

## REMINISCENCIAS MISÓGINAS EN *LA LUPA* DE GIOVANNI VERGA

*Domenico D'Agostino*

*Universidad de Salerno (Italia)*

*La Lupa* es, sin duda alguna, uno de los cuentos más representativos de la colección *Vita dei Campi* (1880) de Giovanni Verga, en el cual se narra la historia de una mujer adúltera, que conduce una vida de disipación, postrada en un desenfrenado e insaciable apetito sexual.

Al igual que en otras ocasiones, como es fácil de rastrear tras una rápida incursión en la obra literaria del autor siciliano, los hechos “reales” que van a dar pie a la narración le llegan a Verga a través del relato de una persona que ha conocido verdaderamente al personaje real, que después se convertirá en el personaje literario. Fue su amigo Luigi Capuana – junto con Verga uno de los máximos exponentes del Verismo italiano, que también se dedicó a la descripción de ambientes sicilianos en la casi totalidad de sus novelas – quien le ofreció el material y los detalles relativos a la vida de esa mujer, para que él la pudiera inmortalizar con la esencialidad y la eficacia de su escritura. Verga, además, parece que conoció personalmente a la protagonista de su cuento, como él mismo afirma en un artículo del 30 de noviembre de 1915, publicado en el “Giornale dell’isola”, en ocasión de la desaparición de Capuana:

Così a me venne *La Lupa*, la tragica avventura di una sua vicina a Santa Margherita. [...] Egli mi fece vedere la capanna della «gnà Pina», la sciagurata madre adultera; e assistendo al ballo dei contadini, la sera, dinanzi a quella candela fumosa appesa al torchio delle olive, mi parve di vedere anch’io, viventi, le fosche figure di quel dramma fosco (Verga, 1991: 9).

Capuana había notado, con toda su sutileza, que el personaje que Verga había creado era uno de los más conseguidos porque “encarnado”, en su reseña de *Vita dei Campi*, publicada en el “Corriere della Sera” el 20 y el 21 de septiembre de 1880, cuando escribía:

Ma non era il ricordo della vera *Lupa* che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone [...] era *la Lupa* dell'arte, *la Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva (Verga, 1991: 8).

El personaje femenino, como objeto de narración, se repite continuamente en la producción de Verga, y eso parece evidente – sólo por recordar algunos de los ejemplos más destacados – en algunas novelas juveniles como *Una peccatrice* (1866) y *Eva* (1873), en las cuales las protagonistas representan figuras femeninas seductoras y fatales, que conducen a la perdición las almas de los hombres; o también en algunos cuentos, como es el caso de la infiel Lola en *Cavalleria rusticana*, que abre la misma colección en la cual se encuentra también *La Lupa*.

Nuestro análisis no se detendrá en subrayar los méritos narrativos del autor siciliano, ampliamente estudiado en otros contextos, sino tratará de analizar la visión negativa que desde siempre ha tenido la mujer en la literatura – claramente por reflejo y consecuencia de aquella sufrida en la vida cotidiana – a través de los trágicos acontecimientos de la protagonista de este cuento, una “outsider” que se mueve “sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata” (Verga, 1981: 186) a los márgenes de una sociedad que la desprecia y que la considera encarnación del diablo. Es interesante notar como Verga, en la presentación y representación de la Loba sigue el topos literario de la “mujer que camina” (Fenu Barbera, 2001: 58), presente también en la poesía de otros autores de su época (D'Annunzio, Cardarelli, Caproni, Baudelaire, Marinetti, etc.). En este caso la

antropomorfización del alma de la mujer se concreta en la esencia de un animal y su relación con el espacio exterior no sólo remite al concepto de transitoriedad del cuerpo femenino (y quizás a lo efímero y violento de su pasión en este caso), sino también a su colocación en un lugar “no lugar”, que consagra como espacio de movimiento para la Loba el “vagabundear” el “errar”, que se corresponde, por otra parte, con el movimiento de las almas “torturadas”, sin demora fija, y también con la descolocación de las mujeres que se salen de los horarios y lugares fijados para las “buenas mujeres”:

*in quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona,*  
la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna  
(Verga, 1981: 188).

