

**“LAS MUJERES FLOR” Y OTRAS METAMORFOSIS
MODERNISTAS EN LE VERGINI FOLLI DE AMALIA
GUGLIELMINETTI**

Mercedes Arriaga Flórez*

Daniele Cerrato**

Abstract: Essay's aim is to examine, through the symbolism of writing and the metaphors of Amalia Guglielminetti, the liminal condition of female figures and their capacity to transform, indicative of the difficulties experienced by women writers in the first half of the twentieth century.

Key words: Amalia Guglielminetti, symbolism, metaphors, women writers.

Cuando en 1907 se publican las *Le vergini folli* de Amalia Guglielminetti se produce un revuelo en los círculos culturales. El título del libro demuestra la actitud provocadora de su autora. Alabado por unos y vituperado por otros, no pasa desapercibido y recibe una larga serie de reseñas en diferentes revistas y periódicos. Las críticas de inmoralidad no tardan en llegar, no tanto por el contenido del libro sino, obviamente, porque quien lo escribe es una mujer que, además, siguiendo las consignas de este momento cultural, intenta fusionar vida y obra, encarnando ella misma el carrusel de imágenes femeninas, a veces contradictorias, que aparecen en estas páginas¹.

*Professoressa Ordinaria di Filologia Italiana - Universidad de Sevilla.

** Contrato de acceso al sistema español de ciencia, tecnología e innovación.

¹ Muchos críticos literarios no distinguen entre autora y sus personajes, o autora y el yo poético que habla en el texto, dando por hecho una correspondencia autobiográfica entre los tres (Francesco Pastonchi, *Primavera di poesia*, “Corriere della Sera”, 10 giugno 1907; Mario Gastaldi, *Amalia Guglielminetti Enigma svelato*, Remo Sandron, Palermo 1930), por tanto, convierten a Amalia Guglielminetti en un personaje salido de una creación dannunziana, una supermujer nietsziana.

Las “vírgenes locas” son las protagonistas de los setenta sonetos que componen este poemario que, a través de diferentes secciones representan la virtud y la virginidad y, al mismo tiempo, el deseo y lo prohibido. Estas jóvenes vírgenes que esperan a sus esposos están custodiadas por otras vírgenes monjas tutoras, presentando dos modelos de mujeres contrapuestos: las sumisas y callada, que, enclaustradas en los muros del convento, nunca se dirigen directamente a ninguna figura masculina y las intranquilas y rebeldes que se mueven por los caminos en busca de su amado, o que se encaran con violencia contra sus amantes. En su conjunto son mujeres de rostro y actitudes cambiantes que pasan de la delicadeza, la fragilidad femenina y lo onírico modernista a la crueldad, mostrando el prototipo de la mujer despiadada y anti-sentimental futurista. A las mujeres-flor y mujeres árboles, sin carne, típicas del simbolismo, que aparecen sobre todo en la primera sección del libro, cuyas voces son inaudibles y su función decorativa, se irán sumando otras que hablan con lengua áspera, que se lamentan, gritan y anticipan en su seguridad y ferocidad otros movimientos de vanguardia más tajantes, como el futurismo.² La languidez y la resignación que caracteriza a unas se opone a la búsqueda frenética de las otras. La sombra de la Mujer Fatal reúne estas contradictorias y problemáticas figuras femeninas, como icono que subyace a todas estas representaciones en donde lo femenino se presenta «como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal»³.

La condición liminar de estos personajes femeninos y su capacidad de transformación apuntan a las dificultades que las escritoras de principios del siglo XX tienen que afrontar: atrapadas en un mundo simbólico y cultural masculino en el que es difícil expresar sus deseos de independencia y libertad de autorrepresentarse. Es significativa la alternancia del yo poético con otras personas gramaticales del singular (tú y ella), que entablan en el texto poético una especie de diálogo entre diferentes figuras femeninas que pugnan por expresarse entre lo material y lo espiritual, lo tradicional y lo innovador, lo intelectual y lo sentimental, la inocencia y la perversión. En el texto conviven símbolos y figuras femeninas que encarnan valores tradicionales junto con su profanación iconoclasta. Su subversión y trasgresión conducen a la extravagancia y a la irracionalidad, valores positivos para la literatura de este

² Lucia Re, *Futurism and feminism*, “Annali d’italianistica”, vol. 7 (1989), pp. 253-272.

³ Alicia Puleo, *Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea*, “Daimon”, n. 14 (1997), enero-junio, p. 170.

periodo, pero solo si los conjuga un autor masculino. Mientras sus compañeros poetas de generación (Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Gabrielle D'Annunzio etc.), pueden permitirse actitudes excéntricas, decadentes o de rechazo ante la vida y desprestigiar los convencionalismos burgueses sin que ello influya en la consideración social de sus personas, las escritoras no tienen esa suerte. Amalia Guglielminetti es un buen ejemplo de ello y la publicación y posteriores críticas de *Le vergini folli* demuestran, una vez más, cómo la mujer escritora es inseparable del contenido de su obra, que no goza del beneficio de la ficción literaria como en el caso de los poetas masculinos, sino que es asumido como simple y directo registro autobiográfico⁴.

