

XII, 12

Desde el primer canto se asiste a la representación del comportamiento de los héroes del

poema. Aquí vemos aparecer un torbellino de paladines que movidos por el deseo o por la búsqueda de algún objeto material o metafórico, corren incesantemente. El lector ve aparecer ante sus ojos al primer guerrero el cual se conduce a pie por un bosque solitario:

Era costui quel paladin gagliardo,
Figlio d'Amon, signor di Montalbano,
A cui pur dianzi il suo destrier Baiardo
Per strano caso uscito era di mano.
Come alla donna egli drizzò lo sguardo,
Riconobbe, quantunque di lontano,
L'angelico semblante e quel bel volto
Che all'amorose reti il tenea involto.

I. 12

En esta octava está ya definida gran parte de la personalidad de Rinaldo: ser un paladín gallardo y "terriblemente" enamorado de Angelica, pero nada más.

La segunda aparición es la del "cortese Ferrau", quien en cierta ocasión se encuentra en una rivera tratando de rescatar su yelmo, y oye los gritos de una doncella. Se trata de Angelica que huye de Rinaldo:

A quella voce salta in su la riva
Il Saracino, e nel viso la guata;
E la conosce subito che arriva,
Ben che di timor pallida e turbata,
E sien più di che non n'udi novella,
Che senza dubbio ell'è Angelica bella.

I.15, vv 3-8

E perchè era cortese, e n'avea forse
Non men dei dui cugini il petto caldo
L'aiuto che potea tutto le porre,

I. 16, vv 1-3

Como vemos la diferencia entre Rinaldo y Ferrau no es mucha. Él es otro de los paladines que aman y persiguen a Angelica, sus actitudes por lo tanto no serán diferentes de las de los demás caballeros, pues él también vive en una constante insatisfacción amorosa.

Otra de las repenidas y fugaces apariciones de este primer canto es la de un "cavallier dolente". Aunque su imagen al principio pueda parecer diferente de la de los otros paladines, Ariosto termina presentándolo como otro de los obsesivos perseguidores de Angelica:

Se mi domanda alcun chi costui sia,
 Che versa sopra il rio lacrime tante,
 Io dirò ch'egli è il re di Circassia,
 Quel d'amor travagliato Sacrificante;
 Io dirò ancor, che di sua pena ria
 Sia prima e sola causa essere amante,
 E pur un degli amanti di costei:
 E ben riconosciuto fu da lei.

I, 45

Caracterización por atuendo: el disfraz.

Las fugaces apariciones continúan en este primer episodio y así nos encontramos con un caballero que en realidad no es un caballero, sino una de las más bellas doncellas del poema, que confirma la constante de que la primordial característica exterior de la mujer en el *Furioso* es su extrema hermosura. Este caballero que cabalga sin rumbo es Bradamante. Ella como todos los personajes anteriores busca al amor perdido:

Ecco pei bosco un cavallier venire,
 Il cui sembante è d'uom gagliardo e fiero:
 Candido come nieve è il suo vestire,
 Un bianco pennocello ha per cimiero.

I, 60

Una vez más la gallardía y la fiereza están presentes para definir la caracterización de otro personaje. Sin embargo hay un elemento que hace diferente al guerrero: se trata del "bianco pennocello". La diferencia en realidad se da sólo por medio de esos objetos exteriores que juegan un papel primordial en todo el poema y que muchas veces se convierten en los protagonistas de la narración. Algunas octavas posteriores a ésta, el poeta utilizará los mismos adjetivos que en la octava anterior para decir que el caballero del "bianco pennocello" es Bradamante:

Elia è gagliarda ed è più bella molto;
 Nè il suo famoso nome anco l'ascondo:
 Fu Bradamante quella che l'ha tolto
 Quanto onor mai tu guadagnasti al mondo.

I, 70

En el personaje de Bradamante aparece un motivo que será muy recurrente en el poema: se trata del artificio del disfraz. Ariosto se vale de éste para caracterizar a algunos de sus personajes, tal es el caso de Bradamante, Ricciardetto y Marfisa. Al utilizar este artificio el poeta envuelve al lector en una atmósfera de confusión llevada al máximo grado, pues atribuye a las doncellas características de guerreros y a los guerreros los hace pasar por delicadas doncellas. Veamos qué dice Calvino a propósito de la historia de Bradamante y Ricciardetto, hermano de la doncella:

Bradamante es una mujer vestida de hombre y quien la ve por primera vez la toma regularmente por un caballero. Con este hermano gemelo, la cosa se complica aún más. Ricciardetto es un caballero a quien toman por amazona, amazona que es tomada por un caballero. En la patética historia que Ricciardetto cuenta a Ruggiero, los límites entre los sexos están siempre a punto de borrarse.³⁶

Lo mismo sucede con Marfisa, la otra valiente amazona del poema, quien se viste y comporta como uno de los valientes y aguerridos paladines del Furioso, contradiciendo su naturaleza femenina:

La vergine Marfisa sì nomava
 Di tal valor, che con la spada in mano
 Fece più volte al gran signor di Brava
 Sudar la fronte e a quel di Montalbano,
 E l' dì e la notte armata sempre andava
 Di quà di là cercando in monti e in piano
 Con cavallieri erranti riscontrarsi
 Ed immortale e gloriosa farsi.

