

Marina Guidotti

Manzoni pinta con palabras un cuadro de Peter Brueghel

La obra *Los Novios* de Alessandro Manzoni permite, por su complejidad y riqueza, diferentes vías de abordaje. Muchas son las temáticas allí planteadas; entre ellas el llamado divino y el perdón (padre Cristóforo), la inocencia (Lucia), la compasión (que parte de Lucia y logra modificar a otros personajes), la perversidad (Gertrude), la Providencia y la fe en la justicia (enfrentamiento del padre Cristóforo con don Rodrigo), la peste como purificación (los contagiados, la epidemia, muerte de don Rodrigo), el remordimiento y el arrepentimiento (el Innombrado), el juego de poder que se establece entre los principales personajes.

A partir de este último núcleo, puede establecerse una relación entre una escena incluida en la primera parte de la novela y la obra del pintor flamenco Peter Brueghel, el Viejo, ya que ambos, desde distintas ópticas y valiéndose de herramientas disímiles como son la palabra y la paleta, logran que tanto lectores como atentos observadores puedan recrear en el presente situaciones que hacían a la vida cotidiana de los habitantes de las aldeas y las ciudades. Por tanto sus «retratos» van más allá del mero dato costumbrista, logrando desentrañar una realidad social que de otra manera estaría vedada.

El milanés Alessandro Manzoni (1785-1873) se mostró comprometido como hombre y como poeta con sus creencias y valores, así como con sus ideales políticos. Su ferviente patriotismo, su devoto catolicismo y su personal modo de interpretar la historia lo ubican dentro del naciente romanticismo italiano. Tuvo una profunda convicción religiosa que lo llevó a contemplar el mundo que lo rodeaba con una óptica cristiana; esta forma de concebir la vida y su entorno se encuentran reflejadas no sólo en la obra estudiada, que compusiera entre 1821 y 1823,¹ sino en toda su vasta producción.

¹ La versión definitiva de la obra se conoció sólo en 1842, es decir que el proceso de revisión y reescritura del texto le llevó alrededor de veinte años.

Manzoni se casó en 1808 con Enriqueta Blondel, quien profesaba el culto protestante. Esto generó en el artista un hondo cuestionamiento religioso que se resolvió finalmente en la decisión de regresar a la fe de sus padres, católicos, y en la conversión de la joven.

Para la crítica,² comienza en este decenio el florecimiento poético de un Manzoni movido por la fe, atento a los más humildes y a sus conflictos, contemplativo de la naturaleza y su belleza. Compone en esta época *El nombre de María*, *La Navidad*, *Los himnos sacros* (1812-1815, obra inconclusa donde pretendía cantar los principales acontecimientos de la liturgia eclesiástica).

Pero, como hombre de su tiempo, cree necesario encontrar en la historia la explicación de los sucesos que se vivían en su tierra. Hay que recordar que en este momento particular de Italia en su camino hacia la consolidación de la República, nace el movimiento conocido como Risorgimento, que expresaba la oposición de los italianos al dominio austriaco y se manifestaba a través del sentimiento en favor de la unidad nacional y la independencia. De esta época son sus tragedias *El Conde de Caramagnola* (1820) y *Adelchi* (1822). Dentro de la vida política de su país, Manzoni ocupará un cargo de senador al conformarse la primera legislatura de la nueva nación, que confirió la corona de Italia a Víctor Manuel, a quien proclamó rey en 1861.

En *Los Novios*, la visión de los personajes, de la sociedad, de los distintos estratos que en ella están representados, es a la vez de conjunto y de detalle. La aguda mirada del narrador puede abarcar desde la totalidad, verdadera mirada panóptica,³ hasta la particularidad, y es allí donde se encuentra la

² Francesco de Santis, Francesco de Flora, *Historia de la literatura italiana*, capítulos ix y x.

³ Jeremías Bentham, en su *Teoría de las penas*, emplea este término para designar el edificio construido de modo tal que todo su interior pueda verse desde un solo punto.

mayor riqueza. En las descripciones de paisajes, de lugares, de actividades; en la elaboración de los caracteres de los personajes, en la composición de sus sentimientos, temores o alegrías, Manzoni logra captar y plasmar tanto el mundo de los hombres simples como el de aquellos que ejercen el poder. Esta posibilidad de recrear distintas historias dentro del marco general, la mirada aguda y detallada, permiten comparar su modo de presentar la realidad con la que más de trescientos años antes había empleado el genial pintor Peter Brueghel.