Muchos críticos literarios, consideran que *Le vergini folli* es un texto “excepcional” para ser escrito por una mujer y comparan a Amalia Guglielminetti con los grandes autores de la literatura italiana (Dante, Leopardi, D'Annunzio), alejándola de lo que en su momento cultural se considera literatura femenina. Sin embargo, las críticas negativas que recibe su libro son de tipo moral y en ellas se recrimina que la sensualidad y la seducción estén encarnadas en los cuerpos femeninos de las vírgenes que debieran, en cambio, simbolizar la castidad y la pureza. Amalia Guglielminetti se encuentra en la incómoda posición de un fuego cruzado entre los críticos literarios que, o la masculinizan o la tachan de mujer inmoral. Una doble negación de la que ella es plenamente consciente y a la que responde con la rebeldía de no dejarse encasillar, jugando a la ambigüedad constante en sus textos.

El maltrato por parte de la crítica utiliza la ironía para poner en entredicho la sinceridad de la autora: “Un gran dolore però è in fondo a tutta la lussuria di queste pagine; almeno così ci assicura la poetessa”,⁵ o para sostener su contenido licencioso. A pesar de que el erotismo presente en este libro se desarrolla en la pura intelectualidad, sin ninguna referencia carnal a través de una sensualidad que, más que medirse en términos de placer, se traduce en melancolía, desolación, soledad, desesperación, y pesimismo, como requieren los cánones del erotismo de principios del siglo XX, teñido

⁴ La hostilidad y rechazo hacia las mujeres en general y hacia las artistas o escritoras en particular es una característica en los Decadentes y modernistas. Afirmaciones misóginas las encontramos en Baudelaire, Renoir, Ruben Darío, Nietzsche (cfr. Tina Escaja, *Modernistas, feministas y decadentes: Delmira Agustini, entre la mujer fétiche y la Nueva Mujer*, “Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura”, n. 13 (2006).

⁵ Giuseppe S. Gargano, *Le vergini folli*, “Il Marzocco” di Firenze, anno XVIII, n. 29 (1907).

principalmente de espiritualismo.⁶ Estos elementos, heredados del simbolismo y de la filosófica idealista, ven enfrentados en el texto carne y espíritu a través de una actitud neorromántica, irracional y mística, que se opone al positivismo.

Mantovani, cuando escribe su reseña en *La Stampa* de mayo de 1907, señala el carácter incorpóreo de estas vírgenes que representan estado de ánimo cambiantes: “primero ingenuas, sonriendo en anticipación del milagro del amor, perturbadas después o golpeadas por la desilusión y la desgracia”.⁷ Esta metamorfosis está relacionada con la fusión y confusión de lo heterogéneo, con las anomalías inquietantes que despliega la estética modernista, pero también con la idea freudiana de la mujer sin identidad definida, incógnita, problema y enigma, que encarna lo misterioso y, al mismo tiempo, es indescifrable.

Las vírgenes locas presentan múltiples rostros, emociones, sensaciones proporcionando una representación de lo femenino como materia cambiante, inconcreta, contradictoria, abierta a transfiguraciones que desdibuja los perfiles, netamente contrapuestos en otros poetas de su época, entre mujeres puras o impuras, santas o pecadoras, ángeles o pervertidas, en favor de una indeterminación simbólica en la que puede reconocerse el modelo social de la *New Woman*, *flâneuse*, independiente y sin lazos familiares, pero emocionalmente dependiente de los hombres y del amor, que pugna y comparte su espacio con la mujer tradicional, doméstica y sin iniciativa propia⁸.

Amalia Guglielminetti emprende un itinerario descendente que empieza con el propósito por parte del yo poético de componer “digna guirnalda”, y termina con una “guirnalda temeraria”, que recae sobre sus espaldas. Una *osadía* que se paga con la *humillación*, como suenan proféticamente los últimos versos:

Poi ch'io:- Non so se buon destin vi manda-
Risposi. – A ognuna il suo segreto involo:
ch'io ven sappia foggiar degna ghirlanda⁹.

⁶ Lily Litvak, *Modernismo y erotismo fin de siglo*, Boch, Barcelona 1979

⁷ Dino Mantovani, *Una poetessa nuova*, “La Stampa”, 14 de mayo 1907.

⁸ Rossana Bossaglia, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Glisso Editrice, Nuoro 1993.

⁹ «Cuando yo -No sé si el buen destino os manda dije/- A cada una de vosotras su secreto robo:/que bien sepa componeros digna guirnalda»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, Mercedes Arriaga Flórez (ed. y trad.), Universidad de Salamanca, 2018, pp. 64-65.

(...)

Perdono io trovi. E se la mia parola
ghirlanda temeraria vi compose,
possa il suo ardire umiliar me sola¹⁰.