Verga destaca el hecho de que ninguna mujer “buona”, es decir, virtuosa, honrada, honesta, se atreve a pasear por el pueblo al empezar el anochecer y el uso del verbo errar transmite la sensación de que ella se moviera en una tenebrosa selva de donde no consigue salir y donde permanece sin posibilidad alguna de reconocer la recta vía. Y también Nanni, más adelante, repetirá el dicho popular, sollozando, “trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone [...] – No! non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona!” (Verga, 1981: 188).

En el caso de la Loba, el estereotipo de la “mujer que camina” se funde, por un lado, con el paisaje siciliano y, por otro, con el rostro y la mirada, de manera que la protagonista pasa a simbolizar y visualizar las “pasiones sicilianas”, la pasión desatada del Sur. La Loba de Verga, contrariamente a otras visiones poéticas, representa una libertad que está relacionada con “la soledad, el alejamiento de la colectividad, hasta llegar a una reflexión de la muerte” (Fenu Barbera, 2001: 141).

La visión negativa de la mujer en literatura responde en parte al término de derivación griega, *misoginia*, es decir “la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres” (Bosch, Ferrer, Gili, 1999: 9), y se basa en la herencia histórica de las dos grandes tradiciones de nuestra cultura occidental: la clásica, laica, a través de textos griegos y latinos; la cristiana, religiosa, a través de la Biblia y la sucesiva obra de los Padres de la Iglesia, también conocida como Escolástica. La *misoginia* se ha hecho patente en algunos periodos literarios más que en otros y curiosamente el naturalismo francés, el realismo español y el verismo italiano pueden ser ilustrativos en este sentido. Como sostiene Juan Ignacio Ferreras, “el realista no habla ni trata de la mujer, sino de la imagen que él, el ordenado realista, tiene de la fémina; esta visión masculina de la mujer no tiene nada que ver con la realidad de la mujer” (Ferreras, 1987: 46). Muchos autores de este periodo, en diferentes literaturas europeas, ofrecen retratos de mujeres que a veces parecen rozar lo patológico: Naná, Salomé, Ana Karenina, Emma Bovary, solo para citar algunas de las más famosas, las cuales poseen como rasgo común y característico la perfidia (Volpatti, 1994: 11-13).

Por ese motivo la descripción ofrecida por Verga no parece escandalizar mucho el lector, consciente del hecho que su relato no representa nada más que uno de los infinitos ejemplos – por cierto con todas las diferencias del caso, consecuencias de la atenta crítica del autor hacia las condiciones sociales de la Italia Postunitaria – de violenta misoginia reservada a un personaje femenino.

La narración se abre con una descripción de la mujer, en la que se nos dice que es delgada, no muy alta, que supuestamente aún posee – si bien ya no es tan joven – todos los rasgos característicos de la juventud y de la belleza femenina, con un seno fuerte y vigoroso, dos ojos grandes y unos labios rojos que le consentían enmascarar en cierto modo la palidez de su rostro, semejante a la de una enferma. Una representación “demacrada”, que también está presente en las figuras femeninas de los poetas “scapigliati”, y que sigue la moda de la época de la fisionómica, en su variante de la frenología (Eco, 1995: 46), según la cual el vicio y el pecado quedan reflejados en el aspecto físico, como en este caso:

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano (Verga, 1981: 186).