XVIII, 99

³⁶ Calvino Op. cit. p. XXX

Marfisa es uno de los personajes en quien mejor se define la personalidad de los paladines del mundo arriostesco. Ella es el paradigma del caballero errante, pues su locura, caprichos, valentía, gallardía y cortesía, son elementos comunes en todos los paladines del poema pero en ella se encuentran acentuados gracias a su cambio de atuendo y de género.

Finalmente, como caballeros errantes, los del *Furioso* deben afrontar un sin fin de aventuras que les hacen cambiar de planes y tomar rumbos diferentes de los que ya se habían trazado. Sin embargo, por su lealtad a la caballería cuyo código comprende la constancia y fidelidad en el amor, la devoción a su señor, la observancia de la palabra, la defensa de los débiles, y la reparación de las ofensas, ellos no pueden faltar a dicho código de honor. Sigamos en primer lugar a Bradamante. Ella, en su incansable búsqueda amorosa, se entera de que su amado Ruggiero ha sido capturado por un ser extraño que posee un caballo alado. Se entera al mismo tiempo de que este guerrero tiene aterrorizadas a todas las doncellas de ciertas aldeas, pues en sus continuos viajes por esos lugares rapta a cuánta mujer encuentre en su camino:

La donna il tutto ascolta, e le ne giova,
 Credendo far, come farà per certo.
 Con l'anello mirabile tal prova,
 Che ne fia il mago e il suo castel deserto;
 E dice a l'osta: -"Or un de' tuoi mi trova.
 Che più di me sia del viaggio esperto,
 Ch'io non posso durar, tanto ho il cor vago
 Di far battaglia contra a questo mago".

IV. 8 vv.4-8

Pareciera que a esta doncella vestida de caballero andante nada le aterrorizara, antes bien goza al encontrar nuevas aventuras. Bradamante no soporta retrasar la lucha contra el nigromante y por ello pide a un guía que la lleve a embalar: combate con ese misterioso caballero.

No debe parecer extraño al lector que, en algunas octavas posteriores, Rinaldo tenga la misma reacción que su valiente hermana. Él, en su errante andar por los bosques de Escocia, se entera que una doncella llamada Ginevra está en peligro de muerte por "avere concesso i suoi intimi favori all'amante".

Sia vero o falso che Ginevra tolto
 S'abbia il suo amante, io non riguardo a questo:
 D'averlo fatto la loderei molto,
 Quanto non fosse stato manifesto.
 Ho in sua difesa ogni pensier rivolto,
 Datemi pur un chi mi guidi presto,
 E dove sia l'accusator mi mene;
 Ch'io spero in Dio Ginevra trar di pane.

IV. 64

En este apartado se ha analizado a los héroes ariostescos y a manera de conclusión se observa que la técnica narrativa de la interrupción ha dado vida a personajes con una psicología poco profunda. Probablemente ello se debe a que el propósito esencial de Ariosto, al presentar a sus personajes con la falta de una personalidad y carácter propio, no era el de recoger en uno solo de sus héroes todo su mundo poético, sino representar en cada uno de ellos un aspecto de la vida humana que vivía dentro de su imaginación. De ello se deduce que en Ariosto no exista una tendencia hacia la descripción bien definida de los seres que dan vida al poema. Él concentra toda su atención en la manera en cómo se mueven sus personajes. Por ello todos aquellos críticos que se han dedicado al estudio del Orlando han definido a la obra como el poema del movimiento, el movimiento incansable y a veces un tanto absurdo que Ariosto se empeña en representar.

CAPITULO IV EL EPISODIO DE OLIMPIA

Historia del episodio de Olimpia

La crítica ha definido al *Furioso* como un poema "complejo", sin embargo la clave para leerlo está en entender cómo funciona la técnica narrativa del poema.

El episodio de Olimpia puede considerarse como el paradigma de la técnica narrativa de la interrupción: es por ello que se ha elegido para ejemplificar el narrar ariostesco. El motivo por el que se eligió dicho episodio tiene que ver con la significación que vino a dar la historia de Olimpia a la "inchiesta amorosa" de Orlando.

La historia de Olimpia forma parte de los cuatro episodios que Ariosto anexó a la última edición del poema, la de 1532. Es importante notar que el poeta no anexa el episodio en un solo bloque, sino que sigue el mismo mecanismo que utiliza para narrar todas las demás historias, es decir, la intercala en las narraciones ya existentes. La manera en la que Ariosto incluye esta historia es la siguiente: la primera parte comienza en el canto IX, octava número 7, y es interrumpida en la octava 94 donde termina el canto. La segunda parte continúa al principio del canto X, y es interrumpida en la octava 34 por el episodio donde se narra cómo Ruggiero escapa de la isla de Alcina; la tercera parte inicia cuando Ariosto decide interrumpir el episodio anterior para continuar la narración en el canto XI, desde la octava 21 (vv 5-8) hasta la octava 80 donde finaliza el episodio.