Apertura y cierre de un círculo ideal que coloca al lector ante la idea de un mundo cerrado y alejado, en el que las protagonistas están atrapadas, cuya imagen es la *guirnalda*. Símbolo prerrafaelita típico de Dante Gabriele Rossetti, es además un elemento relacionado tanto con el misterio de la vida como de la muerte, unión de Eros y *Thanatos*. Si por un lado, la guirnalda se utiliza en las ceremonias nupciales, para propiciar el amor y atraer sobre doncella-virgen el poder fecundador y la vitalidad de la madre tierra,¹¹ por otro, también se usa en los ritos funerarios para representar el dolor, la pérdida y el duelo. Amalia se sirve de este símbolo en el que estos elemento no se contraponen sino que se subsiguen, marcando una continuación entre la juventud erotismo de las vírgenes y la senectud y decadencia de las monjas, y al mismo tiempo, entre la lujuria y la virtud sin trazar ninguna línea de demarcación.

Esta polaridad se traduce cromáticamente en la insistencia del contraste entre blanco y negro, oscuridad y luz, reflejo de la ambivalencia simbolista con respecto a la figura femenina y al amor.

Sorelle, io errava taciti sentieri,
scuri or nell'ombra ed or chiari sole,
quando fanciulle in bianche lunghe stole
m'accostaron con lor passi leggieri¹².

Para Baudelaire, «la mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños»¹³ En esta línea, las vírgenes-monjas a veces son incorpóreas, encarnación de sentimientos, en la línea crepuscular de Corrado Govoni, en cuya singular poética el alma se presenta como un negativo

¹⁰ «Mas, de todo velo impaciente,/ánimas acerbos, maltratadas, rotas,/yo os desnudé con manos violentas./Perdón encuentre. Y si mi palabra/guirnalda temeraria os compuso./su insolencia me humille a mí sola»; *ivi*, pp. 200-201.

¹¹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Cristianidad, Madrid 1981.

¹² «Hermanas, yo erraba por silenciosos senderos/oscuras de sombras o claros al sol,/cuando muchachas envueltas en mantos largos/a mí se me acercaron con sus pasos ligeros»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 64-65.

¹³ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1995, pp. 63-64.

fotográfico en el que se graban sensaciones. Así, en el texto de Amalia Guglielminetti encontramos: “anima presuntuosa”, “anima superba”, “anima sbigottita”, “deserte anime”, “anima orgogliosa”, “anima inquieta”, “anima nuova”, “anime infantili”, “anime indiffese”, “anime fraterne”, “inferma anima”, “anima pellegrina” “anima errante”. La repetición de este sustantivo contrasta con el misterio intrínseco de su carácter sensual-sexual, incluso perverso que encaja en la poesía decadente y crepuscular que eleva a prototipo la mujer virgen y, al mismo tiempo, lujuriosa. Uniendo el personaje de la virgen con el de la novicia, se llega a otro *topos*, el de la profanación amorosa,¹⁴ que forma parte de la atmósfera postromántica del texto.

La ambigua concepción de amor y del placer, presidida por la sensualidad y voluptuosidad, más que a la carne hay que reconducirla a lo intelectual y a la exploración de los lados oscuros del inconsciente, a los monstruos de la razón y a la actividad onírica. La oscuridad y la indeterminación simbolista están obsesivamente presentes a través de las sombras, entorno simbólico en el que el yo poético y sus vírgenes interlocutoras se mueven: “Io mi ritrassi all’ombra d’un abete”; “spiando l’ombra d’un cipresso”; “L’ombra io esplorai”; “Gia m’avvinceva e mi turbava l’ombra”; “colei che si godea d’ombra raccolta”; “ricercar per ombre insidiose”.

Las vírgenes surgen precisamente como flores crecidas en las sombras: “fiorian dall’ombre, come l’asfodelo”, en la versión que retoma la atmósfera sombría de los crepusculares, que tiene antecedentes en autores como Rodenbach (1892). Su ambigüedad como portadoras de vida y de muerte, a través de la imagen del crisantemo se duplica, como un eco, a otros niveles de significado en la convivencia de novicias que esperan a su esposo en el convento y de novicias que peregrinan por los caminos buscando al esposo. Si las monjas han escogido ser vírgenes de por vida, las novicias, contrariamente, anhelan salir de ese estado con el matrimonio, ambas dibujan un itinerario espiritual y al mismo tiempo pasional, que gira en torno a la dualidad: pureza y atracción erótica, deseo de perfección y ascensión que se demuestra fracaso:

Aprimi, io vengo... Ah no! Qualcun mi fissa
dalle tue soglie, ostil, con fredde ciglia

¹⁴ Carmelo Vera Saura, *Vas Luxuriae (Le Fiale, 1903): Tópicos y mitos de la mujer lujuriosa en el primer Govoni, II*, “Archivum: Revista de la Facultad de Filología”, vol. 44-45, n. 2 (1995), p. 197-222.

e nel mio lungo strazio m'inabissa¹⁵.

