

Leer a Manzoni en el siglo XXI: los caminos ecogóticos de Renzo y Lucía¹

Reading Manzoni in the 21st Century: The Ecogothic paths of Renzo and Lucía

MITA VALVASSORI

Universidad de Málaga

España

mita.valvassori@uma.es

(Recibido: 07-08-2024;
aceptado: 21-II-2024)

Resumen. Este trabajo parte del concepto de ecogótico, en el que se articulan las particularidades del género gótico con la creciente preocupación actual por la crisis medioambiental. Desde este enfoque, se propone una relectura de *Los novios de Manzoni* centrada en las escenas góticas más destacadas de la obra desde una perspectiva ecocritica y ecofeminista, resaltando el valor que estas tienen en el camino de transformación experimentado por los protagonistas, Renzo y Lucía. Las conclusiones sugieren que los elementos siniestros y amenazantes del entorno natural pueden interpretarse como una crítica a los modelos antropocéntricos y fallogocéntricos tradicionales. La relectura ecogótica de esta novela cumbre de la literatura italiana del siglo XIX no solo es capaz de hacernos reflexionar sobre la complejidad de la relación entre lo humano y lo no-humano, sino que también destaca la vigencia y el potencial didáctico de la obra de Manzoni para el lector contemporáneo.

Palabras clave: ecogótico; ecocritica; ecofeminismo; crisis medioambiental; naturaleza.

Abstract. This work begins from the concept of Ecogothic, which combines the characteristics of the Gothic genre with the growing contemporary concern about the environmental crisis. From this perspective, it proposes a re-reading of Manzoni's *The Betrothed*, focused on the most prominent gothic scenes of the work from an ecocritical and ecofeminist perspective, highlighting the value these have in the transformative journey experienced by the protagonists, Renzo and Lucia. The conclusions suggest that the sinister and threatening elements of the natural environment can be interpreted as a critique of traditional anthropocentric and phallogocentric models. The ecogothic re-reading of this important novel of 19th century Italian literature not only makes reflect on the complexity of the relationship between the human and the non-human, but also highlights the relevance and didactic potential of Manzoni's work for contemporary readers.

Keywords: ecogothic; ecocriticism; ecofeminism; environmental crisis; nature.

¹ Para citar este artículo: Valvassori, M. (2025). Leer a Manzoni en el siglo XXI: los caminos ecogóticos de Renzo y Lucía. *Álabe* 31. DOI: 10.25115/álabe31.10067

I. Introducción

La literatura gótica ha sido durante mucho tiempo un reflejo de las preocupaciones y ansiedades del alma humana. Desde las obras cumbre de la literatura inglesa que establecieron las señas de identidad del género, con sus castillos tenebrosos y bosques atemorizadores, se ha publicado una larga lista de títulos «góticos» que exploran las facetas más recónditas del ser humano enfrentado a múltiples amenazas. Estas obras, aunque en muchos aspectos se alejan de las que dieron vida al género, siguen explorando los límites de la experiencia humana en contextos oscuros y perturbadores, manteniendo un fuerte nexo con la estética que define las obras más representativas.

Como sabemos, la novela gótica emergió en la Inglaterra del Siglo de las Luces, en un contexto dominado por el neoclasicismo ilustrado y su fervoroso culto a la razón. En esa época, el rechazo a lo sobrenatural en la vida cotidiana condujo a una severa condena de su uso literario y estético. A pesar de ello, la novela gótica, que con su carácter transgresor se adentraba en los recovecos más oscuros de la mente humana, vivió un periodo de esplendor en Inglaterra, extendiéndose también a gran parte de Europa. A pesar de su éxito entre los lectores, desde sus inicios no gozó de buena fama a los ojos de la crítica, que cuestionó tanto su valor estético hasta lograr que su desprestigio acabara con el género en apenas treinta años². Sin embargo, como advertía Miriam López, «en sus entrañas, como cantos de nuevo ave fénix, se forjaron subgéneros inéditos que aún hoy en día siguen gozando de plena actualidad y que le superarían en público, en vigor y en calidad literaria: el relato policiaco o la literatura fantástica» (2008: 2). A casi dos décadas de distancia de estas palabras, podemos confirmar el renovado interés del público lector hacia la novela gótica, posiblemente porque muchas de las ansiedades que se gestaron en el siglo XVIII reaparecen en los siglos XX y XXI. Las encontramos plasmadas en una gran variedad de géneros (policiaco y fantástico, pero también ciencia ficción y novela de aventuras), en cuyas obras con frecuencia nos encontramos con motivos góticos que han sido trasformados y adaptados a distintos contextos estéticos y realidades culturales. La fortuna del gótico perdura hasta hoy, no solo en la incesante relectura de los clásicos del género, sino también en la exploración de nuevas propuestas, como por ejemplo los espeluznantes y calurosos escenarios del gótico sureño o del gótico sudamericano. Este fenómeno se refleja claramente en éxitos recientes como el de *Gótico*, de la autora canadiense-mexicana Silvia Moreno-García (ed. Minotauro, 2020), la reedición en 2023 de *Aura* de Carlos Fuentes (ed. Libros del Zorro Rojo) o el impacto editorial de *Blackwater*, una saga publicada por el estadounidense Michael McDowell en 1983 que ha sido reeditada recientemente y que ahora domina las estanterías de todas las librerías europeas³.

² [La literatura gótica] «quedó confinada, por ello, a unas circunstancias espacio temporales concretas que vivieron a minarla en su prestigio, a condicionar su desarrollo y a prefigurar al mismo tiempo su trascendencia posterior» (López Santos, 2008).

³ Se trata de un interesante fenómeno editorial que se ha producido en múltiples países e idiomas, con una nueva traducción de la obra y una cuidada publicación en seis entregas. El éxito comienza con la publicación en francés por la editorial Monsieur Toussaint Louverture en 2022, en italiano por la editorial Neri Pozzi en 2023 y en castellano y catalán en 2024 por la editorial Blackie Books.

Revisando los títulos ofrecidos por el mercado editorial contemporáneo, no cabe duda de que la literatura gótica sigue siendo uno de los géneros predilectos para los lectores. Una de las explicaciones de su éxito puede apuntarse a que el género gótico, como señala Hillard (2009), permite a los lectores explorar sus miedos más profundos de manera segura, particularmente aquellos relacionados con la naturaleza percibida como *wilderness* o territorio salvaje e inexplorado. Esta distancia temporal y espacial que el género establece entre el lector y los eventos narrados, facilita la aceptación de excesos que serían perturbadores en un contexto más inmediato. De hecho, como argumenta Hillard, esta característica convierte la literatura gótica en una herramienta especialmente poderosa para reflejar y comprender las emociones más complejas, permitiendo a los lectores experimentar el terror y la transgresión sin la amenaza inmediata que estos representarían en su propia realidad. La evolución del género demuestra cómo ha sabido adaptarse al tiempo, integrando nuevas ambientaciones y tópicos, pero sin perder su esencia característica. Seguimos encontrando en las páginas de estas novelas los rasgos distintivos del género: una atmósfera de miedo y suspense, cierta fascinación por lo irracional y sobrenatural que deja a los personajes desorientados, enfrentados a los demonios más recónditos de sus almas, tras verse envueltos en situaciones inexplicables.

En el variado panorama de la literatura gótica, marcado por la amplitud de culturas y épocas que abarca, cabe señalar que uno de los elementos distintivos es su peculiar interpretación de la relación entre el ser humano y la naturaleza: una conexión inquietante y siniestra que se manifiesta en todas las variantes del género y sus múltiples interpretaciones. Muestra de ello son las frecuentes escenas que caracterizan las novelas del género y que presentan al personaje en situaciones muy inquietantes, ambientadas a menudo en un bosque o en un castillo, presentados con características precisas y con una función narrativa específica, o sea, un cronotopo⁴. La creación de un espacio estético que no es solo un escenario para contextualizar los acontecimientos, sino que tiene una función narrativa en sí, vinculada a las características psicológicas de los personajes, es tal vez el elemento distintivo del género que más ha llamado la atención de la crítica (López Santos, 2010b).