Como retomando una de las características sobresalientes en la novelística del siglo XIX, la de publicar «por entregas», para realizar el análisis propuesto entre Manzoni y Brueghel, es necesario acotar, dentro del extenso texto que constituye esta novela de treinta y ocho capítulos, aquellos que plantean el desarrollo de los acontecimientos que marcarán la vida de los jóvenes protagonistas, Lorenzo y Lucía. Es importante destacar que la acción de la trama novelesca se ubica entre 1628 y 1630.

Se partirá del final del capítulo VIII, concluyendo en el capítulo XVII. En ellos se describe el camino que debe recorrer Renzo desde Lecco, pueblo situado en la bifurcación izquierda del lago de Como, hasta Bérgamo, pasando por la ciudad de Milán, donde el protagonista vivirá una experiencia que, como campesino, le es totalmente ajena.

Allí presenciara los acontecimientos en los que una muchedumbre enardecida luchará contra el poder, representados en este caso por los panaderos, el vicario de provisión y un delegado del gobierno, el canciller Antonio Ferrer.

Este viaje tendrá para Lorenzo un doble sentido: el itinerante, el caminar como peregrino por un mundo diferente de su aldea natal —con lo cual se enfrentará con el mundo externo en un momento histórico determinado que es referido puntualmente por Manzoni— y el camino interior, donde el personaje crece en altura y profundidad.

A lo largo de estas vivencias se identificará con los pobres y demostrará su espíritu combativo; en el último capítulo de su recorrido, reconocerá en la Providencia la fuerza para seguir luchando, no sólo para recuperar a Lucía, sino para enfrentar juntos los avatares que les esperan en una nueva patria y en la vida que compartirán.

Sintetizaremos algunos de los momentos más importantes de este peregrinaje de Renzo, que también lo es de Lucía y de su madre Agnese.

En los primeros capítulos de la novela se relata la situación vivida por los jóvenes cuando intentan casarse en secreto, y los hombres de don Rodrigo irrumpen y tratan de raptar a la joven campesina. Al comprender que no podrá quedarse allí, la pareja logra huir de la persecución gracias a la intervención del fraile Cristóforo.

Con la bendición del sacerdote deciden marchar a orillas del lago, donde los espera un barquero que no sólo les permite atravesar el lago de Como cual si fuera la laguna Estigia sino que también, y a diferencia de Caronte, rechaza cualquier pago por sus servicios, ya que el viaje de estos dos jóvenes está encaminado hacia la vida y la libertad.

La descripción del paisaje que realiza el narrador es complementaria de la que se había presentado en el capítulo I, pero aquí cambia la óptica, pues lo vemos desde la interioridad de los protagonistas, desde el dolor por alejarse del lugar conocido, el lugar de pertenencia, para enfrentar un mundo desconocido y hostil. Este «adiós» se refleja en el monólogo interior de Lucía, quien se va despidiendo de la aldea, las casas, los montes, incluso del lugar donde vive su agresor, don Rodrigo.

Aguzando la vista logra ver todo hasta en sus mínimos detalles, y la tristeza que la embarga la lleva al llanto:

los pasajeros, silenciosos, con la cabeza vuelta hacia atrás, miraban los montes, y el pueblo iluminado por la luna [...] se distinguían las aldeas, las casas, las cabañas: el castillejo de don Rodrigo [...] Lucía lo vio y se estremeció; descendió con los ojos pendiente abajo, hasta su pueblecito, miró fijamente su extremidad, descubrió su casita, descubrió la ventana de su cuarto y, sentada como estaba, en el fondo de la barca, apoyó el brazo en el borde, apoyó la frente sobre el brazo, como para dormir y lloró en secreto.

¡Adiós, montes emergentes de las aguas [...] cimas desiguales, conocidas por quien creció entre vosotras [...] torrentes cuyos ruidos distingue, al igual que el sonido de las voces domésticas; aldeas dispersas, que blanquean en la pendiente, como rebaños de ovejas paciando; ¡adiós! ¡Cuán

triste es el paso de quien, creciendo entre vosotros, se aleja! (pp. 221-223)

En este apartado lírico el narrador plantea otro eje temático: la oposición campo-ciudad. Más adelante la ciudad será identificada como un lugar tumultuoso donde no se puede respirar, donde el individuo se pierde en la complejidad de las calles y donde se siente un extranjero.