Ahora bien, el *Furioso* es un poema en donde los encuentros inesperados, las apariciones repentinas y los cambios de planes están en el orden del día. Nos encontramos ahora frente a una historia que comienza con uno de esos encuentros repentinos. Al principio del canto noveno aparece Orlando que desesperadamente busca por mar y tierra a la bella Angelica. Ha pasado ya el otoño y ahora el invierno se hace presente, Orlando ha recorrido ya el mundo entero pero nada parece

indicarle que se encuentre cerca de ella. En su incansable recorrido por el mundo, Orlando encuentra ciertos obstáculos que le impiden continuar la búsqueda de Angelica. Y así cierto día, "passando d'un paese in un altro", llega a un lugar donde el puente que tiene que atravesar se ha caído y por lo tanto no puede cruzar el río. Mientras busca cómo llegar a la otra orilla, se acerca a él una doncella en un pequeño barco con la intención de ayudarlo:

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre,
 Ne la stagion che la frondosa vesta
 Vede levarsi e discoprir le membre
 Trepida pianta, fin che nuda resta,
 E van gli augelli a strette schiere insembre .
 Orlando entrò ne l'amorosa inch'iesta,
 Nè tutto il verno appresso lasciò quella,
 Nè la lasciò ne la stagion novella.

IX. 7

Passando un giorno, come avea costume,
 D'un paese in un'altro, arrivò dove
 Parte i Normandi dai Britoni un fiume,
 E verso il vicin mar cheto si muove
 Che'allora gonfio e bianco già di spume,
 Per nieve sciolta e per montane piove:
 E l'impeto de l'acqua avea disciolto
 E tratto seco il ponte, e il passo tolto.

IX. 8

Con gli occhi cerca or questo lato or quello,
 Lungo le ripe il paladin, se vede
 (Quando nè pesce egli non è, nè augello)
 Come abbia a par ne l'altra ripa il piede
 Et ecco a se venir vede un battello,
 Ne la cui poppa una donzella siede,
 Che di volere a lui venir fa segno;
 Nè lascia poi ch'arrivi in terra il legno.

IX. 9

Esta le ofrece transportario con la condición de que se una al rey de Ibernia para que juntos puedan destruir la isla de Ebuca "che di quante il mar cinge, è la più cruda". Esta es la famosa historia de la isla de Ebuca donde todos los días sus habitantes deben encadenar a una bella doncella para que sea devorada por un monstruo marino. Como todo paladín que es fiel a los

principios de la caballería, la reacción de Orlando es la de apresurarse a ayudar a aquel que lo necesite, pero sobre todo ahora, pues le nace la inquietud de que la que necesite ayuda sea su amada Angelica. Orlando parte inmediatamente hacia Ebuda, pero un viento adverso le impide llegar y tiene que desembarcar en Anversa. Una vez más Ariosto recurre al cambio de planes y hace que sus personajes tomen caminos completamente distintos de los que ya se habían trazado. Pero apenas desembarca en Anversa, y ya tiene que enfrentarse a nuevas aventuras, pues justo en el muelle del puerto, encuentra a un viejecito sentado a la orilla del río. Éste le pide ayuda para salvar a una doncella que es "oltre che bella, più ch'altra al mondo affabile soave". Es precisamente aquí donde se inicia el episodio de Olimpia. No obstante la prisa que el paladín tiene por llegar a Ebuda, no se niega a poner sus armas al servicio de esta doncella. Orlando es conducido por este viejecito a un palacio, donde

Una donna trovò piena di lutto,
 Per quanto il viso ne facea segnale,
 E i negri panni che coprian per tutto
 E le logge e le camere e le sale;
 La qual, dopo accoglienza grata e onesta
 Fattoi seder, gli disse in voce mesta:

IX. 21, vv 3-8

Se trata de la bella Olimpia que después de recibir gratamente al paladín comienza a narrarle su trágica historia. Es justamente en este momento donde la voz narrativa del poeta calla para que con un dramatismo inigualable Olimpia cuente su historia a Orlando. Ella es hija del conde de Holanda. Ha vivido felizmente con su padre y hermanos hasta el día en que aparece en su vida Arbante, hijo del rey de Frisia. La desgracia de Olimpia empieza justamente cuando, por amor a otro hombre, rechaza la propuesta de Arbante de convertirse en su esposa. Esta afrenta debe pagarla muy cara, pues Cimoscio, padre del ofendido, venga a su hijo invadiendo Holanda y matando a la familia de la doncella. La historia se complica aún más cuando Olimpia, para vengar la muerte de sus seres queridos, acepta casarse con Arbante. Pero en la noche de bodas ella misma lo decapita y

huye con sus siervos. Su única esperanza es poder ser rescatada por el hombre a quien ella realmente ama, pero todo ello se disipa con la noticia de que Bireno, su amado, ha caído prisionero en las manos de Cimoscó. Olimpia, desesperada con la idea de que Bireno sea asesinado por Cimoscó, decide entregarse al tirano con la condición de que su amante sea liberado. Sin embargo, Olimpia no está segura de que su enemigo respetará el pacto y es por ello que pide a Orlando que sea testigo de que se cumpla la promesa. Ella advierte a Orlando que no será fácil llevar a cabo dicho cometido, pues en caso de que Cimoscó no cumpla su promesa, ella y Bireno morirán en manos del tirano y así éste vengará la muerte de su hijo. Por otra parte, enfrentarlo en una batalla sería morir súbitamente, ya que Cimoscó posee un arma muy poderosa. Se trata del arcabuz, "el arma del demonio". A Orlando esto no le interesa, pues, como todo paladín, confía en su valentía. Después de este largo relato, lleno de lágrimas y suspiros, Orlando promete hacer más de lo que Olimpia le pide, es decir, no sólo se enfrentará al tirano y a su arma poderosa, sino que también estará dispuesto a liberar a Bireno y entregárselo a la doncella:

Qui la donzella il suo parlar conchiuse,
 Che con pianto e sospir spesso interroppe.
 Orlando, poi ch'ella la bocca chiuse.
 Le cui voglie al ben far mai non fur zoppe,
 In parole con lei non si diffuse;
 Che di natura non usava troppe:
 Ma le promise, e la sua fe le diede,
 Che faria più di quel ch'ella gli chiede.