La confluencia entre dicha característica del género y la creciente ansiedad generada por la crisis medioambiental en la sociedad contemporánea abre las puertas al concepto de ecogótico, que ha inspirado una de las vertientes más recientes de los estudios ecocríticos. Así lo señala Garrard (2011) en su análisis del desarrollo de la ecocrítica moderna, un enfoque crítico literario que ha experimentado importantes debates internos que han contribuido a definir sus límites metodológicos y conceptuales. Un claro ejemplo es la controversia Estok-Robisch, cuidadosamente delineada por el autor, que enfrentó diferentes visiones sobre la relación entre teoría y práctica en la ecocrítica y puso en tela de juicio el papel que juega el activismo. Esta discusión académica evidencia la maduración de una disciplina que ha evolucionado hacia aproximaciones más matizadas para

⁴ Sobre la cuestión del cronotopo en la literatura gótica, cuya pervivencia y variaciones son de gran envergadura, remitimos a los estudios realizados por Miriam López, en particular al último capítulo de *Las llaves para el castillo* (López Santos, 2020), dedicado a la teoría de la novela gótica.

examinar las complejas interrelaciones entre naturaleza, cultura y poder, y que es capaz de seguir abriendo nuevos campos de estudio. En esta línea, Smith e Hughes (2013: 2-5), en su trabajo pionero sobre el tema del ecogótico, ya dan una muestra del potencial del gótico para una relectura «ecológicamente consciente»; partiendo de los trabajos de Bate sobre el Romanticismo y la naturaleza, sugieren una revisión de la forma ambivalente en la que se entiende la naturaleza en la literatura gótica. Esta perspectiva surge, por lo tanto, como una forma de explorar las intersecciones entre lo gótico y lo ecológico, profundizando en la representación de la crisis ambiental y la devastación provocada por la intervención humana en los procesos naturales. Esta nueva apertura de la ecocrítica, que se combina e integra a las tradiciones ya consagradas como la línea ecofeminista, demuestra una vez más la vigencia y la actualidad de esta corriente crítica y del gran potencial que tiene para la comprensión de las inagotables capas de significado de la obra literaria.

Con estas premisas, nos adentraremos en *Los novios* [*I promessi sposi*] de Alessandro Manzoni, autor cuya importancia es tal que la crítica habla de la “función Manzoni” (Frare et al., 2017), aludiendo a la influencia y al papel que su obra ha tenido en la literatura italiana del siglo XX. Se trata de un elemento clave para comprender las dinámicas literarias y culturales de dicho periodo, debido a la complejidad y el eclecticismo de los temas de Manzoni y su capacidad para dialogar con diversas corrientes e ideologías literarias. En estas páginas nos centraremos en las escenas góticas más destacadas de *Los novios*, que como veremos son un elemento peculiar en el contexto del que emergen, para analizarlas desde una perspectiva ecocrítica y ecofeminista. Esperamos que este relectura ecogótica de un clásico de la literatura del s. XIX nos ayude a destacar el potencial de la obra –y de este tipo de análisis– para generar conciencia sobre los desafíos ambientales que enfrentamos en la actualidad.

2. Manzoni y el gótico italiano

Al abordar cualquier aspecto de la literatura gótica italiana, es importante considerar las particularidades que la distinguen del resto de Europa, entre las cuales destaca la polémica clásico-romántica como uno de los puntos de inflexión más significativos. En el contexto cultural y literario del siglo XIX italiano, el gótico y las manifestaciones de lo fantástico enfrentaron una marcada marginalización. Desde la Restauración, a diferencia de lo que ocurrió con otras expresiones culturales europeas, cualquier influencia «nórdica» en la cultura italiana fue objeto de un rechazo radical. El célebre llamado de Madame de Staël a enriquecer la literatura italiana a través del conocimiento y la traducción de los autores del norte de Europa, generó la percepción de que la verdadera intención era colonizarla con una avalancha de obras del Romanticismo norteuropeo. Como argumentos, se esgrimían tanto consideraciones climáticas como antropológicas, que tenían sus raíces en el temor de socavar los fundamentos de la estética clásica: «especulaciones históricas y literarias se mezclan con consideraciones sobre los climas y su relación con los caracteres nacionales, oponiendo a la supremacía del frío y del pensamiento norteuropeo, las “áu-

ras” mediterráneas y su natural inspiración de gracia, dulzura y moderación»⁵ (Camilletti, 2014: 236). Esta batalla ideológica trascendió lo literario y se convirtió en una lucha por definir la identidad cultural italiana en un contexto europeo en rápida transformación⁶. Como ha demostrado la crítica (Dainotto, 2007: 52–86 y 134–165), la discusión estética y literaria de estas décadas fue una muestra de algo de mayor envergadura, o sea el choque entre dos visiones de Europa: por una parte, la visión «nórdica» de Staël y del círculo de Coppet, que delineaba una Europa cristiana, caracterizada por una mirada orientalista y protocolonial sobre los países del sur; por otra parte, la visión del clasicismo italiano, meridionalista y aferrado a la defensa de su contigüidad identitaria con el mundo clásico. En el marco de este animado debate, muchos intelectuales italianos del s. XIX rechazaron el «horror» –elemento clave de la novela gótica– en favor de un «terror moderado», que no comprometiera la belleza y mantuviera la claridad intelectual⁷; esto marcó una época decisiva para el teatro italiano, influyendo indirectamente en escritores como Manzoni y Leopardi. Con el paso de los años y tras un animado debate disputado a golpes de reseñas, artículos, prólogos y opúsculos que aportaban cada vez más ejemplos y argumentos, hacia los años 30 la polémica se fue diluyendo en la discusión sobre la novela histórica y sobre la cuestión lingüística.

Alessandro Manzoni se inserta en este panorama como una figura central, puesto que se trata de uno de los autores más influyentes del siglo XIX. Ávido lector y admirador de Walter Scott, fue un escritor clave en el desarrollo de la novela histórica en Italia y un reconocido intelectual del entorno milanés y, como es de esperar, también participó a la polémica clásico-romántica. En 1820 publicó la *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, en la que cuestionaba precisamente la plena adhesión del clasicismo a las unidades aristotélicas, en el marco del debate sobre el teatro trágico surgido tras la publicación en italiano del ensayo de Staël, *De l'Esprit des traductions*⁸. Sin embargo, en su obra maestra, *Los novios*, Manzoni incorpora escenas góticas perfectamente urdidas al estilo de las novelas más representativas del género, que se entrelazan con la trama principal. Cabe recordar que la novela objeto de este estudio es el resultado del trabajo de toda la vida artística del autor, por lo que cobra especial interés como muestra de sus postulados estéticos. Prueba de ello es que nos encontramos con tres

⁵ La traducción es nuestra. En cuanto al rechazo al modelo europeo propuesto por Mme. Staël, Camilletti (2014) recoge algunos extractos de textos publicados en Italia sobre el tema durante la segunda y tercera década del s. XIX. Entre ellos, destaca el artículo de reflexión crítico-literaria de la revista *L'Attaccabrighe* del 28 de marzo de 1819, en el que se apunta al clima como razón de los excesos románticos: «Chiunque si è internato nelle melanoliche regioni del Nord, ove la mente e il cuore sono nel pari oppressi delle sempiterne brune, dalle nebbie, dai ghiacci, non chererassi ad istupire, se cupi, feroci, mestissime sono le poesie che in tali paesi nascono, se uniformi le similitudini di che fanno usi i poeti di quei malaugurati climi» (Camilletti, 2014: 236).

⁶ Para contextualizar mejor la peculiar recepción del gótico en Italia, véase el estudio de Moretti *Signs Taken for Wonders* (1983), que examina la historia literaria a través de la interacción entre la historiografía y la retórica, centrándose en el concepto de género como punto de cruce entre ambos.

⁷ Véase el abierto apoyo de algunas de las revistas literarias del milanesas (y del subsiguiente debate que se generó) de la traducción de la *Poética* de Aristóteles publicada en Palermo en 1815 por el estudiioso alemán Jakob Joseph Haus, en la que se propone cambiar la traducción de algunas palabras clave de la estética aristotélica (*phobos* y *éleos*) por términos más moderados (Camilletti, 2014: 237–239).

⁸ El ensayo fue traducido al italiano por Pietro Giordano y publicado en el primer número de la revista literaria milanesa *Biblioteca Italiana* (enero 1816) con el título *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*.

versiones de la obra: la primera, titulada *Fermo e Lucia*, compuesta entre 1821-1823, que será publicada solo a principios del s. XX; la segunda se publica en Milán en 1827 como *I promessi sposi*, edición conocida como la Ventisettana; y la tercera, publicada en 1840-42 tras un extensa revisión por parte del autor, conocida como la Quarantana. La diferencia entre la primera versión y las siguientes es muy pronunciada, tanto que algunos críticos – como Salvatore Nigro – han sugerido considerarlas dos novelas distintas, que responden a intenciones y proyectos literarios completamente disímiles. Si bien en *Fermo e Lucia* los tonos góticos son más fuertes, el modelo de la novela gótica inglesa está aún presente en *I promessi sposi* y aflora con especial fuerza en determinados episodios, que son los que estudiaremos en esta instancia. La obra de Manzoni amplía los límites de la novela decimonónica italiana en muchos aspectos y una de las peculiaridades de su obra es la integración de elementos propios del género gótico en el contexto literario del país. La variedad de interpretaciones que se han hecho y se siguen haciendo de *Los novios* evidencia que no existe una única lectura de la obra. Esta pluralidad de enfoques, que salen a la luz en estudios contemporáneos como el de Palumbo (2019), permite una comprensión más profunda y matizada del texto, reflejando su riqueza temática y narrativa, que da cabida también a una relectura de *Los novios* en clave ecocrítica o, mejor dicho, ecogótica.