Al comienzo del capítulo IX los tres pasajeros descienden de la barca en la orilla derecha del Adda y agradecen a su conductor por haberlos transportado. Es un momento de fractura, ya que allí los jóvenes deberán separarse para vivir distintas y aleccionadoras experiencias.

Se destaca un recurso empleado por el narrador ya desde la introducción de la novela: la referencia al autor anónimo de la obra, al manuscrito donde se relatan sucesos contemporáneos a los vividos por los protagonistas.

Este narrador intradieгético⁴ emplea la primera persona plural, de allí que a lo largo de la obra hable de «nuestro autor», «nosotros», «nuestras pesquisas»:

Nuestro autor no describe aquel viaje nocturno, calla el nombre del pueblo a donde fray Cristóforo había dirigido a las dos mujeres [...] nuestras pesquisas nos lo han hecho encontrar en otra parte [...] nosotros deducimos que era Monza. (pp. 225-226).

Las referencias a lugares, familias y hechos, están basadas en noticias históricas ciertas. Algunas de las obras consultadas por Manzoni fueron las *Historiae patriae*, la *Historia de la peste milanese de 1630* y una *Vida de Federico Borromeo*, todas ellas de Giuseppe Ripamonti, escritor milanés (1573-1643) que fue canónigo de la iglesia de Santa Maria de la Scala, cronista de Milán y secretario e historiador oficial de la Biblioteca Ambrosiana.

En este momento de la narración se encuentra incluido el episodio de Gertrude, la monja de Monza, que abarca este capítulo y el siguiente y puede considerarse como una historia dentro de la misma novela, relato enmarcado o metadieгético, que tiene autonomía propia y le sirve al autor para ejemplificar el triunfo del mal sobre

la tierra. Italo Calvino define este episodio como «poliromanza» o polinovela, ya que en ella «se entrecruzan varias novelas, y la novela de Don Abbondio y de Gertrude son las primeras y más acabadas».⁵

En el capítulo XI el narrador abandona momentáneamente la historia de Lucía para centrarse en la del joven campesino:

una vez en su refugio Lucía, hemos corrido a don Rodrigo; y ahora debemos abandonarlo, para ir en pos de Renzo, a quien habíamos perdido de vista. (p. 281)

Aquí comienza el camino que Renzo realiza de Monza a Milán. En él se percibe la angustia que siente al abandonar su lugar de pertenencia, las montañas, para dirigirse a la ciudad, donde lo primero que lo sorprende es la visión de la catedral, quizás un indicio de la omnipresencia divina:

Renzo, subiendo por uno de aquellos pasos al terreno más elevado, vio la gran fábrica de la catedral solitaria en la planicie, como si surgiese, no en medio de la ciudad, sino en un desierto; y se paró de golpe, olvidando todas sus cuitas, a contemplar, aunque fuera de lejos, aquella octava maravilla de la que tanto había oído hablar desde niño. Pero, tras unos momentos, volviéndose a mirar atrás, vio en el horizonte aquella cresta recortada de montañas, distinguió, nítido y alto entre ellas, su Resegone, y sintió hervir toda su sangre, se quedó allí parado algún tiempo, mirando tristemente hacia aquella parte, luego tristemente se dio la vuelta, y siguió su camino. (p. 282)

Al ingresar en Milán se produce otro hecho que permite marcar las diferencias existentes entre las distintas clases sociales, pero no será aquí a partir del parámetro económico, sino desde la posibilidad o no de acceder a la palabra escrita.

