

## Mapas de la aventura: el mundo ficcional de *Orlando furioso*

Ezequiel Vila

UBA

ezequielvila@gmail.com

### Resumen

El trabajo propone una lectura de la configuración del espacio ficcional en el poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Existe una tradición crítica extensa que se encargó de explicar al espacio de la aventura como el terreno de lo sobrenatural y el ámbito privilegiado en que el héroe consume su destino, sin embargo, aplicar este enfoque al *Furioso* lo despoja de su intrínseca variedad y extensión espacial. La exuberancia de los motivos fantásticos relacionados con el desplazamiento (el hipogrifo, el errar colérico de Orlando, el anillo de Angélica) y la focalización intermitente que el narrador intercala sobre los personajes amplían el universo ficcional de una forma novedosa. Siguiendo esta hipótesis, entonces, se realizará un análisis de los cantos XIV al XIX, en donde la heterogeneidad del poema se puede apreciar en la oscilación entre motivos épicos y romancescos. Luego se procederá a describir las características de este mapa ficcional a luz de los trabajos de Pavel y Dolezel sobre ficción y mundos posibles.

### Abstract

The following work proposes a reading on the construction of the fictional space in the Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*. There is an extensive critic tradition that has explained the space in adventure as the terrain for the supernatural and the privileged location for the hero to fulfill his destiny. However, applying this framework to the *Furioso* ignores its essential variety and its spacial vastness. The luxuriance of the fantastic motifs related to the movement (the hippogriff, the wandering of the choleric Orlando, Angelica's ring) and the intermittent focalization that the narrator shifts between characters extend the fictional universe in a newly way. Following this hypothesis, it will be done an analysis of chants XIV to XIX where the heterogeneity of the poem could be appreciated in the oscilation between epic and romance motifs. After that, the characteristics of this fictional map will be described following the works from Tomas Pavel and Lubomir Dolezel about fiction and possible worlds.

El debate acerca de la forma del *Furioso* incluye varias aristas y convocó a varias tradiciones que han sostenido ininterrumpidamente posicionamientos al respecto. Ya los preceptistas, apenas unos años posteriores a Ariosto, criticaron la falta de unidad argumental del poema aunque al mismo tiempo no dejaron de reconocer la riqueza de los elementos que evocaba. Esta “falla”, cuyo atractivo ha sido reconocido desde su misma amonestación, es fruto de la imitación de los modelos del romance medieval, una tradición que Ariosto recoge y combina con elementos de la epopeya clásica y los cantares de gesta. En la intersección de estos dos géneros se encuentra la esencia del romance caballeresco, textualidad de la cual el *Furioso* es su obra cúlmine. En este trabajo analizaré la utilización de estas dos tradiciones (el romance y la epopeya) en tanto fuentes para la conformación de un mundo ficcional nuevo, a través de algunos conceptos

provenientes de la llamada semántica de mundos posibles de Lubomir Dolezel y Thomas Pavel. El segmento escogido para realizar esta lectura es el que comprende los cantos del XIV al XIX, es decir, los que ocupan la narración del sitio de París, las aventuras de Astolfo por Medio Oriente y la “novela intercalada” de Grifón.

En principio hay que señalar que este cruce de géneros es central para el argumento de la obra: el relato se pone en marcha por la desobediencia del deber vasallático de Orlando y de los otros caballeros por perseguir sus deseos individuales. El incumplimiento del deber ante la comunidad conjura un tiempo/espacio de definición ontológica a la manera del romance (Kohler, 1991) pero no bajo la forma de la prueba sino como la ilustración de una falla: estos caballeros insuperables, invencibles, divinos son completamente egoístas, volubles y humanos. Es decir, la aventura no es una forma de reintegrar al héroe a la sociedad sino que aparece como el resultado mismo de su desintegración respecto de su ámbito de pertenencia. Las hazañas de los caballeros son estaciones de una fuga del campo de batalla que así pone en marcha el relato desde una falta que es constitutiva.