IX, 57

Non è sua intenzion ch'ella in man vada
 Del suo nimico per salvar Bireno;
 Ben salverà amendui, se la sua spada
 E l'usato valor non gli vien meno.

IX, 58, vv. 1-4

Después de una larga lucha entre el paladín y Cimoscó, el bien vence al mal y Bireno es liberado por Orlando y finalmente conducido al lugar donde Olimpia lo espera. Cumplida su promesa Orlando continúa su camino en búsqueda de Angelica, mientras tanto Bireno y Olimpia parten hacia

Zelandia donde finalmente se casarán y serán felices.

Ésta constituye la primera parte de la historia de Olimpia. En la última octava del canto se escucha la voz del poeta que nos dice:

Le nozze belle e sontuose fanno
 Ma non si sontuose nè si belle,
 Come in Selandia dicon che faranno.
 Pur non disegno che vegnate a quelle;
 Perchè nuovi accidenti a nascer hanno
 Per disturbarle, de' quai le novelle
 All'altro canto vi farò sentire,
 S'all'altro canto mi verrete a udire.
 IX. 94

Ésta es en sí la primera interrupción del episodio y, como observamos, sucede en la última estrofa del canto. En la interrupción encontramos un elemento al que Ariosto recurre frecuentemente: crear en los lectores un ambiente de misterio y de curiosidad. Con ese "Pur non disegno che vegnate a quelle / perchè nuovi accidenti a nascer hanno", Ariosto despierta la atención del lector e intensifica su curiosidad.

Leonzio Pampaloni, en su ensayo intítulado "Per un'analisi narrativa del *Furioso*",³⁷ estudió los diferentes modos en los que se da la segmentación de la narración ariostesca. Según Pampaloni, en el *Furioso* hay una narración lineal que, a diferencia de otras, está dividida en su interior por muchos segmentos que se delimitan cuando se interceptan y se interrumpen entre sí las numerosas historias narradas. En los diferentes modos de interrumpir la narración existen elementos que él llama "indicatori di traspasso". El primero de ellos es el más natural y se da de canto a canto, es decir, la historia se interrumpe en la última octava de un canto y se retoma en la primera del siguiente. En la primera interrupción de la historia de Olimpia nos encontramos precisamente en el primer "indicatore di traspasso". Al comienzo del décimo canto, Ariosto en un largo proemio nos anuncia cuáles serán esos "nuovi accidenti" de la historia de Olimpia:

³⁷ Leonzio Pampaloni. "Per un'analisi narrativa del *Furioso*" p. 56.

Fra quanti amor, fra quante fede al mondo
 Mai si trover, fra quanti cor constanti,
 Fra quante, o per dolente o per iocundo
 Stato, fer prove mai famosi amanti;
 Più tosto il primo loco ch'il secondo
 Darò ad Olimpia; e se pur non va inanti
 Ben voglio dir che fra gli antichi e nuovi
 Maggior de l'amor suo non si ritruovi;

X. 1

E che con tante e con sì chiare note
 Di questo ha fatto il suo Bireno certo,
 Che donna più far certo uomo non puote,
 Quando anco il petto e 'l cor mostrasse aperto.
 E s'anime si fide e si devote
 D'un reciproco amor denno aver merito,
 Dico ch'Olimpia è degna che non meno,
 Anzi più che sè ancor, l'ami Bireno.

X. 2

E che non pur non l'abandoni mai
 Per altra donna, se ben fosse quella
 Ch'Europa et Asia messe in tanti guai,
 O s'altra ha maggior titolo di bella;
 Ma più tosto che lei, lasci coi rai
 Del sol l'udita e il gusto e la favella
 E la vita e la fama, e s'altra cosa
 Dire o pensare si può più preciosa.

X. 3

Al finalizar este largo proemio, el lector sabe ya cuáles serán los “nuovi accidenti” que sucederán en la trágica historia de Olimpia. En efecto, ella, después de ofrecer la máxima prueba de su amor a Bireno, es abandonada por éste en una isla solitaria.

La segunda parte del episodio es en sí la más dramática y patética de toda la historia. Olimpia parte con Bireno hacia Zelanda donde finalmente se casarán. Pero una vez más la suerte no está de su lado, pues en el barco en donde viajan va también la hija de Cimisco. Bireno había querido llevarla consigo para dársela en matrimonio a su hermano, pero en realidad, él escondía detrás de este plan sus verdaderas intenciones, ya que se había enamorado de ella y pensaba tenerla para sí:

Già dietro rimasi erano e perduti
 Tutti di vista i termini d'Olanda

(Che, per non toccar Frisia, più tenui
 S'eran ver Scozia alla sinistra banda),
 Quando da un vento fur sopravvenuti,
 Ch'errando in alto mar tre di li manda.
 Sursero il terzo, già presso alla sera,
 Dove inculta e deserta un'isola era.

