

**Actas del**  
**VI Congreso Internacional**  
***CELEHIS* de Literatura**  
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

**6, 7 y 8 de noviembre de 2017**  
**Mar del Plata, Argentina**



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO  
DE LETRAS  
HISPANOAMERICANAS

Facultad de  
Humanidades / UNMSOP  
Portal de Encuentros

## ***Bomarzo* y el *Orlando Furioso*: una travesía del comparatismo**

Marisa Estela García

UNPSJB sede Trelew

### **Introducción**

Los casi cinco siglos que median entre Manuel Mujica Lainez y Ludovico Ariosto desafían la posibilidad de leer relaciones entre sus obras; sin embargo, es el autor argentino quien propone dicho diálogo, al convocar a Ariosto y su *Orlando Furioso* (1532) en las páginas de su novela *Bomarzo* (1962). En lo más explícito de la superficie del texto, y bajo tres formas principales, identificamos dicha presencia: mediante la mención de personajes o escenas de la obra *Orlando Furioso* en el texto de Mujica Lainez; a través de la transformación de Ludovico Ariosto en un personaje aludido en *Bomarzo*, y por las referencias a las prácticas de lectura e interpretación del *Orlando*, efectuadas por los protagonistas de *Bomarzo* u otros personajes referidos. En nuestro caso, postulamos que *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez lee el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, y deja rastros de esa acción de leer, en las marcas del texto, algunos, evidentes, otros, más sutiles. Esta *lectura-apropiación* es una práctica mediante la cual, el texto de *Bomarzo* dice de sí, en tanto novela argentina, dice de su autor, Manuel Mujica Lainez y dice de la época, la Argentina de mediados del siglo XX.

Este trabajo, entonces, intenta desenredar los hilos de la trama, para comprender los alcances y reverberaciones de esa lectura como mecanismo de apropiación y producción. No buscamos préstamos o influencias, sino claves de lectura. Y en esa operación, leemos tres preocupaciones centrales del autor argentino: la relación entre el

artista y su contexto; la vinculación entre el lector y la obra, y por último, la representación de las tensiones entre un mundo acorde a las leyes de la naturaleza y otro que llamaremos “sobrenatural” porque de un modo u otro, desafía dichas leyes, ya sea a través de lo maravilloso, lo mágico o lo fantástico, aspectos que analizaremos seguidamente.

Afirma María Teresa Gramuglio: “Si algo puede aproximarse a una definición aceptable de comparatismo, es, antes que nada, la idea de que se trata, siempre, de pensar relaciones” (349). La misma crítica postula que las “redes y contrapuntos” (370) que establece el comparatista, como “constructos”, deben ser sustentables, y llevarán, evidentemente, las marcas de las posiciones teóricas del crítico que les dé forma. En nuestro caso, nos proponemos establecer una red de correspondencias, entendiendo por tales, las “relaciones que realmente existen o convencionalmente se establecen entre los elementos de distintos conjuntos o colecciones” (R.A.E). Cristina Dalmagro subraya el sentido y la importancia del término “relación” en el ámbito de la literatura comparada: “la intensificación de la categoría de relación, como principio epistemológico básico que también permite pensar nuevas vinculaciones complejas, ampliadas incluso a otras disciplinas y a áreas anteriormente poco tenidas en cuenta” (25). La red de correspondencias que podemos establecer entre los personajes del *Orlando* y su representación en *Bomarzo*, donde lo sobrenatural aparece como un elemento común, pero también, resignificado, da cuenta de las más evidentes afinidades entre ambos textos, vinculaciones que sin embargo no se limitan a lo mencionado, sino que también incluyen otros aspectos tales como el tono irónico del narrador; el desplazamiento a través de los siglos, sin temor al anacronismo; y finalmente, temas y motivos que les son comunes, como por ejemplo: el anillo, el espejo, lo monstruoso, entre otros.

En este caso, abordamos específicamente el estudio de lo sobrenatural desde la retórica de su representación.