Esta errancia de los personajes es lo que motiva el característico montaje de un texto que salta de un personaje o “teatro de operaciones” (Calvino, 1991: 68) para pasar a otro y sobre esta diseminación se construye una arquitectura narrativa particular que, en los cantos selectos, intercala pasajes más vinculados a escenarios del romance con pasajes más vinculados al mundo de la epopeya. Así Ariosto mismo declara que en esta variedad encuentra su poética:

Mas dejemos ahora a Bradamante  
y no os pese que quede allí encerrada:  
cuando sea el momento de sacarla,  
la sacaré de allí con su Rugero.  
Pues así como enciende el apetito  
la variedad de los manjares, creo  
que mi historia será menos latosa  
si voy variando de una en otra cosa.  
Y es que son necesarios muchos hilos  
para tejer la tela en que me ocupo.  
No tengáis, pues, reparo en escucharme.  
Decía antes que las tropas moras  
formaron con sus armas porque el rey  
Agramante, en asedio al Lis de oro,  
quiso saber el número de fuerzas  
con que contaba para la contienda.  
(XIII, 80-81)<sup>1</sup>

Sobre el final del canto XIII, justamente, el poeta pasa del relato de los héroes atrapados en el palacio ilusorio de Atlante para ocuparse del catálogo del ejército moro. Ésta

---

<sup>1</sup> Esta cita y las que siguen se corresponden con la edición de *Orlando furioso* citada en la bibliografía. Marco en números romanos el canto y en arábigos las octavas que contienen los versos citados.

secuencia típica de la épica que ocupa las octavas XIV, 9-28 deriva sutilmente en el relato de la historia de Mandricardo y el rapto de Doralice, que se aleja del ejército en una réplica a la historia de Orlando. Tras 37 octavas de relatar aventuras amorosas el poema vuelve a la guerra:

Pero mi fantasía no desea  
 verme avanzar por una misma senda  
 y me devuelve al campamento moro,  
 cuyos gritos de guerra llenan Francia,  
 (XIV, 65)

La variedad nuevamente exige que se recupere el tema belicoso. Esta focalización sobre París en la víspera de la batalla es abandonada por el desarrollo de una aventura: la misión de San Miguel de encontrar, por orden divina, al Silencio y la Discordia para socorrer al ejército cristiano (75-98). Pero este tipo de “misión” o aventura de divinidades recuerdan al Hermes de Homero. A continuación se relatan los preparativos para la batalla y sus inicios, fundamentalmente las proezas de Rodomonte, en una secuencia de 44 octavas (la más prolongada de esta serie, que se extiende hasta los inicios del Canto XV).

Los segmentos épicos son notablemente diferentes a los romancescos que se le yuxtaponen. Una diferencia notable es la focalización: mientras los avatares de Mandricardo solo se detienen para que el poeta haga acotaciones, el relato en el campo de batalla cambia continuamente entre la facción pagana y la cristiana, y dentro de estos bandos no hay una focalización única sino que se pasa raudamente de los hechos que involucran a Rodomonte, a Agramante, a Carlos, etc... Entre las octavas 4 y 9 del canto XV el relato pasa por estos tres que he mencionado, algo fuera de lo común para el poema que suele acompañar el cambio de perspectiva con el desplazamiento geográfico de la acción (además de subrayarlo con las intervenciones de la voz del narrador que también está ausente). Como contraste, la propia octava 9 finaliza con uno de los típicos *shifters* ariostianos para retomar la aventura de Astolfo:

Esto os lo contaré más adelante:  
 ahora reclama mi atención un duque  
 que me está haciendo señas desde lejos  
 para que no lo deje en el tintero.  
 (XV, 9)

A continuación se nos cuentan, en una continuidad extensa de octavas sin intercalaciones, dos aventuras de Astolfo: la captura del gigante Caligorante y el combate contra el nigromante Orrilo. Estas aventuras resultan paradójicas en cuanto por un lado es la misma fortuna (*tyché*) la que incentiva y domina el suceso, el mundo del relato retrasa el retorno del duque inglés a su hogar; pero por otro lado es característico del romance que el suceso en sí resulte atractivo para el héroe: Astolfo se lanza a la caza del gigante y al

combate de Orrilo una vez se ha enterado de su existencia. En términos de Bajtin (1989: 304), la lógica del suceso coincide con el arrojamiento del héroe hacia la aventura. El retraso es una de las formas del motivo del encuentro que responde a una necesidad del cronotopo de la aventura, no es casualidad que como resultado de estas secuencias dilatorias Astolfo se vaya a encontrar con los hermanos Grifón y Aquilante y luego con Sansoneto de Jerusalem, a quienes reclutará como aliados para retornar a la guerra.