X. 15

Para Bireno será simple llevar a cabo su plan. Los vientos no propicios vuelven a ser la causa de estos cambios repentinos de programa. y al mismo tiempo aliados del personaje. El barco donde viajan tiene que atracar en una isla desierta hasta que el mar permita navegar y retomar el camino. La bella Olimpia sin sospechar los planes de Bireno cae en un profundo sueño junto a su amado. Éste, al ver que nada podía despertarla de ese sueño, decide reemprender el viaje y dejarla en esa isla solitaria:

Rirnase a dietro il lido e la meschina
 Olimpia, che dormi senza destarse,
 Fin che l'Aurora la gelata brina
 Da le dorate ruote in terra sparse,
 E s'udir le aicione alla marina
 De l'antico infortunio lamentarse.
 Nè desta nè dormendo, ella la mano
 Per Bireno abbracciar stese, ma invano.

X. 20

Bireno ha partido. Ella, después de buscarlo en vano, sale de su tienda y se da cuenta de su desventura. En las siguientes octavas se escuchan los gritos de dolor, el llanto de la doncella que desesperada ve desde la cima de una roca el barco que se aleja. En un largo soliloquio Olimpia se lamenta y llora y grita, pero se percata de que todo es en vano:

Corre di nuovo in su l'estrema sabbia
 E ruota il capo e sparge all'aria il crine;
 E sembra forsennata, e ch'adesso abbia
 Non un demonio sol, ma le decine;
 O, qual Ecuba, sia conversa in rabbia,
 Vistosì morto Polidoro al fine.
 Or si ferma s'un sasso, e guarda il mare;
 Nè men d'un vero sasso, un sasso pare.

X. 24

Ma lasciàntia doler fin ch'lo ritorno,

Per voler di Ruggier dirvi pur anco,
 Che nel più intenso ardor del mezzo giorno
 Cavalca il lito, affaticato e stanco.

X. 35, vv 1-4

Olimpia en su delirio corre sobre la arena del mar y finalmente se deüene sobre una piedra y, como si estuviera petrificada, contempla su desventura. Hasta aquí la historia. Ariosto decide interrumpiría por segunda vez. En el momento más elevado de la narración el poeta decide cambiar la historia y retoma un episodio que posiblemente el lector ya había olvidado. Éste ve aparecer ante sus ojos a otro personaje cabalgando en el más intenso calor de un mediodía. Se trata del valiente Ruggiero que, después de escapar de la isla de la maga Alcina, se encuentra solo en un bosque.

Siguiendo el análisis de Pampaloni, podemos decir que la segunda interrupción de la narración de Olimpia, corresponde al segundo "indicatore di irapasso", en éste la interrupción se da al interno de un canto y dicho "indicatore" contiene una frase clave que suspende la narración y permite la continuación de una historia ya antes interrumpida. Es así como el poeta se dirige a su público y le dice: "Ma lascianla doler fin ch'io ritorno,/ per voler di Ruggier dirvi pur anco,/ che nel più intenso ardor del mezzo giorno/ cavalca il lito, affaticato e stanco". Los versos anteriores dan cuenta de una interrupción neta de la narración del episodio de Olimpia.

Ariosto retoma la tercera parte del episodio, pero en realidad en esta ocasión el poeta no interrumpe ninguna historia, sino que vuelve a relacionarla con la búsqueda amorosa de Orlando. Este es el tercer "indicatore di irapasso". Cuando el paladín se despide de Olimpia y Bireno, parte hacia la isla de Ebusa para verificar si Angelica forma parte de las bellas doncellas que todos los días los habitantes de la isla deben sacrificar al monstruo marino.

Ahí Orlando se encontrará con una grande sorpresa, pues no será Angelica a la que libere de ese terrible monstruo, sino una vez más a la mísera Olimpia, que, después de haber sido abandonada, fue raptada por los corsarios de la isla de Ebusa. Orlando, después de derrotar en una terrible batalla a ese maligno ser, se da cuenta de que es Olimpia la doncella que debía ser

esa mañana por la orca:

Misera Olimpia! a cui, dopo lo scorno
 Che gli fe Amore, anco fortuna cruda
 Mandò i corsari (e fu il medesimo giorno),
 Che la portaro all'isola d'Ebuda.
 Riconosce ella Oriando nel ritorno
 Che fa allo scoglio; ma perch'ella è nuda,
 Tien basso li capo; e non che non gli parli,
 Ma gli occhi non ardisce il viso alzarli.

XI. 55

Las siguientes octavas del canto XI que narran el final de la historia están dedicadas a resaltar la belleza de la doncella. En el momento en que es liberada por Orlando se encuentra completamente desnuda y es aquí cuando aparece un nuevo personaje, Obeno, amigo del paladín, que al ver a Olimpia en su desnudez se enamora de ella y es por ello que la ayudará a liberar su tierra. Finalmente la llevará a su patria donde se casarán y serán felices. No reencontaremos a Olimpia en nuevos episodios. Con el mejor deseo de Orlando hacia los personajes, estos desaparecen de la escena, y es así como Ariosto concluye la historia de Olimpia.

Importancia, centralidad y necesidad del episodio de Olimpia en la historia de Orlando.

Anteriormente se mencionó que la "inchiesta amorosa" de Orlando inicia en las últimas octavas del canto VIII, pero que en el canto IX se ve interrumpida por la primera parte del episodio de Olimpia. Es necesario mencionar que en las dos primeras ediciones del poema el episodio no existía y que apareció hasta la última edición. Es así como surge la necesidad de saber por qué Ariosto, con su muy particular sintaxis de episodios, la colocó precisamente al principio del camino que Orlando debe recorrer hasta llegar a la locura.