3. *Los novios*: del gótico al ecogótico

La naturaleza desempeña un papel esencial en *Los novios* y, lejos de ser solo un telón de fondo, el rol que el autor le otorga se revela determinante en el desarrollo de la trama y en la vida de los personajes. Manzoni utiliza la descripción detallada del paisajes y de los elementos del entorno natural para simbolizar conceptos morales, espirituales y emocionales; la descripción minuciosa contribuye, además, a dar autenticidad histórica a la ambientación de la novela. Aunque la atención de los estudios manzonianos se ha centrado en la relación entre la representación de la naturaleza y los sentimientos de los personajes⁹, interpretada esencialmente en clave romántica, la revisión de esta interacción desde una perspectiva ecocrítica puede ofrecer reflexiones reveladoras para la ecoansiedad contemporánea. La descripción del lago de Como que abre la novela constituye uno de los *incipit* más emblemáticos de la literatura italiana. El narrador comienza con un detallado y evocador mapa geográfico del paisaje lacustre y va bajando paulatinamente su mirada hasta alcanzar la perspectiva del ser humano que lo habita. La naturaleza incontaminada –y capaz de lo sublime–, deja gradualmente lugar a un entorno antrópico, producido o modificado por la actividad humana (Boggione, 2018). En estas primeras páginas, el autor parece adoptar el punto de vista de Dios, del Gran Geógrafo, para establecer los cimientos del universo narrativo, equiparando así su creación con la labor divina. De manera similar a la realidad, el mundo creado por Manzoni es complejo y contiene múltiples

⁹ Hay una amplia bibliografía sobre la representación de la naturaleza en *Los Novios* de Manzoni. Nos limitamos aquí a remitir al reciente estudio de Boggione (2018), de especial interés para nuestra propuesta, ya que analiza cómo la naturaleza en la obra es predominantemente antropizada.

historias, modelos y estilos, como si su proyecto literario fuera un conjunto de diferentes novelas entretejidas; de así ser, no cabe duda de que una de ellas es una novela gótica.

El eje vertebrador de esta compleja trama es la joven pareja, Renzo y Lucía, núcleo y alma de la obra en todo momento, aunque en buena parte de la historia no estén juntos. Desde el inicio, los caminos de los enamorados se bifurcan, llevándolos por itinerarios espaciales, personales y narrativos distintos. Sin embargo, en la ingeniosa estructura narrativa elaborada por Manzoni, a lo largo de toda la novela la atención del narrador salta reiteradamente de uno a otro. De este modo, las historias de los dos protagonistas se entrelazan en un esquema de constantes interrupciones, creando una compleja red de conexiones entre ambos y en relación con los otros personajes que constelan este complejo universo de uniones y antítesis¹⁰. Nos centraremos ahora en el episodio gótico más significativo que vive cada uno de los protagonistas para explorar su relevancia desde una perspectiva ecocrítica. Siguiendo el orden en el que aparecen en la obra las escenas que nos interesan, el primero que requiere nuestra atención es Renzo.

4. *Renzo en el bosque*

En su paso por Milán, Renzo se ve envuelto en los tumultos causados por la carestía del pan, por lo que es capturado y llevado a prisión. Sin embargo, durante el trayecto, logra escapar de sus captores y se dirige hacia el río Adda, que marca la frontera entre el Ducado de Milán y la República de Venecia (cap. XVII). Su objetivo es cruzar el río hacia el territorio veneciano y buscar refugio en casa de uno de sus primos, que reside en un pueblo cercano a Bérgamo. Durante su búsqueda se adentra en la naturaleza salvaje, internándose en un bosque oscuro, iluminado por la tenue luz de la luna, donde experimenta momentos de miedo y agotamiento, en una escena de claro estilo gótico.

Si pensamos en el capítulo XVII de acuerdo con la función estructural que tiene en el marco de la obra, como ha subrayado la crítica en reiteradas ocasiones, veremos que se cierra aquí una primera etapa y que marca un punto de inflexión en muchos sentidos. Baste pensar que los primeros diecisiete capítulos relatan lo ocurrido durante una semana, mientras que a partir de este momento el ritmo de los acontecimientos se diluyen hasta detenerse durante un año (Balzaretti, 2000). Si comparamos el capítulo XVII con el inicio de la novela, como dos extremos de una misma etapa narrativa dentro de la obra, encontramos numerosos elementos que dialogan entre sí. En el capítulo I, como ya vimos, el lector entra en contacto con el universo narrativo «desde arriba», sumergiéndose dulcemente en la descripción de las calmadas aguas del lago y de la naturaleza que lo rodea, hasta descender al mundo antropocéntrico desde donde se desprenden los hilos de la trama. En el capítulo XVII, se produce un movimiento contrario al que abre la novela, puesto que nos alejamos de la ciudad, esta vez en búsqueda del agua (del río), y asistimos

¹⁰ Remitimos al estudio de Ferri (2011) para una síntesis de los esquemas más importantes elaborados por la crítica y basados en la función que los personajes dentro de la estructura de la obra: Italo Calvino 1973, Franco Fido 1974, Ferruccio Ulivi 1974, Angelo Marchese 1987 y Ferri 2011.

a la desaparición gradual de señales que indican la presencia del ser humano. En plena noche, Renzo llega al sutil límite entre el paisaje antrópico y la naturaleza indómita, allí donde «el campo cultivado moría en una gádara sembrada de helechos y brezos» (XVII, 368)¹¹. Como cualquier animal hubiera hecho, instintivamente, el joven detiene su marcha y escucha, en busca de algo que le indique la dirección correcta hacia el río Adda. No solo no obtiene la información que anhela, sino que en el silencio se da cuenta de que ha cruzado el invisible límite hacia lo no humano y entonces el miedo empieza a apoderarse de él. Solo, perdido en plena noche en el bosque, obligado a atravesar un espacio indómito y hostil para huir de la justicia, Renzo entra en el espacio estético del terror.

Las consecuencias de esa apertura hacia lo desconocido no tardan en manifestarse en el personaje y, por un efecto espejular, en el lector que lo acompaña: «como en su mente comenzaban a suscitarse ciertas imágenes, ciertas apariciones, dejadas allí por los relatos que había oído contar de niño, para espantarlas, o para aplacarlas, rezaba, caminando, oraciones por los muertos» (XVII, 368). Ante ese miedo que surge del profundo de su inconsciente, Renzo busca refugio en las creencias que también están allí arraigadas: las plegarias para los difuntos que recitaba en su infancia para ahuyentar a los fantasmas de la mente. Es interesante ver cómo ese recurso, si bien aquí presentado por el narrador como algo en cierto modo pueril y propio de la religiosidad popular, es el que permite al personaje reanudar su marcha y volver a la acción tras haberse visto paralizado por el miedo. La atmósfera de misterio, típicamente gótica, resalta la interacción entre lo humano y lo sobrenatural; la recitación de las oraciones para los muertos añade un elemento de superstición y temor, que contribuye al tono inquietante de la escena.

A medida que Renzo camina por la naturaleza, toma conciencia de su entrada en el espacio simbólico, estético y psicológico representado por el bosque. Sin embargo, pese al temor, sigue caminando: «advirtió que entraba en un bosque. Sentía cierta repugnancia a adentrarse en él; pero la venció, y a su pesar continuó avanzando; sin embargo, cuanto más se adentraba, más crecía su repugnancia, más fastidio le daba todo» (XVII, 369). Como es frecuente en las novelas góticas, el bosque aparece como una de las claves del espacio terrorífico, de acuerdo con el término usado por Kant, puesto que está caracterizado por la oscuridad, inmensidad, infinidad, soledad como elementos constitutivos del espacio estético propio de este género literario. Según se va adentrando en el bosque, en el personaje predomina una percepción del entorno como algo oculto y desconocido, amenazante y perturbador, que contrasta con la idealización de la naturaleza como un refugio seguro y armonioso. Se trata de un terror indefinido que, como indica el mismo Manzoni, es sustancialmente de tipo moral: «Cuando el hombre sale con la imaginación del conocido terreno de las cosas usuales y de los accidentes con los que está avezado a combatir, y se encuentra en la región infinita de los posibles males, siente su debilidad, las ideas risueñas de vigor y defensa lo abandonan» y en ese punto solo puede acudir a su virtud, a su conciencia y a la ayuda divina (Manzoni, 1970: 1645).