Ni Renzo ni Lucía saben leer y esta condición de iletrados determina que quienes poseen el dominio de la palabra escrita lo utilicen como instrumento de poder o de información. Lorenzo debe solicitar ayuda para desentrañar el significado de la carta que llevaba del padre Cristóforo, para poder ser orientado:

⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

⁵ *Ibid.*

entonces Renzo sacó de su pecho la carta del padre Cristóforo, y se la mostró a aquel señor, el cual, al leer Puerta Oriental, se la devolvió diciendo: «tenéis suerte, buen joven; el convento que buscáis no está muy lejos de aquí [...] Quedad con Dios, buen joven». (p. 283)

Comienza aquí la descripción de sus primeras impresiones de la ciudad; lo que salta a la vista es la sensación de «extrañeza» que siente. Observa el suelo «con franjas blancas y blandas, como de nieve», para llegar a la conclusión de que se trata en realidad de harina. A esto se suma el hecho de reconocer que en el suelo hay tirados panes y no piedras, como era lógico encontrar en un camino.

Esto lo lleva a reflexionar, desde una mirada inocente, sobre la actitud de «despilfarro» de los poderosos y sobre la diferencia que se establece entre quienes, por vivir en la ciudad, gozan de estos privilegios en contraste con quienes, como él, provienen del campo.

Gran abundancia —dijo para sí— debe de haber en Milán, para despilfarrar de esta manera los bienes de Dios. Y nos querían hacer creer que había carestía en todas partes. Mira lo que hacen, para tener quieta a la gente del campo. Pero, pocos pasos después [...] vio algo aún más extraño [...] en los escalones del pedestal diseminadas ciertas cosas que sin duda no eran guijarros, y que si hubieran estado en el mostrador de un panadero, no se habría vacilado un momento en llamarlas panes. (p. 284)

Al finalizar el capítulo XI, ya se plantea la visión que tendrá Renzo de una multitud enardecida que pulula por la ciudad, pero los motivos del tumulto todavía no se revelan.



Después de acercarse al convento se encuentra con el «fraile portero», a quien entrega la carta que le dio el padre Cristóforo.

El narrador describe la escena que el joven observa con mirada atónita:

Dio diez pasos hacia la puerta de la iglesia [...] mas luego pensó echar primero otra ojeada al tumulto. Atravesó la plazoleta, llegó hasta el borde de la calle, y se detuvo con los brazos cruzados sobre el pecho, a mirar a la izquierda, hacia el interior de la ciudad, donde el bullicio era más nutrido y más fuerte. El torbellino atrajo al espectador [...] Mientras se dirige allí, nosotros contaremos, lo más brevemente posible, las causas y principios de aquel trastorno. (p. 287)

Sólo en el capítulo XII se sitúa la acción en un tiempo histórico concreto: se trata de los incidentes del 11 de noviembre de 1628, día de San Martín.

era aquel el segundo año de cosecha escasa [...] la población había llegado, ni saciada ni hambrienta, pero sin duda, totalmente desprovista, a la recolección de 1628, en el cual estamos con nuestra historia. (p. 288)

Aquí el narrador hace su crítica a la guerra, por los destrozos y pérdidas que provoca, así como por el abandono de los campos por parte de los campesinos quienes mendigan por la ciudad, situación agravada por los altísimos impuestos que éstos debían pagar para mantener las tropas tanto en la guerra como en la paz. Todo indica que no sólo por la adversidad climática se produce la hambruna, sino fundamentalmente por obra de los hombres.

La voz narrativa es la encargada de sintetizar la situación que se vivía en Milán durante la ausencia del gobernador don Gonzalo Fernández de Córdoba, máxima autoridad española, ya que en esa época todo el Milanésado estaba bajo la dominación de España.

Antonio Ferrer, español que terminó por italianizarse y adquirir la ciudadanía milanesa en 1632, desempeñó el cargo de gran canciller entre 1619 y 1635. Este personaje histórico real es presentado en este capítulo como alguien tan interesado en ayudar a los que menos tienen, al fijar el precio del pan en lo que cree justo, como en defender al vicario, quien corre peligro de ser ajusticiado por la muchedumbre:

El gran canciller Antonio Ferrer [...] vio ¿y quién no lo hubiera visto?, que el estar el pan a un precio justo, es en sí cosa muy deseable; y pensó, y aquí estuvo su error, que una orden suya podía bastar para lograrlo. Fijó la meta del pan al precio que habría sido justo [...] (p. 290)

Este hecho desencadena la reacción de la multitud, que acude a los hornos de los panaderos reclamando que se le venda el pan al precio fijado.