Al episodio de Olimpia se le ha considerado como un largo paréntesis en la historia amorosa de Orlando. Es en especial Morigliano quien dice que el episodio "rientró nel sistema architettonico del poema, pero che non giova alla rappresentazione d'Orlando".

Sin embargo, analizando detalladamente cada uno de los elementos del episodio, Cappellani se pregunta: "Come s'inserisce esso nell'inchiesta d'Orlando? Rappresenta esso veramente come è sembrato a molti[...] una magnanima impresa che non ha niente a che fare con l'amore del paladino?"³⁸ El episodio es algo más que un simple paréntesis, algo más que bellas páginas que se mezclaron con la historia de Orlando: debe considerarse como el prelude del camino que el héroe recorrerá hasta llegar a la locura.

Con respecto a cómo estaba estructurado el poema en las primeras dos ediciones Cappellani dice:

Nelle due prime edizioni del 1516 e del 1521, il poeta, appena annunziato l'inizio dell'amorosa inchiesta, (IX, 7) trapassava, nella strofa 10 dello stesso canto IX..., a dire che Orlando era "pien di travaglio e di dolor"; e subito dopo Orlando cadeva negli equivoci magici del castello di Atlante. Alla strofa 23 dello stesso canto IX, s'interrompeva la storia d'Orlando e cominciava la storia di Ruggiero, che si liberava d'Alcina e a sua volta liberava Angelica dall'Orca, ma non riusciva a far sua la bella donna, che al momento giusto, nel canto X delle prime due edizioni, si sottraeva per virtù dell'anello agli amplessi di Ruggiero. Poi ella trovava Medoro ferito e da quel momento cessava di essere la protagonista motrice della "inchiesta" di Orlando; l'inchiesta nelle due prime edizioni, si faceva tragica prima ancora di avere inizio.³⁹

Para reparar la falta de profundidad poética y psicológica, Ariosto intercaló la historia de Olimpia entre el inicio de la "inchiesta di Orlando e il suo incupirsi pien di travaglio e di dolor". El poeta no agrega este episodio al poema sólo por fines estéticos, ni tampoco para variar la materia de la obra, sino para iluminar de forma clara el dolor amoroso de Orlando, para mostrar profundamente el origen de ese mal que poco a poco lo convertirá en un ser cuya cordura desaparece por completo.

El ambiente en el que se desenvuelve la primera parte de la historia de Olimpia está lleno de

³⁸ Cappellani. "Poesia ed ethos nel Furioso", en *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, p. 62.

³⁹ Cappellani. *Op. cit.* p. 83.

elementos que ayudan a ilustrar lo que Orlando siente en su búsqueda para llegar hasta Angelica. En Olimpia existe dolor, tristeza, desesperación, llanto, amargura, y entonces Orlando encuentra en ella el alma gemeiz con la que comparte tácitamente su propio dolor. Al encontrar a Olimpia en una atmósfera dominada por el luto, Orlando siente la necesidad de dar y recibir consuelo y por ello él permanece completamente mudo ante el discurso de la doncella. La fraternidad que une a los dos personajes tiene el mismo origen: un amor profundamente amargo y no comprendido y por tanto desdichado.

Una vez que el tiempo de la "inchiesta amorosa" se acorta, reaparece Olimpia con necesidad de ayuda y es aquí cuando Orlando reencuentra su dolor al recordar a su amada. Sin duda Ariosto quería hacer más profunda la psicología del personaje que da nombre al poema, una psicología al modo ariostesco, y ése es el motivo de la existencia del episodio de Olimpia.

Si bien es cierto que la técnica narrativa de la interrupción dio vida a personajes con una psicología poco profunda, dado que el interés de Ariosto era reflejar en su obra, no el mundo interior y complejo de sus héroes, sino el movimiento incansable al que están sometidos por lo aventuroso de sus vidas, por otro lado es importante notar que Ariosto crea la psicología de sus personajes a partir de reflejos. Esto quiere decir que la habilidad constructora de Ariosto intercaló todos los episodios del poema de forma que la función de algunos, como es el caso del episodio de Olimpia fuera hacer más profunda y más clara la psicología de Orlando. El episodio de Olimpia iluminó en forma determinante la pasión amorosa de Orlando por Angelica, pues a través de ella Orlando asumía el dolor de la doncella, pero también su propio dolor, y al mismo tiempo su historia tomaba los matices trágicos que caracterizan su "inchiesta amorosa". De esta forma Ariosto, que no está interesado en la profundización de los caracteres psicológicos de sus personajes, crea finalmente una psicología en el principal de ellos, pero por medio de los reflejos que otra historia ofrece a la del personaje que da nombre al poema. Es la acumulación de esos reflejos y momentos en los que

Olimpia y Orlando se encuentran la que crea un personaje con una psicología más profunda.

“L’incógnita amorosa” de Orlando y su centralidad en el poema.

Se mencionó anteriormente que ninguno de los motivos poéticos del *Furioso* define al poema y que por ello mismo ninguno de los episodios del poema contienen un espacio narrativo más amplio.

No obstante, es necesario señalar que el amor es el motivo que se repite de forma constante en la obra y sin duda alguna el mayor de estos amores es el que da nombre al poema, es decir, el de Orlando. Ariosto quiso resaltar esta historia amorosa de las demás de una forma muy particular, pues no le dedicó un espacio narrativo más amplio, sino que lo colocó en el centro ideal y geográfico de su poesía.