¹¹ Todas las citas al texto de Manzoni están basadas en la traducción de María Nieves Muñiz (1985); para facilitar la lectura, se indica entre paréntesis el número de capítulo y la página citada.

En su estudio sobre la relación entre el bosque y el ecogótico, Elizabeth Parker (2020) desarrolla una taxonomía compleja de los terrores silvícolas, identificando el bosque no solo como antítesis de la civilización y espacio devorador, sino también como escenario de pruebas físicas y psicológicas, como umbral hacia el pasado primordial y como territorio de confrontación moral. Para Parker, el bosque funciona como un espacio limitado donde los miedos más profundos del ser humano se materializan: el temor a la pérdida (tanto física como identitaria), el miedo a ser consumido por lo salvaje y la ansiedad ante la disolución de los límites entre lo humano y lo natural. En este sentido, Parker (2020: 267-278) afirma que las novelas más aterradoras son aquellas que ofrecen una escapatoria al binarismo, puesto que no se limitan a representar la naturaleza como un mero telón de fondo para la actividad humana, sino que lo convierten en agente. El bosque en sí mismo se convierte así en un monstruo siniestro, una alteridad que es a la vez maravillosa y monstruosa, tal y como lo vemos en la obra de Manzoni: «Los árboles que veía a lo lejos, le parecían figuras extrañas, deformes, monstruosas; le inquietaba la sombra de las copas levemente agitadas, que tremolaba sobre el sendero iluminado aquí y allá por la luna» (XVII, 369). La brisa nocturna se describe como «maligna y rígida» (XVII, 369) y penetra en los «huesos cansados» (XVII, 369) de Renzo: lo oscuro e inefable hace mella en las hendiduras abiertas por el cansancio e invade hasta lo más firme del ser humano (los huesos), aquello que lo sostiene y lo vertebral, que podemos relacionar con su racionalidad o su capacidad de discernir el límite de lo real. Esta experiencia de Renzo ilustra perfectamente lo que Parker identifica como el poder devorador del bosque, donde la naturaleza amenaza con borrar las fronteras entre lo humano y lo salvaje. Vulnerable, confundido y aterrado, el joven experimenta en su cuerpo el terror tentacular de un bosque amenazador, monstruoso: «Las piernas sentían como un ansia, un impulso de echar a correr, y al mismo tiempo parecía que les costaba trabajo sostener el cuerpo» (XVII, 369). Este pasaje ejemplifica también la dimensión del bosque como espacio de prueba moral y física que señala Parker, donde el protagonista debe enfrentarse no solo a sus miedos más primitivos, sino también a una naturaleza que parece cobrar vida propia, desafiando la dicotomía entre lo animado y lo inanimado.

Sin embargo, en el momento álgido de la escena, Renzo logra sobreponerse. Del mismo modo que poco antes había logrado vencer su «repugnancia» y adentrarse en la oscuridad, ahora es capaz de hacer frente a su miedo: «Estaba a punto de perderse del todo; pero aterrorizado, más que de cualquier otra cosa, de su propio terror, llamó a su corazón el antiguo ánimo, y le ordenó que se mantuviese firme. Reanimado así un momento, se paró de golpe a deliberar» (XVII, 369). En un gesto de valentía, el joven logra distanciarse de sus emociones y reconocer que la percepción de un peligro externo es infundada, ya que todo lo que parece una amenaza es, en realidad, una proyección de sus temores más profundos. En este pasaje, muy en la línea del gusto romántico, es inevitable evocar la imagen del propio Manzoni, cuya patología –posiblemente agorafobia (Cambioli & Riva, 2023)– lo llevó en varias ocasiones a sufrir momentos de pánico similares a los que describe en esta escena y lo obligó a vivir durante años encerrado en su mansión.

Volviendo a Renzo, en medio de la confusión busca otro momento de silencio, detiene sus paso marcha y en la inacción calma su corazón. De forma similar al silencio del inicio de la escena, que abre el espacio estético del terror, este instante de quietud marca un cambio en la relación entre el personaje y la naturaleza. Como si el bosque/monstruo se aplacara al dejar de percibir el miedo del otro/Renzo, solo cuando este se calma, se revela y le permite escuchar el sonido del agua corriente del río Adda. A partir de ese momento, todo es diferente: «Fue como encontrar un amigo, un hermano, un salvador. El cansancio casi desapareció, le volvió el pulso, sintió la sangre correr libre y tibia por todas sus venas» (XVII, 369). Además del alivio físico, se retrata la evolución interior del personaje: «sintió crecer la confianza en sus pensamientos y desvanecerse en gran parte aquella incertidumbre y gravedad de las cosas; y no vaciló en internarse cada vez más en el bosque, en pos del ruido amigo» (XVII, 369). A través del agua, cuya presencia apenas se anuncia a los oídos de Renzo, se produce la reconexión hombre-naturaleza, que se describe como un sentimiento de familiaridad y seguridad. El agua actúa –una vez más– como símbolo de vida y renovación, restaura el equilibrio, revitaliza física y emocionalmente al joven. Recobrada la confianza, seguro de su humanidad (la sangre corre libremente por sus venas) y de su claridad mental para discernir los límites de la realidad, ya no teme adentrarse en la oscuridad porque lo que lo espera al final son las aguas salvadoras del río¹².

Al analizar las reacciones de Renzo perdido en la naturaleza indómita de las orillas del Adda dirigido a la frontera en busca de salvación, no debemos olvidar que esta situación se produce como resultado de una fuga de la ciudad de Milán, donde se había visto envuelto en las protestas ciudadanas por la carestía del pan. La ausencia de signos de cultivos humanos y la percepción de la naturaleza salvaje en la que no encuentra un referente para orientar sus pasos, forman un paralelismo con el caos –social, humano– de la ciudad que acaba de dejar a sus espaldas. En Milán, lugar en el que reina la injusticia y la violencia de la revuelta popular, Renzo también vive momentos de confusión y de miedo similares a los que se describen en la escena que nos ocupa. Podemos interpretar estos pasajes como una muestra significativa de una era que Donna Haraway (2015) ha propuesto denominar Plantacionoceno, en estrecha relación con el concepto más amplio de Antropoceno¹³, añadiendo una importante distinción a la perspectiva sobre los cambios planetarios causados por la actividad humana. Este concepto se basa en la idea señalar el impacto planetario de la explotación de recursos naturales, monocultivos y trabajo forzado que se instaura en el s. XVII hasta convertirse en un pilar de la modernidad y en la causa principal del cambio climático y de los consecuentes problemas ambientales. La crisis social milanesa del 11 y

¹² Esto se puede leer también como una muestra de los efectos positivos de la conexión con la naturaleza en el bienestar humano.

¹³ Sobre el Antropoceno mucho se ha escrito, pero remitimos aquí al estudio de Clark (2015), quien lo define como una nueva época geológica caracterizada por el impacto significativo y a menudo irreversible de las actividades humanas en la Tierra, que ha comenzado desde la revolución industrial alrededor de 1800. Este término encapsula la idea de que la humanidad ha llegado a desempeñar un papel decisivo en los procesos ecológicos y geológicos del planeta, al punto de que nuestras acciones están alterando los sistemas naturales de manera comparable a las grandes fuerzas de la naturaleza. La noción de Antropoceno también implica un reconocimiento de la «Gran Aceleración» de los impactos humanos desde 1945, donde la intensidad de estos efectos ha alcanzado niveles peligrosos, desafiando las nociones tradicionales de tiempo y espacio y exigiendo una reevaluación de nuestra relación con el medio ambiente y las estructuras sociales que lo rodean.

12 de noviembre de 1628 (conocida como «tumulto di San Martino») que Manzoni delinea con detalle en *Los novios*, fue causada por la escasez de trigo y dio lugar a una hambruna general. La sociedad retratada en la obra es la que está gestando el Plantacionoceno, que parte de la idea de que la plantación es un «hacer-mundo» y se aleja de la concepción de un entorno inicialmente separado de los seres humanos y que «los alojaría con mayor o menor amabilidad, sino como el proceso completo de organización de relaciones entre todo lo que existe» (Billi, 2022).