En contraposición, si bien la batalla y su posibilidad de distinguirse en el campo también es atractiva para los caballeros, en el sitio de París la Fortuna no favorece los encuentros bajo la forma de la sorpresa y la casualidad sino que parecen estar mandados por el destino:

la Fortuna llevó hasta allí a Rinaldo  
para evitar que un hombre se escapase,  
pues a Rinaldo reservaba el premio  
y el honor de matar a Dardinelo.  
(XVIII, 58)

Además, lo que funciona bajo la forma de una confrontación (podríamos decir, lo contrario a un retraso) lejos de resolverse con la rapidez con que se resuelven los duelos (por ejemplo), se desarrolla lentamente en largas octavas que relatan el avance y el retroceso de los ejércitos en los distintos frentes, como si la batalla tuviera la forma de un pesado oleaje:

Una gran sombra enturbia todo el cielo:  
son las saetas de los dos ejércitos;  
el aliento, el sudor y el polvo estampan  
en el aire una espesa y densa niebla.  
Ya un bando avanza, luego retrocede,  
ora acosa un soldado y ora escapa,  
y yace el que ha matado a un enemigo  
muerto junto el cadáver del vencido.  
Si una escuadra, cansada, se retira,  
otra avanza al momento en su reemplazo.  
Y por doquier aumentan los ejércitos:  
Caballeros acá, y acullá infantes.  
La tierra es roja, pues su alfombra verde  
se ha cubierto de un manto sanguinoso,  
y en vez de azules o amarillas flores  
yacen muertos las bestias y los hombres  
(XVI, 37)

El dinamismo de la aventura romancesca comparado con el transcurrir más lento de la batalla épica es subrayado por el montaje que Ariosto realiza. Los sucesos de París se

corresponden a un único día de combate que se relata paralelamente a los muchos días que ocupan las historias de Astolfo y la novela de Grifón. El contraste entre la situación acuciante relatada pausadamente y el desarrollo vertiginoso de las digresivas empresas de los caballeros que se encuentra en Medio Oriente es otro factor que potencia la asimetría entre unidad del discurso y unidad narrativa en el poema.

Javitch (1999: 71-72) señala que Ariosto, en un gesto de modernidad, realiza esta mezcla para demostrar su maestría en la imitación de fuentes tanto antiguas como medievales, sin valorar a una materia por sobre la otra. Sin refutar por completo esta hipótesis, creo que no alcanza para explicar la obstinada yuxtaposición que Ariosto hace de dos géneros notablemente diferentes. En estos cantos, lejos de darnos la sensación de estar leyendo intermitentemente dos historias distintas, el poema alcanza una tensión absoluta gracias al contrapunto. La situación en París, con el imparable Rodomonte masacrando a la turba dentro de las murallas, se vuelve cada vez más angustiante a medida que Astolfo parece resolver todo con mayor facilidad. El hecho de que pueda resolver cada una de las aventuras que se le presentan hacen más evidentes las ausencias de los héroes con su fuerza descomunal y cuernos mágicos. Todos los soldados que se encuentran en París, juntos, apenas pueden apurar el cansancio del rey de Sarza como para que juzgue prudente retirarse antes de ser vencido.

Para apoyar esta idea, resulta útil retomar la tesis de Gómez-Montero, para quien las historias intercaladas del *Furioso* funcionan de una forma análoga a las novelas insertas en el *Quijote*, es decir, como reflexión moralizante o irónica sobre la trama principal (Gómez-Montero, 2005: 477). La aventura de Grifón, que es una de las trece novelas incluidas en el *Furioso*, funciona como vicaria de la historia de Orlando, quien en este momento del poema está encerrado en el palacio de Atlante. Grifón se separa de Astolfo, Sansoneto y de su hermano para buscar a su esposa, retrasando así la partida de los cuatro hacia París. Engañado por su mujer y su amante Grifón se interna cada vez más dentro de los países árabes y culmina su aventura con un ataque de furia en el que ataca a los civiles, en un episodio que prefigura la locura de Orlando, pero que al mismo tiempo recuerda a la masacre de Rodomonte en París.