Ese “soltanto” al principio parece señalar que el único rasgo positivo de su cuerpo es su seno, quizás una reminiscencia de la maternidad, mientras que todos los otros se pueden considerar negativos, como los labios rojos, que evocan a la mente las llamas infernales, o, en mayor medida, los ojos – desde siempre medio por excelencia con el cual las mujeres, condenadas al silencio, han expresado mejor sus emociones – los cuales, mencionados muchas veces en todo el cuento, celebran la obsesión por la posesión erótica (Verga, 1991: 12) y aluden a una apetencia sexual (Verga, 1991: 41). Si para el retrato físico de la protagonista el Verga necesita tan pocas palabras, para la descripción de su carácter sólo es suficiente indicar el nombre con el cual es conocida en todo el pueblo y la motivación de aquel apelativo, de dantesca derivación, que transmite toda su carga de lujuria, codicia, avidez. Un nombre que habla por sí sólo de ella, y es al mismo tiempo, espejo interior y reflejo exterior de su alma:

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla (Verga, 1981: 186).

Esa animalización de la mujer aumenta el extrañamiento del personaje con respecto a la comunidad que la rodea, la pone a un nivel más bajo, acentuando su completa falta de razón, de rectitud, de todo código ético-moral, que la acerca más a una fiera salvaje, relegada en un estado de no civilización y de completa barbarie, que

a un ser humano. La loba es por excelencia un animal voraz que se nutre de cualquier presa, incluso de las que no son lícitas: la transposición de ese significado y su asociación a la mujer ofrecen un claro sentido negativo y el disoluto instinto sexual, vivido como una necesidad trascendente, es lo que consolida esa analogía. Como una fiera hambrienta que sale de su escondrijo en búsqueda de la comida cotidiana, así la gnà Pina se va por el pueblo a caza de nuevas víctimas a las cuales seducir con sus poderes de hechicera:

Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, [...] ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina (Verga, 1981: 186).

Una imperceptible contracción de sus labios o una simple mirada le permitían encantar y guiar hacia la perdición a todos los hombres que encontraba en su camino, hasta el punto que también “Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei” (Verga, 1981: 186). El único alivio para la comunidad parece ser su reacia actitud hacia el mundo religioso, puesto que nunca iba a la iglesia “né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi” (Verga, 1981: 186), pero también acentúa aún más su alejamiento de todo contacto con la sociedad y su acercamiento a las fuerzas oscuras del infierno, reforzando la superstición común de encontrarse delante del diablo bajo semblantes humanos.

A continuación Verga introduce el otro personaje femenino de la historia, la hija de la Loba, que será hasta el final la auténtica antagonista, y el símbolo de la incompatibilidad entre dos contrastantes modelos de mujer:

Maricchia, poveretta, buona e brava ragazza, piangeva di nascosto, perché era figlia della *Lupa*, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie, sebbene ci avesse la sua bella roba nel cassetto, e la sua buona terra al sole, come ogni altra ragazza del villaggio (Verga, 1981: 186).

Maricchia es descrita como una buena chica, consciente de su situación de marginada, ya que desde el nacimiento está condenada a no ser aceptada por los demás, a soportar todo tipo de prejuicios y una vida que no le ofrece ninguna posibilidad para mejorar su situación. En todo eso la cosa que más parece afligirle es la imposibilidad de aspirar a contraer un buen matrimonio, siente el peligro de que ningún hombre se enamore de ella y lo acepta, a pesar de que, como todas las otras chicas del pueblo, posee una buena cantidad de bienes materiales, “la roba”, uno de los temas y, quizás, una de las obsesiones más frecuentes de los personajes presentes en la producción literaria del autor siciliano. Su culpa, pues, parece estar en su naturaleza, en el hecho de ser la hija de una madre tan impúdica, la cual le ha transmitido todo el flujo maléfico de su sangre impura (Bosch, Ferrer, Gili, 1999: 41). Esas posesiones las ha heredado de su padre, y es la única vez a lo largo de todo el cuento en la cual se menciona la figura paterna, sustituida en cierto modo por la Loba, que parece así pertenecer a la categoría de mujeres “che vogliono annientare l'uomo e assumerne il ruolo” (Neiger, 1995: 163), porque es ella la que toma las decisiones hasta el punto de elegir el marido a su hija, imponiéndole que se case bajo amenaza de muerte, para poder satisfacer así sus lascivos deseos.