En esta misma línea, el temor de Renzo en el bosque –esa mezcla de repugnancia y ansiedad– puede interpretarse no solo como un miedo individual, sino también un síntoma de algo más generalizado, un reflejo de lo que Estok (2011) define como «ecofobia» y que se manifiesta en la proyección de una imagen de hostilidad sobre la naturaleza. Según el autor, el miedo y la repulsión hacia el mundo natural están intrínsecamente relacionados con dinámicas de poder y control, facilitando la explotación de los recursos naturales y la dominación sobre el entorno. De acuerdo con una relectura ecofóbica de la experiencia de Renzo en el bosque, vemos cómo el personaje logra sobreponerse, lo cual no solo representa una victoria personal, sino también una resistencia simbólica contra la tendencia moderna a ver la naturaleza como un oponente. Este acto de enfrentar y superar su ecofobia sugiere una reconciliación con el entorno salvaje, aunque temporal, que desafía la percepción del bosque como espacio exclusivamente hostil.

Retomando el reencuentro de Renzo con el río, en una relectura ecocrítica no podemos dejar de recordar la importancia de la presencia del agua, que cumple una clara función narrativa dentro de la estructura de la novela en los cuatro momentos en los que aparece (Alani, 1948; Balzaretti, 2000). Primero, al comienzo de la obra, con la descripción del lago de Como, el lector se sumerge en el mundo narrativo creado, aún intacto y unitario, del que se desprende –como el Adda se desprende del lago de Como– la trama de la peripecia de Renzo e Lucía hacia su unión matrimonial. Segundo, al final del cap. VIII, cuando la pareja protagonista abandona en barco el pueblo de origen, con la lírica despedida de Lucía conocida como “Addio ai monti”; a partir de aquí los enamorados se separarán para emprender aventuras muy diferentes. Tercero, en el cap. XVII que acabamos de analizar; tras cruzar el río Adda, Renzo se separa de la trama principal, de la cual se limita a recibir noticias puntuales, y vive una etapa de marginalidad durante la cual cambia incluso su nombre. Por último, en el cap. XXXVII, cuando todos se reúnen para el feliz desenlace, bañados por el agua que cae del cielo, claro símbolo de bendición divina. En la novela de Manzoni, el agua es un símbolo complejo y multifacético (Danelon, 2018): sirve como elemento de purificación y renacimiento, como el bautismo simbólico del aguacero final; simboliza el destino y los desafíos del viaje interior, se personifica como una voz salvadora, mientras que su interacción con la tierra resalta los conflictos entre fuerzas opuestas.

A la luz del análisis de la escena del bosque que realizamos, destaca la peculiar capacidad del gótico que señala Parker: «nuestras historias más siniestras sobre la naturaleza gótica son importantes no solo porque nos llevan más allá de las idealizaciones

ambientales al “entrar en la oscuridad” de las cosas, sino porque pueden servir en sí mismas como mitos modernos con el potencial de revivir y reencantar nuestra relación con la Naturaleza, haciéndola nuevamente “extraña y monstruosa”» (2020: 67)¹⁴. Lejos de la idealización de la “madre naturaleza”, nutricia y acogedora, de cuyos símbolos y tópicos está repleta la historia de la literatura, en esta era de crisis ecológica la necesidad del reencantamiento que propone el ecogótico es más urgente que nunca y reafirma la actualidad del mensaje de la obra de Manzoni.

5. *Lucía en el castillo*

En la lógica de caminos entrelazados que se nos presenta en *Los novios*, las escenas góticas que vive cada uno de los protagonistas se sitúa en espacios antitéticos que resultan especialmente interesantes en una relectura ecocrítica, puesto que son ejemplos significativos de la diferente relación que establece cada uno de los personajes con el entorno y con la naturaleza.

Después de que Renzo haya cruzado el río Adda y encontrado resguardo en casa del primo, asistimos a la captura de Lucía, que es alejada del convento donde se había refugiado y llevada al Castillo del Innominado (cap. XVIII-XX). Como señala Miriam López (2010a: 280), en las novelas góticas el espacio se caracteriza por una dualidad constante: por una parte, tenemos el espacio de la protección, representado por el convento, que ofrece quietud y resguardo, mitigando las angustias de los personajes; por otra, encontramos el espacio de la opresión, simbolizado por el castillo, donde los personajes experimentan ansiedad y temor por el entorno amenazante. Ambos son espacios cerrados y eso aumenta, según sea el caso, la sensación de tranquilidad por estar a salvo de amenazas externas o de ansiedad por estar atrapado a merced de los peligros que se esconden entre sus muros. La historia de Lucía es especialmente interesante porque enlaza estos dos cronótopos de la literatura gótica. El tiempo de quietud que vive refugiada junto a su madre en el convento, bajo la protección de la carismática monja de Monza, concluye abruptamente. La monja, convencida por su amante, reacia pero ya cómplice de este, logra sacar del cenobio a Lucía con el pretexto de que lleve un mensaje urgente al padre guardián de los capuchinos. Tan pronto como la joven sale a la calle, un impostor se le acerca y finge pedirle indicaciones para ir a Monza, permitiendo así a los bravos del Innominado que la capturen. Traicionada por su protectora, la joven es expulsada del espacio seguro, espiritual y femenino del convento, forzada a subir a una carroza y llevada al espacio cruel, materialista y masculino del castillo del Innominado.

Del mismo modo en que analizamos los momentos de mayor tensión narrativa que vive Renzo en el bosque, queremos detenernos en los sucesos que experimenta Lucía hasta llegar al castillo, puesto que hay un claro paralelismo entre ambas escenas –de estética gótica– como puntos de inflexión en el desarrollo de los protagonistas.

¹⁴ La traducción es nuestra.

Así como la naturaleza salvaje alrededor del Adda se presenta como un ser monstruoso (un agente), el castillo no se limita a ser simplemente el escenario de los acontecimientos, sino que expresa por sí mismo el carácter de los personajes que allí viven: «El castillo del innombrado dominaba un valle angosto y sombrío, sobre la cima de un cerro que sobresale en una escarpada cordillera» (XX, 410). Como ocurría con el bosque, desde las primeras palabras de esta descripción el lector percibe que está frente a un lugar enigmático y simbólico, en el que los aspectos espaciales y temporales se fusionan orgánicamente para plasmarse en una única expresión. El siniestro castillo, que acecha en medio del valle –cuadro gótico por excelencia– es la manifestación del poder despiadado y cruel de su señor. Este es presentado como un águila en una metáfora que se aleja de la visión noble y heráldica del ave, para evidenciar (una vez más) el lado oscuro de la naturaleza y sus características más cruentas: «Desde lo alto del castillo, como el águila desde su nido ensangrentado, el salvaje caballero dominaba a su alrededor todo el espacio donde pie humano podía posarse, y nunca veía a nadie por encima de él, ni más arriba» (XX, 410). La descripción del valle sobre el cual se alza el castillo está construida con una técnica de narración panorámica similar a la del cap. I, que parte desde lo alto y poco a poco desciende, para representar así el dominio absoluto del Innombrado sobre esas tierras. La perspectiva aquí, en contraposición con la visión divina de la naturaleza incorrupta del *incipit*, es la del águila que vigila desde su «nido ensangrentado» y cuyo poder no es cuestionado por nadie, ni siquiera por Dios («ni más arriba»). El «salvaje caballero» se vuelve a los ojos del lector aún más salvaje puesto que el narrador por miedo y prudencia lo deja Innombrado, o sea que carece de un nombre que lo humanice y lo inserte en la sociedad. Su plena autoridad del sobre la tierra y sus habitantes, de los que dispone a su antojo recurriendo a la violencia propia de un depredador, sugiere nuevamente una simbiosis entre la naturaleza y el interior del personaje. Gracias a una suerte de poder sobrehumano, como si de una fiera se tratase, el Innombrado es capaz de dominar con solo «una ojeada» (XX, 410) todo su territorio, puesto que es una suerte de extensión del él mismo. El valle que rodea el castillo crea «un laberinto de guaridas y abismos» (XX, 410), además de «los declives, el fondo, los caminos» (XX, 410) y otros peligrosos elementos naturales como «un montón de peñascos y de barrancos» (XX, 410) y un torrente con un lecho de guijarros, que sirven de defensa ante eventuales invasores y evocan las púas o las fauces de una fiera aterradora. Los ojos de la fiera son los del caballero que «desde las ventanas, desde las troneras, podía [...] contar a sus anchas los pasos de quien llegaba, y encañonarlo con sus armas, mil veces» (XX, 410). Tanto es así, que podríamos argüir que el Innombrado es el ojo del gran monstruo cuya cabeza es el castillo y cuyo cuerpo el territorio que lo rodea, ya que el mismo narrador sugiere que son una misma entidad: «[el castillo] no sabríamos decir si está unido o separado [de su entorno]» (XX, 410). Nadie se atreve a acercarse al valle sin el permiso del Innombrado, pues sería como ir a azuzar al monstruo o adentrarse en sus fauces: «Por lo demás, no sólo allá arriba, sino en el valle, y ni siquiera de paso, osaba aventurarse nadie que no fuese bien visto por el dueño del castillo» (XX, 411).