Si pensamos las relaciones entre los autores y sus respectivos contextos socio-culturales, advertimos que es posible comparar sus trayectorias. Ambos se situaron en momentos de cambios sociales importantes: Ariosto, en el siglo XVI italiano, cuando una nueva cosmovisión del mundo ligada a la centralidad del hombre y la cultura clásica, y una nueva composición de la sociedad, van tomando forma en las ciudades estado italianas, en las que convivía la rica burguesía mercantil en crecimiento, con las distintas cortes renacentistas, y sus mitologías ligadas a los caballeros, los códigos de honor y las fábulas épicas, mientras se instauraban los gobiernos de las repúblicas y los señoríos, en un mundo políticamente muy fragmentado, en el que se entremezclaban viejos y nuevos valores en pugna: las alianzas económicas, la circulación de las mercaderías y el dinero, las lealtades dinásticas ligadas al linaje familiar, la diplomacia y el patronazgo artístico; y donde el arte era un símbolo del estatus y del poder político y económico de las familias que dominaban la Italia renacentista. No olvidemos que se trata de una época de gran expansión económica y apertura de rutas comerciales con la incorporación de lo que para los europeos fue el “Nuevo Mundo”, como área de explotación y “conquista”. Como afirma Nora Sforza: “La corte se transforma, pues, en un punto de encuentro donde se concentran todas las actividades políticas, administrativas y culturales y además, en la roca fuerte sobre la cual el poder se defiende, se esconde, se enmascara y se transforma” (3). Y es en ese marco donde se dan las transformaciones que llevan al ascenso de una nueva clase social y la construcción de un imaginario que sostenga sus aspiraciones. Dice Sandro Abate: “Ese momento inicial de los siglos XV y XVI es cuando se vuelve necesario revestir a la nueva clase social hegemónica con los atributos de la autoridad. De esta fundamental

tarea de construir los discursos tendientes a asegurar el control social se encargarían los artistas.” (82).

Mujica Lainez se ubica a mediados del siglo XX en Argentina, y también habita un mundo convulsionado, y de fuertes tensiones político-sociales, que hicieron sentir a la aristocracia local, la “amenaza” de sus privilegios, ante el avance de grupos sociales antes excluidos y ahora visibles en el paisaje socio-cultural, por el reconocimiento de sus derechos sociales y laborales por los gobiernos populares. Sylvia Saitta señala “los puntos centrales del debate cultural e ideológico presente en la literatura de la época: la confrontación entre lo nacional y lo extranjero, lo propio y lo ajeno, lo particular y lo universal; la apropiación y la resignificación de la tradición literaria argentina; la tensión entre los modos de representación realistas y la experimentación vanguardista, entre otras” (10). La obra del argentino estará atravesada por algunas de dichas coordenadas históricas y estéticas.

Ambos autores tuvieron, entonces, estrechas relaciones con las clases sociales hegemónicas en sus respectivos contextos, aunque sin disfrutar ninguno de ellos, en lo personal, de una situación económica excesivamente holgada. Ariosto necesitó del mecenazgo, para poder dedicar sus ocios a la escritura, aun cuando los servicios que debía devolver a sus señores, a veces le resultaban excesivos, tal como leemos en sus *Sátiras*. El mecenazgo de los artistas, afirma Sforza, no implicaba, sin embargo, la sumisión total al mecenas. En esta línea y si bien el *Orlando Furioso* es una obra laudatoria de la familia Estense, también en algunas octavas no deja de criticar los vicios de sus contemporáneos, como el exceso de avaricia, las actitudes de los aduladores y las miserias de señores y cortesanos; siempre teniendo en cuenta que como afirma Abate, la línea troncal del texto implica la “celebración del individualismo pragmático” (83), ligada a la “legitimación de las condiciones de autoridad de la nueva

clase social que acababa de alcanzar la hegemonía” (82), mientras produce la “demolición del código caballeresco como componente de la cultura residual que aseguraba aún cierta distinción” (85) mediante la “imposición de la preeminencia autoritaria de la razón a través de la parodia y la ironía que corrompe los contenidos y valores del código caballeresco medieval” (85).

Por su parte, Mujica Lainez, si bien contrajo matrimonio con una mujer perteneciente a la aristocracia y de considerable fortuna, pertenecía, en cambio, a una familia que descendía de la aristocracia fundadora, pero empobrecida y desempeñó trabajos como periodista y funcionario vinculado con el arte, lo que le permitió sí codearse con esa aristocracia argentina a la cual llegó a conocer y retratar muy bien en su obra. Como afirma Alejandra Laera, si bien la crítica ha leído la obra de este autor en líneas generales, como la del representante de una ideología conservadora, aristocratizante, caracterizada por un “decadentismo esteticista” y “cuasi-opuesta a lo popular latinoamericano, no puede negarse que en la década del sesenta, apostó a los experimentos temáticos y estructurales (desde la homosexualidad o el deseo incestuoso hasta la identificación del autor y narrador a través de la inmortalidad en *Bomarzo* o la autobiografía indirecta narrada por un perro en *Cecil*” (14), lo que lo vincula con una particular “liberalidad en el terreno de la moral y las costumbres” (15).