La omnipresente sensualidad en estas páginas no conduce ni al placer ni a la felicidad, sino a la melancolía crepuscular, a la *tediosa infelicidad* baudeleriana. Si por una parte, el culto que Amalia Guglielminetti profesa a D'Annunzio la conduce a una confrontación con la poesía masculina de su época, «usando sus mismas armas: la agresividad, el más extremo egocentrismo, y el placer casi morboso de exhibir la sexualidad y el erotismo»¹⁶. Por otra, la influencia de Freud y del Crepuscularismo determinan el abandono del romanticismo sentimental. En su lugar se exhibe la pasión violenta y desgarrada, que refleja la crisis de fin de siglo con la pérdida del sentido del mundo, presente en estas páginas no solo como imposibilidad del amor y, por lo tanto, de la felicidad, sino también como el dolor de la existencia en sí mismo. De forma baudelariana algunas figuras femeninas se ahogan en una enajenación emparentada con los estados de ánimo inducidos por el uso de drogas, como el opio, signo de refinamiento y elegancia mundana.

Dentro le vene la malinconia
s'insinua, ed è un morbo sonnolento
cui giova non trovar medicamento,
uno stupor di morbida follia¹⁷.
(...)
Il desiderio più tenace svia,
smemora del più intenso sentimento,
quasi vapori un grave incantamento
d'oppio, in cui goda anche più chi più s'oblia¹⁸.

Eros conduce a la desolación, soledad, desesperación, y termina mostrando su negación y su imposibilidad. Las *flores* simbolistas ceden su espacio a la

¹⁵ «Ábreme, voy subiendo... ¡Ah no! Alguien observa/ desde tu umbral, hostil, con mirada fría/y a mi larga desesperación me precipita»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 186-187.

¹⁶ Alessandra Quadrio-Corigliano, *Le seduzioni di Amalia. Due lettere inedite all'amico Massimo Bontempelli*, "Itálica", vol. 89, n. 2 (2012), p. 276.

¹⁷ «Dentro de las venas la melancolía/se insinúa, y es una dolencia somnolienta/a la que es mejor no encontrar remedio,/un estupor de tierna demencia»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 112-113.

¹⁸ «Dentro de las venas la melancolía/se insinúa, y es una dolencia somnolienta/a la que es mejor no encontrar remedio,/un estupor de tierna demencia»; *ibidem*.

maleza crepuscular en este descenso hacia el desencanto.

Si faccian sterpi i fiori del giardino,
 tragga l'arco ad un segno ingannatore.
 Noi non mancammo, a noi mancò il Destino¹⁹.

Todos estos elementos nos indican que Amalia Guglielminetti comparte la misantropía que figura en la raíz espiritual del erotismo de principio de siglo. La imagen de la casa cerrada, que aparece en el soneto *La falsa meta*, concentra esta idea:

Chiusa è la casa dov'io giungo alfine,
 spossata dall'asprezza ardua dell'erta.
 ai cardini s'abbraccano le spine,
 la casa è chiusa e la soglia è deserta²⁰.

Por otra parte, Amalia Guglielminetti se adscribe a la vanguardia negativa (Nielsen, 1993), en concomitancia con la poesía de Guido Gozzano que, siguiendo el ejemplo de D'Annunzio, abre la vía del misticismo decadente. Ambos coinciden en negar la existencia del amor en el placer carnal. Aunque Amalia Guglielminetti va más allá para rechazar el amor *in toto*, también en su esfera espiritual.

Ma è tal che sdegnà un meno pure altare,
 tal che la carne già desta al peccato
 vede, effimero amore, dileguare²¹.

Para Amalia Guglielminetti, como para otros modernistas, el erotismo es una clave de conocimiento, realidad suprasensible que se levanta contra el materialismo y el vacío espiritual producidos por el positivismo y el naturalismo. Es un arma de reacción, con la que se intenta volver a una unidad primitiva, de la que la poeta se sabe separada, una manera para combatir el

¹⁹ «Las flores del vergel se conviertan en maleza / dispare su arco a un blanco impostor»; *ivi*, pp. 198-199.

²⁰ «Cerrada está la casa donde llego al final,/cansada de la dureza de la pesada cuesta./A los postigos se abrazan las espinas,/la casa está cerrada y desierta su puerta»; *ivi*, pp. 144-145.

²¹ «Pero es tal que desdeña un altar menos puro,/que la carne que ya se apresta al pecado/contempla al efímero amor alejarse»; *ivi*, pp. 152-153.

sentimiento de alejamiento y laceración interior.²²

Essa è colei che troppo sola muore,
è la notturna anima pellegrina
che persegue il suo sogno ed il suo amore²³.