Esa breve descripción de los dos personajes femeninos pone en evidencia la perfecta aporía entre las dos condiciones mujeriles que las oponen: la *Lupa* es una mujer que se sale del esquema “normal”, que no está sujeta a las reglas de la sociedad civil, que no tiene disciplina, que no posee un cuerpo “dócil”, por utilizar la terminología de Foucault (1984). Por el contrario, Maricchia encarna de forma plena el estereotipo de mujer sometida, sobre todo después de casarse, cuando cuidará a los niños y vivirá su maternidad.

La narración de los acontecimientos empieza cuando la Loba se enamora de Nanni, un joven que había vuelto recientemente de la mili, detalle que subraya aún más la diferencia de edad entre los dos y que dará, sin embargo, el impulso decisivo, ya que la mujer parece ser atraída sobre todo por su juventud. Ese amor, nacido en los campos donde ella solía trabajar horas y horas sin pararse, casi como una bestia, no es un amor corriente sino uno de esos que hacen arder las carnes y ella prueba “fissandolo negli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno” (Verga, 1981: 187), es decir, su pasión posee el ardor de las horas más tórridas de los veranos sicilianos, cuando el sol se propaga por los campos en todo su esplendor.

Un día Nanni se da cuenta durante el trabajo de las persistentes miradas que ella le dirige así que le pregunta la razón:

Nei campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando il sole batteva a piombo, *la Lupa* affastellava manipoli su manipoli, e covoni su covoni, senza stancarsi mai, senza rizzarsi un momento sulla vita, senza accostare le labbra al fiasco, pur di stare sempre alle calcagna di Nanni, che mieteva e mieteva, e le domandava di quando in quando: – Che volete, gnà Pina? (Verga, 1981: 187).

A esa pregunta la Loba contesta desenvuelta – hablando por primera vez en el cuento – con unas palabras que manifiestan toda su carga de lujuria, su desenfrenada sexualidad, su insaciable deseo carnal, su perversión morbosa: “– Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!” (Verga, 1981: 187). Sin embargo el joven la rechaza y le anuncia que prefiere a su hija, porque es soltera, consiguiendo así, aunque sólo temporalmente, alejar de él la tentación del infierno. La Loba, enormemente contrariada por ese insospechado rechazo “si cacciò le mani nei capelli, grattandosi le tempie senza dir parola, e se ne andò” (Verga, 1981: 187).

Tras un periodo de tiempo, en el cual la Loba procura no volver al campo, nos encontramos en la estación de la cosecha de aceitunas – a ese propósito es importante

recordar que el tiempo de la narración se basa sobre los acontecimientos más importantes del calendario campestre – y, después de ver a Nanni otra vez, la pasión que le inflama el alma vuelve a manifestarse más viva que nunca. La única posibilidad que le queda a ese punto es también la más difícil y tormentosa, es decir proponer a Nanni que se casara con Mariuccia, donándoles todas sus posesiones y poniendo como única condición la de seguir viviendo en su casa en un rincón de la cocina: su verdadero objetivo es claramente el de estar lo más cerca posible al joven para conseguir por fin seducirlo.

Maricchia, que al principio no quiere casarse con Nanni “a nessun patto” (Verga, 1981: 187), acabará con enamorarse de él, y cuando el sentimiento de rechazo se convertirá en amor empezará a sufrir una humillación aún peor del matrimonio impuesto, por la progresiva expropiación del único afecto que su atormentada vida le había concedido.

El contraste entre las dos femineidades alcanza su momento culminante poco después:

Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo (Verga, 1981: 188).

Claramente Maricchia refleja el clásico estereotipo de mujer obediente y sumisa a la autoridad masculina, que tiene como tarea imprescindible la de crecer a los hijos y curar la descendencia de la estirpe, mientras que su madre, trabajando en los campos como un hombre, a veces incluso más, bajo las más ásperas condiciones climáticas, elude esa condición de sometimiento doméstico. Pero también, como otras protagonistas de Verga, la Loba se desfigura como mujer y como ser humano trabajando en los campos, como le sucede a Nedda, en el cuento homónimo:

Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana (Verga, 1981: 8).