Otra cuestión que resulta interesante puntualizar es que ambos autores sufrieron procesos de “prohibición” y a su vez, en sus respectivos contextos, fueron éxitos editoriales por la cantidad de lectores. En el caso de Ariosto, su libro el *Orlando Furioso*, estaba incluido en el listado de los libros censurados por los Inquisidores ibéricos, aún en su versión expurgada, pese a que sus amplias y variadas formas de circulación hacían muy difícil el hecho de hacer cumplir dicha prohibición por más que la Iglesia condenara la presencia de las artes mágicas, la lascivia, la obscenidad o como

afirma Marina Roggero: “el alejamiento –engañoso y seductor– de la realidad” (57). Dice Roggero “Era la fantástica, incontenible, arbitraria ligereza de historias que no respondían a ningún criterio de verosimilitud o de utilidad la que inquietaba a moralistas y pastores de almas: ¿para qué servía lo que no existía y nunca había existido?” (58)

En el caso de Bomarzo, la ópera compuesta por Alberto Ginastera con textos de Mujica Lainez fue prohibida por el gobierno de Onganía debido a las escenas sexuales. Si bien este evento, como afirma Laera, despoja a Mujica del carácter de “artista oficial de la dictadura argentina”, sí es cierto que su público era “la alta cultura legitimada por la élite política y económica” (17) y su figura estuvo predominantemente asociada en la escena pública, a la imagen de la frívola ironía que caracterizó al “personaje” de “Manucho”.

### **Forma y sentido en la representación de lo sobrenatural**

Entendemos por “sobrenatural” en palabras de Gómez-Montero Cartelle, “la irrupción en el espacio ficcional de un elemento que quebranta las leyes naturales y crea un orden imaginativo a veces en litigio y siempre en contradicción con la realidad física y tangible, con su dimensión histórica y cotidiana de la existencia” (2). En el marco de los ambientes medieval y renacentista, Le Goff ha indicado que la presencia de lo sobrenatural puede pensarse desde una triple perspectiva: lo milagroso vinculado con la mitología cristiana; lo mágico relacionado con lo satánico y lo maléfico, y lo maravilloso de inspiración pagana, constituido, por ejemplo, por elementos de las mitologías germánicas o celtas. Sin embargo, como indica también este autor, el estatuto de credibilidad de esos órdenes podía ser sancionado por las instituciones del saber o religiosas, de modo que, en ciertos contextos, “la verdad de lo mágico, no sería puesta necesariamente en entredicho, sino que su existencia se legitimaría al margen de

la dimensión histórica de la realidad” (5), por lo cual podía haber una recepción “ingenua” de lo sobrenatural, si es que aquel era refrendado por dichas instituciones.

En el *Orlando Furioso*, hay un mundo sobrenatural que se desenvuelve en el arco que va de lo maravilloso a lo mágico y es omnipresente, está constituido, entre otros elementos, por objetos mágicos, caballos voladores, monstruos y hechiceras. Sin embargo, la racionalidad erosiona fuertemente esas estructuras a través de los comentarios del narrador que ponen en duda la veracidad de las historias de maravillas relatadas (“Yo no sé si esta historia de Proteo /es verdadera o falsa.” X, 58, 1-2) o realzan el poder de la razón frente a la magia, en la resolución de las distintas situaciones narrativas (“Con el anillo mágico de Angélica,/o aún mejor, usando el raciocinio, /podría contemplarse cualquier rostro/ sin embozos ni falsos artificios.” (VIII, 2). La fuerza prodigiosa de los caballeros medievales puede transformar una escena en grotesca, por ejemplo, cuando ya perdido el juicio, Orlando da una patada a un burro y este vuela por el aire. O en otros casos, triunfa la astucia por sobre los objetos mágicos. Por otra parte, hay un fuerte anclaje en el mundo natural, al matizar con detalles realistas la mayoría de las intervenciones mágicas o maravillosas, así cuando el paladín Rugero pide a la maga Alcina, vestir su armadura para confirmar si no ha engordado mucho y si aún le sirve. Esta línea de lectura coincide con el debilitamiento del estatuto de lo maravilloso medieval, en el siglo XVI italiano, racionalizado a través del discurso paródico. Por lo cual, si bien la obra funciona en el marco del “proceso de aristocratización de las élites burguesas en las ciudades italianas del Renacimiento” (Burucúa 199), no reproduce una lectura ingenua de la literatura caballeresca, sino que ejecuta su “refuncionalización paródica” (Gómez -Montero 3)