Nuevamente el narrador interviene para presentar, en forma indirecta, el punto de vista de quienes deben elaborarlo:

no preguntéis si los panaderos pusieron el grito en el cielo. Amasar, repastar, enhornar, deshornar sin tregua; pues el pueblo [...] asediaba los hornos sin descanso, para disfrutar de aquella ganga mientras durase; deslomarse, digo, y afanarse más de lo habitual, para perder dinero, cualquiera puede imaginarse el gusto que daría. (p. 291)

Hasta aquí la narración nos pone al tanto de los antecedentes y las causas de la carestía para luego continuar con la descripción del tumulto. Renzo no ha presenciado este hecho, pero al final del capítulo, cuando entra por la Puerta Oriental, se convierte en testigo del saqueo de los hornos:

La noche anterior al día en que Renzo llegó a Milán, las calles y las plazas hormigueaban de hombres, que empujados por una rabia común, dominados por un pensamiento común, conocidos o extraños, se reunían en corrillos, sin haberse dado cita [...] cada discurso acrecentaba la persuasión y la pasión de los oyentes, así como las de quien lo había pronunciado [...] antes del amanecer, las calles estaban de nuevo llenas de corrillos: chiquillos, mujeres, hombres, viejos, obreros, pobres, se juntaban al azar [...] sólo faltaba una ocasión, un impulso, un arranque cualquiera, para convertir las palabras en hechos. (pp. 293-294)

A partir de este momento Renzo, sumergido en esa marea humana, observa primero cómo comienzan los desmanes:

También nosotros somos cristianos: nosotros hemos de comer pan [...] le hinca el diente:

manos al cuévano, panes por los aires [...] aquellos que no habían tocado nada [...] echaron a andar en manada, en busca de otros cuévanos: cuantos encontraron desvalijaron [...] (p. 294).

El primer intento de contener la rebelión está a cargo del capitán de justicia, quien se dirige a la multitud. Para calmar su furia recurre a un doble argumento: el del temor divino y el del poder terrenal representado en la figura del rey. Al no ser escuchado, debe recurrir a los alabarderos para que traten de frenar a la turba enardecida. Comienza aquí una descripción, en distintos planos, de los hechos que se están desarrollando.

Esta técnica recuerda las pinturas de Peter Brueghel. El artista, conocido con el sobrenombre «El viejo», es un pintor que continúa despertando gran interés en la actualidad. Sin embargo, pocas veces sucede que un artista de su fama y popularidad presente datos biográficos tan escasos y contradictorios, ya que ni siquiera se conoce el lugar y fecha de su nacimiento.

Algunos biógrafos coinciden en que era natural de Breda, ciudad del sur de los Países Bajos, ubicada en la provincia de Brabante Septentrional, próxima a Róterdam, mientras que otros afirman que había nacido en una aldea cercana cuyo nombre adoptaría como apellido y con el cual firmaría sus obras. Su nacimiento se habría producido entre 1525 y 1530.

Se sabe que realizó un viaje a Italia que fue sumamente fructífero y provechoso para su vida artística ya que, tanto en los asuntos tratados como en la armonía de sus composiciones, puede verse cierta influencia italiana. Evidentemente las cadenas de montañas encrespadas de sus pinturas nada tenían que ver con la planicie de su tierra.

La obra de Brueghel refleja una visión panorámica del mundo, y su temática abarca desde la pintura religiosa alegórica hasta las escenas de la vida campesina. Aquí nos interesa esta segunda faceta. El mundo del campesinado, sus faenas, sus trabajos, sus reuniones, sus festejos y danzas le interesaron de modo especial. Llegó a descubrir en la vida simple de estas mujeres y hombres

el drama de una sociedad que estaba en plena etapa de transformación pero no era consciente de este cambio.

Las pinturas de los aldeanos demuestran que los observaba hasta en los más ínfimos detalles, tal vez debido a la añoranza que sentía por su propia tierra y por sus orígenes campesinos. Esto justificaría su afán por la búsqueda de documentación en las fuentes originales a fin de poder trasladar al lienzo las costumbres y modos de vida del pueblo.

Sus obras destacan acciones que se desarrollan en distintos planos, sobre todo cuando retrata a los habitantes de una ciudad o de un pueblo, o a quienes se encuentran en una posada. Los personajes son presentados en pequeños grupos, donde cada uno de ellos constituye de por sí una historia. Esta manera peculiar de representar la realidad es lo que acerca a Brueghel y Manzoni.