Sin embargo también en esta ocasión Nanni logra evitar la tentación de la mujer y le reitera de no volver nunca más al campo: “– Andatevene! andatevene! non ci venite più nell’aia!” (Verga, 1981: 188). En todo momento Verga presenta Nanni como la víctima de la mujer convertida en diablo y en pecado, y en este sentido, como sostiene Simone de Beauvoir, “es evidente que el escritor refleja los grandes mitos colectivos que ven a la mujer como carne” (Beauvoir, 1996: 296): “nell’aia ci tornò delle altre volte, e Nanni non le disse nulla” (Verga, 1981: 188).

La supuesta fuerza de voluntad y la capacidad de alejarse del pecado no persistirán en el joven, que al final condescenderá a las provocaciones de la mujer y se abandonará con ella a la lujuria de la carne, hasta el punto que “quando tardava a venire anzi, nell’ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte” (Verga, 1981: 188).

Esa es la demostración que también él empieza a ser cómplice del juego mezquino en el cual se encuentra envuelto, aunque su actitud es contradictoria, porque al principio la espera con la ansiedad de un enamorado feliz y parece ser consciente de sus acciones, mientras que después de la conclusión del adulterio ya no lo es y su voluntad parece estar bajo el completo control de esa mujer endemoniada, que mueve los hilos de su destino como los de una marioneta, ya que el joven, cada vez, después de yacer con ella “si cacciava le mani nei capelli, e le ripeteva ogni volta: Andatevene! andatevene! Non ci tornate più nell’aia!” (Verga, 1981: 188-189).

La Loba encarna la tentación y se acerca mucho al clásico estereotipo de bruja, o sea “el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto sin sometimiento a un hombre, habitualmente de clase baja o auténticamente pobre [...] con una sexualidad desenfrenada” (Bosch, Ferrer, Gili, 1999: 15), pero también tiene

ecos de personajes trágicos clásicos como Fedra. Como señala M. Arriaga, junto con la Fedra de D'Annunzio, ambas comparten un paso de fieras (pantera-loba), ambas se recortan sobre una tierra violenta y salvaje, y ambos autores insisten en que son “insaciables” (Arriaga, 2006). Un adjetivo que estaba de moda entre los manuales de medicina vigentes de la época, en los que autores como Micaud, Briquet, Vence, Roussel o Virey sostenían que “la mujer es más insaciable que el hombre en los placeres del amor” (Azzolini, 2001: 32).

El incesto parece tener diferentes matices: para Nanni parece, en cierto modo, presentarse al final como un posible remedio para salir de aquella condición y cumplir la penitencia por sus pecados, para la Loba no hay ninguna posible forma de expiación sino la de morir, de modo que se aleje de toda mente femenina la persuasión de imitar una actitud tan indecorosa (Neiger, 1995: 166).

La pobre Maricchia, cuando sabe lo que pasa entre su madre y su marido, llora “notte e giorno, e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch'essa” (Verga, 1981: 189), insultando a su madre al verla volver de los campos con toda su palidez, acusándola de ser una perversa, una ladrona, una pecadora: no imputa a Nanni ninguna culpabilidad por su caída, de modo que todo el peso del pecado recae sobre la mujer, y se manifiesta una de las paradojas más evidentes, o sea que a lo largo de todo el cuento no cabe ninguna posibilidad de que el hombre pueda ser culpable cuanto la mujer por protagonizar un acto ilícito. En el caso de la Loba, como en el caso de Fedra, el deseo la arrastra a no respetar nada. Su crimen es más fuerte que el de su yerno, porque se produce también en relación a su hija: no es sólo una lujuriosa sino también una mala madre, que no respeta los vínculos de su propia sangre.

Así que también Nanni – porque se supone que ya otros lo habían comprobado y experimentado antes que él – no consigue traer experiencia de sus aventuras y de las de los demás, casi como el personaje de una fábula, que no comprende sus precedentes errores, permaneciendo inepto en su falta de observación empírica, permaneciendo estático, incapaz de reacción.