Lejos de una concepción idealizada, la naturaleza que nos presenta Manzoni ha sido transformada por los dramas humanos, asume sus características, encarna las relaciones y tensiones que constituyen su historia, y las plasma ante los ojos de quien la observa. La omnipresencia del poder del Innominado se extiende como una siniestra sombra sobre el valle a través de la taberna que funciona como su cuerpo de guardia. Coherente con el resto de los elementos narrativos que construyen el cronotopo que nos ocupa, la taberna está también estrechamente vinculada con la naturaleza, como se observa en el detalle de que sobre la puerta de la misma está pintado un sol radiante, aunque la voz pública la llama Malanoche. Esta transformación del emblema solar en el nombre de una noche oscura y maligna (Mala-noche) refleja el carácter ambivalente y amenazador del entorno. La taberna es el símbolo de la vigilancia constante del Innominado que, siempre atento a cualquier movimiento en el valle, impregna todo el territorio de una atmósfera siniestra y cruel. Esta representación del castillo como un organismo vivo y depredador, que todo lo vigila y controla, evoca una ética amoral y deshumanizada. El Innominado, como figura liminal entre lo humano y lo no-humano, encarna una emergente conciencia del Antropoceno, en la cual la agencia de lo natural desafía los modelos antropocéntricos tradicionales. Así, Manzoni utiliza los elementos clave del gótico para cuestionar la relación entre el ser humano y su entorno, sugiriendo que algo más siniestro y poderoso subyace en los paisajes que creemos conocer. Esta visión especulativa y ambigua abre la puerta a la posibilidad de una ética de cuidado multiespecie, donde lo humano y lo no-humano coexisten en una relación más equilibrada.

Por orden de don Rodrigo, los tentáculos del Innominado se extienden a través de sus secuaces hasta llegar a Lucía, dando vida al arquetipo de la doncella inocente perseguida por el poderoso y malvado villano, un esquema recurrente en la literatura gótica del norte de Europa¹⁵. El narrador describe la angustia y el terror que siente la protagonista al verse atrapada por los secuaces del Innominado: la joven abre los ojos con espanto, intentando comprender su «horrible situación» (XX, 419), pero luego los cierra de nuevo, presa del «asco y terror» (XX, 419) ante las miradas de sus captores. La imagen de Lucía retorciéndose y haciendo esfuerzos desesperados por escapar, evoca una sensación de vulnerabilidad y desesperación similar a la que vivió Renzo en el bosque. Desde una lectura ecogótica, esta escena puede interpretarse como una metáfora de la violencia que sufren los más débiles a manos de los poderosos; al igual que Lucía, las comunidades y los ecosistemas vulnerables se ven sometidos a la voracidad depredadora de un sistema que los aprisiona sin piedad. La angustia de la joven resuena con la ansiedad que genera la destrucción de los entornos naturales y la expulsión de las poblaciones de sus territorios a mano de tantos «innominados y salvajes caballeros».

Así como Renzo lucha contra sus emociones en el bosque hasta vencer su miedo, Lucía enfrenta un profundo conflicto interno, pero en lugar de superarlo, termina perdiendo la lucidez. Cuando ve el castillo del Innominado en lo alto del valle, el terror y la

¹⁵ Un interesante análisis del personaje de Lucía a la luz del tipo literario de la doncella perseguida lo propone Camilletti (2016), quien revisa la influencia del modelo mariano en su respuesta al problema del mal.

angustia se apoderan de ella; después de luchar desesperadamente contra sus captores, finalmente parece tranquilizarse, pero es una calma ominosa. Lucía afloja los brazos, deja caer la cabeza hacia atrás y entreabre los párpados con dificultad, la mirada perdida. La descripción detallada y vívida de la reacción de la joven, carga de emoción cada uno de los gestos y culmina así: «aquellas horrendas cataduras que tenía delante le parecieron confundirse y ondear juntas en una mezcla monstruosa» (XX, 419). Lo que ve son las figuras amenazantes de los bravos, distorsionadas junto al paisaje, que parecen moverse en conjunto dando vida a algo monstruoso; en el límite entre la conciencia y la inconsciencia, Lucía percibe que la acecha el monstruo formado por el Innominado, sus hombres y sus tierras. Cuando comienza a recobrar el sentido, se describe su estado como si despertara «de un sueño profundo y angustioso» (XX, 420), evocando el despertar de una pesadilla, aunque sabemos que la realidad que la espera es aún más aterradora. Al abrir los ojos, tiene dificultad para «distinguir los espantosos objetos que la rodeaban y ordenar sus pensamientos» (XX, 420), desorientación que intensifica la sensación de vulnerabilidad y desamparo, hasta tomar plena conciencia de su «terrible situación» (XX, 419) de cautiverio. Estos elementos góticos crean una atmósfera siniestra, en sintonía con la experiencia traumática de Lucía, atrapada como un «polluelo asustado» (XX, 419) en las entrañas de ese monstruo multifacético del castillo del Innominado. Al darse cuenta de «la soledad salvaje del lugar» (XX, 420) en la que se encuentra, lo único que la joven puede hacer es dirigirse a algo superior a lo humano y rezar con fervor a la Virgen, pidiendo ser liberada y ofreciendo a cambio su voto de castidad perpetua. Esta acción refleja la profunda fe y religiosidad del personaje (y de Manzoni), que busca amparo en lo divino ante la adversidad.

En el análisis del episodio del rapto y encierro de Lucía en el castillo del Innominado podemos reconocer varios de los dualismos jerárquicos que Val Plumwood identifica en *Feminism and the Mastery of Nature* (1993). La autora argumenta que la dominación de la naturaleza está intrínsecamente ligada a otras formas de opresión patriarcal, todas ellas sostenidas por un sistema de conceptos binarios. De su lista de dualismos, varios son particularmente relevantes para este episodio: la oposición entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo no-humano o el amo y el esclavo, que se refleja claramente en el poder indiscutido del Innominado, pero también en el ejercicio de autoridad de la monja de Monza. El dualismo entre lo público y lo privado se evidencia cuando Lucía es forzada a refugiarse en la comunidad de las monjas, posteriormente expuesta y capturada por los bravos, y luego encerrada en el castillo y vigilada por la vieja sierva, perdiendo así todo control sobre su privacidad y autonomía. La dicotomía entre sujeto y objeto se materializa en la reducción de Lucía a mera función utilitaria, un objeto de deseo que los señores poderosos se disputan, mientras que la oposición entre racionalidad y animalidad se encarna en la bestialidad del Innominado, que actúa más allá de toda razón. Finalmente, el dualismo entre universalidad y singularidad se resuelve cuando la liberación individual de Lucía se convierte en catalizador de la liberación colectiva a través de la conversión del Innominado. Este tipo de estructura de dominación, que se evidencian aquí en la novela de Manzoni, ha sido teorizado desde diferentes ángulos por pensadoras ecofeminas.

ministas. Mientras que Plumwood la identifica como un «standpoint of mastery», Karen Warren señala que las dominaciones sobre la naturaleza y las mujeres están conectadas en una «lógica de dominación»; es decir, que a través de estas estructuras se construyen falsas oposiciones jerárquicas para justificar la dominación de unas entidades sobre otras (Warren 2000). Como señala Andreoli (2022), Warren y Plumwood, siguiendo la línea deconstruktiva de Derrida, proceden identificando y problematizando estas dimensiones duales no para reafirmarlas, sino para provocar el surgimiento de nuevas concepciones, como la visión de una «naturaleza activa» que revela aspectos independientes y determinantes sobre la humanidad, o el reconocimiento de diferentes formas de inteligencia en otras especies que nos invitan a imaginar experiencias desconocidas y valiosas. En este sentido, desde una lectura ecogótica, el episodio del Innominado también puede interpretarse como una forma de ética de cuidado multiespecie: Lucía se compromete a mantener una relación recíproca con lo divino, basada en el respeto y la gratitud, a cambio de ser salvada y rescatada de las fauces del monstruo que está a punto de devorarla. Este gesto, que le valdrá la liberación pero que culminará también en la conversión y redención del monstruo, evoca tanto la angustia existencial ante lo siniestro, como la esperanza de encontrar protección en una fuerza superior; asimismo, el desenlace del episodio sugiere la posibilidad de una convivencia armoniosa entre lo humano y lo no-humano, lo monstruoso y lo divino, desdibujando los límites entre estas categorías.