Los detalles cuidados de la vestimenta, las actitudes, los emblemas que permiten identificar, por ejemplo, una posada, están enmarcados dentro de un plano mayor: el del poblado, que funciona como primer plano contenedor y a su vez permite incluir personas, animales y objetos dentro de la naturaleza que los rodea.

Así ocurre en cuadros como *El censo de Belén* (1566) o *Danza nupcial al aire libre* (1566), donde se presentan las actividades que realizan los campesinos.

En el primero observamos en primer plano, a la izquierda, a los aldeanos en un mercado, donde se ven además gavillas de trigo, animales de corral y se percibe la actividad que realizan en la



El censo de Belén



Danza nupcial al aire libre

compra y venta de comestibles, agua y otros productos. A la derecha, después de pasar por un río helado donde los niños patinan y juegan en sus trineos, pinta a un San José de espaldas que transporta a la Virgen sobre una mula; detrás de ellos continúan las escenas cotidianas, niños que juegan con bolas de nieve, mujeres cerca de las casas realizando tareas domésticas, hombres que transportan pesados bultos, una hoguera que entibia a quienes se congregan alrededor.

En el segundo cuadro los campesinos son retratados por grupos: en primer plano, quienes bailan en pareja, al son de la melodía ejecutada por los músicos que se encuentran a la derecha; en segundo plano, mujeres y hombres que conversan, unos hombres que beben y parecen mirar sus jarras vacías junto a los troncos de añosos árboles y los techos de las cabañas; en un tercer plano, las casas del pueblo, los árboles, el verdor de la campiña, la torre de una iglesia y un cielo apenas cubierto de nubes.

Manzoni recurre a este tipo de pintura en distintos capítulos de *Los novios*, pero fundamentalmente aquellos donde Renzo se interna en la ciudad de Milán.

Esta técnica le permite mostrar lo que está sucediendo, al ubicar acciones y personajes en distintos planos:

¡Atrás, atrás! —gritan los alabarderos, arrojándose todos juntos encima de los primeros [...] aquéllos gritan, retroceden como pueden; las espaldas dan en los pechos, los codos en los vientres [...] se forma un estrujamiento, un revoltijo tal que cuantos se hallan en el medio

hubieran pagado cualquier cosa por estar en otra parte [...] Pan, pan ¡Abrid, abrid! —eran las palabras más inteligibles en aquel vocerío horrendo que la muchedumbre mandaba como respuesta [...] Entretanto los dueños y los operarios de la panadería que estaban en las ventanas de los pisos altos, con una munición de piedras [...] amenazaban con querer tirarlas. (pp. 296-297)

Continúa el narrador la vívida descripción del furor de la multitud que derriba puertas, arranca rejas para abalanzarse dentro de la panadería. En primer plano se describe el acontecimiento y, en planos posteriores, la actitud de la muchedumbre:

La vista del botín hizo olvidar a los vencedores sus planes de sangrientas venganzas. Se lanzan a los cajones; el pan es saqueado. Alguno, en cambio, corre al mostrador, fuerza la cerradura, echa mano a las escudillas, coge monedas a puñados, se las embolsa, y sale cargado de dinero [...] La muchedumbre se esparce por los almacenes. Agarran los sacos, los arrastran, los vuelcan: alguien [...] tira parte de la harina: otro, gritando «Espera, espera», se inclina a extender el mandil, un pañuelo, el sombrero, para recibir aquel bien de Dios; otro corre a una artesa, y coge un trozo de masa, que se alarga, y se le escapa por todas partes; otro, que ha conquistado un cedazo, lo lleva por los aires: unos van, otros vienen: hombres, mujeres, chiquillos, empujones dados y devueltos, gritos y una blanca polvareda que se posa en todas partes, y por todas partes se levanta, y todo lo vela y nubla. (pp. 297-298)



En este momento Renzo se dirige al epicentro del conflicto sin saberlo. A la vista de los destrozos que la multitud ha ocasionado reflexiona no sólo sobre los saqueos a los hornos sino sobre el vandalismo de quienes llevan trozos de

un arcón o de una criba para realizar una gran fogata cerca de la catedral. En capítulo XIV nos presenta el final de este episodio, donde se describe cómo se dispersa la multitud.