Mariuccia decide entonces contar todo a la justicia, pero su madre no parece atemorizarse por eso, dando a entender que sus sentimientos eran incontrolables, imposibles de contrastar con cualquier tipo de ley, sea divina, moral o civil. De hecho la justicia tampoco consigue parar esa espiral de pasiones que la envuelve y tras un accidente, que conduce a Nanni a luchar entre la vida y la muerte, los adulterios volverán a verificarse y el joven, que ya “non sapeva più che fare per svincolarsi dall’incantesimo” (Verga, 1981: 190), amenaza con matarla si vuelve a tentarle. La Loba no se deja atemorizar y sigue impassible en su posición “– Ammazzami, rispose *la Lupa*, ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci” (Verga, 1981: 190).

Coherente hasta el final en su obstinación incestuosa se dirigirá sin turbación alguna hacia la preanunciada muerte, con unas amapolas en la mano, símbolos de la muerte, de la sangre y de la pasión pecaminosa:

Ei come la scorse da lontano, in mezzo a’ seminati verdi, lasciò di zappare la vigna,  
e andò a staccare la scure dall’olmo. *La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! malanno all'anima vostra! balbettò Nanni (Verga, 1981: 190).

Finalmente para alivio de Nanni, de Maricchia, de la entera comunidad, pero sobre todo para el del lector habitualmente acostumbrado a la ciega parcialidad, la dramática existencia de esa pecadora se cierra con una “justa punición”, con su “muerte por amor”, castigo ejemplar del adulterio (Neiger, 1995: 166). Su muerte violenta queda justificada por su satanización y su animalización, por su estatus no

humano. Nanni aparece como la víctima casi inocente a la que no le queda otra salida sino el crimen para desterrar el mal de su vida.

La dimensión trágica que Verga concede a su personaje, ciegamente marcado por pasiones que no puede controlar, le permitió años más tarde convertirla en drama (Verga, 1991: 59-131) y en tragedia lírica (Verga, 1991: 133-222). La primera fue presentada en el teatro Gerbino de Turín en 1896 (Verga, 1991: 25) y la versión lírica, elaborada con la ayuda de otro autor verista, Federico De Roberto, fue representada póstuma en 1932 (Verga, 1991: 40). Esa anotación parece ser interesante porque en las dos versiones teatrales se asiste a una considerable edulcoración de la culpa de la Loba hasta el punto que el adulterio se consuma antes del matrimonio entre Nanni y Mariuccia, disminuyendo sensiblemente la pecaminosidad de sus incestuosas actitudes. Además de insistir sobre una culpa más profunda del joven, ya que más veces él también es apostrofado como un “lobo” y parece ser más bien un consciente cómplice y no víctima de un hechizo. Las versiones teatrales enfatizan el profundo respeto de Mariuccia hacia el vínculo matrimonial, es decir su completa aceptación de la posición de sometimiento al marido, puesto que ella misma recuerda más veces a Nanni que él es su dueño y que tiene todo el derecho de hacer de ella lo que considere más justo.

Por último, quiero destacar la llegada de *la Lupa* a la gran pantalla, con dos versiones cinematográficas, una de 1952, dirigida por Alberto Lattuada y otra de 1995, de Gabriele Lavia, interpretada por actores como Monica Guerritore, Raoul Bova, Michele Placido y Giancarlo Giannini.

La película más reciente, declarada “de interés cultural nacional”, se abre con una escena de sexo campestre que ve como protagonistas a la Loba y a Padre Angiolino, el cual intenta librarse de ella y afirma que le ha hecho perder su alma y que lo ha llevado a la perdición. Poco después la encontramos en la Iglesia, en búsqueda del cura, y todas las personas gritan al sacrilegio, porque su sola presencia en aquel lugar consagrado genera un desorden total. El día siguiente Padre Angiolino

deja el pueblo para poder escaparse de la tentación y empezar la purificación de su alma.