La *flâneuse*, que Baudelaire concibe precisamente como alma en pena en busca de un cuerpo, está emparentada con estas vírgenes peregrinas, identificadas como *almas*. Pero también con la misma construcción del yo poético, que se presenta en el primer soneto como sujeto errante “Sorelle, io errava taciti sentieri,” y después a la deriva, atravesando identidades momentáneas, dando voz a diferentes historias y sentimientos. La sororidad que establece con las vírgenes-monjas se traduce en superposición y participación en esa condición de “hermanas malvadas”²⁴ que favorece la metamorfosis de unas figuras en otras, que comparten una posición alejada de la maternidad.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el materialismo fisiológico y el darwinismo evolucionista perpetúan la imagen de las mujeres como ligadas a su biología, criaturas a las que les correspondían los misterios de la muerte y de la vida. Los jardines y las flores son representación del sexo femenino en el simbolismo onírico de Freud,²⁵ y también imágenes sublimadas de la sexualidad en la estética modernista, cuyo erotismo se nos muestra dual y complejo en su choque con la pureza: carnal y metafísico, contemplativo y violento representado por las figuras de las vírgenes que muestran su disponibilidad y su deseo sexual a través de su rebeldía a los muros del convento²⁶.

En sonetos como *Sorelle* o *Le piu alabate* hay un predilección por las doncellas-flor que aparecen en las pinturas de los simbolistas. El animismo vegetal expresa la voz de la naturaleza a través de algunas flores acuáticas

²² Claudia Brunotti, «*Fruscio di seta*». *Amalia Guglielminetti poetessa (e la corrispondenza con Gozzano)*, Tesi di laurea, Università di Pisa 2014, p. 149.

²³ «Ella es la que demasiado sola muere / es la nocturna alma peregrina / que en pos de su sueño y de su amor se mueve», Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 136-137. Según Curti (1998), la soledad es una de las constantes temáticas dentro de la producción poética de Amalia Guglielminetti.

²⁴ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid 1994.

²⁵ Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid 1967.

²⁶ Javier Herrero, *Fin de siglo y el modernismo. La virgen y la hetaira*, “Revista iberoamericana”, 46, n. 110 (1980), pp. 29-50.

(narciso, lirio, crisantemo) y de su simbología que remite al blanco y a la inocencia:

Pareva ognuna un fiore di giunchiglia,
 uno stel di ligustro o di giaggiolo,
 s'atteggiaron tutte a meraviglia²⁷.

El *lirio* encierra en sí los valores espirituales de la pureza, y representa la virginidad reencontrada, mientras que el *ligustro* hace referencia al candor y a la castidad. Los cuerpos de las vírgenes en poemas sucesivos están descritos con metamorfosis vegetales, su juventud se relaciona directamente con la primavera. En la simbología floreal, la imagen de las violetas y las rosas acrecienta su feminidad idealizada y espiritual, que contrasta con la presencia de las voces agudas y de la risa, elementos que remiten al erotismo:

Tinnule voci squillarono in coro:
 -qui regna giovinezza e chi si duole?

Sembravano fiorir di intatte aiuole
 queste, recando un cándido tesoro
 nel cavo delle palme. I polsi loro
 venavan quasi tenere viole.

Fecer corona di lor rosee braccia
 e cantarono insieme:- Amare, amare!
 parean volar del sogno in su la traccia²⁸.

La corona de rosas se presenta como una imagen doble de la guirnalda inicial, esta vez como círculo iniciático sexual en el que el yo poético es llamado a entrar. Entre estas representaciones florales no falta la bella sin piedad, representada por la flor venenosa, trasfiguración vegetal de la *Femme Fatale*: “il fior che dolce odora e che avvelena”; “come l’acredin d’un malvagio fiore”.

²⁷ «Parecían todas ellas flor de narciso / tallo de lirio o de ligustro / todas actuaban con prodigio», Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 64-65.

²⁸ «Tintinear de voces resonaron en coro:/-aquí reina juventud y ¿quién se lamenta?/Parecían florecer de intactas macetas/algunas, llevando un cándido tesoro/en la palma de sus manos. Sus muñecas/mostraban venas de tiernas violetas./Con sus brazos rosáceos formaron un corro/y juntas cantaron: ¡Amargas, amargas!/dejando una estela parecían volar del sueño» ; *ivi*, pp. 72-73.

La presencia de otras flores como la rosa representa tanto el “efluvio carnal”, como el “enigma espiritual”, como proclamaba Rubén Darío,²⁹ “Risueña fortuna sus guirnaldas de rosas”, “non cessa di fiorir la rosa”, “rosa dal muto ardor della memoria”, “come di rose in primavera belle”.

En la lucha entre la castidad y el pecado se contraponen “los ojos de gacelas”, de reminiscencias bíblicas, a la imágenes simbolistas, que remiten a la lujuria, como la tigresa “agile e bella”. Figuran también los insectos que representan en sí mismos metamorfosis, como las libélulas *art decó*, que “volano, sinuose”, y las luciérnagas, imagen del fuego interior de la pasión: “questo fervor ch'è in noi sembra trabocchi, / ne accenda, quasi lucciole d'estate”. Se establecen así las correspondencias baudelerianas entre estos elementos de la naturaleza y el mundo interior de las vírgenes-monjas.