Los capítulos XVI y XVII permiten conocer las vicisitudes que debe sortear el joven, quien ha sido identificado como cabecilla de la rebelión. El narrador describe la naturaleza que rodea al caminante y que parece acrecentar la sensación de miedo y soledad que lo embarga. Hay indicios que le muestran la cercanía del río: helechos, brezos, el linde de un bosque. Aquí se conjugan todos sus miedos infantiles y los relatos sobre muertos y aparecidos que había escuchado en su niñez. La naturaleza se vuelve hostil y se convierte en figura de horror, del mal.

Al nacer el nuevo día, luego de una bella descripción del cielo de Lombardía, Renzo se dirige al río, donde un pescador con su barca logra cruzarlo hacia lo que constituirá su salvación y el mundo de la libertad.

En forma paralela, al especular con lo relatado en el capítulo VIII, Renzo vuelve despedirse de su patria.

Conclusiones

La resolución favorable de la fuga de Renzo actúa como anticipación del desenlace feliz que presenta la novela.

El narrador-autor respeta los acontecimientos y personajes históricos, pero aquello que lo diferencia fundamentalmente de la actitud de un historiador es su inclusión en el discurso narrativo. Su intención no es quedar fuera del texto sino, por el contrario, tener una participación activa donde no sólo se compromete con la historia y los sentimientos vividos por sus personajes sino que hace partícipes a los lectores de las situaciones presentadas.

En los capítulos analizados Manzoni plantea la realidad de un campesino que, al no contar con las armas que proporciona la palabra escrita, debe depender de los letrados, quienes de esa manera siguen ejerciendo el poder y el control.

Al elegir como protagonistas de su novela a gentes humildes del pueblo y la montaña afianza su idea de que la historia no sólo está hecha por los

grandes hombres, sino por todos esos seres anónimos que viven y luchan por sus ideales, sus sentimientos, su necesidad de justicia.

La misma idea se desprende de las pinturas de Brueghel: mujeres y hombres desconocidos que reflejan lo cotidiano construyen día a día la verdadera historia.

Al ser estos capítulos tratados temáticamente como una unidad, su *incipit* puede situarse en el cruce que del río Adda realizan Renzo, Lucía y Agnese y su *excipit* en la misma situación, pero que es vivida aquí solamente por Renzo. Este nuevo cruce le permitirá alcanzar la frontera entre el Milanesado y la República Véneto.

La comparación con Peter Brueghel permite mostrar a un escritor que tiene la habilidad de manejar las palabras como los trazos de un pincel para presentar las escenas de la vida cotidiana de los campesinos y sobre todo el talento para retratar la relación de estos tanto con la naturaleza como con la ciudad.

Ambos artistas se caracterizan por presentar una mirada de conjunto, de totalidad abarcadora formada por múltiples historias que constituyen distintas situaciones, de manera tal que un lector sensible y predispuesto pueda desentrañarla aun en sus mínimos detalles sin perder la visión global.

A pesar de los siglos que los separan, tanto Brueghel como Manzoni se muestran como finos observadores de la realidad y toman como ejes de su producción no a los grandes personajes de la historia sino a los hombres y mujeres que viven, trabajan, bailan, aman, sufren y temen a Dios pero en Él buscan consuelo y fortaleza.

Bibliografía

- Auge, Marc, *Los «no-lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1996
- Calvino, Italo, «Los Novios (La novela de las relaciones de fuerza)», en *Punto y aparte, ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1995
- Brueghel, Peter, *Los genios de la pintura*, Madrid, Sarpe, 1979
- Cirlot, Juan, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997
- Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997
- De Sanctis, Francesco, y Francesco Flora, *Historia de la literatura italiana*, Buenos Aires, Losada, 1953
- Dosen, Silvia Ana, «Los personajes», en *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, Tomo 1, pp. 121-128
- Dosen, Silvia Ana, «Los personajes: tipologías», en *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, Tomo 1, pp. 129-136
- Ducrot, O., y T. Todorov, «Los Personajes», en *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1974
- Manzoni, A., *Los Novios*, Madrid, Cátedra, 1985
- Rosa, Nicolás, «El otro textual», en *Lecturas críticas, Revista de investigación y Teoría literaria*, Año 1, número 1, diciembre 1980, pp. 41-45