Entre las otras historias amorosas del poema y la de Orlando hay una grande diferencia. Esto quiere decir que en la representación del amor de Orlando por Angelica y en el de los demás caballeros existe una íntima consonancia, pero al mismo tiempo una separación magistral: los otros amores están representados en formas modestas. Pero el amor-pasión de Orlando por Angelica, que en un principio está mezclado con el amor de los demás caballeros, en el canto 23 alcanza el tono más elevado que le permite a Orlando quedar aislado de los demás y adquirir una luz propia. El amor de Orlando es la representación de lo sublime, y lo trágico, es un amor que finalmente llevará a la locura al personaje. Attilio Momigliano dice:

Al paragone tutti gli altri amori, anche i piú soavi e i piú tristi, sembrano in sordina. Questa é la prova maggiore dell’arte costruttrice dell’Ariosto. Orlando innamorato torreggia fra gli eroi innamorati che popolano il poema; la furia amorosa di Orlando leva la sua nota di strazio altissima al centro del poema: fra i gemiti, i sospiri, i pianti d’amore che le si alzano attorno dal principio al centro e dal centro alla fine, nessuno uguaglia il fragore della sinfonia desolata che risuona nel canto ventesimoterzo.⁴⁰

⁴⁰ Momigliano. *Seggio su l’«Orlando furioso»*, p. 44

Entonces la función que tienen los diferentes amores que pueblan el *Furioso* es de comparación con el único y más grande amor del poema, el cual está colocado justamente en su centro.

Desde el inicio el sueño que hace que Orlando emprenda la búsqueda de su amada está ya impregnado de todos los elementos de dolor y melancolía que caracterizan su historia amorosa. A propósito de esa noche llena de lamentos y desesperanza, Cappellani dice:

“Lo sfogo di quella notte é un misto angoscioso di violenza, di timore, di rimorso malinconico, di tenerezza accorata – il palpito di un cuore sperduto, concatenamento irresistibile di un'anima semplice e potente”.⁴¹

En esa noche el lamento de Orlando es todo dolor, remordimiento, furor, por ello la pasión del personaje es realmente una pasión desde el principio hasta el fin, y su amor es un amor que nace y está cultivado en la soledad, en el abandono, en la angustia y en una constancia admirable que no se repite en ninguno de los enamorados de Angelica.

“Deh, dove senza me, dolce mia vita/ rimasa sei, sì giovane e sì belle?... (VIII, 76, vv. 1-2) Dove, speranza mia, dove ora sei?” (VIII, 77, v.1) El anástrofe presente en estos versos resalta la profundidad del dolor de Orlando. Ya desde este primer soliloquio Orlando siente que la amargura provocada por la ausencia de Angelica lo llevará a la locura y por ello pide: “O sommo Dio, fammi sentir cordoglio/ prima d'ogni altro, che di questo danno.” (VIII, 78, vv 3-4).

En el canto 23, la locura ya se ha hecho presente, a pesar de pedir ayuda al sumo Dios, pareciera que todos e incluso Él mismo lo han abandonado.

Cuando Orlando llega a la locura extrema, su historia comienza a teñirse de diferentes matices que van desde lo cómico-ridículo hasta lo violento, cuya representación rebasa toda

⁴¹ Momigliano. *Op. cit.* p. 65-66.

posibilidad humana y se asemeja a aquella violencia titánica de los héroes homéricos. Es aquí donde la habilidad constructora de Ariosto nos ofrece lo que se ha decidido llamar una lección de vida, pues incluso en el desconsuelo y en la tristeza extrema de Orlando, el poeta muestra muestra una sonrisa irónica la cual hace ver que ningún acontecimiento de la vida del ser humano debe valorarse en forma extrema y definitiva, dado que cada uno de estos acontecimientos será reemplazado por otros que le restarán importancia. Así la tristeza se convertirá en alegría, la alegría en desconcierto, el desconcierto en desesperación, la desesperación en calma. Ariosto maneja con un equilibrio magistral todos estos motivos poéticos que forman la vida sentimental del ser humano. Es así como el mundo caballeresco, por todo lo que tiene de aventuroso, y por su movimiento incansable se asemeja al ritmo de la vida misma: siempre variable, plena de acontecimientos y de aventuras.

CONCLUSIONES

Como dije en mi premisa inicial, mi objetivo principal al estudiar el *Orlando furioso* y su técnica narrativa era poder entender cómo Ariosto logró crear un poema en el que la multitud de episodios, motivos poéticos y personajes se funden para dar como resultado una obra cuya principal característica es el movimiento incansable, el pasar de una acción a otra y el transformarse continuo de los espacios en los que se desarrollan dichas acciones, manteniendo una constante unidad y armonía.

Ariosto se valió de la técnica narrativa de la interrupción para combinar, mezclar, acercar y dividir los motivos poéticos más disímiles entre sí. Por medio de este mecanismo el poeta crea personajes que muestran al lector muy poco de la profundidad de su ser, y se quedan en el nivel de los instintos, pues corren siempre detrás de esos fantasmas llamados amores, pasiones, pero la mayor parte de las veces corren detrás de la aventura que se manifiesta en su expresión más pura y natural. Ellos nunca se detienen a reflexionar o a mostrarnos la profundidad de su ser porque lo que realmente importa a Ariosto es representar la vida en todas sus manifestaciones, pero sobre todo la el movimiento continuo y sin reposo de la vida del hombre.