6. *Renzo y Lucía: dos caminos de transformación*

En las escenas que hemos analizado, se aprecian claramente los diferentes itinerarios narrativos que viven los protagonistas. Por un lado, el recorrido de Renzo a lo largo de la novela se desenvuelve principalmente en espacios abiertos: lo seguimos por la ciudad de Milán, por los pueblos del Norte de Italia y por el campo lombardo. En su camino, «il povero figliuolo» [el pobreccillo], como al narrador le gusta tildarlo, termina por verse envuelto en los grandes acontecimientos históricos de la época, cumpliendo con el proyecto literario manzoniano según el cual se entrelazan la macrohistoria («la storia dei grandi») y la microhistoria («la storia dei piccoli»). Sus aventuras se desarrollan constantemente en movimiento, ya sea viajando o huyendo, acciones que casi siempre son iniciadas por él mismo y no por terceros. Al contrario, Lucía vive una experiencia más íntima y recogida, alejada de la dimensión colectiva de la historia, lo que es coherente con su carácter temeroso y poco inclinado a la acción directa. Su recorrido está compuesto por una serie de traslados de una residencia a otra, siempre decididos por otros personajes y sufridos por ella: el convento de la monja de Monza, el castillo del Innominado, el lazareto, entre otros. Lucía se mueve siempre en un ámbito restringido y limitado; su experiencia no está en la dimensión histórico-social, sino que se desarrolla en el plano de las relaciones interpersonales y del conocimiento íntimo del otro.

Desde una perspectiva ecofeminista, proponemos revisar la distribución de los acontecimientos en el espacio y poner en discusión la actitud con la que cada uno de los

personajes de la pareja se relaciona con su entorno¹⁶. Este enfoque destaca que se repite en *Los novios* la dinámica patriarcal y falogocéntrica según la cual el hombre se despliega en el espacio público, encarna la acción y el movimiento, construyendo así la Historia (con *h* mayúscula); al contrario, la mujer es confinada en el espacio cerrado y privado, vive en los márgenes de la historia, no es dueña de sus movimientos y su relación con la realidad se produce a través de la palabra (no de la acción), una palabra escuchada más que pronunciada (Guerra-Cunningham, 2012). Si bien la visión falogocéntrica de la sociedad es habitual en la época en la que vive Manzoni –y también en la época en la que está ambientada la trama de la novela–, eso no justifica perpetuar los mensajes de desigualdad que emergen de la obra, sino que debería instarnos a adoptar una postura crítica al respecto. En este sentido, proponemos además una relectura ecocrítica de la obra, enfocada particularmente las escenas góticas de acuerdo con el análisis que realizamos en estas páginas, que puede servir como punto de partida para generar nuevas reflexiones sobre cómo concebir una relación más equitativa entre el ser humano y la naturaleza. La resolución de la escena de la captura de Lucía, que culmina en la redención del Innominado, ejemplifica precisamente lo que Plumwood propone: la necesidad de replantear nuestra respuesta ética hacia la naturaleza y lo que consideramos como otredad. Esta transformación no solo implica el desarrollo de una nueva ética, sino también de respuestas narrativas y comunicativas que trasciendan los dualismos jerárquicos anteriormente analizados. El episodio ilustra cómo la ética del cuidado puede expandirse más allá de lo puramente humano, sugiriendo nuevos conceptos de virtud que incorporen el respeto y la responsabilidad hacia el mundo no-humano. Así, la conversión del Innominado puede leerse como una metáfora de la posibilidad de superar la «lógica de dominación» que señala Warren, abriendo paso a una forma más integrada y armoniosa de relacionarnos con toda forma de alteridad.

Desde una perspectiva ecogótica, los elementos siniestros y amenazantes del entorno natural en *Los novios* pueden interpretarse como una crítica a los modelos antropocéntricos tradicionales. Renzo y Lucía viven una profunda transformación a lo largo de la novela que se plasma muy bien en las escenas del bosque y del castillo. Como sugiere Hillard (2009) con el concepto de «Gothic Nature», estos espacios no funcionan como mero telón de fondo, sino como agentes activos que influyen decisivamente en el comportamiento y la evolución de los personajes. El bosque oscuro que Renzo debe atravesar y el castillo amenazante donde Lucía es encerrada ejemplifican lo que Hillard identifica como representaciones de una naturaleza que evoca miedo y descontrol, un reflejo de los temores de toda una sociedad, y que al mismo tiempo brindan a los personajes la oportunidad de confrontar sus propias limitaciones. En este sentido, se pueden entender como espacios liminales donde los protagonistas deben enfrentarse no solo a peligros externos, sino también a sus propios demonios internos. Esta interacción tensa entre lo humano y lo natural, característica del «Gothic Nature», revela cómo la novela trasciende

¹⁶ Tomamos como referente el método de análisis empleado por Lucía Guerra en su estudio sobre género y espacio (Guerra-Cunningham, 2012).

la simple representación de la naturaleza como un espacio hostil para convertirla en un agente de transformación moral y espiritual. Esto que puede entenderse como la evolución y el crecimiento propio del alma humana, culmina en la aceptación e integración de la cara salvaje –monstruosa– de la naturaleza. Como ya señalamos, lejos de ser un mero decorado, la naturaleza adquiere una agencialidad propia que desafía la supremacía humana. El bosque aplaca sus amenazas cuando no se siente provocado por el ser humano que lo invade y revela un río salvador oculto en su oscuridad. El castillo ominoso, corazón de un monstruo compuesto por el valle, la taberna, el temido señor Innominado y sus secuaces, esconde una oportunidad de redención para el ser humano capaz de dirigirse a lo superior y ofrecer un sacrificio. Esta lectura ecogótica de la novela destaca cómo la naturaleza, lejos de ser un telón de fondo para las acontecimientos de la trama, se erige como una fuerza con la que los personajes deben negociar y a la que deben adaptarse. La integración de esta cara salvaje y monstruosa de la naturaleza se plantea como un proceso de crecimiento y evolución del alma humana. Así, al cuestionar la visión falogocéntrica y antropocéntrica de la obra de Manzoni, a través del «Gothic Nature» podemos abrir nuevos caminos para imaginar formas más justas y respetuosas de habitar el mundo, donde lo humano y lo no-humano coexistan en una relación de equilibrio y cuidado mutuo.

7. Relevancia y potencial de una relectura ecogótica de *Los novios*

La relectura ecogótica de *Los novios* de Alessandro Manzoni que proponemos en este estudio, no solo revela la pertinencia de la obra para reflexionar sobre la complejidad de la relación entre lo humano y lo no-humano en la obra, sino que también pone de manifiesto la vigencia de su mensaje para el lector contemporáneo. Creemos que la novela, que ha sido parte del currículo escolar durante generaciones, se presenta como un recurso valioso para fomentar en el estudiantado –y en cualquier lector– una conciencia crítica sobre su entorno y su papel en él. En el ámbito educativo italiano, desde hace años se discute la validez de enseñar *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni en el segundo ciclo de formación obligatoria¹⁷, puesto que algunas voces del mundo de la educación y de la crítica literaria consideran esta obra obsoleta o demasiado compleja para el estudiante de nuestros días. Sin embargo, en sintonía con lo que sostienen Ferioli (2024: 118) y otros autores¹⁸, insistimos en la importancia de resistir a estas críticas y continuar incluyendo esta obra maestra de la literatura europea del s.XIX en los programas escolares.

¹⁷ En Italia, la novela *I promessi sposi* suele leerse en el segundo año de bachillerato y, en ocasiones, también en institutos técnicos y profesionales. La lectura suele ser guiada por un docente que, en el bachillerato, puede ser el profesor de geografía e historia, latín o incluso griego; mientras que en los institutos técnicos y profesionales, suele ser el profesor de italiano e historia.

¹⁸ Hay varios estudios que demuestran la importancia de continuar incluyendo *I promessi sposi* en la escuela. Destacamos, por su estilo testimonial, el estudio de Truffa (2017), que repasa su experiencia como docente de escuela secundaria y describe cómo los lectores adolescentes descubren la novela de Manzoni; al acercarse a personajes y costumbres de una época remota, a pesar de los desafíos que presenta su estilo y léxico, siguen considerándola fascinante y rica en valores morales. En cuanto a la pluralidad de lecturas que ofrece la obra y su potencial didáctico, también es relevante el estudio de Toni (2018), que compara tres ediciones escolares contemporáneas, resaltando los diferentes enfoques utilizados para introducir la novela a los estudiantes de hoy.