Cuando Nanni vuelve de la mili la gente lo acoge casi como un héroe que hubiera conquistado un continente, o, mejor dicho, el “continente”, como es llamada por los habitantes insulanos la Italia peninsular, y la Loba se enamora desde el principio de él. Vemos a la Loba ir por los campos y someterse a un duro trabajo, aunque no sea la sola mujer obrera, así que en lugar de resaltar su condición de marginada con respecto a otras mujeres, se resalta más bien el duro esfuerzo al cual están sometidos los trabajadores bajo el calor del mes de cosecha. La “roba”, es decir la posesión de bienes materiales, aparecerá mucho a lo largo de toda la película, hasta el punto que será, más explícitamente que en el cuento, el motivo principal que llevará Nanni a casarse con Mariuccia.

Que la Loba sea representada como una obsesa es evidente en la escena del baile alrededor del fuego, cuando se mueve, en el medio de un círculo compuesto por hombres, como un ser poseído por un espíritu maléfico, situación que evoca a la mente un rito de iniciación, una practica obscura de adulación al diablo.

Tras los continuos rechazos del joven en los cuales se resaltan su sufrimiento y su desesperación, tomará la dolorosa decisión de entregar a su amado en los brazos de su hija. La boda será el espejo de la situación de marginación en la cual se sumergirán sus vidas desde aquel momento, ya que se celebrará con la presencia de tan sólo cinco personas, los esposos, la Loba, el cura y Malerba, personaje que no aparece en el cuento, pero que sí lo hace en las versiones teatrales y que, en cierto modo, mostrará como también entre los hombres puede esconderse la maldad del infierno, porque él vive también en el vicio, corteja continuamente a la Loba, y le reitera muchas veces que, igual que ella, es un siervo de Satán.

El contraste entre la Loba y Mariuccia, por representar dos diferentes actitudes de “ser mujer” sigue vivo también en la película: Mariuccia en el hogar cuidando a los niños y realizando las tareas domésticas, resaltando en todo momento su castidad

y su total sumisión; la Loba en el campo en su persistente errar, con el fin de poder yacer en toda tranquilidad con Nanni.

Como en el cuento el acontecimiento que marcará el fin de la disipada vida de la Loba será la punición final, es decir, su muerte por mano de su amante-ejecutor.

La muerte de la trasgresora del orden social no puede faltar en ninguna de las versiones de *la Lupa* porque, como sostiene Azzolini (2001: 35), es un ritual de “expiación y purificación” de la sociedad patriarcal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV., *Cabellos largos ideas cortas: lo que han dicho algunos filósofos sobre la mujer*, Madrid, Akel, 1993.

ARRIAGA, M., *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.

AZZOLINI, P., *Il cielo vuoto dell'eroína*, Roma, Bulzoni, 2001.

BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1996.

BOSCH, E., FERRER, A., GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.

DUBY, G., PERROT, M., *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1996.

ECO, U., *Sugli Specchi*, Milano, Bompiani, 1995.

FENU BARBERA, R., *La donna che cammina: incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001.

- FERRERAS, J. I., “Mujer y literatura” en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984.
- HERITIER, F., *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Bari-Roma, Laterza, 2000.
- NEIGER, A., “Nata l’eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*”, en AA. VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, pp. 161-167.
- VERGA, G., *Eva*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1991.
- VERGA, G., *La Lupa*, en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 186-190.
- VERGA, G., *La Lupa: novella, dramma, tragedia lirica*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991.
- VERGA, G., *Una peccatrice*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990.
- VOLPATTI, L., *Sul braccio di colei...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

## **FILMOGRAFIA**

*La Lupa*, Italia 1952, regia Alberto Lattuada. Kerima, May Britt, Ettore Manni.

*La Lupa*, Italia 1995, regia Gabriele Lavia. Monica Guerritore, Raoul Bova, Michele Placido, Giancarlo Giannini.