Las mujeres acuáticas y la fuente son otros de los arquetipos eróticos de la poesía modernista, que expresan el cuerpo híbrido de las mujeres-naturaleza, relacionadas con las iconografías de la *Femme fatale*, sexualmente emprendedora:

Videro il mio pensier su la mia fronte
esse, e mi cinsere con un mormorare
lene d'acqua che sgorghi dalla fonte³⁰.

Estas mujeres manifiestan su deseo sin palabras, con el sonido musical de las aguas, portadoras de vida y de risas, de la efervescencia del deseo y de la fertilidad. Los susurros que se convierten en murmullos se corresponden con el tono confidencial que se establece entre las vírgenes y el yo poético, y que también se encuentra en la línea de la estética crepuscular, que gusta de los poemas en voz baja: “A me ciascuna bisbigliò parole”. Este rasgo traza una similitud con la poesía de Aldo Palazzeschi, amigo de Amalia Guglielminetti. Si consideramos la expresión a gritos de otras figuras, típica del futurismo, podemos observar cómo en este texto ambas corrientes conviven y confluyen en la imagen sincrética de la mujeres-golondrinas: “eravam come rondini a mattina./Sussurri e cinguettii l'ombra azzurrina”. La risa como apertura y expansión desordenada de la voz, también simboliza el deseo erótico y la fertilidad, en contraposición, tanto al silencio y a la clausura de lo virginal, como a la esterilidad que comporta: “Allor s'udì concorde tintinnare/d'un

²⁹ Ruben Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Castalia, Madrid 1993.

³⁰ «Percibieron lo que pasaba por mi frente/me rodearon con sus susurros/murmullos de agua emanando de una fuente», Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 76-77.

lungo riso l'eco del vicino/ bosco³¹.

El juego erótico que problematiza el amor se hace patente cuando la *sonrisa* muda se transforma en *risa* sonora que deforma el rostro con una mueca, convirtiéndolo en una máscara (Checa Beltrán, 1999). Su emisión no tiene que ver con la felicidad, sino con la expresión de lo terrible: “Parea vibrante d’ironie amare,/freddo di sdegni il riso cristallino”³².

Esta risa es un estallido nervioso sin participación afectiva, energía libidinal, relacionada con el sentimiento de la amargura.

Pure, un mio riso ritrovai ancora:
Quel riso d’un amaro tanto atroce
che stride in bocca e l’anima divora³³.

La fuente, símbolo erótico tradicional, también hace referencia a la juventud, fecundación y fertilidad. Contrariamente, la sed simboliza la imposibilidad para las vírgenes del amor sensual: “quando l’anima ardea d’ignota sete”, “fa sostare insaziata sete”. La abstinencia sexual se metaforiza a través de expresiones como “amara sete” y “acqua amara”, o también en su versión floral de la rosa negada: “Ma non dan frutto steli di rosai”. El erotismo como fuente de vida se extiende a los lugares por los que discurren las aguas. Así el deseo de la *Virgo fragilis* se expresa a través de ellas, en un *in crescendo* que recuerda el climax amoroso:

Come l’acqua tu sei, che in ogni chiosco
verde si lagna e geme in fratte e in rive,
finchè tremando, giù per greto fosco,
sposi al fiume le sue acque giulive³⁴.

Otra imagen en donde la pasión queda impedida es la del corazón cerrado, que calla o se desangra: “chiuso cuor virtù d’amore”, “O al suo cuor solitario/ne tesse inviolabile sudario”, “Grave è il sudario del silenzio, e il cuore/che vi si avvolge desiosamente/ più non si desta da quel suo sopore”.

³¹ «Entonces se oyó melodioso tintinear/con una larga risa el eco de un cercano/bosque»; *ivi*, pp. 82-83.

³² «Parecía vibrante de ironías amargas,/fría de desdenes su sonrisa de cristal»; *ibidem*.

³³ «Aun así, una de mis sonrisas mostré:/esa sonrisa de un amargo tan atroz/ estridente en los labios y del alma devoradora»; *ivi*, pp. 110-111..

³⁴ «Tú eres como el agua, que en cualquier alberca/verde suspira y gime por canales y riberas,/hasta que temblando, abajo por canal sombrío/se confunde con el río en sus aguas risueñas»; *ivi*, pp. 158-159.

La angelización-descorporización de la niña-flor o de la mujer-agua llega a su grado más alto cuando se convierte en estrella: “cercando in cielo con fervor ridesto/il mio fior d’oro tra un fiorir dei stelle³⁵. El paralelismo ente estrellas y vírgenes, por su carácter inaccesible, queda explícitamente subrayado en la metáfora del sol, elemento masculino al que las estrellas *aguardan*, como las novias esperan a su esposo, aquí connotado como monarca:

L’anima nostra è un ciel raccolto in sè
che, di sue stelle al tremor radioso,
aspetta il sole, il donatore, il re³⁶.