Al respecto, además del valor estético e histórico-literario de la novela, destacamos su capacidad de ofrecer un profundo análisis de los sentimientos, comportamientos y emociones individuales y colectivas, contribuyendo así a la educación civil y moral del lector. Además, el valor de la obra analizada desde una perspectiva ecocrítica, que puede ser una valiosa oportunidad para reflexionar con los jóvenes –y con los adultos– sobre problemas actuales, como la destrucción de los ecosistemas y la pérdida de biodiversidad. Como señala Alicia Puleo, la ecocrítica busca principalmente «resituar a los seres humanos en términos ecológicos, superando las fantasías de separación [...] [y] a los no humanos en términos éticos» (2015: 78).

A la luz del interés editorial que sigue teniendo la novela gótica en la actualidad, especialmente para el público lector más joven, la relectura ecogótica de *Los novios* que proponemos invita a cambiar y reencantar nuestra relación con la naturaleza, haciéndola nuevamente «extraña y monstruosa» (Parker, 2020: 67). Lejos de la idealización de la naturaleza como un entorno idílico, desde esta perspectiva la novela nos invita a considerar una ética de cuidado multiespecie, donde lo humano y lo no-humano coexisten en una relación más equilibrada, respetuosa y sostenible. De estas reflexiones se deprenden otras que están íntimamente relacionadas. Pensemos, por ejemplo, en la falta de agua que sufre desde hace años el río Adda y en la pérdida de biodiversidad de esa zona rural que se describe en la escena que analizamos en este estudio, en cuyos bosques difícilmente podríamos perdernos hoy. Asimismo, se puede reflexionar sobre los sueños frustrados de los jóvenes que, como Renzo y Lucía, aspiran a poder llevar una vida adulta honesta y justa, pero se ven obstaculizados por las injusticias del Capitaloceno; o en las mujeres que no son dueñas de sus propias vidas y que, como los ecosistemas más débiles, permanecen atrapadas en las fauces de algún villano Innominado, enfrentando diversas formas de opresión y violencia.

Finalmente, la discusión sobre la responsabilidad ambiental nos lleva a dos perspectivas contrastantes. Por un lado, prevalece la visión antropocéntrica que sitúa al ser humano como el principal culpable de los desastres ambientales; se evidencia así que la codicia, la contaminación y la explotación desmedida de los recursos naturales son las raíces de los problemas ambientales actuales. Por otro lado, la visión manzoniana ofrece una contraparte significativa al enfatizar la subordinación del ser humano ante las fuerzas naturales. A través de su obra, Manzoni ilustra cómo el ser humano está sometido a las leyes de la naturaleza, sin la capacidad de controlarlas o dominarlas en su totalidad. Este enfoque cuestiona el concepto de «titanismo ecológico» (Traini, 2022), que sostiene la idea de que el ser humano puede y debe ejercer un dominio absoluto sobre la naturaleza. Según esta visión, el hombre posee el poder de moldear y controlar el entorno a su antojo, desestimando las consecuencias y limitaciones impuestas por las leyes naturales. Estos temas podrían ser abordados a partir de una relectura de *Los novios* que integre perspectivas como la ecocrítica y el ecofeminismo, ofreciendo así una nueva forma de explorar la obra de Manzoni y al mismo tiempo una oportunidad para transitar hacia una cultura más justa y sostenible.

Referencias

- Alani, G. (1948). *La struttura dei Promessi sposi*. Franke.
- Andreoli, B. (2022). Feminismo, naturaleza y ecologismo. Dos teorías ecofeministas examinadas desde una perspectiva sociológica. *Revista de ciencias sociales*, 35(51), 153-169.
- Balzaretti, C. (2000, enero 15). Letture dei «Promessi Sposi». L'Adda come confine. *Nuova secondaria*, 71-73.
- Billi, N. (2022). El plantacionoceno en el «desierto» argentino. Las aventuras de la China Iron como narrativa indisciplinada para la alteración de mundos. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 72, 10-30. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.1>
- Boggione, V. (2018). Natura e cultura nei «Promessi sposi». *Rivista di studi manzoniani*, II, 11-51.
- Cambioli, L., & Riva, A. M. (2023). Manzoni and agoraphobia – Psychiatry in literature. *The British Journal of Psychiatry*, 223(4), 464-464. <https://doi.org/10.1192/BJP.2023.70>
- Camilletti, F. (2014). 'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico. *Italian Studies*, 69(2), 231-245. <https://doi.org/10.1179/0075163414Z.ooooooooo69>
- Camilletti, F. (2016). Il sorriso del conte zio. Manzoni, Sade e l'omaggio alla Vergine. *Enthymema*, 14, 231-246. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6959>
- Clark, T. (2015). Ecocriticism on the edge: the anthropocene as a threshold concept. En *Ecocriticism on the edge: the anthropocene as a threshold concept*. Bloomsbury.
- Dainotto, R. M. (Roberto M. (2007). Europe (in theory). En *Europe (in theory)*. Duke University Press.
- Danelon, F. (2018). "Il filo dell'acqua". Acque di cielo, di fiume, di lago nei «Promessi sposi». *Status Quaestionis*, 1(14), 101-122. <https://doi.org/10.13133/2239-1983/14520>
- Estok, S. C. (2011). Ecocriticism and Shakespeare: reading ecophobia. En *Ecocriticism and Shakespeare: reading ecophobia*. Palgrave Macmillan.
- Ferioli, A. (2024). Guardare «I promessi sposi» a 150 anni dalla morte di Manzoni. *Libro aperto*, 118-124.
- Ferri, L. G. (2011). A New Approach to an Old Question: On the Characters of Manzoni's I PROMESSI SPOSI. *Forum Italicum*, 45(2), 339-356. <https://doi.org/10.1177/001458581104500203>

Frare, P., Ghidini, O., Iuppa, D., & Pierangeli, F. (2017). Premessa. En *Manzoni negli scrittori del secondo Novecento (con proiezioni nel Terzo millennio)*, STUDIUM (Vol. 6, pp. 11-14).

Garrard, G. (2011). Ecocriticism. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, 19(1), 46-82. <https://doi.org/10.1093/ywcct/mbro03>

Guerra-Cunningham, L. (2012). Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas. *Revista Iberoamericana*, 78(241), 819-838. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6975>

Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159-165.

Hillard, T. J. (2009). «Deep into That Darkness Peering»: An Essay on Gothic Nature. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(4), 685-695. <https://doi.org/10.1093/isle/isp090>

López Santos, M. (2008). *La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española*. Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. <https://www.aacademica.org/000-095/63>

López Santos, M. (2010a). Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, 273-292. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc417g2>

López Santos, M. (2010b). *Teoría de la novela gótica*. Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2010. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt281>

López Santos, M. (2020). *Las llaves para el castillo – claves interpretativas de la novela gótica*. Peter Lang.

Manzoni, A. (1970). Materiali estetici. En *Tutte le opere: Vol. II*. Mondadori.

Manzoni, A. (1985). M. N. Muñiz (Trad.), *Los novios*. Cátedra.

Moretti, F. (1983). Signs taken for wonders : essays in the sociology of literary forms. En *Signs taken for wonders: essays in the sociology of literary forms*. Verso.

Palumbo, M. (2019). «I Promessi sposi» nel nuovo millennio: un bilancio di letture. *Annali Manzoniani*, 2, 1-16.

Parker, E. (2020). *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Plaggrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-35154-0>

Plumwood, Val. (1993). Feminism and the mastery of nature . En *Feminism and the mastery of nature* (1st ed.). Routledge.

- Puleo, A. H. (2015). *Ecología y género en dialogo interdisciplinar*. Plaza y Valdés, S.L.
- Smith, A., & Hughes, W. (2013). *EcoGothic*. Manchester University Press.
- Toni, E. (2018). «I promessi sposi» a scuola: per un confronto tra commenti. *Rivista di Studi Manzoniani*, II, 107-124.
- Traini, S. (2022). La peste, il Covid e l’Umanità di fronte alla Natura. Rilettura semiotica dei capitoli XXXI e XXXII dei Promessi sposi. *Ocula*, 23. <https://doi.org/10.57576/OCULA2022-1>
- Truffa, P. (2017). Misericordia o castigo? La lettura dei «Promessi sposi» a scuola. *Rivista di Studi Manzoniani*, 1, 115-119.
- Warren, K. J. (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It is and Why It Matters*. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:142812507>