Lo que llamamos “presencia de lo sobrenatural” interviene de dos maneras en *Bomarzo*, de modo directo a través de algunos episodios de la historia del protagonista, los que enmarcaremos ya sea en el ámbito de lo fantástico (Ej. aparición del diablo en la alcoba) o en el de lo mágico (Ej. los conjuros de Silvio Narni); y de modo indirecto, a través de las alusiones a personajes y eventos del *Furioso*, (lo maravilloso o lo prodigioso) a la luz de lo cual se interpretan, iluminan o completan de un modo “compensatorio” los hechos de la vida del protagonista, dando lugar a una realidad alternativa más “habitada” en la que puede ser salvado de sus cotidianas humillaciones: “Estaba loco de humillación. Sólo un instrumento mágico –el cuerno encantado de Astolfo; la espada Durindana de Orlando; Balisarda, la espada del hada Falerina– hubiera podido salvarme, y ningún nigromante se acordaba de mi miseria.” (156).

Los personajes del *Orlando Furioso* y algunas escenas en los que ellos aparecen, se transforman en un auxilio permanente para el protagonista. Lo remontan a un mundo deseado, lo llenan de fuerzas, y en momentos de debilidad, le insuflan un poder que la triste figura del jorobado no posee por sí sola. Tienen, entonces, un poder “curativo” para el personaje. Así, por ejemplo, la lectura del *Furioso* posee efectos sobre el cuerpo de Vicino, pues se siente libre de la terrible “marca” de la giba:

Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla! (121).

En ese marco, podemos identificar la presencia de personajes del *Furioso*, que se mencionan por analogía con algunos de los seres que rodean a Vicino o con las estatuas del Sacro Bosque de los Monstruos. Por eso afirma: “...yo había identificado a sus personajes con mis compañeros de Florencia y de Bomarzo...” (125). Así, asimila a

Hipólito con Orlando; a Clarice Strozzi con *Bradamante*; a Pierio Valeriano con Merlín; a Beppo con Brunello; a Benvenuto Cellini con Astolfo; a su propio padre y hermano Girolamo, con Agramante y Rodomonte; a Catalina de Médicis con Marfisa; a Adriana con las “enamoradas sucesivas que surgen en los cantos”; a Abul con Aquilante el Negro, y él mismo, entonces, con Grifone el Blanco.

Pier Francesco se compara con Briareo, Anteo, Caligorante o el rey Morgante, a quienes deseaba parecerse para poder superar los desafíos de su propia vida; Porzia y Juan Bautista con “ciertos personajes disfrazados de Ariosto”; Segismundo también es comparado con un paladín, “un caballero andante o un personaje de leyenda”, como Orlando. La estatua de Nicolás Orsini es vista por Vicino como un “Orlando eterno”. El propio Maerbale, como un paladín de Ariosto. Y la historia de Hipólito, como anécdota ariotesca.

La relación entre las estatuas del Sacro Bosque y los personajes del Orlando Furioso puede establecerse claramente, por ejemplo, en el caso de la ballena, pues remite a la ballena-isla de Astolfo en el episodio del Furioso, “a semejanza de las descritas por los soldados que iban a América y a las Indias Orientales”.

Y antes de tomar la poción que lo llevará a la muerte, es nuevamente el *Orlando* convocado a compartir este momento:

Una puerta de bronce clausuraba la boca del mascarón, y la cerré. Se insinuó delante de mí como una alegórica pintura de Botticelli, la escena del *Orlando Furioso* en que Astolfo obstruye la entrada del Infierno con árboles de pimienta y plantas de amonio, para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el Paraíso por San Juan. La diferencia fincaba en que yo quedaría adentro, con las arpías. (693).