La mujer-árbol está también presente, como árbol de la vida: “Io mi ritrassi all’ombra d’un abete/e al tronco scabro m’appoggiai” y símbolo femenino erótico de sinuosas curvas en la versión modernista: “simili a incerti albori antelucani/ nell’ondeggiar delle figure snelle”. Las líneas ondulantes las reproducen también los caminos y, como no, la serpiente, emparentada bíblicamente con el árbol y con sus curvas que, por otra parte, constituye otra “representación de la hipnosis y del hechizo de la poderosa *Femme fatale*” (Prettejohn, 2012: 70): “il serpe tentatore”; “Ma bionde trecchie fulsero nel sole/in serpentini avvolgimenti d’oro”.

Junto a los árboles se celebran ritos de cortejos o esponsales y, al mismo tiempo, ritos de fecundación en torno al tronco, figura fálica por excelencia:

Sorpresi le ridenti
disdegnose riunite a’ piè d’un faggio,
intente ad intrecciar fiori e commenti³⁷.

La imagen de la flor que despunta encima del árbol pasa a simbolizar el acto amoroso y la pérdida de la virginidad:

Ella pareva la corolla ch’osa
sbocciar precoce e sola fra le vette

³⁵ «Entonces yo seguí a mis hermanas nuevas,/buscando en el cielo con fervor renovado/mi flor de oro entre un despuntar de estrellas»; *ivi*, pp. 88-89.

³⁶ «Nuestra alma es un cielo que en sí mismo se pliega / que, de sus estrellas al temblor radiante, / está a la espera del sol, del monarca, del donador»; *ivi*, pp. 184-185.

³⁷ «Sorprendí a las que sonriendo / al pie de un árbol se juntaban, / ocupadas en trenzar conversaciones y flores»; *ivi*, pp. 82-83.

dell'albero e turbar le timidette
sorelle, chiuse in lor grazia ritrosa³⁸.

Las aguas y el árbol están íntimamente relacionados por su carga simbólica de resonancias arcaicas de erotismo y fecundidad. En la tradición india, el árbol surge de las aguas primordiales, que en otras tradiciones es sustituido por una flor acuática.³⁹ También la presencia del fuego interior, simboliza la pasión, incluso en la representación simbolista morbosa del erotismo de la enfermedad: “quelle labbra amare, arse dallo stupore delirante”.

La niña-virgen, una de las figuras más tópicas del fin de siglo XIX,⁴⁰ se encuadra en el prototipo de las mujeres acuáticas. Su mito de referencia es Melusina, presente aquí no solo por su secreto desvelado, sino también por su parentesco con la mujer serpiente: “hiara gioia d'anime infantili”; “come una bimba che più non sostiene /il segreto che l'arde e che l'agghiaccia”; “la mia bambina volò via stamani”. Ella es el objeto de deseo, una criatura cargada de esperanza pero, al estilo baudeleriano, también de gracia y perversidad, próxima a dos mundos sagrados: el de la infancia y la locura. La palabra “folle” no solo está presente en el título sino que recorre todas las secciones del libro: “O folle, taci”, “folle disdegno”, “folle Desiderio”, “folle stuolo. “Folle chi i nervi a più sentire affina”. La idea del exilio modernista se concreta en este poemario en el aislamiento y marginación de sus protagonistas, ajenas a la normalidad burguesa, en una versión decadente y crepuscular,⁴¹ que sustituye la neurosis y la evasión a épocas pasadas simbolistas, por la dimensión más provincial del convento y más atenuada de la alteración psicológica de las protagonistas.

La locura se concreta además en la metáfora del convento como manicomio en el que las monjas se encuentran enclaustradas y las novicias asilvestradas, ambas prototipos de la soltera, considerada por la sociedad de esta época como una mujer imposibilitada a acceder a la edad adulta. El personaje de la soltera, que tanto interesa a la narrativa italiana finisecular, se transforma en símbolo de resistencia y rebeldía, bajo la forma de vírgenes díscolas que rechazan el tiempo sin tiempo de la espera y se lanzan por los caminos en busca de su esposo, que cuestionan el amor y sus cadenas, y que hacen de la sensualidad y del erotismo un instrumento para afirmarse y un

³⁸ «Parecía la corola que se atreve/a florecer precoz y sola entre la copa/del árbol y perturbar a las tímidas /hermanas, cerradas en su gracia vergonzosa»; *ivi*, pp. 96-97.

³⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós, 2014.

⁴⁰ Lily Litvak, *Modernismo y erotismo fin de siglo*, cit., p. 193.

⁴¹ Patrizia Guida, *Letteratura femminile del ventennio fascista*, Pense, Lecce 2000.

arma para defenderse⁴². En definitiva, se trata de una soltería muy alejada de la resignación y de la pasividad, que se alza a condición existencial de un mundo donde la felicidad se ve imposibilitada sobre todo para las mujeres, que no encuentran ni felicidad ni salvación en ningún estado, ni casadas, ni solteras, encerradas en su particular convento-manicomio.