La técnica narrativa de la interrupción crea una sintaxis de episodios que pone en contraposición los diferentes motivos poéticos del poema. Por medio de esta habilidad constructora Ariosto colocó cada una de las historias en el espacio narrativo que le correspondía y quizá el más grande y claro ejemplo de ello es cómo la historia de Orlando se convierte en el centro ideal del poema. Todas las demás historias amorosas del poema giran alrededor de la "iniciativa amorosa" de este personaje.

Si en un principio la lectura del *Furioso* puede crear confusión y desconcierto ante ese sin número de elementos poéticos, el lector termina acostumbrándose a ello a medida que comprende el mecanismo narrativo del poema.

Ariosto revela de esta forma el valor del *Orlando furioso*: sintiendo con amarga e irónica conciencia el dolor del hombre, el poeta sabe responder a todo ello con la poesía, pero sobre todo con fantasía en un equilibrio supremo de contrastantes elementos.

El *Orlando furioso* no es por lo tanto sólo diversión, sólo "spasso e ricreazione", como el mismo Ariosto escribe, sino que bajo ese deleite existe una profunda respuesta histórica, la cual está en acuerdo con los elementos más representativos, más intensos de la cultura del pleno Renacimiento: el amor por la belleza, por la medida, por el equilibrio, y al mismo tiempo el amor por la realidad, cuya expresión pasa de la experiencia más concreta y mundana a la creación de un sobremundo total, pero no abstracto.

Esa fusión perfecta de acontecimientos y de casos es alcanzada por medio del mecanismo narrativo de la interrupción, sin el cual Ariosto no hubiera podido llegar al equilibrio supremo que dio al poema que define a toda una sociedad y a la cultura del Renacimiento.

BIBLIOGRAFIA

ANDREEV, Michail. "Il romanzo cavalleresco nel Rinascimento", en *Esperienze Letterarie*. Napoli, Società Editrice Napoletana, 1994. Año 19 N. 1, p. 3-13.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, Vol. 1-2, 1991.

BINNI, Walter. *Ludovico Ariosto*. Torino, RAI, 1968.

BINNI, Walter. *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*. Firenze, D'Anna, 1947.

BORSELLINO Nino. *Ludovico Ariosto di Nino Borsellino*. Bari, Laterza, 1973.

CABANI, Cristina. "Le riprese interstrofiche della metrica del *Furioso*", en *Annali della Scuola Normale di Pisa*. Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Fasc. 2, 1981. pp. 469-521.

CALVINO, Italo. *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino, Einaudi, 1970.

CAPPELLANI, Nino. *La sintassi narrativa dell'Ariosto*. Firenze, La nuova Italia, 1952.

CARETTI, Lanfranco. "Il *Furioso* come un romanzo contemporaneo", en *Ariosto e Tasso*. Torino, Einaudi. 1970. pp.28-34.

CARETTI, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Torino, Einaudi, 1961.

CONTINI, Gianfranco. "Come lavorava l'Ariosto", en *Esercizi di lettura*. Torino, Einaudi, 1974. pp. 238-241.

CROCE, Benedetto. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari, Laterza, 1968.

- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano, Mondadori, 1991.
- FORSTER, E. M. *Aspetti del romanzo*. Milano, Il Saggiatore, 1963.
- FOSCOLO, Ugo. "Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani", en *Opere edite e postume*, Vol. X, Firenze, Le Monnier, 1923.
- LINTNER, Valerio. *Un viaje por la historia de Italia*. Madrid, Celeste, 1991.
- MARTI, Mario. "Ludovico Ariosto", en *Letteratura italiana. I maggiori*. Milán, Marzorati, 1972.
- MONIGLIANO, Atilio. *Saggio su l'Orlando furioso*. Bari, Laterza, 1946.
- MORALES, Ana María. "Lo maravilloso y la épica en el *Orlando furioso*", en Maria Pia Lambertí y Franca Bizzoni. (eds). *Italia: la realidad y la creación*. Actas de las III Jornadas de Estudios Italianos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. pp. 109-119.
- MUSSINI, Massimo. "Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'*Orlando furioso*", en *Ludovico Ariosto: documenti, immagini, fortuna critica*. Ferrara, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, (sin año de publicación).
- ORSI, Piero. *Historia de Italia*. Barcelona, Labor, 1935.
- PAMPALONI, Leonzio. "Per un'analisi narrativa del *Furioso*", en *Belfagor*, Firenze, Olschki, 26, 1971, pp. 62-75.
- PETRONIO, Giuseppe. *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*. Roma, Palumbo, 1964.
- RUSSEL, Albert. *Ariosto's bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987.

SAPEGNO, Natalino. *Compendio di storia della letteratura italiana*. Vol. II. Firenze, La Nuova Italia, 1941.

TURCHI, Marcello. "Immagini d'una storia interna dell'*Oriando furioso*", in *La Rassegna della Letteratura Italiana*. Anno 71, No. 3, sep-dic. Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1967. pp. 315-340

TURCHI, Marcello. "Linee di interpretazione del disegno del *Furioso*", in *La Rassegna della Letteratura Italiana*. No. 1-2, gen-giu. Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1953. pp. 220-253.