Es evidente que el mundo cotidiano es visto a través de este velo poblado por personajes de un mundo sobrenatural. Hay una mención que podríamos llamar

estilística, ya que se refiere el lenguaje del propio *Orlando Furioso*, Pier Francesco cree hablar en verso, menciona la música de los endecasílabos, música que se vuelve embriagadora.

Cuando leía junto a Adriana enferma, “la habitación se colmaba de encantamientos” (127) e invocaba a Merlín para que salvara a su amiga. Es decir, como afirma el narrador, “los episodios cobraban para mí una alarmante realidad”. Y esa realidad “sobrenatural” invadía la realidad cotidiana, la teñía, la cubría, la insuflaba algo diferente. La invocación a Merlín implicaba apelar al auxilio de la magia.

Advertimos hasta lo dicho, que la lectura que *Bomarzo* hace del *Orlando* no pretende cuestionar la verosimilitud del mundo de los caballeros y sus hechos prodigiosos, sino que realiza una lectura “ingenua” de ese mundo para poder crear esa realidad compensatoria de la suya propia, intentando recuperar un mundo caballeresco de aventuras, magia y elementos prodigiosos que el mismo Ariosto ya ponía en dudas en el siglo XVI.

Entonces, cuando leemos la novela poniendo el foco en lo sobrenatural, podemos identificar diversos modos de manifestarse: en primer término, una atmósfera inquietante que rodea a los personajes y es sutilmente elaborada a través de las descripciones de los espacios habitados; en segundo lugar, el ámbito de lo fantástico, pues en dicha atmósfera se suceden eventos que se instalan en la vacilación entre la explicación mágica y la racional; y por último, mediante alusión a eventos y personajes del *Orlando Furioso* que se cuelan en el texto como una trama secreta y paralela que duplica a los personajes de *Bomarzo* al pensarlos en relación con sus equivalentes en el *Orlando Furioso*. Esta irrupción del Furioso no hace sino compensar al protagonista, Orsini, por una vida miserable, permitiéndole imaginarse como uno de esos grandes paladines de la caballería.

No pocas veces el autor argentino manifestó en entrevistas y reportajes que la literatura le permitía distanciarse de lo que entendía como la penosa realidad argentina; en el mismo sentido, el protagonista de *Bomarzo*, con quien estrecha lazos biográficos, convoca al mundo del *Orlando Furioso* para que los caballeros con poderes sobrenaturales le permitan superar las limitaciones de su propio mundo. No advierte que se trata de una operación destinada al fracaso, pues el paisaje que representa Ludovico Ariosto en su *Orlando*, ya ha sido socavado en sus cimientos por la razón pragmática que se abre paso en el siglo XVI, así como la Argentina tampoco volvería a ser aquella que añoraban los descendientes de la aristocracia fundadora.

### Referencias bibliográficas

- Abate, Sandro, “Dos notas sobre el *Orlando Furioso*” consultado en <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/issue/view/429/showToc> en octubre de 2015
- Ariosto, Ludovico (2005). *Orlando furioso. Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó*. Madrid: Espasa Calpe.
- Burucúa, José Emilio (2007). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica: siglos XV al XVII*. Buenos Aires: Miño y Dávila SRL.
- Dalmagro, María Cristina y Parfeniuk, Aldo, Editores lit. (2012). *Encuentros, tránsitos y desplazamientos. Culturas y literaturas en tensión y en diálogo*. Córdoba: Buena Vista Editores.
- Gómez-Montero, Javier, *Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de “lo maravilloso” y “lo fantástico de la ficción”* consultado en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1820> en octubre de 2015.
- Gramuglio, María Teresa (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Le Goff, Jacques (1994). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- Mujica Lainez, Manuel (2007). *Bomarzo*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Mujica Lainez, Manuel (2005). *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas. Selección y prólogo de Alejandra Laera*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roggero, Marina (2009). *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*. Buenos Aires: Miño y Dávila SRL.
- Saítta Sylvia (Dir) (2004). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina, dirigida por Noé Jitrik*. Buenos Aires: Emecé.
- Sforza, Nora, “Apuntes en torno al concepto de espectáculo en el Renacimiento: teatro y más allá” consultado en [http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/modernidades\\_a/V/DEFINITIVOS/Sforza.htm](http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/modernidades_a/V/DEFINITIVOS/Sforza.htm) en julio de 2014.