Los sonetos de *Las vírgenes locas* configuran un espacio de cárcel existencial, donde el poeta príncipe prisionero simbolista es sustituido por la princesa-novia, colocada en un decorado arquetípico (convento, muros, tormenta, invierno), pero cuyo rescate coincide con el ingreso en una prisión aún mayor: la de pasar a ser propiedad de otro. Entonces, la aspiración al amor se convierte en frustración y la figura de la enemiga cambia de signo, revolviéndose contra el yo poético, en un afán de autodestrucción:

E l'indoma s'ammansi, e la superba
si faccia schiava d'un crudel signore,
nuocendo a sè come nemica acerba⁴³.

La condición existencial sin salvación queda así más patente desde el lado femenino de la humanidad y entonces las vírgenes-monjas-*femmes fatales* viven en un doble engaño y autoengaño: “D’inganni ha sete la natura nostra”, como demuestran los títulos de los sonetos: *espejismo*, *los engaños*, que estratégicamente ocupan la última sección del libro titulada *Verdad*.

Leyendo *Las vírgenes locas* no podemos afirmar que el estado marital se presente como algo positivo, una contradicción más, considerando que esa es la aspiración y la razón de ser de las novias. Al contrario, la unión matrimonial y la pérdida de la virginidad, que encierra en si todas las potencialidades de vidas futuras, coinciden con la caída del pecado, con el fin del paraíso primigenio y con la muerte, a través de metáforas como la del fruto que se recoge⁴⁴.

Ma il più perfetto, a un tenue tremore
del ramo, cadde a’ pie della Pensosa:

⁴² Arriaga Flórez, M., *Las vírgenes locas de Amalia Guglielminetti: iconografías rebeldes*, in *Escritoras en lengua italiana (1880-1920): renovación del canon literario Comares*, Granda 2018, pp. 5-15.

⁴³ «Y la indomable se amanse, y la soberbia/se haga esclava de un cruel señor./ dañándose como enemiga acérrima»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 188-189.

⁴⁴ Golrokh Eetessam Párraga, *Lilith en el Arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*, “Signa”, n. 18 (2009), pp. 229-249.

ella sentì cadere anche con il suo core⁴⁵.

Asistimos a la contradictoria psicología de unas vírgenes que anhelan la compañía del esposo y, al mismo tiempo, ondean la bandera de su libertad: “Il nostro cuor più saggio,/ ebro di libertà, ilare canta.”; “sogno che nessun vincolo asserva”. La búsqueda de la armonía con el universo, a través de la unión del cuerpo con el alma, se vuelve imposible para las mujeres desde un punto de vista simbólico, porque lo femenino mismo representa el alma que acompaña al hombre:

accanto o dietro o innanzi a lui cammina,
 nè mai la stanca quel suo andar si lieve.
 Essa è colei che troppo sola muore,
 è la notturna anima pellegrina
 che persegue il suo sogno ed il suo amore⁴⁶.

El yo femenino en ninguna de sus trasfiguraciones camaleónicas (doncella-flor, mujer-árbol o mujer-agua, *Femme fatale*, novia casta o lujuriosa, monja entregada o amargada), puede recomponerse, porque no existe una figura masculina que responda a sus expectativas, bien por ser inalcanzable, resultado de fantasía o bien porque se muestra alejada, indiferente o cruel, movida por caprichos arbitrarios: “Signore, tu venisti con catene/pesanti, come un desposta”, “le tue grida tanto ardenti e amare/a chi ti strazia mai non giungeranno”.

Las vírgenes locas anuncia nuevos modelos de feminidad híbridos, más complejos, que desafían la moral burguesa y que se interrogan, de forma irónica y escéptica sobre la naturaleza y los roles que desempeñan las mujeres. Queda patente el sentimiento crepuscular del desencanto, de la frustración de lo femenino atrapado en una condición en la que, ni puede identificarse de lleno con la tradición, ni puede construir modelos que prescindan totalmente de ella, al menos desde un punto de vista estético.

Una cárcel simbólica de la que Amalia Guglielminetti nos muestra los

⁴⁵ «El verano estaba en su zenit, entre hojas/los frutos ofrecían su rosácea gota/a la mano que acaricia y recolecta./Pero el más perfecto, a un temblor leve/de la rama, rodó a los pies de la Pensativa:/Sintió que su corazón con él se desplomaba»; Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas*, cit., pp. 162-163.

⁴⁶ «A sus pies una sombra ora larga ora breve/al lado, detrás o delante de él camina/ni nunca se cansa de su andar tan leve./Ella es la que demasiado sola muere/es la nocturna alma peregrina/que en pos de su sueño y de su amor se mueve»; ivi, pp. 136-137.

contradictorios estados de ánimo que constituyen sus barrotes y las heroínas que los desafían, *Femmes fatales*, representadas bajo las semblanzas de vírgenes equívocas.