De la misma forma, a pesar de la acronía señalada entre las secuencias de París y las de Medio Oriente, el montaje entre estos tipos de episodios le da al mundo ficcional del *Orlando furioso* una magnitud mucho mayor. Por un lado, el abandono de los personajes principales ayuda a jerarquizar mucho más el conflicto militar, lo carga de tensión. Por otro, la proliferación de narraciones secundarias mantiene vivo el mundo narrativo lleno de variedades que el *Furioso* construye de principio a fin y no le quita suspenso y grandeza a la secuencia épica.

Si aceptamos que el romance y la epopeya constituyen ontologías diversas entonces estamos obligados a revisar cómo se ve modificada esa ontología en el seno del poema. ¿Se trata de espacios donde ocurren sucesos diversos o simplemente se trata de una diferencia en la presentación de acontecimientos similares? Dolezel (1998) presentó una serie de operadores sobre los cuales aplicar cuantificadores que determinan las características de un mundo, más allá de su representación. Por ejemplo, el operador alético determina si un determinado fenómeno o acto es posible, imposible o necesario en el mundo ficcional. De esta manera podemos decir que las restricciones aléticas subjetivas (lo que los personajes pueden hacer) del campo de batalla a primera vista

parecen idénticas a las restricciones aléticas subjetivas en el espacio de la aventura. Tanto Rodomonte en París como Grifón o Marfisa en Medio Oriente pueden combatir al mismo a varios rivales sin recibir un rasguño. Sin embargo, si consideramos la diferencia en cuanto al cronotopo del encuentro que marcamos antes, podemos decir que hay una diferencia en las restricciones aléticas codexales (es decir, la forma en la cual ocurren los fenómenos en el mundo). En el campo de batalla, vimos, los acontecimientos están dominados por una noción causal vinculada a la idea de destino, mientras que en la aventura todo parece sujeto a la fortuna. Esta idea es discutible y merece un acercamiento más profundo a los conceptos de Destino y Fortuna, términos centrales para la Edad Media y el Renacimiento, particularmente para la materia artúrica (de la cual en Ariosto hay incontables tratamientos). Sin entrar en detalles, intuyo que si bien la fortuna (en el sentido en que el *Momo* de Alberti relata cómo los dioses reparten caóticamente los bienes y los males entre los hombres) predomina, el relato como consumación de un destino es algo que está presente en el *Furioso* y que es central, por ejemplo, en la historia de Ruggero y Bradamante.

De la misma forma encontramos diferencias deónticas: mientras que en el mundo de la aventura está permitido faltar a los deberes estamentales por la sed de aventuras o la recompensa personal, vemos que los mismos personajes (Rinaldo) en el campo de batalla actúan según una lógica de sumisión al colectivo mucho más fuerte: las obligaciones son mayores en el campo de batalla.

No encuentro grandes diferencias en las restricciones axiológicas (juicio) y epistémicas (saber), pero estas dos diferencias marcadas son lo suficientemente significativas como para marcar que el *Furioso* presenta un mundo diádico que sostiene una serie de reglas diversas en, al menos, dos niveles. Hay, en términos de Pavel, una coexistencia de ontologías (1986:140-141) fruto de la coalición de dos tradiciones textuales diversas. Sin dudas la ontología que predomina en el *Furioso* es la del universo del *roman* medieval, pero su diferencia radical respecto a las historias de la materia artúrica u otras sagas anteriores es que se encuentra proyectada sobre el telón de la epopeya que ejerce un llamativo contraste y resignifica el sentido de ese mundo idealizado del romance.

### **Fuente:**

Ariosto, Ludovico (2005). *Orlando furioso*. Traducción de José María Micó. Madrid: Espasa-Calpe.

### **Bibliografía crítica:**

Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Calvino, Italo (1991). “La estructura del Orlando”, en *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets, pp. 68-77.

Dolezel, Lubomir (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

Gómez Montero, Javier (2005). “Epistemología poética en el *Furioso* y el *Quijote*” en Javier Gómez Montero y Bernhard König (comps.) *Letteratura caballescra tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*. Salamanca: SEMYR.

Javitch, Daniel (1999). “The Grafting of Virgilian Epic in Orlando Furioso” en Victoria Finucci (ed.), *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, London: Duke UP.

Kohler, Erich. (1991). *La aventura caballescra. Ideal y realidad en la narrativa cortes.* Barcelona: Sirmio, pp. 62-82.

Pavel, Thomas (1986). *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.